

ADOLESCENCIA E IDENTIDADES LGBT EN EL CINE ESPAÑOL

Evolución, personajes y significados

Juan Carlos Alfeo Álvarez

Profesor Contratado Doctor

Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Avda. Complutense s/n. 28040 Madrid (España) - Email: jcalfeo@ccinf.ucm.es

Beatriz González de Garay Domínguez

Profesora FPU

Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid. Avda. Complutense s/n. 28040 Madrid (España) - Email: bgonzalezgaray@ccinf.ucm.es

María Jesús Rosado Millán

Presidenta de la Fundación iS+D para la Investigación Social Avanzada. Profesora Asociada

Facultad de CC. Sociales y Jurídicas. Universidad Carlos III de Madrid. C/ Madrid, 126, 28903, Getafe, Madrid (España) - Email: mrosado@isdfundacion.org

Palabras clave

Cine español, homosexualidad, adolescencia, LGBT, estereotipo, representaciones queer

Key Words

Spanish cinema, homosexuality, gay, lesbian, stereotype, queer representations

Abstract

Either as a subject or as an object of desire, isolated in his essential loneliness or related to others through symmetrical or asymmetrical relationships, innocent or manipulative, victim or culprit (or often both), the teenage homosexual character forms a category itself. Furthermore, the way in which characters functioning in this category have been portrayed speaks clearly about the evolution of the discourse, and consequently the social imaginary, around homosexuality.

This paper analyzes the evolution of teenage homosexual characters in Spanish cinema, from early representations to contemporary ones, examining the characters in terms of both the roles and the meanings attached to them.

Resumen

Sea como sujeto o como objeto de deseo; aislado en su soledad esencial o vinculado a otros en relaciones simétricas o asimétricas, depositarios de la mayor ingenuidad o lúcidos manipuladores, víctimas o verdugos, cuando no ambas cosas, los personajes homosexuales en su tránsito por la adolescencia constituyen una categoría en sí mismos. Por otra parte el modo en el que han ido siendo representados dice mucho de la evolución del imaginario colectivo en relación con la cuestión homosexual.

En este artículo se aborda el desarrollo de las representaciones de los adolescentes homosexuales en el cine español desde las primeras representaciones hasta la actualidad, analizando los personajes que han ido apareciendo en las pantallas de la cinematografía española, así como la evolución de los roles y de los significados que se han ido vinculando a cada uno de ellos.

Introducción

Los límites de lo que la mirada colectiva está dispuesta a “asimilar” en relación con la representación de la sexualidad se ponen de manifiesto especialmente en la representación de la experiencia sexual asociada a sectores concretos de la población como los niños, los adolescentes o los ancianos. El ámbito de lo que se prefigura como *mostrable*, es en el que más evidentes se hacen los desajustes y las paradojas que jalonan los discursos hegemónicos en relación con la sexualidad en un cine dirigido a un público mayoritariamente heterosexual, si pretende vivir de la taquilla y del resto de instancias del circuito comercial.

El peso de la mirada del espectador en la configuración de los discursos es algo apuntado por Hopewell en relación con el cine de la Transición:

Las limitaciones con que se centró la descripción de la homosexualidad en la transición

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

Esta idea sigue siendo válida hoy en día y el análisis de lo que es posible mostrar, de lo que se muestra y del modo en que se organiza su representación, incluso el análisis de lo que se omite, nos dan una pista sobre el grado de asimilación de la cuestión LGBTI¹ en el imaginario social.

Los personajes y los roles que desempeñan en su interacción resultan asombrosamente fijos e incluso predecibles. Ya hemos hablado en trabajos anteriores acerca de la representación de estos personajes e incluso de la evolución de las modalidades de

representación fílmica en relación con la homosexualidad (Alfeo, 1997 y 2000), por lo tanto no vamos ahora a extendernos en sus aspectos generales sino a centrarnos en la cuestión concreta de la representación de la homosexualidad a través del personaje adolescente, pues dicha representación resulta reveladora de lo que nuestra sociedad y nuestra cultura opinan, aún hoy en día, en relación con esta cuestión.

La representación del personaje homosexual adolescente ha estado sujeta a los mismos avatares que el resto de factores que constituyen la representación de la homosexualidad en general. Dicha evolución está íntimamente ligada al propio devenir histórico de nuestra sociedad y ha dejado su rastro de manera más o menos patente, entre otros, en los discursos cinematográficos.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es llegar a conocer de manera exhaustiva la galería de personajes adolescentes que, en relación con cuestión LGBTI, han ido apareciendo en los relatos cinematográficos españoles desde los últimos años de la Dictadura hasta la actualidad y su evolución.

