



ABRIR CAPÍTULO 5

6.

IMAGEN CINEMATOGRAFICA

vs.

IMAGEN SOCIAL

Muchos son los autores que han estudiado el peso que los discursos mediáticos tienen en la construcción de la realidad cognitiva del individuo. A través de los medios de comunicación de masas los sujetos obtienen informaciones diversas acerca del mundo que les rodea, informaciones que serán más o menos determinantes en la construcción de esa imagen del mundo, en función de que existan o no canales de información alternativos como, por ejemplo, la experiencia directa.

En el caso de la homosexualidad, dado que suele ser una experiencia que los sujetos tratan de ocultar debido al temor al rechazo social, la información vertida por los discursos mediáticos adquiere un peso considerablemente mayor.

En siguiente capítulo, tomando como referencia un interesante estudio realizado por los sociólogos Antonio García Martín y Andrés López Fernández, en colaboración con las empresas Intercampo S.A. y Sistemas Informáticos de Cálculo y Control S.A. (GARCÍA, A. Y LÓPEZ, A.; 1985), sobre la imagen social de la homosexualidad en nuestro país, se intentarán localizar -si es que existen- los puntos de confluencia entre la imagen social y la imagen fílmica del colectivo homosexual.

¿Se reconoce a los homosexuales por signos externos?⁵⁵.

	Homosexual masculino		Homosexual femenino	
	%	(N)	%	(N)
Siempre	12	174	4	66
Frecuentemente	54	807	17	259
Raramente	23	348	51	775
Jamás	6	93	19	285
N/S/N/C	6	86	8	122

Cuadro 16: ¿Se reconoce a los homosexuales por signos externos?

Para empezar los encuestados de este estudio, al igual que los realizadores y guionistas del cine español, diferencian a los homosexuales básicamente en dos grupos: los que responden a un modelo viril y los que responden a un modelo afeminado. A partir de aquí imagen social e imagen fílmica siguen caminos paralelos.

El imaginario social considera , y el cinematográfico representa, como visibles a los personajes que pertenecen al tipo de homosexual afeminado. Los que no son tales, permanecen siempre invisibles socialmente, hasta que ellos mismos, u otros personajes del relato, deciden introducir cambios en el estatus de visibilidad del personaje.

Ocaña (ORI), Toni (GC) y Fama (LMM) son personajes que se representan como visibles desde el primer momento en el discurso, mientras que ninguno de los personajes correspondientes al tipo viril son visibles a priori en ninguno de los relatos.

El cine, por tanto, sigue esa convención y presenta como visibles tan sólo a personajes que, a su vez, representa como afeminados, nunca a los que aparecen como viriles.

Tipos de hábitat donde hay más homosexuales

Hábitat	%	N
Grandes ciudades	86	1302
Medio rural	1	10
Pequeñas ciudades	1	16
En todos por igual	9	134
N/S/N/C	3	46

Esta es otra de las ideas preconcebidas que el cine español incorpora en sus discursos: Como se ha visto, en el epígrafe dedicado a la caracterización espacial, casi todos los personajes homosexuales pertenecen a grandes núcleos urbanos. No se representa la homosexualidad, por ejemplo, en el ámbito rural, excepción hecha de las alusiones verbales de Ocaña a su infancia y adolescencia en el pueblo. A pesar de ellas, Ocaña es representado ya como una criatura de ciudad, absolutamente inmersa en la vida urbana barcelonesa. Otra excepción la constituyen los personajes de *Tras el cristal*, pero si algo destaca en esta película, es la abolición de los espacio referenciales y su transformación en espacios simbólicos, por lo que poco importa otro espacio que no sea el propio interior de la mansión.

A parte de estas relativas excepciones, es evidente, en las películas estudiadas, la adscripción del personaje gay a espacios urbanos.

A pesar de que el siguiente cuadro delata un alto grado de prejuicio, propiciada tal vez por la propia metodología empleada en la elaboración de ésta parte de la muestra, término que no se ha podido contrastar debido a que en la publicación no figura información a cerca de cómo fueron formuladas las cuestiones de las que se extrajo la información para elaborar la tabla, ni qué opciones se dieron en el proceso. A pesar de ello, y con la debida reserva, se ha optado por considerarlo.

Autonomías donde hay más homosexuales

Andalucía	23,91	Madrid	23,46
Aragón	0,00	Murcia	0,11
Asturias	0,23	Navarra	0,00
Baleares	0,11	País Valenciano	3,43
Canarias	0,92	País Vasco	4,58
Cataluña	31,58	Castilla-León	0,46
Extremadura	0,46	Castilla-La Mancha	0,23
Galicia	0,23	Zonas Costeras	3,66
La Rioja	0,00	Ciudades Desarrolladas	6,64

He aquí otra de las conexiones entre imagen fílmica e imagen social: como se ve en el cuadro superior, son mayoría las personas que piensan que los homosexuales son más abundantes en Cataluña, Madrid o Andalucía, seguidos a larga distancia por los que opinan que son más abundantes en el País Vasco. Estas son las comunidades que, independientemente de la diferencia entre las tres primeras y la cuarta, ocupan los cuatro primeros lugares. Pues bien: los protagonistas estudiados no pertenecen a ninguna otra comunidad autónoma salvo a estas cuatro.

En Madrid se localizan *Diferente*, *A un Dios desconocido*, *Los placeres ocultos*, *El diputado*, *Él y él*, *Gay Club*, *La ley del deseo*, *Las cosas del querer*, *Alegre ma non troppo* y *Las cosas del querer 2*. En Barcelona lo hacen *Un hombre llamado Flor de Otoño*, *Ocaña*, *retrat intermitent* y *Tras el cristal* (aunque esto es una licencia a elementos extradiscursivos, ya que el discurso borra toda identidad de localización). Referencias al origen andaluz de los protagonistas aparecen en *Ocaña*, *retera intermitent* y en *Las cosas del querer 2*, y no es difícil localizar el acento de muchos de los personajes de *Gay Club*. En Euskadi se localiza la acción de *La muerte de Miel* y de *Hotel y domicilio*, aunque en este último caso una voz en off,

justo al principio de la película, afirma que la acción puede tener lugar en cualquier capital española.

En resumen: coinciden exactamente, y en proporciones similares, las comunidades que aparecen recogidas en las películas españolas, y aquéllas a las que aluden los encuestados como preferentes en la localización de personas homosexuales.

Clases sociales donde hay más homosexuales.

	%
En todas por igual	40
Alta	25
Media	15
Baja	7
N/S/N/C	14

En este caso la coincidencia es relativa, ya que la mayor parte de los encuestados en el estudio creen que la probabilidad de encontrar personas homosexuales es igual en todas las clases sociales. No obstante, si tomamos a los que no opinan de este modo, su distribución coincide una vez más con la representación cinematográfica. Según el análisis fílmico, el personaje homosexual pertenecía en un alto porcentaje a las clases sociales alta o media-alta, en menor proporción a la clase media o media-baja y en menos casos aún a la clase baja.

Profesiones en que hay más homosexuales

	%
Artistas	26
Peluquería	22
En todas las profesiones	18
Moda	14
Hostelería	7
Intelectuales y profesionales	5
Comercio y oficinas	3
Otras profesiones	1

En cuanto a las profesiones en las que, según los encuestados, se concentra mayor número de homosexuales la coincidencia con la representación fílmica es, también, importante, ya que la mayor parte de los encuestados localiza a los homosexuales preferentemente en el mundo artístico, lo mismo que en los relatos cinematográficos en los que los profesionales relacionados con este ámbito también ocupan, con diferencia, el primer lugar.

Por otro lado, y como dato curioso, a pesar de que los encuestados adjudican a la peluquería el segundo lugar en los ámbitos profesionales del individuo homosexual, entre los protagonistas no hay ni un sólo personaje que responda a este perfil. Sí aparecen en cambio los intelectuales y profesionales liberales, aunque en lo cinematográfico ocupan el segundo lugar.

No estarían dispuestos a tener amigos homosexuales

	%
Más de 60 años	62
Católicos muy practicantes	53
Estudios inferiores a primarios	56
Labradores	59
Rf. menor a 30.000 Pts	59
Extrema derecha	54
Hábitat menor a 2000 h.	55

En cuanto a los sectores homófobos localizados en el estudio de Antonio García y Andrés López, también hay correspondencias importantes. el estudio dice que los que más rechazan la homosexualidad, hasta el punto de no estar siquiera dispuestos a tener amigos homosexuales, se encuentran las personas de más de 60 años y los católicos muy practicantes, y la madre de Mikel (LMM) cumple ambos requisitos. También aparecen en la relación los sujetos con estudios inferiores a primarios y con rentas bajas, condiciones ambas que cumple, por ejemplo, el padre de Carmen, la novia de Miguel (LPO) que se opone ante la sospecha lanzada por Rosa, a que su hija siga viendo al hipotético amante de un homosexual. También aparecen los labradores y los habitantes de municipios pequeños, lo que nos remite al pueblo de Ocaña y a sus enfrentamientos con los campesinos del lugar, y también al pueblo de Mikel en el que sufre el rechazo más abierto. También es una localidad pequeña la que protagoniza los incidentes de *Gay Club*.

Por último, aparece en el cuadro recogida la extrema derecha que es, según los relatos fílmicos, la auténtica bestia negra de los personajes gays. Lo que sucede es que en éstos se ofrecen diferentes representaciones que abarcan desde los sectores simplemente reaccionarios que aparecen, por poner tan sólo algunos

ejemplos, en *Gay Club* o en *Las cosas del querer*, hasta la extrema derecha, propiamente dicha, cuya representación más definida forma parte esencial de la trama de *El diputado*.

Así pues el cine parece atinar bastante a la hora de representar a los grupos sociales que rechazan la condición homosexual. No hay apenas coincidencia, sin embargo, en lo tocante a los grupos sociales menos homófobos, representados por quienes reconocen tener, o estarían dispuestos a tener, amigos homosexuales.

Tolerancia en función de la apariencia

	%
Tolero al homosexual que lo aparenta	43
Tolero al homosexual que no lo aparenta	19
Tolero a ambos por igual	23
No tolero a ninguno de los dos	8
N/S/N/C	8

Antes de concluir con este capítulo, hay un elemento en el estudio citado que puede ayudar a valorar una parte de la intencionalidad comunicativa de los discursos cinematográficos españoles sobre la homosexualidad.

En el estudio se recoge cuál es el grado de disposición a la tolerancia en función del grado de *visibilidad* del individuo homosexual, y según los resultados, los encuestados aceptan preferentemente al homosexual *visible*, frente al que no puede ser diferenciado a simple vista. Partiendo de la certeza de este dato, nos encontramos con que el cine español está ofreciendo precisamente, de forma mayoritaria y como héroe de sus discursos, al modelo de homosexual más rechazado socialmente: el homosexual que, como decía ? “es como tú o como yo”.

Probablemente sea esa una de las bazas más importantes, desde el punto de vista de la reivindicación, de nuestro cine: el hecho de que subvierta y contradiga el imaginario colectivo, ofreciendo, de manera más o menos constante, una galería de personajes en los que la norma es la ausencia de diferenciación externa -lo que implica la ruptura de uno de los estereotipos más consolidados-, al tiempo que responsabiliza a la intolerancia y a la hipocresía sociales de la mala fortuna del héroe homosexual, un héroe cuya prueba consiste, precisamente, en abordar el doble combate que le enfrenta a sí mismo y al mundo. Ese es el modo por el que el personaje homosexual, y su circunstancia, se hace *comprensible* para el espectador: las películas españolas, por lo general, en lugar de trabajar los elementos de diferenciación, lo que hacen es apelar a los referentes comunes: el miedo a la opresión, el deseo de libertad, la vulnerabilidad frente a la injusticia, frente a la violencia gratuita, de modo que lo que construye es, empleando para ello al personaje homosexual como simple excusa, un doloroso canto a la libertad y a la voluntad de superación de las trabas impuestas, que es asequible, simplemente, en términos de experiencia vital individual.

Esa sería la razón, o al menos una de las razones por las que no aparece la cotidianidad gay en las películas españolas: la cotidianidad gay es necesariamente diferencial, y el cine que en España habla de homosexualidad está pensado para alcanzar a la mayor parte de la audiencia, de una audiencia que, presumiblemente, es mayoritariamente heterosexual, y a la que, si bien le puede costar algún esfuerzo asimilar la diferencialidad gay por ser ajena a su propio universo, es probable que no tenga ningún problema para entender el combate por la libertad -un sentimiento común- sea quien sea el que lo libre, o sea cual sea el personaje que lo represente ante sus ojos.

7.

CONCLUSIONES

Perfil general del protagonista-homosexual en el cine español.

Desde la perspectiva de la caracterización directa, y en lo que atañe a los rasgos personales, el perfil del protagonista homosexual español es el de un sujeto soltero, de entre 19 y 30 años, atento al cuidado de su aspecto, y cuya apariencia general en nada recuerda al cliché del homosexual amanerado, mostrando una actitud y una apariencia perfectamente acordes con el modelo masculino tradicional.

Como perfil sociológico y profesional se le representa, en la mayor parte de los casos, como perteneciente a un nivel socialmente situado entre el alto o el medio-alto y también con un elevado nivel cultural. Profesionalmente aparece comúnmente asociado al mundo del espectáculo, en particular al musical.

Desde el punto de vista de su entorno familiar, es un sujeto perteneciente a núcleos familiares desintegrados -de los que suele faltar casi siempre la figura paterna- con los que mantiene un estatus de relación favorable.

La evolución de la visibilidad no suele representarse, pero cuando lo hace siempre es hacia más visible, nunca hacia menos, y las consecuencias suelen ser negativas.

La actitud en los diferentes ámbitos puede variar: la aceptación por parte del propio personaje de su condición es total, independientemente del camino por el que haya llegado a ella (a la aceptación). A medida que se aleja del ámbito estrictamente individual, la actitud hacia la homosexualidad tiende a desaparecer de las representaciones, convirtiéndose en un rasgo mayoritariamente "no definido". A pesar de todo, considerando tan sólo los casos en los que aparece recogido, el rechazo sólo supera a la aceptación en el ámbito social más amplio.

Sobre el origen de la homosexualidad los discursos cinematográficos se decantan por una emergencia temprana y, aunque en más de la mitad de los casos no hacen referencias a la génesis o posibles causas, cuando ofrecen algún dato éste apunta más hacia la génesis espontánea que hacia la inducida. La del personaje es una sexualidad realizada -a efectos prácticos de acción sexual- y generalmente exclusiva. Llama la atención, sin embargo, el abultado número de casos en los que se representa la posibilidad de encuentros de naturaleza heterosexual llevados a cabo por personajes homosexuales.

Se dijo antes que la aceptación de la propia condición se daba en todos los personajes estudiados y, aunque no en todos los casos la aceptación conlleva la integración, ésta es el rasgo dominante. Es decir: el personaje no sólo acepta la situación percibiéndose a sí mismo como homosexual, sino que tal percepción concluye con una actitud positiva del personaje hacia una condición, que acaba viviendo como un rasgo más de una personalidad y para la que busca vías de expresión y de desarrollo.

Desde el punto de vista de la caracterización indirecta a través del espacio, el homosexual es un personaje urbano, que reparte el tiempo de representación mayoritariamente entre el domicilio habitual privado (propio o de otros personajes), el espectáculo musical, la calle y el apartamento, espacio también cotidiano, también privado pero que en su duplicidad con respecto a la casa, delata la existencia de una duplicidad vital, al convertirse en muchas ocasiones en escenario de encuentros sexuales clandestinos que participan, con el apartamento, de la misma duplicidad (en relación con la vida pública del personaje), de la misma precariedad (en relación con el domicilio habitual del personaje), de la misma vulnerabilidad (en relación con la propia vida afectiva del personaje).

El personaje habita, en lo espacial, los ámbitos de lo privado, de lo interior, de lo urbano, y de lo genérico, y en lo temporal, de lo nocturno.

La mayor fuente de caracterización del protagonista homosexual dominante en el cine español llega por la vía de la acción. El personaje no es homosexual, en la mayor parte de las ocasiones, ni por su apariencia, ni por la naturaleza o caracterización de los espacios que habita, sino por lo que hace y con quién lo hace.

Es el ámbito de la acción el que caracteriza diferencial y definitivamente al personaje homosexual. El personaje homosexual es definido como tal, según lo analizado en el cine español, por la naturaleza inequívocamente masculina de su objeto sexual, y esto, aunque obvio, encierra una peculiaridad del cine español. La homosexualidad pertenece exclusivamente al ámbito del deseo y del encuentro sexual más o menos casual, siempre precario, en ocasiones sórdido, y nunca al de la cotidianeidad, al de la convivencia constante, al de la relación afectiva más o menos duradera.

Parece existir a priori, a la vista de los datos, una contradicción importante en los discursos cinematográficos españoles entre la caracterización directa del personaje, y lo que esos mismos discursos representan desde la acción: se ha dicho, al principio de este epígrafe, que el personaje homosexual dominante es un personaje de aspecto viril que en nada difería del modelo masculino tradicional, sin embargo es abrumadora la presencia de acciones que parecen contradecir esta primera afirmación. Tras el acto sexual (homosexual) propiamente dicho, las acciones más numerosas llevadas a cabo por personajes gays son las que remiten al equívoco de los géneros masculino/femenino (travestismo, afeminamiento, etc...). La aparente contradicción viene dada por el hecho de que a la hora de analizar la caracterización directa, se ha partido del estudio global de la caracterización de cada

personaje, mientras que el estudio de la acción diferencial ha tenido en cuenta todas y cada una de las acciones diferenciales, independientemente de cuántas y cuáles ha realizado cada uno de ellos.

Si preguntamos al análisis qué acción es la que prima en la caracterización de cada personaje, la contradicción desaparece, ya que el personaje dominante se caracteriza principalmente, y como se ha dicho, desde la acción diferencial sexual. Sólo unos pocos personajes tienen en la transgenerización su fuente principal de caracterización.

Por lo que se refiere a los proyectos abordados por el personaje, y el nivel de éxito o fracaso que obtiene en general, se puede afirmar que el personaje homosexual fracasa en los proyectos que pertenecen a su ámbito personal, mostrando una situación menos definida, y en todo caso simétricamente repartida entre el éxito y el fracaso, en los proyectos que alcanzan el ámbito de lo social.



Ilustración 25: *La ley del deseo* (1986). Almodóvar elabora la primera puesta en escena intencionalmente bella, desde el punto de vista plástico, de un encuentro homosexual.

Las conclusiones a las hipótesis planteadas como punto de partida de esta investigación son las siguientes:

Hipótesis N^o 1: *“El cine español ofrece una imagen reconocible de la homosexualidad, por lo que ha de ser posible observar constantes en el tratamiento de la cuestión homosexual en dos aspectos”*.

Hipótesis 1.1.: *Existe una elaboración representacional que se manifiesta en la existencia de modos internamente coherentes de representar la homosexualidad.*

Conclusión a la hipótesis N^o 1.1:

Efectivamente se han encontrado, en el plano representacional, constantes discursivas en el tratamiento cinematográfico de la homosexualidad que dan lugar a modalidades diferenciadas y estables de representación. Se ha observado que existen dos alternativas de tratamiento de la homosexualidad en el cine español:

Tratamiento implícito: el discurso aborda la homosexualidad, pero lo hace de forma ambigua y sin llegar en ningún momento a definir cabalmente el tema objeto del discurso. En estos casos las acciones de los personajes se justifican por medio de una *motivación alternativa* que pueda explicarlas.

El tratamiento implícito de la homosexualidad da lugar a las llamadas *Representaciones Elípticas*, que son aquellas en la que la representación de la homosexualidad ha sido omitida, ofreciéndose de ella tan sólo el efecto, las actitudes de los personajes y una serie de claves de interpretación o *guiños* que informan al espectador avisado.

La elipsis admite diversos grados: puede ser total, para cuya interpretación es imprescindible recurrir a elementos extradiscursivos explícitos tales como referencias a textos originales, carteles, entrevistas, declaraciones,... o parcial, en cuyo caso, además de las referencias citadas, el propio discurso ofrece alguna pista o dato que posibilita una lectura en clave gay aunque, eso sí, sin llegar a nombrar explícitamente su objeto en ningún momento. Del primer caso no se han encontrado ejemplos en el cine español, aunque sí existen en otras cinematografías. La película norteamericana *Cat on a hot tin roof* (*La gata sobre el tejado de zinc caliente*), para cuya interpretación en términos inequívocos de drama homófilo, es preciso estar al tanto del contenido del texto dramático original de Tennessee Williams -llevado al cine por Richard Brooks en 1958³⁶-, puede ser ilustrativa de este tipo de elipsis total. En España el único ejemplo encontrado de representación elíptica -elipsis de tipo parcial- lo constituye *Diferente* (1961) de Luis María Delgado.

Tratamiento explícito: la cuestión homosexual se hace explícita en el discurso por medio de referencias, habitualmente verbales, directas e inequívocas.

El tratamiento explícito de la homosexualidad ha dado lugar, en el caso español, a dos modalidades de representación: las llamadas representaciones reivindicativas y las representaciones desfocalizadas.

Estas modalidades se corresponden, en cierta medida, con algunas de las etapas de la historia reciente de nuestro país propuestas por Perucha y Ponce (1985;34-45), de tal manera que la mayor parte de las *representaciones reivindicativas* se producen entre 1976 y 1983, durante la etapa llamada de *Transición democrática* que los autores citados localizan entre 1977 y 1982; la última de ellas, *La muerte de Mikel*, se produce en 1983, precisamente el año en el que los autores dan por cerrada la etapa anterior y localizan el inicio de *La*

democracia, de modo que se puede afirmar que todas las *representaciones desfocalizadas* de la homosexualidad se producen durante el período democrático.

Habría que considerar, junto a las etapas contempladas por Perucha y Ponce, la del último franquismo, en cuyo contexto se produce la película *Diferente* que aborda la homosexualidad de manera elíptica, utilizando la excusa de un ejemplarizante conflicto edípico entre un padre bondadoso y un hijo excéntrico, a cuya excentricidad atribuirá el relato la responsabilidad indirecta de la muerte del padre en un accidente de tráfico.

Hipótesis 1.2.: *Existe una elaboración tipológica que se hace evidente en virtud de la existencia, en el cine, de una tipología del personaje homosexual.*

Conclusión a la hipótesis N^o 1.2:

Efectivamente, se cumple esta hipótesis ya que, además de las regularidades que afectan a la representación desde el punto de vista discursivo, existe otra regularidad destacable, que es la presencia de varios personajes-tipo.

Entre los protagonistas de las películas analizadas es posible encontrar dos tipificaciones básicas del personaje homosexual: el homosexual viril y el homosexual afeminado, dentro de las cuales se pueden distinguir algunos subtipos más definidos como son el homosexual viril maduro y el homosexual viril joven o adolescente en el primer caso, y el homosexual sutil, el travestido y la loca en el segundo (Cuadro 17, p.303) ⁵⁷. La diferencia principal entre el personaje viril y el afeminado es su diferente estatus de visibilidad: mientras que el primero no es visible y necesita de la explicitación verbal de su condición para ser reconocido, el homosexual afeminado es visible -si bien la visibilidad fluctúa entre la ambigüedad y la evidencia- en función del estereotipo social que asocia lo homosexual con lo

femenino, de tal manera que cuanto más próximo se encuentre el personaje a la feminidad, más *reconocible* será para quienes le rodean.

Empezando por el homosexual viril adulto, es el más común entre los protagonistas. Es éste un personaje subversivo en la medida en que se opone al cliché cultural del homosexual *reconocible* a simple vista, por su asimilación al modelo femenino.

Este tipo tiene su primera representación en Eduardo de *Los placeres ocultos* (1976), y es la primera aportación de los discursos reivindicativos: el homosexual se declara en ellos indistinto, actitudes y apariencia, de sus compañeros heterosexuales, reivindicación que es recogida explícitamente en un diálogo entre dos de los protagonistas de la película de Eloy de la Iglesia:

“MIGUEL: -¿Y qué se considera usted?

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

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

El homosexual viril adulto está presente en las películas españolas desde entonces; traspasó los límites de los discursos reivindicativos, manteniéndose también en los desfocalizados, hasta nuestros días. A esta categoría pertenecen el ya mencionado Eduardo (LPO), Lluís Sarracant -cuando no es Flor de Otoño- en *Un hombre llamado Flor de Otoño*, Roberto de *El diputado*, Ramón de *Él y él*, Mikel de *La muerte de Mikel*, Pablo Quintero de *La ley del deseo*, Klaus de *Tras el cristal*, el Pablo Fernández con el que concluye *Alegre ma non troppo* y también Ángel y Guillermo de *Hotel y domicilio*.

TIPOLOGÍA CINEMATOGRÁFICA DEL PROTAGONISTA HOMOSEXUAL		
TIPO	SUBTIPOS	PERSONAJES
VIRIL	ADULTO	EDUARDO (LPO) LLUIS SARRACANT (HFO) ROBERTO (ED) RAMÓN (EE) MIKEL (LMM) PABLO QUINTERO (LD) KLAUS (TEC) ÁNGEL (HYD) GUILLERMO (HYD)
	JOVEN-ADOLESCENTE	JUANITO (ED) JAIME (EE) ANTONIO (LD) ÁNGELO (TEC) PABLO FERNÁNDEZ (Final AMNT) CLAUDIO (LCQ2) ALBERTO (LCQ2) BRUNO (HYD)
AFEMINADO	SUTIL	ALFREDO (DFTE) JOSÉ (ADD) MARIO (LCQ) MARIO (LCQ2) PABLO FERNÁNDEZ (Inicio AMNT)
	LOCA	OCAÑA (ORI) TONI (GC)
	TRAVESTIDO	FLOR DE OTOÑO (HFO) FAMA (LMM)

Cuadro 17: Tipología cinematográfica del protagonista homosexual.

El homosexual viril adulto comparte los atributos que se adjudican habitualmente a la condición masculina: son individuos generalmente seguros, carismáticos, con control sobre sus vidas, que toman decisiones trascendentes en el desarrollo de la trama, profesionales independientes con frecuencia asociados al mando, hombres individualistas, aún jóvenes pero ya en la antesala de la madurez, en pleno proceso de proyección personal y profesional.

Como subgrupo, junto al homosexual viril adulto, aparece el homosexual viril joven o adolescente. Tampoco existen en él rasgos externos constitutivos de una hipotética *apariencia* homosexual. Establecen en muchos casos con el adulto una relación asimétrica, en la que se mezclan dependencia y admiración.

Son, en las películas españolas, Juanito en *El diputado*, Jaime en *Él y él*, Antonio en *La ley del deseo*, Ángel en *Tras el cristal*, el Pablo Fernández del final de *Alegre ma non troppo*, Claudio y Alberto de *Las cosas del querer 2* y Bruno de *Hotel y domicilio*.

El homosexual viril adolescente es vulnerable, a pesar de la tiranía que, en muchos casos, su juventud ejerce sobre sus amantes mayores, y rara vez establecen relaciones entre sí, aunque también en esto hay diferencias en función de la modalidad de representación: las relaciones relativamente duraderas entre gays jóvenes pertenecen, exclusivamente, al ámbito de las representaciones desfocalizadas (Alberto con Claudio -en pasado- en *Las cosas del querer 2* y Pablo Fernández con su ex, Pablo Mur -también en pasado-, en *Alegre ma non troppo*), no dándose nunca en las reivindicativas, en las que los jóvenes sólo se relacionan con adultos.

El estatuto asociado con más frecuencia al joven adolescente en los discursos

cinematográficos españoles es el de hermosa víctima, el de redentor de los pecados ajenos, en definitiva: el de *chivo expiatorio*. A pesar de su fuerza, de su juventud, el homosexual joven es carne de drama, el personaje que más a menudo muere -o casi muere- en las películas españolas: Juanito, Antonio, Claudio, Bruno y Alberto son buena muestra de ello. Rara vez el joven gay acaba triunfando como Pablo Fernández al final de *Alegre ma non troppo*, y aunque acaben consiguiendo su objetivo, como Ángelo al asesinar a Klaus en *Tras el cristal*, es difícil obviar que en él coexisten el perfil del verdugo-psicópata junto al perfil de víctima de los despropósitos cometidos, en su infancia, por Klaus. Jaime de *Él y él* sería el más indefinido dentro de esta categoría, sin duda por la ambigüedad y por la incoherencia de su función en el relato, aunque comparte, al menos parcialmente, con Ángelo la categoría de verdugo-víctima, aunque no tan sólidamente construida.