Ello nos permitirá abordar una reflexión crítica sobre la evolución del propio imagi-

nario colectivo en esta materia y extraer conclusiones sobre cuáles son los parámetros de dicha transformación tanto en lo relativo a la construcción de los propios personajes como en lo referente a los mecanismos y estrategias de representación de la cuestión LGBTI y su perduración o modificación a lo largo de los años.

Metodología

La metodología que sirve de base al desarrollo de la investigación de la que se deriva este artículo es de carácter mixto, cuantitativo y cualitativo, si bien en este texto, por razones de espacio, se expondrá solamente la dimensión cualitativa, entrando en aspectos cuantitativos solo si resulta pertinente para la mejor comprensión de los argumentos expuestos.

La dimensión cuantitativa, no incluida en este texto pero disponible en anteriores publicaciones (Alfeo 1997 y Pelayo 2010), aborda la cuantificación de rasgos de representación del personaje, tanto directa como indirecta, en diferentes películas de la cinematografía española desde 1961 hasta la actualidad.

Los criterios de selección de los títulos y de los personajes son:

- Películas protagonizadas por personajes en los que sea suficientemente explícito el rasgo homosexual.
- Películas de producción exclusivamente española.

Entre los rasgos se han cuantificado los relativos a: aspecto físico, edad, perfil socioeconómico, nivel cultural, representación de rasgos sexuales (génesis, exclusividad, aceptación, evolución) y de las acciones y espacios diferenciales.

Sin embargo, lo más relevante del método lo constituye, lógicamente, la interpretación cualitativa de los datos y su conexión con el contexto socio-histórico y su evolución.

Uno de los problemas metodológicos estriba, en el caso concreto que nos ocupa, en definir qué entendemos por adolescencia en términos de representación. Si bien el límite teórico inferior parece definirse con claridad, la edad aparente de los personajes establece un continuo en su extremo superior, entre la adolescencia propiamente dicha y la juventud más temprana, donde no siempre es posible establecer cortes nítidos.

Aunque los criterios clínicos son claros - la OMS establece que la adolescencia abarca

una franja de edad comprendida entre los 10 y los 19 años, considerando que constituye un grupo poblacional con necesidades de atención específicas - no lo son tanto cuando abordamos las representaciones audiovisuales, por lo que estableceremos dos factores para determinar qué personajes forman parte de la muestra que abordaremos en este artículo:

- Edad representada entre los 10 y los 19 años.
- Dependencia material del núcleo familiar. Este es un criterio final de carácter diacrítico y acumulativo que nos puede ayudar en aquellos casos límite en los que haya dudas razonables a la hora de determinar la edad biológica de un determinado personaje.

Por otro lado, y como veremos, la delimitación de la adolescencia choca, en épocas como la regida por la censura, con problemas de representación de cuestiones como la actividad o la orientación sexual, donde nos encontramos a actores adultos que, sin embargo, dan vida a personajes cuyas actitudes y rasgos comportamentales están más cerca de la adolescencia que de la juventud o de la madurez y que hoy en día nos resultan anacrónicos, una cuestión que abordaremos de entrada en estas páginas.

1. Introducción

El instinto busca antes de saber lo que quiere. Deborah P. Brizman

La sociedad española ha vivido en la última década y media cambios profundos en su manera de entender y afrontar la realidad LGBTI. Con independencia de las tensiones lógicas que acompañan a los debates sociales sobre temas que ponen en juego las diferentes sensibilidades en relación con movimientos de cambio en el orden establecido, es evidente que la cuestión LGBTⁱⁱ ha dejado de ser un tema marginal para convertirse, pese a quien pese, en una realidad cada vez más cotidiana, sin dejar de entender que se trata más de un proceso en curso, al que le queda aún un largo camino, que de una cuestión realmente cerradaⁱⁱⁱ.

Esta nueva sensibilidad se pone de manifiesto una vez más en los discursos mediáticos, entre los cuales el cine mantiene aún un estatus de privilegio debido a su capacidad de abordar con profundidad los asuntos más diversos.

Estos cambios son especialmente evidentes en la población LGBTI más joven, libre de antiguas rémoras y rodeadas de modelos identitarios específicos a los que recurrir a la hora de construir su manera específica de ser y de vivir. Este hecho, aparentemente circunstancial, consecuencia lógica derivada del propio proceso de apertura, posee enorme trascendencia desde un

punto de vista social, pues como bien apuntan Llamas y Vidarte (1999, 122),

Esta juventud constituye un nuevo fenómeno social: una generación de jóvenes que se identifican como gays y lesbianas, la primera en hacerlo en la historia de la humanidad.