En contraste con este tipo, parece en el cine español el gay afeminado, afeminamiento que contempla diversos grados dando lugar a tres subgrupos: el homosexual afeminado sutil, el travestido y, por emplear el término ofrecido por Óscar Guash, la loca.

La primera diferencia esencial respecto del tipo viril es, como ya se ha apuntado, la concurrencia de la visibilidad, visibilidad que como el afeminamiento, y en relación directamente proporcional con éste, admite grados.

Otra constante curiosa es el hecho de que el homosexual afeminado, sin que haya razón alguna que lo explique o lo justifique, nunca es adolescente, ni tampoco excesivamente joven -como mucho equiparable en edad a los más jóvenes de los homosexuales viriles adultos- y se localizan mayoritariamente en las representaciones reivindicativas, tan sólo 2 de los 9 personajes pertenecen a relatos desfocalizados y, aún éstos, pertenecen exclusivamente al subgrupo del afeminado

sutil.

Se podría afirmar que con el paso de los años, desde la primeras representaciones hasta la actualidad, el personaje gay ha perdido años, ha rejuvenecido y se ha alejado considerablemente del modelo femenino, aproximándose progresivamente al modelo viril aunque, lógicamente, con mayor incidencia en su versión más jovial que en la adulta.

Volviendo al tema de la gradación del afeminamiento, ésta contempla desde un grado *sutil*, que apoya su caracterización en pinceladas (determinados ademanes, una apariencia en ocasiones marcadamente andrógina,...) casi siempre difíciles de determinar con precisión a partir de hechos concretos, hasta el grado máximo representado por el travestido.

El primer subgrupo lo constituye el afeminado sutil, levemente diferenciado en ocasiones por su aspecto fisonómico, como el andrógino Alfredo de *Diferente*, otras por la actitud que adoptan ante otros personajes masculinos, ante quienes asumen actitudes habitualmente asociadas a lo femenino en los relatos de ficción como son la emotividad o la pasividad, como sucede con Mario, cuando llora desconsoladamente ante la falta de correspondencia afectiva de Juan, en *Las cosas del querer*, o con Pablo Fernández, al principio de *alegre ma non troppo*, cuando discute con su, desde ese momento, ex-amante que le acusa de comportarse con él como “una maruja”. Otras veces el afeminamiento es más evidente, ya que viene dado por la ejecución, por parte del personaje, de determinadas acciones igualmente asociadas al rol femenino como cuando José, en *A un Dios desconocido*, compra flores para su casa o las acepta de un viejo amigo, y tal vez pretendiente.

El travestido es el siguiente subgrupo dentro de los personajes afeminados, y en este caso la percepción del afeminamiento no precisa de agudeza visual ni

interpretativa, ya que es transmitido por medio de elementos explícitos e inequívocos. El travestido tiene poca representación cuantitativa en el cine español, sin embargo su peso cualitativo es elevado, ya que constituye elemento esencial en la estructura de la trama de uno de los relatos, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, y parte importante también en la identidad visual de otro, *La muerte de Mikel*, aunque también quede recogido de forma menos marcada en *Ocaña retrato intermitente*, todas pertenecientes a la modalidad reivindicativa de representación.

El travestismo forma parte, según las películas de Olea y de Uribe, el mundo del espectáculo, que es donde encuentra su expresión más definida y, curiosamente, se asocia a la homosexualidad sin ningún género de dudas. *Curiosamente* porque el travestismo no sólo es una manifestación del deseo de acceder a una determinada identidad sexual, sino que la mayor parte de las veces constituye una vertiente del fetichismo sexual heterosexual, es decir que es llevado a cabo por individuos heterosexuales que obtienen placer sexual (sin duda heterosexual) del hecho de vestir prendas femeninas que, aún más, en muchos casos pertenecen a sus propias compañeras. Hecha esta precisión, lo cierto es que el travestismo que se recoge en las películas españolas es, ciertamente, un travestismo que remite al espectador al deseo, por parte del personaje, de asumir una identidad femenina, identidad que se expresa en lo formal en la adopción de una apariencia femenina, y en lo sexual y afectivo en la atracción de carácter homosexual.

“La adopción por parte del travestí de una imagen reconocible, y su pretensión de desempeñar en lo posible roles femeninos, hacen que este tipo sea el que menos problemas presenta en las relaciones que establece con su contexto heterosexual. Su ubicación, en un sistema de categorías elaborado mediante el uso de valores sexualmente cargados, no ofrece dificultad. El travestismo se acepta mejor que el afeminamiento en el varón o la homosexualidad viril porque ‘el travestí es plena y directamente reconocible’ [Cardín, 1994:60]. A partir de este reconocimiento, el travestí se convierte para los

heterosexuales en casi-una-mujer. En tanto que persona con apariencia de mujer que desarrolla roles femeninos (sobre todo a nivel sexual), el travestí no suele ser objeto de deseo en el mundo homosexual". (Guash, 1991;103).

El travestismo puede cumplir una función cómica, como el forofó del Athletic de Bilbao que canta en *La muerte de Mikel* o las *folklóricas* de *Gay Club*. También puede servir como enfatizador del clímax dramático en determinadas secuencias, como ocurre con Flor de Otoño en la secuencia en la que es abandonado vestido de mujer, tras ser apaleado, a la puerta de su casa; o en la de la confesión a su madre o, más aún, en la secuencia previa a la ejecución en la que se pinta los labios para acudir ante el pelotón de fusilamiento. En Fama, a la dimensión espectacular, se une una vertiente más *naturalizada*, en la medida en la que no pretende ser una caricatura de lo femenino: Fama, fuera del escenario, en la calle y en privado, adopta una apariencia y una gestualidad absolutamente femeninas -sin caer en lo estrambótico- dando lugar a un tipo que se encuentra a mitad de camino entre el travestí convencional y el transexual, ya que, a pesar de lo verosímil de su apariencia, Fama no manifiesta en ningún momento deseo alguno de dejar de ser un hombre, en el sentido estrictamente biológico.

El último subtipo, dentro del grupo de personajes afeminados, lo constituye la loca que, a decir de Óscar Guash:

"Los modos llamativos y sonoros de la loca, la afectación de la que hace gala, y la imagen que representa, la convierten en el tipo más reconocible del universo homosexual". (Guash, 1991;93).

La loca es, junto con el travestí, uno de los tipos homosexuales más visibles, posiblemente por la fijación del estereotipo en el consciente colectivo. Probablemente debido a su visibilidad, es el que más atención ha merecido por parte de la cultura heterosexual, generalmente con fines cómicos sin embargo, su

presencia entre los protagonistas es muy escasa, a pesar de la extensa excepción que supone la película de Ramón Fernández: *Gay Club*.

Toni, junto con sus amigos, constituye la expresión más neta, en términos de protagonista cinematográfico, de la loca convencional: es alegre, desenfadado, ocurrente, lenguaraz, tremendamente afectado tanto en la inflexión vocal como en los ademanes. No sólo no se oculta, sino que se exhibe, en este caso inaugura un Club Gay en su pequeña localidad. Lo que hay de novedoso, casi de subversivo, en el film dirigido por Ramón Fernández es que, sin abandonar el cliché de la loca cómica que tan buenos resultados suele dar en el cine español²⁸, elabora un discurso en el que la loca, habitualmente estoica ante las pullas del entorno, adopta una actitud reivindicativa y retadora venciendo, además, sobre sus detractores más acérrimos.

Caso distinto es el de Ocaña, para quien la reacción de sus paisanos ante su visibilidad ha sido la razón que le ha obligado a cambiar el pueblo por la ciudad. Ocaña es también afeminado, tan ágil con el abanico como con la lengua, también -a su modo- insurgente. Sin embargo, la representación que elabora Ventura Pons parte de una experiencia vital real, que siempre suele estar compuesta por luces y por sombras, y por esta razón los momentos de comicidad conviven en *Ocaña, retrat intermitent*, con los momentos de sentimiento patético de la vida, de un patetismo sobrio que induce a la comprensión al permitir al espectador observar el rostro, fieramente humano que diría, que apenas se oculta tras la máscara.

Hipótesis N° 2: *“El cine español ofrece una visión esencialmente negativa y pesimista de la homosexualidad, lo que se traduce en las siguientes hipótesis secundariss”:*

Hipótesis N° 2.1: *“El personaje homosexual, según la cinematografía española, es fundamentalmente una víctima y es vulnerable por su propia condición”.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.1: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: se puede afirmar que en la mayor parte de los casos, la condición sexual del personaje le convierte en una víctima social.

Esta vulnerabilidad viene dada, a tenor de lo representado en los discursos, por la potencialidad que ofrece la condición homosexual de cara a su instrumentalización, a modo de arma arrojadiza, frente a una sociedad que, se supone, a fiscaliza esta condición y los comportamientos y sujetos con ella relacionados.

Más de la mitad de los personajes analizados se presentan como víctimas, directas o indirectas, de la incompreensión social o, lo que viene a ser lo mismo, de los efectos derivados de la misma. Eduardo (LPO) es el primero de ellos, víctima del chantaje de Rosa, como también lo es Ocaña (ORI) que se ve obligado a abandonar el pueblo donde -cuenta- sufría el acoso, e incluso la agresión física, de sus vecinos.

Juanito y Roberto (ED), aunque en distinta medida, son también objeto de acoso y ven frustrado su proyecto vital por el hecho, en último término, de ser gays.

Toni (GC) será la primera víctima que conseguirá dar la vuelta a su situación denunciando el complot del que es objeto tanto él como sus compañeros de empresa.

Mikel (LMM) constituye una nueva víctima y también, indirectamente, su amante Fama que no sólo pierde a Mikel, sino que se ve relegado al margen social, despojado del lugar que, por lógica, debía corresponderle.

No se puede decir que Pablo Quintero sean víctimas sociales por razón de su sexualidad; en todo caso, Antonio es víctima de sí mismo y Pablo Quintero, a su vez, de Antonio.

Otro personaje que sufre los efectos del rechazo social es Mario que, tanto en la primera como en la segunda parte de *Las cosas del querer*, se ve obligado a abandonar el país acosado por el escándalo al hacerse pública, por diferentes razones, su identidad.

Claudio (LCQ2) también debe ser considerado en esta punto ya que, a pesar de que ser él mismo quien se quita la vida, es evidente que su incapacidad para superar el temor social, tras revelar por su intento de asesinato sobre Alberto el objeto real de su deseo, es la motivación que le lleva directamente al suicidio.

Alberto (LCQ2) es, como fama, otra víctima indirecta de la presión social que obliga a Mario a abandonar Buenos Aires, llevándose el principio de una relación que tiene, por tanto, un futuro incierto.

Las últimas víctimas del cine español, al menos hasta donde llega este trabajo, son Ángel y Bruno: Bruno morirá a manos de Ángel, convertido en asesino en un asesino por miedo a que su vida se vea desmantelada, trayecto que sin duda se ve facilitado por su familiaridad profesional con la muerte. No hay que olvidar

que Ángel es amenazado, mediante chantaje, por Guillermo, y que es en ese chantaje donde se encuentra el origen a partir del cual se desarrollarán los acontecimientos que van a culminar con la muerte de Bruno a manos de Ángel.

Así pues, un total de trece de los veinticuatro personajes son, según los discursos fílmicos, víctimas directas de la presión social, presión que, eso sí, puede manifestarse de diferente forma y llegar hasta el personaje por distinta vía, desde la institucional, como cuando el compañero de partido de Mikel le informa de que su orientación es incompatible con la función de representante político, hasta la marginal, representada por sujetos sin escrúpulos dispuestos a aprovechar esa vulnerabilidad en su favor, como los asesinos de Juanito -Chantajistas de el diputado-. La diferencia general, como ya se apuntó en el análisis particular dedicado a las agresiones, estriba en el hecho de que desde que empezaron las representaciones desfocalizadas, el que se encarga de poner al personaje en contacto con la hipotética presión social es, siempre, otro personaje homosexual ¿Qué pensar de ello?

Se ha hablado en este apartado de forma constante de presión social pero ¿cómo se manifiesta esta presión en los relatos fílmicos? lo sorprendente es que, salvo excepciones, la presión social es el ogro al que se menta más de lo que se representa: Eduardo (LPO) parece recuperar a Miguel a pesar del escándalo del banco, y nada parece haber alterado su ritmo de vida, él sigue, como al principio, bronceándose con la lámpara de infrarrojos en el apartamento, como si nada hubiera pasado. No llegamos a saber qué pasa en realidad con Roberto Orbea, ni qué va a ser definitivo en caso de que se cumpla el futuro fatal que él mismo augura: si su orientación sexual o el asesinato de Juanito ¿hubiera sido igual de fatal si Juanito no hubiera muerto? ¿Qué hubiera pasado realmente con Claudio si no hubiera intentado asesinar a Alberto? ¿Hubiera sido igualmente rechazada su sexualidad por una

madre, por ejemplo, que ya comprendía a Mario? En el caso de Ángel (HYD) tampoco queda claro qué habría sucedido de llegar a cumplirse el chantaje de Guillermo. De modo que tan sólo en los casos de Mikel, Fama y Mario la amenaza del rechazo social se cumple abiertamente.

De modo que la amenaza del rechazo social se queda, al menos a efectos de representación, como variable fenomenológica cuyo rostro real, al igual que en algunas películas de terror, sólo puede ser imaginado a partir de las reacciones de pánico de los personajes amenazados ante su sólo mención.

Posiblemente a lo que, en último término, tratan de apuntar las películas que hacen referencia al rechazo social no es a la denuncia de su existencia real, sino precisamente a lo productiva que resulta su simple existencia hipotética a quienes quieran aprovecharse de ella, y al estado de gratuita vulnerabilidad en el que colocó a quienes son susceptibles de sufrirla. Esta vulnerabilidad paradójicamente, lejos de implicar una ordenación de un comportamiento que la sociedad considera inmoral mediante la constricción que supone la presión, lo que en realidad hace es, precisamente, colocar a la homosexualidad en los límites de la marginalidad social, abriendo con ello la puerta a todo tipo de atropellos y comportamientos de dudosa talla moral, que campan libre e impunemente en esa tierra de nadie donde el control social ya no tiene efecto.

Hipótesis N° 2.2: *“El personaje homosexual, según la cinematografía española, es un individuo caracterizado finalmente por la infelicidad fruto de la frustración a la que le lleva su condición”.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.1: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: el personaje homosexual rara vez alcanza sus objetivos, sean éstos cuales sean. 17 personajes en total (70,3%) acaban frustrados por una u otra razón.

El primero es Alfredo (DFTE), incapaz de adaptarse al universo masculino que forman su padre y su hermano del que, con la muerte del padre, será definitivamente expulsado.

José (ADD), será presa del vacío interior que ha pretendido llenar a base de recuerdos reconstruidos para la ocasión, pero que no llegan a dar rumbo a su triste existencia.

Lluís llegará a conseguir que su madre acepte su situación, sin embargo será fusilado por el intento de magnicidio contra Primo de Rivera.

Roberto y Juanito (ED) tampoco conseguirán realizar su proyecto en común, a pesar de la comprensión que obtienen de Carmen, la mujer del diputado.

Ramón (EE) será asesinado, definitivamente al final de la película, por Jaime, aunque es el caso menos claro puesto que no presenta ningún proyecto claramente definido.

Mikel y Fama (LMM), ya se ha dicho, también ven frustrado su proyecto en común, además de la vida en el caso del primero.

Pablo Quintero (LD) no conseguirá enamorar a Juan, y perderá toda

oportunidad cuando éste es asesinado por Antonio, a quien también perderá, de modo que ni él ni Antonio consiguen nada de lo que pretenden.

Klaus (TEC) fallará en su tentativa de suicidio y también fallará al oponerse a Ángel en lo único que puede hacer: intentar sobrevivir en el pulmón de acero. Al final morirá humillado a manos de Ángel.

Mario (LCQ) no conseguirá recuperar su relación con Juan en *Las cosas del querer*, ni tampoco logrará, ni establecer una relación con Alberto, ni evitar el conflicto con Claudio en *Las cosas del querer 2*. Además, en ambos casos se verá enfrentado al desarraigo del exilio forzoso, aunque éste se vea suavizado, en la segunda parte, por la compañía de sus, ya inseparables, Pepita y Balbina.

Claudio (LCQ2), por su parte, no podrá recuperar el amor perdido de Alberto, y lo único que conseguirá es dejarle lisiado. Tampoco logrará guardar las apariencias, y el escándalo será inevitable tras los acontecimientos que tienen lugar en el teatro en el que actúa Mario. Alberto, por su parte, acabará, además de lisiado, y sin la presencia de Mario y sin datos concluyentes acerca del estado de la relación tras el suceso.

Por último Bruno (HYD) no sólo no conseguirá salvarse del acoso criminal de Guillermo en los brazos de Ángel, sino que, lejos de obtener protección, acabará encontrando la muerte en ellos.

Hipótesis N° 2.3: *“El homosexual, según la cinematografía española, es un personaje abocado a la soledad”.*

Conclusión a la hipótesis N° 2.1: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: La preocupación por encontrar un compañero, o al menos un apoyo afectivo con vistas al futuro, está presente desde el principio en las películas que tratan de este tema.

Ya Eduardo (LPO) plantea el miedo al vacío de la soledad y, aunque no como pareja, mira a Miguel como un seguro de vejez con el que poder enfrentarse a ese fantasma.

José (ADD) también se enfrenta a esa situación, e intenta refugiarse en el pasado sin conseguirlo completamente. Al final, el vacío se apoderará de él.

En Ocaña (ORI), a pesar de la frivolidad con la que pretende tratar el tema, también aparece esta inquietud cuando, a pesar de afirmar que él es un hombre de amores breves, que valora su independencia, sí cree en ese sentimiento y siente temor cuando la noche le sorprende en soledad.

En la misma dirección avanza, hasta que es interrumpida, la relación que llegan a establecer Roberto y Juanito (ED), relación que, a pesar de nacer en el ámbito de lo esporádico, de lo furtivo, acaba por instalarse ocupando el universo cotidiano de los protagonistas. Al final, una vez más, es la soledad, a parte del escándalo, lo que espera a Roberto tras la desaparición de su amante.

Similar destino siguen Mikel y Fama, cuya relación se ve frustrada por la muerte del primero, sin que hayan logrado establecerse realmente como pareja a pesar de sus evidentes deseos al respecto.

Pablo Quintero y Antonio (LD) no llegarán a formar una auténtica pareja, a pesar de ambos muestran interés por encontrar a la persona adecuada. En este caso será el desencuentro entre los protagonistas, y no las circunstancias externas, lo que les impida conseguir su propósito. Sencillamente Antonio ama a Pablo, pero Pablo ama a Juan que, a su vez, no corresponde a Pablo en la medida en la que éste quisiera.

Mario (LCQ y LCQ2) tampoco alcanzará mejor suerte y tendrá que marcharse al exilio solo, de España en la primera parte de *Las cosas del querer*, y de Argentina en la segunda, dejando, en éste último caso, a Alberto también solo. Claudio morirá, en definitiva, como resultado de no haber podido recuperar su antigua relación con Alberto, y por su incapacidad para asumir que éste acabase en brazos de Mario.

Ángel también se planteará, tras su ruptura con Ramón, la conveniencia de iniciar una nueva vida, pero será Bruno quien más hondamente exprese la necesidad de huir de la soledad, de pertenecer a alguien, de hacer proyectos en común. Lamentablemente para los protagonistas, los acontecimientos que se irán sucediendo en *Hotel y domicilio* tampoco van a permitir que el proyecto prospere.

Hipótesis N^o 2.4: “*El conocimiento de su condición, por parte de la sociedad no homosexual, se representa como generador de conflictos*”.

Conclusión a la hipótesis N^o 2.4: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: cuando se produce un proceso por el que el personaje pasa de la invisibilidad a la visibilidad social (hecho que tiene lugar exactamente en el 54,6% de los personajes analizados), lo más frecuente es que el personaje se enfrente a un conflicto que no podrá resolver favorablemente.

El primer personaje en el que se plantea el conflicto del conocimiento público es Ocaña, que abandona el pueblo ante la presión a la que le somete el entorno social. Sin embargo es el mismo Ocaña que paseará travestido e insurgente por las calles de Barcelona sin que, al parecer, se produzca ningún conflicto.

En *Un hombre llamado Flor de Otoño* también aparece, aunque indirectamente, una referencia a la conflictividad social derivada del hecho de ser visiblemente gay, y se produce en la comisaría cuando se conoce, por el inspector de policía, que todos los habituales de Bataclán están ya fichados, a pesar de que no se habla para nada de delito.

Se enfrentan a este tipo de situación Roberto y Juanito (ED), sin que en *El diputado* llegue a contarse en qué dirección se resolverá finalmente el conflicto ante el conocimiento social más amplio, aunque cabe presumir, de lo que se desprende del monólogo interior de Roberto, que la resolución no será positiva.

También Toni (GC) tendrá que vérselas con la facción más reaccionaria de su comunidad, aunque en este caso, como en el de Eduardo, se recojan en el discurso tanto situaciones de conflicto como de integración social, como la festiva secuencia en la que Toni y sus amigos van a tomar el aperitivo al bar.

Mikel es uno de los casos más evidentes de conflicto directamente asociado al momento en el que su condición se hace visible: justo a continuación de despedirse de Fama en el pueblo, se producen las primeras reacciones y Mikel es retirado de la vida política y puesto en cuestión por sus propios amigos. Fama comparte, aunque sólo sea indirectamente, la suerte de Mikel y asiste a su funeral en un marcado segundo plano.

Otro de los ejemplos más notorios de conflictividad social es el que vive Mario (LCQ y LCQ2), e indirectamente también Alberto que se queda solo cuando Mario parte al exilio, aunque en este caso vuelve a aparecer una situación personal de aceptación por parte de Tullio, el amante de Pepita, en la última secuencia del aeropuerto en *Las cosas del querer 2*. En dicha secuencia Tullio equipara la relación que existe entre Pepita y él con el que, sabe, siente Alberto hacia Mario, solidarizándose con él y dándole esperanzas, no se sabe si fundadas o no -el discurso no ofrece ningún dato al respecto-, ante el reencuentro futuro de ambas parejas.

Tan sólo Pablo Fernández, en *Alegre ma non troppo*, parece no haber tenido que enfrentarse a conflicto social alguno por el hecho de reconocerse homosexual. Es más: tiene una madre que le valora más por el hecho de serlo, y encuentra una amiga, Salomé, con la que puede compartir sus sentimientos y experiencias.

En el resto de los personajes: Alfredo (DFTE), José (ADD), Jaime y Ramón (EE), Pablo Quintero y Antonio (LD), Ángelo y Klaus (TEC) y Ángel, Bruno y Guillermo (HYD) no se producen cambios reales en la visibilidad del personaje, por lo que no es posible conocer, a partir del propio discurso, el grado de conflicto que supondría en realidad para ellos el ser reconocidos socialmente como gays.

Lo que sí es absolutamente cierto es que sólo en un caso la visibilidad es exclusivamente motivo de satisfacción, el ya comentado de *Alegre ma non troppo*, que existen casos -concretamente 4- en los que el personaje puede vivir tanto situaciones de satisfacción como de conflicto como resultado de su visibilidad: Eduardo (LPO), Ocaña (ORI), Toni (GC) y Alberto (LCQ2) y que, por último, son mayoría -un total de 7- los que son representados en situaciones exclusivas de conflicto: Lluís (HFO), Roberto y Juanito (ED), Mikel y Fama (LMM y Mario (LCQ y LCQ2).



Ilustración 27: Representación del rechazo social en *La muerte de Mikel* (1983). Mikel besa a Fama al despedirse, y acto seguido es excluido de la lista electoral de su partido debido, explícitamente, a sus preferencias en materia sexual.

Hipótesis Nº 2.5: *“El personaje homosexual, según la cinematografía española, vive una experiencia constreñida dentro de los límites de lo marginal”.*

Conclusión a la hipótesis Nº 2.5: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: casi todos los personajes muestran una doble vida, paralela a la pública y cuidadosamente separada de ella, en la que desarrollan su sexualidad que, por esta razón, siempre es marginada de la esfera de lo social.

Alfredo calla su deseo y lo niega a sí mismo acostándose con la mujer de uno de sus empleados en *Diferente*. Para su familia es implemente algo excéntrico, pero en su seno tampoco se aborda en ningún momento abiertamente el asunto.

Algo similar sucede con Eduardo al reconvertir la atracción que siente por Miguel. Él posee un apartamento en el que da rienda suelta a su deseo, y aunque en varios momentos del relato se da a entender que en su familia, tanto su hermano como su madre, están al tanto de su opción, en ningún momento su vida como homosexual y su vida social llegan a compartir cuadro. Todo se mantiene cuidadosamente al margen.

Algo similar ocurre con José: su hermana sabe de la condición sexual de su hermano, sin embargo nada en el relato indica que existan conexiones entre su vida homosexual y el resto, ni siquiera cuando, como en la fiesta a la que asiste en la vieja casa de Granada, los personajes comparten el mismo espacio. El encuentro, que acabará en sexual, entre José y un viejo amigo comienza y termina en el jardín, fuera de la casa, al margen, una vez más, de la fiesta que está teniendo lugar en el interior.

En el caso de Ocaña (ORI) la situación es más ambigua y que aunque se le muestra socialmente visible, y aparentemente integrado, lo cierto es que él mismo

marca una diferencia al trazar una línea entre el barrio de arriba y el lugar en el que él vive en la parte baja de la rambla barcelonesa, y él mismo se asocia a otros tipos considerados socialmente marginados como su amiga la prostituta que se emborracha. De todos modos, y a pesar de los paseos de Ocaña entre la multitud, no es difícil observar, en algunas de estas secuencias, las expresiones de mofa de los viandantes.

Roberto Orbea (ED) sigue, al principio, el mismo esquema de Eduardo (LPO). Él vive con su mujer y se acuesta con sus jóvenes amantes en espacios transitorios: al principio su automóvil y después el apartamento que, por pertenecer a los tiempos de la clandestinidad, añade diferentes connotaciones a la relación que en su seno se establece. Sin embargo, Roberto Orbea va a ser el primer personaje en el que la homosexualidad abandona realmente la marginalidad, compartiendo espacios, acciones y personajes con la vida estable y cotidiana del protagonista: la relación de Roberto y Juanito abandonará el apartamento para ocupar el piso conyugal, compartir su presencia en escenarios públicos de diversa índole (mítines, museos, etc.), en definitiva: para ocupar el mismo espacio, incluso filmico, fuera de la marginalidad.

En el caso de Ramón (EE) no hay datos suficientes, debido a que no aparece representado su universo público, por lo que no es posible determinar si es diferente o si es el mismo que el ocupado por su vida como gay. Muy distinta es, sin embargo, la de Jaime, en el que los universos cotidiano y homosexual aparecen tan sumamente separados que no sabemos nada acerca de su existencia hasta la última secuencia de la película.

Toni (GC) es el primer personaje en el cine español, cuya homosexualidad aparece perfectamente integrada en su universo cotidiano, y aunque existe un

espacio, el Club Gay, que a priori podría ser conceptualizado como diferencial, lo cierto es que es un espacio de integración en el que se pretende el establecimiento de contacto entre la sociedad no homosexual y la cara más festiva y lúdica de una determinada experiencia gay.

Mikel (LMM) también es un personaje a través del cual se llega a representar abolición de la línea divisoria entre su dimensión gay y su dimensión pública, aunque ésta aparezca perfectamente establecida al principio de la película. *La muerte de Mikel*, como de otro modo hiciera *El diputado*, habla de las consecuencias de dicha abolición que en este caso, como en aquél, son presentadas como letales.