Ya no se trata del recurso tradicional a una legitimación de carácter histórico que establecía vínculos, a menudo idealizantes, con los referentes de la cultura clásica, en sus versiones helénica o romana, o con el más tardío espíritu renacentista, al que debemos, como bien señalan Aliaga y Cortés (1997, 131) “el icono del joven efebo como objeto ideal de deseo” sino que nos encontramos ante una forma de ser específica y única que no mira al pasado.

Los discursos fílmicos y televisivos se construyen desde el presente sobre la base de personajes y situaciones contemporáneas que ofrecen información no solo sobre “cómo ser”, sino que también adopta tintes pedagógicos ofreciendo al espectador no LGBTI pautas sobre cómo interactuar —o al menos cómo se espera que lo haga— y qué actitudes adoptar en un entorno cotidiano: el instituto, el trabajo, la familia, los amigos, etc.

Si bien es posible decir que en la actualidad el personaje LGBT ha dejado de cons-

tituir una rareza incluso en materia de investigación en el ámbito académico, lo es más aún decir que esta normalización de la realidad LGBT es especialmente notable cuando estudiamos la representación filmica o televisiva de personajes jóvenes o adolescentes.

Con independencia de los juicios de valor que se puedan establecer sobre la idoneidad de los estereotipos, los adolescentes de hoy en día no necesitan leer entre líneas ni apropiarse de discursos ajenos, extrayendo de ellos el común denominador para construir su propia historia, trajes prestados, arreglados a duras penas en la oscuridad de la sala o en la intimidad del dormitorio, ni asumir estereotipos negativos unívocos construidos desde una instancia predominantemente heterosexual y, a menudo, machista y homofóbica.

El cine y la televisión ofrecen todos los días modelos específicos más o menos heterogéneos; igualmente elaborados desde una posición dominante, probablemente también discutibles o matizables en función de lo que cada uno pretenda encontrar en ellos, pero indiscutiblemente propios.

Nuestro cine ha transitado en las últimas décadas desde los quinquis barriobajeros, pasando por la galería de adolescentes urbanos presas de la desorientación exis-

tencial o del frenesí más despreocupado, hasta llegar a los adolescentes en tránsito que rinden tributo a la tradición de los despertares estivales.

A diferencia de otras cinematografías, la española no abunda precisamente en los habituales temas del despertar sexual, de la confusión identitaria, de la exaltación de una amistad que juega en el límite del deseo, asuntos todos ellos comúnmente asociados a la experiencia adolescente, sino que ofrece una visión compleja, diversa y en absoluto ingenua de estos personajes y de sus circunstancias.

Otro asunto que llama poderosamente la atención es el acusado desequilibrio cuantitativo entre las abundantes representaciones de la adolescencia gay y las casi inexistentes representaciones de la adolescencia lésbica, transexual y bisexual, que llega a ser inexistente en el caso de la intersexualidad, independientemente de la época de la que estemos hablando. Este hecho, que no es nuevo en absoluto al considerar el conjunto de las producciones de nuestra cinematografía, se hace más acusado si nos ceñimos al personaje adolescente.

En estas páginas intentaremos abordar el significado de las representaciones filmicas españolas de los personajes LGBTI adolescentes y su evolución.

2. ¿Y tú cuántos años tienes?

Esta podría ser la primera pregunta que tendríamos que hacerle a los personajes de algunas de las películas rodadas durante la dictadura.

Como no podía ser de otro modo, las películas elaboradas con anterioridad a la transición democrática se realizaron bajo la *modalidad oculta* de representación (Alfeo, 1997 y 2000) y contienen una clara advertencia para quienes pretendan violar el orden social y moral: "quien mal anda, mal acaba".

En los últimos años de la dictadura los adolescentes cinematográficos eran generalmente representados por actores adultos, de modo que su adscripción a la adolescencia o "pseudoadolescencia" venía dada más por las circunstancias que rodeaban al personaje que por su encarnación física por parte de un actor verdaderamente púber.

Este es un problema metodológico relacionado con la recepción que se genera debido al cambio de contexto cultural y social, y que no es exclusivo del cine. Los cambios que nuestra sociedad ha experimentado en relación con la imagen social de la mujer y de sus roles, así como de las correlaciones entre edades y actitudes, harían que la interpretación, entonces verosímil puesta en escena de la ingenuidad, pareciera hoy en día, cuando menos, irónica y sin el más mínimo atisbo de verosimilitud. La mayo-

ría de edad se alcanzaba entonces en España a los 21 años.