En *Tras el cristal* el planteamiento de este aspecto da una vuelta de tuerca más, al sumarse a la marginalidad, la vertiente psicopatológica de sus protagonistas. La homosexualidad en esta película no sólo pertenece al ámbito de lo marginal, físicamente aislado de lo social por el escenario -que alcanza cotas de asfixiante- de la casa, sino que da un paso más en dirección a lo siniestro por la puerta de la patología. Evidentemente en *Tras el cristal* no existe conexión entre el universo habitado por lo homosexual y el universo social, por la sencilla razón de que este último no existe, ha sido anulado haciendo desaparecer, además, a sus representantes en la casa: la esposa de Klaus es asesinada y la asistenta despedida. La niña forma, para entonces, parte integrada del imaginario de Ángel. Desde ese momento la mansión es un universo cerrado que, poco a poco, se convierte en espejo físico de la locura de sus protagonistas hasta que, en último término, es también visualmente arrancada de la propia realidad.

Mario también vive una homosexualidad marginal, a pesar de que Juan conoce -y en algún momento ha compartido- la situación y de que Pepita parece aceptarla sin problemas. Sin embargo, una vez más, los encuentros con sus amantes

tienen lugar *soto voce*, en la absoluta marginalidad del retrete de un bar, en la relativa marginalidad de los bastidores del escenario, en el espacio anónimo de la habitación de un hotel, o en la oscuridad de una habitación, lejos de la juerga que se desarrolla en el salón de la casa entre el resto de los invitados.

Este planteamiento cambia ligeramente en *Las cosas del querer 2*, aunque aquí, tanto la relación que se establece entre Pepita y Tullio, como la que se establece entre Mario y Alberto, se mantienen al margen, por voluntad de pepita y de Mario, de los espacios cotidianos. No obstante no se borra completamente el discurso de lo diferencialmente marginal: si bien es cierto que tanto una relación como la otra se inscriben en espacios alternativos al cotidiano (el hotel en el caso de Pepita y también el apartamento de Alberto en el caso de Mario), lo cierto es que en la secuencia final, en la despedida del aeropuerto, Tullio despide a Pepita efusiva y públicamente, mientras que Alberto debe conformarse, no se sabe si por el cariz que han tomado los acontecimientos, con ver desde la azotea del mismo aeropuerto como Mario se aleja hacia el avión sin ni siquiera despedirse con una mirada. Añádase a este hecho el que la relación que se establece entre Alberto y Claudio es constantemente negada por el segundo que, además, se va a casar y está en pleno proceso de preparación de su boda, sin que nadie, salvo Alberto y Mario, tenga noticia de sus verdaderos deseos.

Pablo Fernández, como ya se ha dado a entender o se desprende de lo dicho en algún otro momento, también constituye una excepción a la cuestión de la marginalidad: Pablo no oculta su condición, ni siquiera el hecho de tener escarceos ocasionales. Su vida, más o menos afortunada, aparece como un todo integrado y su vida gay no es representada de manera marginal respecto de su vida pública, simplemente decide, debido a diversas circunstancias, cuestionarse su orientación sexual; pero lo hace desde la integración, no desde la marginalidad.

Por último, en *Hotel y domicilio*, vuelve a darse el esquema de la doble vida en la figura de Ángel, cuyo afán es mantener a toda costa el tabique que separa su yo público y su yo privado y públicamente desconocido, por esta misma razón, marginal. En este caso la homosexualidad vuelve a estar asociada a la prostitución, al universo del chantaje y de lo sórdido, aunque sea para elaborar una feroz crítica a lo políticamente correcto como la que se elabora en *Hotel y domicilio*. La diferencia es que, para Ernesto del Río los personajes marginales contrastan, por su nobleza y su ternura, con la villanía que caracteriza a los que representan el poder establecido y que gozan de la estima social: el ex-policía (Guillermo) y el respetable forense (Ángel). Sin embargo, en lo que interesa a este trabajo, lo cierto es que, buena o mala, noble o vil, la homosexualidad vuelve a considerarse en el ámbito de la marginalidad social.

Así pues, aunque de una manera no siempre tan evidente como la que corresponde a los discursos que pretenden establecer una denuncia de tal situación, lo cierto es que la homosexualidad es representada como ámbito socialmente marginal en 12 de las quince películas analizadas, afectando a 19 de los 24 personajes que componen la muestra (79,1%). Tan sólo los personajes de *Gay Club*, *La ley del deseo* y *Alegre ma non troppo* constituyen claras excepciones a esta afirmación.

Hipótesis N^o 2.6: “El personaje homosexual, según la cinematografía española, es un sujeto cuya experiencia vital está generalmente ligada al drama”.

Conclusión a la hipótesis N^o 2.6: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: de las 15 películas analizadas, 13 abordan la cuestión homosexual desde la perspectiva del drama, ofreciendo historias en las que el personaje homosexual se enfrenta a situaciones vitales que podrían merecer la consideración de situaciones límite. Tan sólo *Gay Club* y *Alegre ma non troppo* ofrecen una mirada cómica de la cuestión.

Hay, no obstante, incluso dentro del drama, ciertas cuestiones de matiz que sería bueno considerar: los dramas sobre la homosexualidad suavizaron los tintes más cruentos con la llegada de *La ley del deseo*, película que sacó la cuestión homosexual del ámbito de la sordidez que había caracterizado a sus personajes hasta ese momento, de modo que cabe decir que, si bien el tratamiento dramático de la cuestión homosexual se mantiene hasta *Hotel y domicilio*, existe en algunas de las películas de la modalidad desfocalizada una tendencia a la atenuación de los planteamientos dramáticos. Por decirlo de una manera más gráfica, la mayor parte de las películas se afincan en el drama pero, mientras que las películas anteriores a *La ley del deseo* dirigen su mirada hacia la sordidez y hacia el patetismo, enfatizando los aspectos dramáticos de la trama, a partir de *La ley del deseo* hay películas que incorporan el glamur y los recursos propios de la comedia, ofreciendo una mirada que, sin dejar de ser básicamente dramática, humaniza y hace más asequible -y compatible- la experiencia homosexual. No obstante, *Hotel y domicilio* es una contundente excepción dentro de las películas del segundo grupo, ya que vuelve a colocar la cuestión homosexual en el ámbito del drama más sórdido y acerado, que era propio de las películas reivindicativas.

Conclusión general a la hipótesis N° 2: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: como se ha podido observar en el resultado de las conclusiones a las hipótesis 2.1 a 2.6, la visión que se ofrece de la homosexualidad es claramente pesimista y obviamente desalentadora para quien, pongamos por caso, busque en los discursos cinematográficos la expresión de un modelo de vida gay.

Los films españoles presentan al personaje homosexual como protagonista de una experiencia vital negativa, si bien no adjudican a la propia condición la responsabilidad sobre tal resultado, sino que en la mayor parte de los casos la responsabilidad recae sobre ese ente abstracto al que hemos denominado *presión social*, que sólo en unos pocos casos adopta una personalidad definida en los discursos: es el padre de Carmen, la novia de Miguel, en *Los placeres ocultos*, son los vecinos del pueblo de Ocaña en *Ocaña, retrat intermitent*, los políticos conspiradores de *Gay Club*, la madre o los compañeros de partido de Mikel en *La muerte de Mikel*, el cacique amigo del marqués en *Las cosas del querer* y la propia Evita Perón en *Las cosas del querer 2*.

La denuncia de muchos de los relatos fílmicos estudiados es precisamente la de la hipocresía social, que condena a la marginalidad a personajes cuyos sentimientos, vidas, experiencias... no se diferencian en nada de las de cualquier otro ciudadano, por la mediación de personajes -algunos también homosexuales para abundar en la ironía- que saben aprovechar en su beneficio esa deformación de la sensibilidad social hacia la homofobia.

No obstante, y sea quien sea el titular último de la responsabilidad, lo cierto es que en las películas estudiadas la imagen que se ofrece de la experiencia vital del personaje homosexual es bastante lúgubre, ya sea por activa o por pasiva: por pasiva sufre, como se ha dicho, las consecuencias de la falta de escrúpulos de unos,

o la falta de sensibilidad de otros, como les sucede a Eduardo (ED), Lluís (HFO), Ocaña (ORI), Roberto y Juanito (ED), Toni (GC), Mikel y Fama (LMM), Mario y Alberto (LCQ y LCQ2) y Ángel y Bruno (HYD); por activa se les presenta, por circunstancias que en muchos casos -hay que aclarar- se escapan a su control, incapaces de estabilizar su vida afectiva, como sucede con José (ADD), Ocaña (ORI), Roberto y Juanito (ED), Mikel y Fama (LMM), Pablo Quintero y Antonio (LD), Mario (LCQ y 2), Alberto y Claudio (LCQ2) y Bruno y Ángel (HYD); o capaces de causar muertes -directas o indirectas- como Alfredo (DFTE), Jaime (EE), Antonio (LD), Klaus y Ángel (TEC), Claudio (LCQ2) y Ángel (HYD).

Así pues, el abandono, la soledad y la muerte son los ingredientes básicos de los discursos que, en clave casi siempre dramática, abordan la cuestión homosexual en nuestro país. No se abordan en ningún momento, salvo leves pinceladas en *La ley del deseo*, otras visiones positivas de la homosexualidad como podría ser la posible cotidianeidad de este tipo de relaciones que sí alimenta los argumentos de películas de otras nacionalidades, como la comedia norteamericana *Partners* (en español: *Algo más que colegas*, de James Burrows, 1982) o incluso en convivencia con el drama, como *Longtime Companion* (en español: *Compañeros inseparables* de Norman René, 1990) un canto, entre otras cosas a la solidaridad gay, y *Torch song Trilogy* (en español: *Compañeros inseparables* de Paul Bogart, 1988) en el que incluso se plantean cuestiones tan actualmente en debate como la capacidad de las relaciones entre hombres para la adopción -en determinadas circunstancias-, por poner tan sólo algunos ejemplos.

En España aún no se ha abandonado la idea de la homosexualidad como conducta marginal, no ofrece nuestro cine modelos reales de integración salvo, tal vez, *La ley del deseo*. Sería un error considerar como tal a *Gay Club*, ya que en ella el entronque, entre la realidad homosexual y la sociedad en general, tiene lugar en el

espacio del Club Gay, en el que los gays permanecen en todo momento *al margen* de los que no lo son: en una mesa aparte como el marqués y su séquito, detrás de la barra, en el escenario o tras los bastidores: hay en todo caso interacción directa, pero no integración real. Se podría decir que la prima de Toni y el novio y la jefa de ésta constituyen un ejemplo de integración y, en cierto modo lo son, sin embargo actúan siempre como *tutores* protegiendo y lo que es más sintomático: *representando*, haciendo de mediadores, entre el grupo de gays y los representantes de la sociedad más amplia. Les representan ante la entidad bancaria, ante las instituciones públicas, ante la prensa y también, a pesar del alegato de Toni en el juicio, ante la institución jurídica por la vía del abogado defensor que es, a su vez, amigo del novio de su prima, lo que ya supone un alarde de mediación.

A la vista, en conjunto, de los relatos analizados, un homosexual adolescente, por poner un ejemplo, que busque pistas sobre alternativas del ser homosexual, o un familiar de éste, pongamos por caso sus padres, no podrán acceder más que a una imagen negativa y pesimista de lo que el futuro puede deparar a un individuo gay, por mucho que sea relevado en muchos -la mayor parte- de los casos -y esto los discursos también lo dejan claro- de la responsabilidad directa sobre este hecho, representándole como una víctima social.

Hipótesis N^o 3: *El cine español ofrece argumentos que pueden inducir el rechazo de la homosexualidad”.*

Conclusión a la hipótesis N^o 3: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: derivada de lo anterior, un modelo de experiencia humana a la que no es fácil acceder de manera directa, dado que se caracteriza por su ocultación social, está mucho más determinado por la experiencia vicaria que ofrecen los discursos mediáticos, en este caso el discurso cinematográfico.

Dado que, como se ha demostrado en el epígrafe anterior, no se ofrecen en el cine modelos positivos de experiencia homosexual, la homofobia sigue encontrando en ellos argumentos, aunque sean irracionales -recordemos que una fobia es un proceso psicológico de naturaleza irracional-, para mantenerse.

Muchos, una tercera parte, de los personajes analizados son promiscuos: Eduardo (LPO), José (ADD), Lluís (ORI), Roberto (ED), Juanito (ED), Ramón (EE), Pablo Quintero (LD), Mario (LCQ).

Casi todos demuestran ser, por una u otra causa, emocionalmente inestables: Alfredo (DFTE), José (ADD), Lluís (HFO), Ocaña (ORI), Roberto (ED), Juanito (ED), Jaime (EE), Mikel (LMM), Antonio (LD), Ángelo (TEC), Mario (LCQ y LCQ2), Claudio (LCQ2) y Bruno (HYD).

Algunos, otra tercera parte, realizan, o reconocen haber realizado, acciones suicidas o desarrollan comportamientos psicológicamente nocivos: Jaime (EE) mata a Ramón, Fama cuanta un intento de suicidio (LMM), Antonio se suicida y previamente ha matado a Juan (LD), Klaus (TEC) reconoce en su diario haber asesinado a varios niños en los campos de concentración y mantiene contactos pederásticos con Ángelo, Ángelo (TEC) presenta graves problemas de identidad,

asesina a varios niños y finalmente a Klaus, Claudio intenta matar por celos a Alberto (LCQ2), Ángel asesina a Guillermo y a Bruno (HYD) y Guillermo (HYD) es un individuo agresivo que no duda en golpear, chantajear o humillar para alcanzar su objetivo.

Otros muchos, casi la mitad, simplemente están directamente relacionados con comportamientos socialmente rechazados como la prostitución, la pederastia o el consumo de droga: Eduardo (LPO), Lluís (HFO), Roberto (ED), Juanito (ED), Ramón (EE), Pablo Quintero (LD), Klaus (TEC), Ángel (TEC), Mario (LCQ), Ángel (HYD) Bruno (HYD) y Guillermo (HYD).

El caso es que, resumiendo, las películas españolas no contienen discursos homófobos en sí mismos, pero en ellos se asocian abundantemente a la condición homosexual, determinados comportamientos o actitudes que, de no existir en el espectador una experiencia contrastada al respecto, podrían inducir actitudes de rechazo.