Por otro lado esta estrategia también nos habla de las rémoras que afectan a la representación de determinados asuntos, especialmente los sexuales, en relación con determinados sectores de la población. El trato con el imaginario colectivo se vuelve especialmente espinoso si el relato decide convertir a ancianos o especialmente a niños y adolescentes tempranos en sujetos deseantes o en objetos de deseo.

En este sentido viene al caso citar a *Lolita*, la obra de Vladimir Nabokov llevada al cine por Stanley Kubrick en 1962, protagonizada por la actriz Sue Lyon. Nadie que mire a la Lolita de Kubrick en el famosísimo plano del jardín podría pensar que en realidad el personaje al que Humbert contempla tomando al sol sobre el césped es una niña de 12 años, entre otras cosas porque la señorita Lyon contaba con casi 16 cuando fue descubierta por el director y había sido caracterizada para aparentar alguno más. Esta estrategia permitió a Kubrick colocar al personaje y al asunto -muy aligerado- del que se nos habla, en un imaginario más fácilmente digerible. Nieves Soriano (2011) recoge la siguiente argumentación del propio Kubrick:

(...) debido a las presiones que aquel tiempo ejercieron el Código de Producción y la Legión Católica de Decencia, creo que no dra-

maticé lo suficientemente el aspecto erótico de la relación de Humbert con Lolita, y por estar muy poco realizada esta obsesión sexual pienso que mucha gente supuso demasiado pronto que Humbert estaba enamorado de Lolita

La contención franquista en materia de representación en la que los adolescentes se limitaban a declarar, como Rocío Dúrcal, que eran *Más bonita que ninguna* (Luis César Amadori, 1965) o que, según los componentes de Los Bravos, *Los chicos con las chicas* (Javier Aguirre, 1967) deben estar aunque solo sea para dar brincos por el prado y que como *Los chicos del Preu* (Pedro Lazaga, 1967) se abotonaban hasta la barbilla aunque fuese verano, basculan al polo opuesto.

Con la eclosión temática y también erótica de la Transición, el cine redescubre al adolescente, heterosexual o LGBT; un adolescente físicamente expuesto, atractivo y sexualmente explícito convertido en objeto de fascinación erótica.

Gráfico nº 1. Jóvenes prostituidos en *El diputado*



Fuente: *De la Iglesia* (1978)

A menudo el montaje evidencia la voluntad del relato de hacernos partícipes de esta fascinación a través del montaje, como observan Fouz y Martínez:

Como en el caso de 'Los placeres ocultos' y 'El Diputado', la cámara adopta frecuentemente el punto de vista del hombre maduro y ofrece a la audiencia su mirada deseante sobre el cuerpo del joven. Esto se traduce en frecuentes planos del joven y escasos planos del cuerpo sexuado, pero no abiertamente erótico, del hombre maduro.^{iv}

(Fouz y Martínez 2007, 118)

De todos modos nuestra cultura, en la que el puritanismo está infiltrando las relaciones sociales, ha creado la paradoja de una ingenuidad sexuada, tanto en lo físico como en lo verbal, que de tanto en tanto se hace un hueco en la imaginería televisiva. Son figuras de una procacidad incoherente en una sociedad sexualmente paranoica, asaltada de forma preocupantemente frecuente por el conocimiento de numerosos casos de pedofilia. En el contexto actual sería cuando menos arriesgado colocar a los actores adolescentes de las series televisivas juveniles acostándose con personajes maduros —o cuando menos intentándolo o flirteando con ellos— en los contextos narrativos de sexualidades urgentes y explícitas de muchas de las películas de la Transición.

El propio Eloy de la Iglesia reflexionaba a propósito de este asunto:

Entonces eran posibles muchas más cosas que hoy no lo son, cuando se ha creado una especie de censura interiorizada; hay un acuerdo no escrito sobre lo que se puede decir o no. Tampoco serían posibles 'Arrebato' y 'Bilbao', Habría problemas con cualquier película interpretada por menores. Pero como entonces la mayoría de edad todavía estaba en los veintiún años, el concepto de menor era un dislate que todo el mundo entendía que no había por qué respetar. Hoy no sería posible El Diputado. (Aguilar y Llinás 1996, 140)

Es poco menos que imposible aceptar como verosímiles a adolescentes de 20 o 21 años, pero es un esfuerzo y una concesión que debemos hacer. Es lógico que cueste trabajo en nuestro contexto actual, cuando el tema de los adolescentes como sujetos sexuados está superado -siempre y cuando, eso sí, solo se relacionen entre ellos- y en el que los propios niños llevan tiempo siendo caracterizados como adultos en miniatura y se les hace encarnar, a modo de disfraz y como si fuesen sujetos deseantes y presuntamente deseables, las poses, los discursos y las actitudes seductoras de los adultos ante la mirada extasiada de sus padres y abuelos, en programas televisivos del estilo de *Menudas Estrellas* (Antena 3, 1996, 2000 y 2002).

Nuestra filmografía viene presentando a lo largo de los años esta tendencia. En el análisis de la evolución de la edad de los personajes de la cinematografía española en relación con la cuestión LGBTI, es destaca-

ble que la edad de los personajes implicados se va reduciendo con el tiempo (Alfeo, 1997, 303), tendencia que se ha mantenido hasta nuestros días.

Este desajuste entre antigua representación y nuevas recepciones hace que en ocasiones percibamos igualmente desajustes entre personajes y actores y también en la decodificación de algunas actitudes, pero no considerar esta particularidad haría que el análisis perdiese una parte cualitativamente relevante.

En este supuesto se encuentra el personaje de Alfredo en *Diferente* (Luis María Delgado, 1962) o las internas de *La Residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969).

Gráfico nº 2. Diferente. Deseo homoerótico explícito



Fuente: Delgado (1962)

Alfredo es un personaje generacionalmente ambiguo, pese a su edad aparente, notablemente inmaduro e incapaz, según el propio discurso, de asumir las responsabilidades que por edad y clase le corresponderían según el discurso, colocado al servicio de la amonestación y de la advertencia

moral. A través de la tragedia de Alfredo, el espectador es advertido sobre lo que le ocurre a quienes subvierten el orden establecido y, sobre todo, a quienes toleran, cegados por un paternalismo mal entendido, dicha subversión.

Sin duda este planteamiento, unido a una total omisión de referencias explícitas, aunque aún así bastante obvias en algún caso, a la cuestión homosexual que alimenta la trama fue lo que permitió que la censura aceptase el guión de *Diferente*, pese a los reparos expresados por escrito por uno de sus miembros^v.

La película no decía nada nuevo a los homosexuales de la época -¡descarriados,

arrepentíos!- y a cambio les permitía verse en la gran pantalla con una historia propia.

En relación con el lesbianismo, *La Residencia* también abunda en el tópico que relaciona el lesbianismo con espacios de reclusión, en los que reina una atmósfera de opresión constante. En este caso se trata de un personaje secundario y la trama no está centrada en el lesbianismo, pero sirve al director para construir una atmósfera turbia en la que los deseos latentes alimentan a sus moradoras y desatan la crueldad y la violencia sobre la ingenua Teresa.

El adolescente LGBT adoptará diferentes formas en los años sucesivos pero en adelante ya lo hará bajo una apariencia propiamente adolescente.

3. Primeros personajes, primeras víctimas

A lo largo de las páginas siguientes repasaremos algunos de los personajes más relevantes en relación con la cuestión LGBT en nuestro cine y que constituyen, por sí mismos, construcciones estereotípicas en esta materia. Ellos nos servirán para abordar las múltiples expresiones de la adolescencia en nuestro cine y serán el medio para desentrañar los detalles de la representación cinematográfica de la homosexualidad en relación con la adolescencia –no solo de la adolescencia LGBT- desde la Transición democrática hasta nuestros días.

La cuestión LGBT tarda en aparecer en el cine español por razones obvias, pero el

adolescente estará presente desde el primer momento asumiendo roles diversos y semióticamente complejos. Se podría decir que el adolescente empieza siendo una pieza esencial en el juego de representaciones de la cuestión homosexual en el cine realizado durante el periodo transición democrática y seguirá siéndolo, aunque con otros significados y de una manera más emancipada del mundo adulto, en décadas posteriores.

En su inicio, el personaje homosexual, tal vez buscando el amparo de modelos históricamente legitimados, responde a un esquema cultural muy asentado: el del joven

en relación asimétrica con un hombre maduro. Pero poco queda del modelo *Erómenos* y *Erastés*, pues en términos prácticos el adulto tiene ya poco que descubrirles cuando se conocen y las edades no se corresponden con los roles del modelo tradicional; es tan solo una estructura vacía y pretérita a la que se apela como parte de una estrategia de legitimación:

En las representaciones de homosexuales masculinos, suele darse la relación entre un hombre maduro y un joven efébo o atlético de cultura o clase diferente a la del protagonista. [...] Se trata de una manera de representar el afecto homoerótico que había adquirido cierta legitimidad a partir de los referentes helénicos desde principios de siglo. La homosexualidad era entonces perversa, transgresora o ilegal, pero el erotismo efébo tenía elementos de idealización. (Mira 2008, 90)