Ilustración 28: *El y él* (1979). La prostitución es una acción frecuentemente asociada, en lo cinematográfico, a la homosexualidad. Ramón paga sus servicios a un joven prostituto.

Hipótesis N^o 4: *“Existen coincidencias entre la imagen fílmica y la imagen social de la homosexualidad”.*

Conclusión a la hipótesis N^o 4: Efectivamente, se cumple esta hipótesis: existen coincidencias entre determinados aspectos de la imagen social de la homosexualidad, presentes en estudios de campo elaborados a este respecto, y su representación en los discursos fílmicos.

Los ítems que aparecen tanto en el estudio que se ha tomado como base como en el presente análisis, y entre los que existen correspondencias evidentes hacen referencia a:

a)- Grado del reconocimiento/visibilidad del sujeto/personaje homosexual, de modo que lo que parece visible en la realidad, se representa como visible en el universo fílmico.

b)- Tipos de hábitat con mayor presencia de homosexuales, de manera que en los discurso fílmicos los personajes se representan mayoritariamente en los hábitat en los que su imagen social los localiza: el hábitat urbano.

c)- Autonomías con mayor presencia de homosexuales: el cine representa exactamente las mismas cuatro autonomías en las que, mayoritariamente, la imagen social espera encontrarlos. Andalucía, Cataluña, Madrid y País Vasco.

d)- Clases sociales en las que es más frecuente la presencia homosexual: aunque la mayor parte de los encuestados piensan que pueden existir en cualquier clase social, entre los que no piensan de este modo se mantiene la misma tendencia que la que se refleja en las películas, que, de mayor a menor, los localiza entre clase alta, media, y baja.

e) Profesiones con más presencia homosexual: la imagen fílmica, así como la imagen social, localizan la presencia homosexual más elevada entre los profesionales del mundo de las artes y el espectáculo.

f) Detractores de la condición homosexual: imagen fílmica e imagen social coinciden a la hora de representar una, y localizar la otra, a los grupos sociales menos favorables a la condición homosexual, de modo que estos grupos sociales aparecen todos representados, en algún momento de las películas analizadas, como abiertamente hostiles hacia los protagonistas homosexuales.

NOTAS

¹ Para un estudio histórico de la homosexualidad en occidente, a parte de la obra citada de Boswell ver García Valdés, A. - Historia y presente de la homosexualidad. - Akal Universitaria - Madrid, 1981. Para una historia más reciente de la homosexualidad: Mirabet y Mullo, A. - Homosexualidad hot - Hecrer - Barcelona, 1985. Más centrados en la evolución de la realidad homosexual española: Guash, O. - La sociedad rosa - Anagrama - Barcelona, 1991.

² *Slogan* : nombre dado por los antiguos pueblos irlandeses al grito de guerra.

³ Los autores localizan el período "*postfranquista*" como aquél que va desde el año anterior a la muerte del dictador hasta la promulgación del indulto de 1975, la reforma de Arias Navarro y la promulgación de la Ley de Asociaciones Políticas. La etapa de "*Transición democrática*" se inicia con el expediente de legalización de los partidos políticos e incluiría los siguientes acontecimientos: la disolución de la Secretaría General del Movimiento, la legalización del Partido Comunista de España, las elecciones del 77, la declaración de amnistía definitiva, la elaboración de la Carta Magna y su aprobación en referendun en diciembre del 78 y la aprobación de la Ley del Divorcio en el 81. Esta etapa concluiría con la victoria del PSOE en las elecciones de 1982. La etapa propiamente "*democrática*" sería la que va desde 1983 hasta nuestros días.

⁴ Un concepto similar aunque formulado como *cultura homosexual* es empleado por Toda, M.A., Sánchez-Palencia, C. e Hidalgo, J.C. en "*Monográfico sobre cultura homosexual*". *Stylística*. Nº 4, 1995-96.

⁵ Circular de 13 de febrero de 1976, Nº 1/76. Fiscalía del Tribunal Supremo. Pornografía. Normas sobre publicaciones y espectáculos contrarios a la moral. Citada por González Ballesteros, T. (1981: 471 a 479).

⁶ Según Babuscio (1996:96): "El término '*camp*' designa aquellos elementos que, en una persona, situación o actividad, se expresan o son creados por una sensibilidad homosexual. No hay ninguna persona, o cosa que sea '*camp*' *per se*: se trata más bien de una relación que se establece entre determinadas actividades, individuos o situaciones y la homosexualidad".

⁷ Véase: Friedman, L.D. "Unespeakable images. Ethnicity and the american cinema". University of Illinois Press. Chicago, 1991 y Mayne, J. "Cinema and spectatorship". Routledge. Londres, 1993.

⁸ Este momento se corresponde con lo que en el argot del colectivo se denomina *salir del armario*, traducción del *coming out* inglés, que hace referencia al momento en el que el individuo hace pública su condición fuera del ámbito exclusivamente homosexual.

⁹ La película inició su rodaje en una casa de campo en la se sucedieron los desastres, hasta tal punto que parte de ella se desmoronó causando heridas en los ojos de David Sust (Ángelo), lo que oblogó a paralizar el rodaje en varias ocasiones. Finalmente, y con un considerable aumento sobre el presupuesto inicial, fue necesario reproducir a toda prisa, en decorados, la parte de la casa en la que debía terminarse el rodaje.

¹⁰ La *voluntariedad* de la situación se pone de manifiesto cuando se aprecia el poco esfuerzo que Juan realiza para zafarse de Mario, instantes después cuando la coartada de la ambigüedad es ya insostenible.

¹¹ Joven Orquesta Nacional de España, prestigiosa institución cantera de la Orquesta Nacional de España.

¹² Forster, E.M. (1962; 75) citado por Chatman, S. (1990; 141).

¹⁴ Son muchos los autores que tratan en sus estudios el factor *visibilidad* y sus implicaciones en los mecanismos de aceptación o de rechazo de la condición homosexual. Todos emplean, con escasas diferencias, el término *visible* para designar la homosexualidad no oculta cuyo conocimiento es accesible para la sociedad no homosexual. Se pueden consultar en este sentido, entre otros, los trabajos de Begoña Enguix (1995; 70) y Richard Dyer (1983; 2-19).

¹⁵ En su estudio Begoña Enguix (1996; 74) ofrece una interesante estadística de las respuestas a una de las cuestiones planteadas en su investigación: "¿Quién conoce su homosexualidad?" que arroja el siguiente resultado: Amigos: 72,0%, Compañeros de trabajo: 45,3%, Familia: 36,0%, Conocidos: 24,0%, Todos: 22,7%, Sólo otros homosexuales: 4,0% y Nadie: 1,3%. Desgraciadamente no indica el orden de la secuencia en la que se desarrolla este proceso informativo.

¹⁶ Al hablar de origen no se pretende entrar en el debate abierto entre quienes defienden un origen biológico, concretamente de carácter genético, de la homosexualidad y a los que se decantan por definir su origen como fruto de un proceso de aprendizaje (Enguix, B. 1996; 194). La intención es sencillamente la de conocer en qué momento, según el discurso cinematográfico, se manifiesta el rasgo homosexual en el personaje y si ofrece razones que intenten explicar dicha aparición.

¹⁷ En este contexto el término codificación cultural se pone en conexión con el de tipificación de Berger, P.L. y Luckman T. (1995; 49) "*La realidad de la vida cotidiana contiene esquemas tipificadores en cuyos términos los otros son aprehendidos y "tratados" en encuentros cara a cara*".

¹⁸ Utópico se refiere en este contexto a los espacios que carecen de un referente espacial identificable, como puede suceder en las representaciones de imágenes oníricas, en las que el espacio no tiene por qué presentar una dimensión física concreta.

¹⁹ Véase, para todo lo relativo al uso de espacios diferenciales o uso diferencial de espacios genéricos, el capítulo "instituciones y escenarios" en Guasch, O. (1991; 109).

²⁰ Para realizar el cómputo se han empleado copias videográficas de las distintas películas empleando un vídeoeditor Panasonic NV-HS 1000 con control manual sobre la velocidad de arrastre de la cinta (Jogg/Shuttle), y dotado de contador de tiempo hh:mm:ss, permitiendo una gran precisión cronométrica.

²¹ Otra Conducta Socialmente Rechazada.

²² En el caso de Mikel, aunque su estado inicial es el de casado se ha preferido considerar la situación de separado, puesto que tal separación se produce en un momento muy temprano del discurso sin que Mikel vuelva a aparecer como casado.

²³ "*Pretended families*" en el original, parece hacer referencia a los grupos compuestos mayoritariamente por homosexuales entre cuyos miembros se establecen vínculos de amistad y apoyo mutuo que, a pesar de no ser consanguíneos, se revelan sorprendentemente fuertes y estables a lo largo del tiempo, y que acaban constituyéndose en muchos casos en el auténtico soporte emocional y práctico en cualquier circunstancia. En el argot gay norteamericano la palabra *family*

posee esta acepción, designar a alguien como *family* indica que pertenece al entorno homosexual próximo. En español el registro más parecido es el de *hermana*, palabra con la que un homosexual puede referirse a otro, vínculo que excluye por completo cualquier componente sexual.

Ejemplos de estos grupos pueden verse en películas como “Long time companions” (1990) de Norman René o en “Philadelphia” (1993) de Jonathan Demme, por citar dos de las más recientes.

²⁴ El término *salir del armario* es una traducción de la expresión americana *coming-out the closet*, con la que se hace referencia al proceso completo en virtud del cual el individuo homosexual termina por abandonar el anonimato (el armario o *closet*) y hacerse *visible* convirtiendo en pública su condición más allá de los ámbitos exclusivamente homosexuales: la familia, el trabajo y la sociedad en su sentido más amplio.

²⁵ No está claro que la declaración ante el entorno no homosexual sea anterior a la declaración ante la propia familia, por lo que los puntos 4 y 5 de este desarrollo son intercambiables. Hay que considerar a este respecto que no es lo mismo el caso del homosexual joven o adolescente consciente de que depende al 100% del soporte económico y afectivo que le proporciona la familia y de las consecuencias que puede acarrear su pérdida, que el del homosexual económica y afectivamente emancipado para quien las consecuencias de tal pérdida, en caso de producirse, sin ser menos sensibles no son al menos tan determinantes. Parece en cambio lógico pensar que si, como se desprende de la investigación de Begoña Enguix, “el miedo ancestral al rechazo” es el factor que coarta de manera más determinante la declaración de la propia homosexualidad (Enguix, B, 1996:73), esta decisión, de ser espontánea, se irá produciendo en los diferentes ámbitos en función por un lado del control que el individuo pueda tener sobre las consecuencias de tal declaración para su propia estabilidad, y por otro del alcance potencial de tales consecuencias. La propuesta se ha organizado, en definitiva, tomando en cuenta estos dos factores aunque su orden es meramente indicativo ya que lo que se pretende es más ofrecer una nómina de posibilidades que una propuesta cerrada en cuanto al orden en el que éstas puedan tener lugar.

²⁶ Algunos textos sobre cinematografía gay dedican capítulos centrados de manera específica en el tema del chantaje como es el caso de la guía elaborada por Boze Hadleigh (Hadleigh, B.1996: 40-45).

²⁷ Otra referencia a "Victim", con extractos significativos de los diálogos del film, puede verse en Murray, R. (1995;167-168).

²⁸ Diálogos extraídos de la película.

²⁹ Diálogos extraídos de la película.

³⁰ Hay que tener en cuenta que *Gay Club* no se molesta en contradecir ninguno de los tópicos heterosexuales sobre la homosexualidad, hasta tal punto que un término que podría resultar ofensivo para el colectivo, como es el de *mariquita*, es empleado constantemente por los propios personajes homosexuales para designarse entre ellos mismos y es aplicado por Florinda Chico, que hace el papel de la orgullosa madre de uno de ellos, a su propio hijo y a Toni.

³¹ Categorías de Calificación espacial propuestas por García Jiménez, J.

³² Se ha decidido diferenciar el espacio *apartamento* de la *casa*: el primero hace referencia a un espacio estrictamente privado, bajo absoluto control del personaje, pero diferente al cotidiano, representado por la *casa*, en cuanto a la frecuencia y la función con y para las que es habitado. Interesaba saber, en relación con la acción diferencial, si ésta se producía en ámbitos cotidianos o no, dato que no hubiera sido posible aislar de no emplear esta diferenciación terminológica.

³³ Hay que recordar que Klaus era, como se desprende de sus diarios leídos por Ángel, médico de los campos nazis de exterminio. El peso del aislamiento es acusado principalmente por su esposa, quien da muestras en distintos momentos de encontrarse al límite de su aguante de la situación.

³⁴ Una extensa nómina, así como una detallada descripción de su tipología y usos, es recogida por Oscar Guash (1991; 109-135).

³⁵ La diferencia entre transformismo y travestismo, a pesar de su proximidad, es clara: en el espectáculo de transformismo el interés reside en mostrar el proceso por el que un hombre pasa, ante la mirada del público, a ser una mujer o por el que una aparente mujer acaba mostrando, bajo su disfraz, el cuerpo de un hombre. Para el espectáculo de travestismo, sin embargo, lo importante no es en sí el proceso, que no suele ser mostrado, sino el resultado final y la pericia, traducida ésta en efecto cómico o grado de verosimilitud, con la que el actor travestido es capaz de encarnar los

rasgos, gestos, y roles de su personaje o personajes.

³⁶ A tal efecto véase Alcalde, J. y Barceló. R.J. (1976).

³⁷ Ferrando, C. (1993), "Colomo rueda *Alegre ma non troppo*, un filme con "chunda, chunda y ñaca, ñaca"". *Diario 16*. 24 octubre.

³⁸El diario El País se hacía eco, en su edición madrileña del 6 de agosto de 1995, del cierre del Cine Carretas, con dos artículos en los que queda bien patente la importancia de este recinto en el universo gay madrileño, e incluso español (TORREBLANCA, N, 1995) y (ALBERT, A. 1995).

³⁹ P.J. Smith lo definirá como "mirada homosexual des-erotizada" (Smith, P.J. 1992;142).

⁴⁰ Pocas secuencias antes esa misma mujer había sido rechazada cortésmente por Alfredo, con evidentes muestras de sentimiento de liberación por su parte al abandonar la casa.

⁴¹ La expresión "el buen homosexual", empleada por P.J. Smith (1992; 144) , que remite a la parábola del "buen samaritano", es bastante precisa en la medida en la que señala al mismo tiempo hacia el prejuicio que identifica la homosexualidad, y a los que la practican, de manera negativa y hacia perfiles que, sin embargo, contradicen esta concepción manifestando actitudes consideradas socialmente positivas: generosidad, capacidad de renuncia y de sacrificio, autodominio, etc...

⁴² Diálogos extraídos de la película.

⁴³El anuncio de estreno se reproduce a toda página en El País de ese mismo día (p. 36) y en él aparece la elocuente frase "La historia soterrada e íntima de una voluntad de resurrección".

⁴⁴ El plano ofrecido por la cámara del muchacho vistiéndose es absolutamente frontal, no coincidiendo con el que correspondería a la mirada de Eduardo, único personaje presente en la habitación.

⁴⁵ Diálogos extraídos de la película.

⁴⁶ Un buen documento sobre la recepción de *La ley del deseo* y su valoración por parte del colectivo homosexual es la reflexión que a este respecto elaboran J.V.Aliaga y J.M.G. Cortés en su

texto "Identidad y diferencia" (1997,182).

⁴⁷ Una vez más he de referirme a textos ya citados como "Celtiberia Gay", en la que se mezclan indiscriminadamente, casi como si fueran sinónimos, estos tres conceptos.

⁴⁸ Diálogos extraídos de la película *Los placeres ocultos*.

⁴⁹ García Lorca, F. (1976; 84-90).

⁵⁰ García Lorca, F. (1981; 166).

⁵¹ La Sección de Español del Instituto de idiomas de la Universidad de Sevilla ha iniciado el proceso para que pedir a la Real Academia Española la inclusión en su diccionario de los términos "homofobia" y "homófobo" u "hoomfóbico", apoyándose en el hecho de su aceptación por las Academias de otros países y justificando tal necesidad además mediante argumentos de carácter socio-línguístico (MARTÍN GAEBLER, C., 1995-96;43-47).

⁵² Varias han sido las vías por las que el colectivo gay ha buscado su legitimación, vías que podrían resumirse del siguiente modo: Vía Científica, una de las primeras, que supuso un acercamiento a la realidad homosexual desde la medicina primero y desde la psicología después, que concluyó, tras no pocos avatares, con la consideración de la homosexualidad como desviación normativa y después simplemente como *diferencia* comportamental en lugar de hacerlo como aberración. Otra sería la Vía Histórica que desde finales del XIX buscó en épocas pasadas los rastros de un modelo gay socialmente integrado, con referencias constantes a las culturas helenística y romana. Una tercera es la Vía Antropológica, que ha buscado en otros modelos sociales y culturales la integración de las conductas homoeróticas. Una de las vías de legitimación más recientes y más directas es la Vía Reivindicativa en la que el colectivo gay, consciente ya de su peso y dimensión reales, inicia acciones directamente encaminadas a modificar su relación con la mayoría, para ello incrementa su presencia en lo social (manifestaciones individuales y colectivas, asociaciones, etc...) interviene en el campo legislativo promoviendo la modificación de leyes y la promulgación de nuevas normas que garanticen derechos esenciales, y exigiendo o recomendando la *visibilidad* a aquellos que, teniendo especial peso en, la opinión pública, se ocultan. Este último proceso, calificado como *outing*, tiene una doble dirección con implicaciones muy distintas: la primera es el *outing* que podríamos denominar *histórico*, consistente en reivindicar como parte del colectivo a las grandes

figuras de la cultura universal de todos los tiempos (Alejandro Magno, Miguel Ángel Buonarroti, Kavafis, Lorca, etc...), y un segundo *outing* que, con ironía pero también con precisión, podríamos denominar como *terrorista*, iniciado por los colectivos gays norteamericanos, y que significa amenazar con hacer públicos listados con los nombres de personajes relevantes pertenecientes a todos los ámbitos de la vida pública (con especial predilección por la esfera política y económica) con el fin, por un lado, de que éstos (aterrorizados ante las posibles consecuencias de tal acción) fueren desde sus posiciones privilegiadas el avance en cuanto a mejoras sociales para el colectivo y, por otro, de acelerar la expansión, en términos de presencia pública, del universo gay.

⁵³ La secuencia previa del contacto visual se encuentra perfectamente recreada, casi se podría decir que sistematizada, en la novela de Lluís M^a Todó "El juego del mentiroso" (TODÓ, LL.M.1995;106-107).

⁵⁴ En esta película casi todos los personajes masculinos se llaman Pablo: el protagonista, su ex-compañero y su padre.

⁵⁵ Todos los cuadros incorporados en este epígrafe han sido tomados de Antonio García Martín y Andrés López Fernández (1985) *Imagen social de la homosexualidad*. Asociación pro derechos humanos. Madrid.

⁵⁶ Un interesante estudio de este fenómeno en la cinematografía norteamericana, específicamente la hollywoodiense, lo constituye el ensayo de Vito Russo *The celluloid closet* recogido en la bibliografía de este trabajo.

⁵⁷ Ante la imposibilidad de trasladar, punto por punto, la tipificación propuesta por Oscar Guasch (1991) al universo fílmico, se ha optado por adaptarla generando los elementos necesarios. No obstante la única diferencia esencial entre ambas estriba en el hecho de que el universo fílmico es, por necesidad, mucho más sintético que la realidad que le sirve de referente, lo que hace que en los discursos de ficción algunos tipos aparezcan asimilados en un solo personaje. Esta propuesta, por tanto, matiza, pero en nada contradice en esencia, a la ofrecida por Guasch.

⁵⁸ Piénsese que una de las películas más taquilleras del cine español es una coproducción hispano-italiana que tiene a uno de estos personajes (o al menos a un remedo de estos personajes) como protagonista: *No desearás al vecino del quinto*.

⁵⁹ Par quienes no conozcan el argumento, los protagonistas tienen bajo su custodia a un preadolescente que ha sido rechazado y expulsado de su casa por su propio padre debido a su homosexualidad. La adopción, se explica en la película, forma parte de un plan de integración social destinado a la juventud.

8.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA.

- ALARIA, Alfredo (1961) *Diferente*. Guión original. Biblioteca Nacional. Madrid.
- ALARIO BATALLER, Salvador. (1992). *Aproximaciones teóricas en la investigación de la homosexualidad*. Promolibro. Valencia.
- ALCALDE, Jesús y BARCELÓ, Ricardo J. (1976). *Celtiberia Gay*. Editorial Personas. Barcelona.
- ALIAGA, Juan Vicente y CORTÉS, José Miguel G. (1997). *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Editorial Gay y Lesbiana. Barcelona.
- ÁLVAREZ CASADO, Ana Isabel. (1989).“La imagen de la mujer”. En *Poder y Libertad*. Nº11, pp.68-71.
- AMO, Álvaro del. (1975). *Comedia cinematográfica española*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid.
- ANDANY, Encarnación. (1979). “En defensa de ‘El Diputado’”. En *La Calle*. 13-19 de febrero.
- ANGULO, Jesús, HERRERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis. (1993). *Un cineasta llamado Pedro Olea*. Filmoteca Vasca y Fundación Caja Vital. San Sebastián.
- ANÓNIMO (1962). “ ‘Diferente’, hoy, en el Palacio de la Música” en *YA*, (1 de febrero), p.30.
- ARCOS, Carmelo. (1997). “Ponga un gay en su tele. Las claves de la televisibilidad”. En *Over the Rainbow*. Nº 3. Noviembre-1997.

- BAL, Mieke. (1990). *teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*. Cátedra. Madrid.
- BABUSCIO, Jack (1986). "Lo 'camp' y la sensibilidad homosexual" en DYER, Richard. *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- BADINTER, E. (1993). *XY. la identidad masculina*. Alianza. Madrid.
- BAL, Mieke (1990). *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Cátedra. Madrid.
- BARBERÍA, José Luis. (1983). "La nueva película de imanol uribe pretende reflejar la actual realidad interna de Euskadi". En *El País*. 15 de noviembre.
- BARBERÍA, José Luis. (1984). "La repercusión en Euskadi". En *el País*. 18 de febrero.
- BARCIN, Laurence. ((1986). *Análisis de contenido*. Akal Universitaria. Madrid.
- BARTHES, Roland. (1977). *Poétique du récit*. Éditions du Seuil. París.
- BECKER. Raymond de. (1986). "Notas sobre el cine homófilo". En *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- BELL, allan y WEINBERG, M.S. (1978). *Homosexualities: A study of diversity among men and women*. Nueva York.
- BENAVIDES, J. y PALACIO, J.M. (1994). "La imagen del Congreso de los Diputados en la televisión. Primeras conclusiones de un estudio prospectivo". en HUERTAS, F. (Coord.), *Televisión y política*. Editorial Complutense. Madrid.

BERGER, P.L. y LUCKMANN, T. (1995) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

BERMEJO, Alberto. (1994). "Huyo de la comedia". En *El Mundo*. 16 de abril.

BOSWELL, John (1986). "Hacia un enfoque amplio. Revoluciones universales y categorías relativas a la sexualidad *Homosexualidad literatura y política*. Alianza Editorial. Madrid.

BOSWELL, John. (1993). *Cristianismo, tolerancia social y homosexualidad*. Muchnik Editores. Barcelona.

BOSWELL, John. (1996). *Las bodas de la semejanza. Uniones entre personas del mismo sexo en la Europa premoderna*. Muchnik Editores S.A..Madrid.

CAPARRÓS, J.M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al cambio socialista (1975-1989)*. Anthropos. Barcelona.

CARRASCO, Rafael. (1985). *Inquisición y represión sexual en Valencia. Historia de los sodomitas valencianos (1565-1785)*. Laertes. Barcelona.

CERVEZA, Tita. (1989). "Las cosas del querer". En *Entiendes...?*. Nº 11, diciembre, enero, febrero. Pp. 22-23.

CHARTIER, Roger. 1995). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*.. Gedisa. Barcelona.

CHATMAN, Seymour. (1990) *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus. Madrid.

- CIRBIÁN, Therra. (1987). "Almodóvar: 'La ley del deseo es mi película más madura'. En *el Periódico*. 19 de febrero.
- CLARK, Danae. (1989). "The question of masculinity". En RUPPERT, Jeanne. *Gender: Literary and cinematic representation..* University Press of Florida. Gainesville.
- CLEMINSON, Richard. (1995) *Anarquismo y homosexualidad*. Huerga y Fierro Editores. Madrid.
- CONTEL, Raúl. (1979). "Cine de homosexuales" en *Cinema 2002*, Nº 56, (Octubre), pp. 54-56.
- CRAIG, Steve. (1992). "Considering Men and the Media". En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media*. Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.
- CRISTOFARO LONGO, G. (1986). *Immagine di donna. Modelli di donna emergenti nei mezzi di comunicazione di massa..* Direzione Generale delle Informazioni, delle Editorie della Proprietà Letteraria, Artística e Scientifica. Roma.
- DAVIDSON, Craig J. (1991). "Can we end media bias against gays?". En *USA Today*. Vol. 230, noviembre, pp.72-76
- DÍAZ LÓPEZ, Marina. (1993). "La escuela del Dr. Berger: La figura del psiquiatra en el cine norteamericano de los ochenta". En *Arbor*. Vol 145, Nº 569, pp. 113-132.

- DOTY, Alexander. (1993). "Whose text is it anyway?: Queer cultures, queer auteurs, and queer autorship". En *Quar. Rev. of Film & Video*. Vol. 15, Nº1, pp.41-54.
- DRIVER, Carl. (1983). "Deputy-poserful and erotic!". En *California Voice Weekly*. Diciembre. pp. 13.
- DUNCAN, David, F. (1988). "Effects on homophobia of viewing a gay-themed film". En *Psychological Reports*. Agosto. Vol 63, Nº1, p. 46.
- DYER, Richard. (1983). "Seen to be believed: some problems in the representation of gay people as typical" en *Studies in visual communications*. Vol.9. Nº 2, pp.2-19.
- DYER, Richard et Al. (1986). "Estereotipos". En *Cine y homosexualidad*. Laertes. Barcelona.
- ENGUIX GRAU, Begoña (1995). *Poder y deseo. La homosexualidad masculina en Valencia*. Edicions Alfons el Magnanim-INVEI. Valencia.
- ESPIN MARTIN, Manuel. (1986). "La falsa imagen de los jóvenes en los medios de comunicación social: un factor de marginación. En *Revista de estudios de la juventud*. Vol. 21, Nº 3, pp. 57-65.
- FEJES, Fred J. (1992). "Masculinity as fact: a review of empirical mass communication research on masculinity. En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media*. Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.
- FERRANDO, Carlos. (1984). "'La muerte de Mikel', juego de homosexualidad y militancia". En *Diario 16*. 19 de febrero.

- FERNANDO, Carlos. (1994). "Comolo rueda 'Alegre ma non troppo'", un filme con 'chunda, chunda y ñaca, ñaca'". En *Diario 16*. 24 de octubre.
- FREUD, S. (1967). *Obras completas*. Biblioteca Nueva. Madrid.
- FRIEDMAN, Lester D (1991). "Unespeakable images. Ethnicity and the american cinema". University of Illinois Press. Chicago.
- GAFO, Javier. (Ed.) (1997). *La homosexualidad: Un debate abierto..* Editorial Desclée de Brower, S.A.. Bilbao.
- GALÁN, Diego. (1984). "'La muerte de mikel'. Hermosa y arriugada denuncia". En *el País*. 18 de febrero.
- GALLEGO, Juana. (1986). "Feminista o Superwoman: La nueva imagen de la mujer en los medios de comunicación". En *Mujeres* Nº 15, pp.18-21.
- GARCÍA GARCÍA, Francisco. (1991). "El guión en los medios audiovisuales". En BENITO, Ángel. *Diccionario de ciencias y técnicas de la comunicación*. Ediciones Paulinas. Madrid.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús (1993). *Narrativa audiovisual*. Cátedra. Madrid.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1976). *Poeta en Nueva York*. Editorial Lumen. Barcelona.
- GARCÍA LORCA, Federico. (1981). *Primeras canciones. Seis poemas galegos. Poemas sueltos. Canciones populares*. Alizanza Editorial. Madrid.
- GARCÍA MARTÍN, Antonio y LÓPEZ FERNÁNDEZ, Andrés (1985). *La imagen social de la homosexualidad*. Asociación Pro Derechos humanos. Madrid.