La legitimación histórica y cultural, que remite el deseo homoerótico a fuentes históricas, como comenta Mira, o a ámbitos de excelencia individual y de alta cultura, se aprecia, sobre todo en las primeras películas españolas sobre esta cuestión. *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977) nos conecta con la obra y el universo lorquianos cuyo poema *Oda a Walt Whitman* constituye el *leitmotiv* de la película. *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) abre los títulos de crédito con planos detalle - intercalados con planos que remiten a la Revolución Rusa de 1917- de la escultura *David*, de Miguel Ángel. *Cambio de sexo*

(Vicente Aranda, 1977) también recurre a la escultura, en este caso de un hermafrodita con fondo musical de J.S. Bach, para sus créditos de entrada. Pero a este modelo homo-helénico, muy del gusto anglosajón desde el S. XIX, se suma en España el modelo literario árabe clásico, también lleno de referencias homoeróticas asimétricas, y *Gay Club* (Ramón Fernández, 1980) recurre en su apertura a unos versos muy elocuentes de *El collar de la paloma* del poeta cordobés hispanoárabe Ibn Hazm.

Las películas de la Transición constituyeron la primera línea en el combate por la visibilidad homosexual en nuestro país. Vistas desde la perspectiva actual de una identidad LGBTI combativa y aún cuestionada pero lejana de aquellos primeros encontronazos a cielo abierto, estos discursos pueden pecar de excesivo afán “asimilacionista”. Se trata, en general, de personajes ambiguos, alienados, representados a menudo como víctimas de un sistema que no tiene sitio para ellos y carentes del halo de ingenuidad que caracterizaba a la versión más popular de los adolescentes cinematográficos del periodo dictatorial.

Muy al contrario, el personaje adolescente se muestra dueño de sí y, heredero de *Lolita*, es capaz de traer en jaque al adulto sobre el que ejerce un poder tiránico basado sobre la base del conocimiento y el control de la fascinación que su cuerpo y su juventud provocan.^{vi}

Gráfico n° 3. La Estética del Calzoncillo.
Representación del cuerpo adolescente



Fuente: *De la Iglesia* (1976)

No debemos entender que al hablar de homosexualidad y adolescencia en el cine español debemos restringirnos exclusivamente a analizar personajes adolescentes representados como LGBT; de hecho será interesante ver otro tipo de interacciones que permitirán cuestionar, de manera bastante subversiva, viejos modelos y tópicos. Veamos, pues, la galería de personajes; una muestra particular que, pretendemos, nos permita obtener una visión general de esta polifacética y, por ello, compleja cuestión.

3.1. Miguel

Como acabamos de decir, resulta interesante abordar otro tipo de equilibrios, como el que se establecen en *Los placeres ocultos*. En esta caso vamos abordar la relación entre un personaje adolescente no LGBT y un homosexual maduro. Es un caso peculiar en nuestro cine, pero incluiremos a Miguel porque su interacción con Eduardo permitió a Eloy de la Iglesia elabo-

rar una reflexión plena de matices sobre la naturaleza homosexual y también sobre la adolescencia, aunque lo hiciese en este caso en personajes diferenciados, y romper o revisar algunos mitos a propósito del eterno binomio hombre maduro-adolescente. Este es el único personaje no homosexual que trataremos, pero la interacción adolescencia-madurez y la relativa a heterosexualidad-homosexualidad revelarán, como veremos, parte del imaginario que pretendemos sacar a la luz.

En esta película, junto a Eduardo, el hombre maduro al que nos referíamos, profesional de éxito, atractivo y homosexual aparece Miguel, un adolescente heterosexual de extracción humilde que lucha esforzadamente por prosperar y que presenta un plan vital de una sencillez ejemplar consistente en finalizar estudios en una academia al tiempo que trabaja para, más adelante, casarse con su novia y fundar una familia.

Sobre este lienzo de ortodoxia hegemónica, Eloy de la Iglesia introducirá el factor homosexual con dos objetivos: elaborar un discurso de carácter pedagógico sobre la propia cuestión homosexual (Aguilar 1996, Alfeo 2000 y Melero 2010) y su integración en el discurso dominante y romper los mitos habitualmente asociados a la homosexualidad y que el propio Eduardo explicita en diferentes momentos en *Los placeres ocultos* relacionados con la soledad, la marginación y la promiscuidad sexual.

Eduardo, quien manifiesta un interés claramente erótico por Miguel al principio de la película, decide en un momento dado reconvertir su deseo en casto afecto, en una suerte de reinterpretación del mito de la doncella y el unicornio, con todas sus connotaciones sexuales, en el que el presunto candor del joven Miguel apacigua el instinto depredador, entendido en este caso además como moralmente aniquilador, de Eduardo.