GARCÍA RAYO, Antonio (1980). "La década de los setenta en el cinematógrafo español" en *Cinema 2002*. Nº61-62. Año VI. (Marzo-abril). pp. 24-27.

GARCÍA VALDÉS, Alberto. (1981). *Historia y presente de la homosexualidad*. Akal. Madrid.

GAUDREAULT, André y JOST, François. (1995). *el relato cinematográfico*. Paidós Comunicación. Barcelona.

GAUTHIER, Guy. (1986). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra. Madrid.

GÓMEZ ALAFARO, Antonio. (1980). "Los gitanos vistos por la prensa". En *Documentación social*. Vol.41, Nº 10-12. pp. 307-314.

GONZÁLEZ BALLESTEROS, Teodoro (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España. con especial referencia al período 1936-1977*. Editorial de la Universidad Complutense. Madrid.

GOODMAN, Walter. (1985). "Screen: De la Iglesia's 'El Diputado?'" En *The New York Times*. 1 de noviembre.

GUASH, Óscar (1991). *La sociedad rosa*. Anagrama. Barcelona.

GUIDDENS, Anthony. (1995). *La constitución de la sociedad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.

GUBERN, Román. (1984). "Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea". En *Analisi*. Nº 9, pp. 33-40.

- GUBERN, Román (1986). "Cinema i homosexualitat" en *Lambda*. Nº 100, Año III. (Abril). pp. 20-21.
- GUBERN, Román. (1989). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Akal. Madrid.
- GUTHMANN, Edward. (1983). "Coming out of Franco's closet". en *guardia After Dark*. Vol.18, Nº7, 30 Noviembre-7 Diciembre.
- HADLEIGH, Boze (1996). *Las películas de gays y de lesbianas. Estrellas, directores, personajes y críticos*. Odín Ediciones. Barcelona.
- HAMON Philippe. (1977). "Pour un un statut sémiologique du personnage". En VV.AA. *Poétique du récit..* Éditions du Seuil. París.
- HANKE, Robert. (1992). "Redesigning men: Hegemonic masculinity in transition". En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media*. Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.
- HARO IBARS, Eduardo (1979) "La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo" en *Tiempo de Historia*, Nº 52 (marzo), pp. 88-91.
- HERNÁNDEZ LES, Juan. (1979). "El diputado". En *Mundo obrero*. 2 de febrero.
- HOPEWELL, John. (1989). *El cine español después de Franco*. Ediciones El Arquero. Madrid.
- IBAIBARRIAGA, Mercedes. (1994). "Jaime Chávarri, junto a Ángela Molina y Manuel Bandera, sigue invetigando 'Las cosas del querer'". En *Diario 16*. 9 de septiembre.

IGLESIA, Eloy de la. (1981). "Galopa y corta el viento (fragmento de guión)" en *Contracampo* . Nº 25-26. Año III. (Noviembre-diciembre). pp. 37-41.

JIMÉNEZ LOSANTOS, Federico. (1978). "Literatura y cultura gay". en *El viejo topo*. Vol.16, Nº1, pp. 13-16.

KINSEY, Alfred; WARDELL POMEROY y CLIDE, E, Martin (1949). *Conducta sexual del varón*. Interamericana. México.

KRIPPENDORF, Kalus. (1990). *Metodología de análisis de contenido. Teoría y práctica*. Paidós Comunicación. Barcelona.

LLINÁS, Francesc [?] (1979). "'El diputado' de Eloy de la iglesia. A por los 300 millones". En *La Calle*. 30 de enero.

LLINÁS, Francesc y TÉLLEZ, José Luis (1981) "El primer plano y el aceite de colza. entrevista con Eloy de la Iglesia" en *Contracampo* . Nº 25-26. Año III. (Noviembre-diciembre). pp. 27-36.

LLOP, José. (1977). "Reflexiones críticas sobre el combate homosexual". En *Negaciones*. Vol 4, pp. 6-18.

MARÍN, Ana. (1995). "El cine español se está abriendo a temas que hasta ahora eran tabú". En *Ya*. 27 de octubre.

MARMOR, J. (1965). *Sexual inversion: the multiple roots of homosexuality*. Basic Books. Nueva York.

MAROTTA, Toby. (1981). *The politics of homosexuality*. Houghton Mifflin. Boston.

MARTIALAY, Félix. (1978). "Un hombre llamado flor de Otoño, de Pedro Olea".

En *Alcázar*. 5 de octubre.

MARTIALAY, Félix. (1984) "Continúa la campaña contra el Benemérito Insituto.

'La muerte de Mikel' otro ataque contra la Guardia Civil". En *El Alcázar*. 22 de febrero.

MARTÍN GAEBLER, Carlos (1995-96). "Homofobia en el diccionario" en

Stylistica. Nº4.

MAYNE, Judith (1993). *Cinema and spectatorship*. Routledge. Londres.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1965). *Historia del cine español*. Ediciones Rialp.

Madrid.

MELLECCAMP, Patricia. (1989). "The unfashionable male subject". En RUPPERT.

Jeanne. Gender: Literary and cinematic representation.. University Press of Florida. Gainesville.

MÉNDEZ LEITE, Fernando (1977). "Último veto de la censura: 'Los placeres

ocultos'" en *Diario 16*, (26 de enero), p. 22.

MIELI, Mario (1979). *Elementos de crítica homosexual*. Editorial Anagrama.

Barcelona.

MIRABET I MULLOL, Antoni (1985). *Homosexualidad hoy*. Herder, Barcelona.

MONTERDE, José Luis. (1978) "Crónicas de la transición. Cine político español

1973-1978)" en *Dirigido Por*. (Octubre). pp. 8-14.

- MUÑOZ, Diego. (1984). "Con 'La muerte de Mikel', Imanol Uribe quiere tratar sobre la intolerancia en la sociedad vasca". En *La Vanguardia de Barcelona*. 19 de febrero.
- MURRAY, Raymond. (1995). "*Images in the dark. An encyclopedia of gay and lesbian film and video*". TLA Publications. Filadelfia.
- NASCIMENTO MORENO, Antônio do. (1995) "A Personagem homossexual no cinema brasileiro". *Tese de maestrado defendida en el Instituto de Artes de UNICAMP*. Rio de Janeiro.
- NELSON, J. (1985). "Homosexuality in Hollywood films. A contemporary parados". En *Critical Studies in aMass Communication*. Vol.2,Nº1,pp.54-66.
- NORTON, Rictor. (1997). *The myth of the modern homosexual. Queer history and the search for cultural unity*. Cassell. Londres y Washington.
- NOYA, Bru. (1994). "Estrena de 'La muerte de Mikel', un film sobre la intolerància". En *Avui*. 25 de febrero.
- OCAÑA, J.P. (1978). Dossier de prensa de *Ocaña, retrat intermitent*.
- PEARSON, Judy C., TURNER, Lynn H. y TODD-MANCILLAS, W. (1993). *Comunicación y género*. Paidós Comunicación. Barcelona.
- ORAISON, Marc.(1975) *La cuestion honosexualle*. Editions du Seuil. París. Edición en español. (1976) *El problema homosexual*. Taurus. Madrid.

PÉREZ ABELLÁN. (1984). “‘La muerte de Mikel’, elegida mejor película del festival”. En *Diario 16*. 3 de junio.

PÉREZ CÁNOVAS, Nicolás. (1996). *Homosexualidad, homosexuales y uniones homosexuales en el Derecho español*. Editorial Comares. Granada.

PÉREZ PERUCHA, Julio y PONCE, Vicente (1985). “*Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español*”. en *El cine y la transición política española*. Filmoteca Valenciana y Consellería de Cultura, Educació y Ciència de la Generalitat Valenciana. Valencia. pp 34 a 45.

PETIT, Jordi. (1983). “El movimiento gay y la cuestión homosexual en España”. En *A Priori*. Nº 7-8, pp. 57-66.

PIÑA, Begoña. (1994). “Fernando Colomo: ‘Esta es la historia de un chico homosexual que decide probar lo otro también’”. En *Diario 16*. 12 de abril.

PONGA, Paula. (1994). “‘Alegre ma non troppo’. Los virtuosos de Colomo”. En *Fotogramas*. Febrero.

PONS, V. (1978). Dossier de prensa de *Ocaña, retrat intermitent..*

PROPP, Vladimir. (1981). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. Madrid.

RUBIO, Andrés F. (1995). “‘Las cosas del querer llega a la madurez’”. En *El País*. 2 de marzo.

RUPPERT, Jeanne. (1989). "Introduction: Gender and representation" En RUPPERT, J. *Gender: Literary and cinematic representation..* University Press of Florida. Gainesville.

RUSSO, Vito (1987). *The celluloid closet. Homosexuality in the movies.* Harper & Row Publishers. Nueva York.

SACO, Diana. (1992). "Masculinity as signs: poststructuralist feminist approaches to the study of gender". En CRAIG, Steve (Ed.) *Men, masculinity, and the media.* Sage Publications. Newbury Park, Londres y Nueva Delhi.

SALVAT, Ricard. (1985). "Personaje y tipo social". En GARCÍA LORENZO, Luciano (Coord.) *El personaje dramático. Ponencias y debates de las VII Jornadas de Teatro Clásico Español.* Taurus Ediciones. Madrid.

SÁNCHEZ MORENO, Isidro. (1996). *La convergencia interactiva de medios: hacia la narración hipermedia.* Tesis Doctoral. Director: Francisco García García. Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid.

SANTOS FONTENLA, César (1979). "Tras muchos años de tabú. La homosexualidad en la pantalla" en *Jano*. Nº 371. (Abril-mayo). pp. 89-98.

SANTOS ZUNZUNEGUI, José. "Estilo y poética visual: el caso de 'Pim, pam, pum...¡Fuego!'". En ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F., REBORDINOS, José Luis. *Un cineasta llamado Pedro Olea.* Filmoteca Vasca y Fundación Caja Vital. San Sebastián.

- SENDON, M^a Victoria. (1986). "La imagen de la mujer en la cultura contemporánea". En *Mujeres*. Vol. 15, N^o 12, pp. 27-34.
- SIMPSON, Mark. (1994). "Finishing straight". En *The Independent* 2. 27 de octubre, pp. 32.
- SMITH, Paul J. (1992). *Laws of desire. questions of homosexuality in Spanish criting and film. 1969-1990*. Oxford University Press. Oxford.
- SMITH, Paul J. (1994). *Desire unlimited. The cinema of Pedro Almodóvar*. Verso. Londres-Nueva york.
- STANISLAVSKY, C. (1985). *La construcción del personaje*. Alianza Editorial. Madrid.
- STEWART, Steve (1993). *"Gay Hollywood film & video guide"*. Companion Publications. California.
- TASKER, Yvonne. (1993). *Spectacular Bodyes. Gender, genre and the action cinema*. Routledge. Londres-Nueva York.
- TÉLLEZ, José Luis (1979). "El diputado, Eloy de la Iglesia (España, 1978)" en *Contracampo*, 1, año I, (abril), pp. 51-52.
- TODA, M.A., SÁNCHEZ-PALENCIA, C. e HIDALGO, J.C. (1995-96) "Introducción al monográfico sobre cultura homosexual", en *Stylistica*, N^o 4.
- TODÓ, Lluís M^a (1995). *El juego del mentiroso*. Anagrama. Barcelona.
- TORRES, Augusto M. (1989) Coord. *Cine español (1896-1988)*. Ministerio de Cultura. Madrid.

- TRECHERA, José Luis. (1997). "Los homosexuales vistos por sí mismos: Datos y conclusiones de una muestra española". En GAFO, Javier. (Ed.). *La homosexualidad: Un debate abierto..* Editorial Desclée de Brower, S.A.. Bilbao.
- TRUEBA, Fernando. (1978). "La alegre marginación". En *El País*. 14 de junio.
- TRUEBA, Fernando (1979). "Sexo y política, un cóctel que vende". En *El País*. 27 de enero.
- UMBRAL, Francisco. (1978). "Lo canalla ('Ocaña')". En *El País*. 10 de junio.
- URIBE, Imanol. (1984). "El sexo del diablo". En *Diario 16*. 19 de febrero.
- VEGA, Javier. (1981). "El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia" en *Contracampo*. Nº 25-26. Año III. (Noviembre-diciembre). pp. 22-26.
- VIDAL, Nuria. (1988). *el cine de Pedro Almodóvar*. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales, Ministerio de Cultura. Madrid.
- VIDAL ESTÉVEZ, M. (1979) "Gay Club, de Ramón Fernández (España 1981)". En *Contracampo*, 21, año III, (abril-mayo), p. 69.
- VV.AA. (1995). "Preestreno 'Hotel y domicilio' Crímenes de amor". En *Fotogramas*. Noviembre.
- VV.AA. (1995). "Hotel y domicilio". Un duropapel de marginado para Jorge Sanz". En *Imágenes*. Noviembre.
- VV.AA. (1990). *El cine de Pedro Almodóvar y su mundo*. Universidad Complutense de Madrid-cursos de Verano El Escorial, 1989. Madrid.

- WALTERS, Andrew W. (1994). "Using visual media to reduce homophobia: a classroom demostratios". En *Journal of Sex Eduacion & Therapy*. Vol.20, N°2, pp. 92-100.
- WEBSTER, Donald. (1963). *Homosexuality: a cross cultural approach*. Julian Press. Nueva York.
- WELLS, Joel W. (1989). "Teaching about gay and lesbian sexual and affectional orientation using explicit films to reduce homophobia". En *Journal of humanistica Eduacation and Development*. Septiembre.Vol. 28, N° 1, pp.18-34.
- WHITE, Edmund. (1995). *The burning library essays*. Editado por BERGMAN,David. Vintage International. Nueva york.

ABRIR CAPÍTULO 9