El personaje de Eduardo cambiará su rol de seductor por una actitud más paternalista cuyo afán es merecer la confianza redentora de Miguel, a través del cual Eloy de la Iglesia hace explícita la opinión general y el imaginario de la ciudadanía en relación con la homosexualidad. Para lograr esta confianza tendrá que pasar las pruebas del chantaje y del desprecio íntimo y colectivo materializado en -y a través de- la figura de Miguel.

Eduardo es la expresión del *buen homosexual*ⁱⁱⁱ (Smith 1992, 144), del gay que renuncia a la satisfacción de su deseo sexual -"No te preocupes, puedes estar tranquila, nunca ha pasado nada ni nunca pasará" le asegura Eduardo a Carmen, la novia de Miguel, en la secuencia del lago en la que se sincera con ella- en aras de conseguir un bien de orden superior: el afecto sincero que le permita huir de la soledad, de la marginalidad y construir, junto a Miguel y Carmen, una suerte de familia.

EDUARDO: -(...) a mí me gustaría formar una especie de familia ¿comprendes? Quiero

abrir ese vacío, librarme de esa soledad a la que estamos inevitablemente condenados los que somos así.

RAÚL: -Te veo muy sensible, Eduardo.

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

Pero volviendo a la cuestión de los equilibrios y de las relaciones de la adolescencia con la homosexualidad, Miguel representa un nuevo tipo de adolescente y es, pese a su vocación claramente positiva, un personaje con luces y con algunas sombras.

Gráfico n° 4. Miguel y Carmen con Eduardo. Replantando la familia



Fuente: De la Iglesia (1976)

Eloy de la Iglesia, cuya intención pedagógica es muy clara y está llena de matices relacionados con la esfera de lo privado, de lo público y, en general, con el posicionamiento político que impregna su cinematografía, no desaprovecha la ocasión para poder elaborar una crítica más o menos sutil sobre la honradez.

Miguel, además del joven esforzado que intenta salir adelante, es aprovechado tam-

bién para denunciar la actitud hipócrita vinculada a la heteronormatividad.

Durante una buena parte de la película, el espectador asume como ciertos los roles victorianos al uso: el homosexual maduro y corruptor que acecha al joven ambiguo e ingenuo, ignorante de la amenaza que se cierne sobre él, quien otorga su confianza casi a ciegas al que cree que no es más que un espontáneo benefactor sobre quien proyecta la admiración a una figura paterna ausente de su entorno familiar.

MIGUEL: Es gracioso, pero cuando salgo por ahí contigo, la gente debe pensar que eres mi padre. Te parecerá una chorrada, pero eso me gusta.

EDUARDO: Los padres no suelen llevarse por ahí a sus hijos de juerqa, y mucho menos a buscar fulanas.

MIGUEL: ¿Por qué no? Yo me pongo a imaginar y me imagino lo que me da la gana y me invento un padre cachondo, inteligente, comprensivo. Con dinero, por supuesto. Vamos, un tío como tú.

[Eduardo guarda silencio y mira a Miguel]ⁱⁱⁱⁱ

¿Por qué me miras así? Estás pensando que soy tonto ¿verdad?

EDUARDO: No, Miguel, estoy pensando en lo ridículo de esta situación.

MIGUEL: Ya. Creo que me he pasado ¿no?

EDUARDO: El ridículo es por mi parte, no por la tuya.

MIGUEL: ¿Por qué?

EDUARDO: ¿Qué pensarías si te dijese que la carta que recibiste la escribí yo? Que esa organización no existe. Que todo ha sido una invención mía para tenerte a mi lado ¿eh? ¿Qué pensarías?

MIGUEL: ¿Pero qué interés podías tener tú en mí, si ni siquiera me conocías?

Esta pregunta abre la puerta a ‘La Verdad’ y, con ella, a la ruptura del esquema. El espectador va a enterarse de que en realidad el equilibrio entre Eduardo y Miguel es fruto de una negociación tácita profundamente arraigada en el imaginario colectivo.

Es muy común, aún hoy en día, el argumento heteronormativo según el cual la realidad LGBTI es ‘tolerable’ en la medida en la que se circunscribe a la esfera de lo estrictamente privado y no se haga visible en la esfera de lo público. Si esto último sucede, el factor LGBTI se percibe como una amenaza para el orden social que precisa urgentemente ser controlada, borrada, contestada y severamente amonestada en nombre de la conveniencia. El hermano de Eduardo se lo deja bien claro cuando se entera de la agresión sufrida por él a manos de unos pandilleros:

EDUARDO: ¡Oye Ignacio, hace años te conté mi ‘problema’, no creo que vayas a extrañarte ahora! (El entrecomillado es nuestro).

IGNACIO: Sí. Y acuérdate de lo que te dije: tú puedes ser como seas, pero la discreción está por encima de todo. No puedes olvidar

quién eres ni el cargo que ocupas ni los apellidos que llevas.

Ignacio le desglosa a Eduardo con absoluta claridad los límites infranqueables de la ‘generosidad’ heteronormativa en materia de tolerancia: el estatus social, la credibilidad profesional y el honor y el buen nombre de la familia. Como se suele decir coloquialmente: "de libro". Estos parámetros suelen ser la piedra de toque para distinguir verdadera integración de simple tolerancia y Eloy de la Iglesia aborda esta cuestión a través de Miguel cuando Eduardo decide contarle su ‘verdad’ en una complicada escena que constituye el momento, a nuestro juicio, más trascendente en la argumentación reivindicativa de *Los placeres ocultos*. El diálogo entre Miguel y Eduardo continúa y se precipita hacia lo inevitable e irreversible. Escuchemos de nuevo a los personajes:

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

MIGUEL: No.

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

MIGUEL: ¡Vennga, calla! ¡Cállate!

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

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

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

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

EDUARDO: Escúchame, por favor...

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

Lo que podríamos denominar como el “problema de la verdad” se volverá a plantear en *El Diputado*. La verdad es la chispa que hace estallar el conflicto porque rompe el equilibrio que se establece entre honradez y autoengaño.

Miguel es el ingenuo y honesto joven que se beneficia de su relación con Eduardo, el adinerado maduro homosexual, sin que le asalten dudas acerca ni de su honradez ni de su honestidad —que no son lo mismo— amparado en la coartada de su pretendido ‘des-conocimiento’.

Cuando Eduardo decide abrir su corazón, se encuentra con una respuesta muy peculiar para la época; Miguel, en lugar de reaccionar desde la homofobia más básica e irracional, lo hace desde una posición mucho más elaborada que nos permite comprender que la ingenuidad de Miguel no era más que un espejismo.

Este quiebro supone una ruptura de paradigma sorprendentemente temprana pues, al fin y al cabo, *Los placeres ocultos* es, en 1976 y tras años de lucha con la censura, la primera película en la que se aborda la cuestión homosexual de manera central. El clásico esquema del adulto corruptor — como el propio Eduardo se define en algún momento— y el adolescente ingenuo salta por los aires en esta secuencia en la que se aborda la gestión de la verdad.

Como varón heterosexual debe rechazar a Eduardo, lo que implica renunciar a los beneficios que de él obtiene: trabajo, afecto, seguridad y la ‘ilusión’ de otra vida, so pena de convertirse en ‘sospechoso’ a sus propios ojos. Las motivaciones y el conflicto de Miguel aparecen claras ahora ante nuestros ojos en tres expresiones del diálogo citado anteriormente:

La primera sería “La gente debe pensar que eres mi padre”, que evidencia la interiorización y la plena consciencia de Miguel de la mirada de los otros sobre su relación con Eduardo y la tranquilidad de que lo que probablemente piensan le deja a salvo de toda sospecha.

La segunda sería “Con dinero, por supuesto”, que casi de pasada revela la verdadera naturaleza del interés del pretendidamente ingenuo Miguel: un cambio de posición social que, por otra parte, no parece repercutir —y desde luego el discurso tiene ocasión de mostrar lo contrario y no lo hace— en la vida de su madre o de sus hermanos menores.

La tercera saca a la luz la naturaleza ‘artificial’ de su imaginario: “Yo me pongo a imaginar y me imagino lo que me da la gana”. Es decir, Miguel no se engaña; su imaginario con Eduardo es una construcción sobre la que el personaje manifiesta tener absoluto control y, puestos a elegir, ha elegido la que mejor le cuadra, como es lógico. Pero éste es el verdadero conflicto de Miguel con la ‘verdad’ de Eduardo: que, al aflorar, le deja sin coartada y sin vía de escapatoria y pasa de ser “lo que le da la gana” a convertirse en “lo que es” y, sobre todo, lo que puede ser a los ojos de los demás: el amigo de un ‘marica’ de cuya protección, en su nuevo rol de joven sexuado y potencial objeto de deseo, se beneficia. Sigue así la tradición de los muchos adolescentes que le han precedido desde el principio de la Historia y que vincula su propia identidad a la identidad de su presunto *erastés*. Todas estas imágenes se harán explícitas por boca de la amante de Miguel en la escena del chantaje a Eduardo.

Ya no se trata, pues, del esquema paterno-filial inocuo en el que Miguel nos hacía

pensar que creía; ahora sabemos que el joven era consciente a priori de su rol potencial, lo que le coloca contra las cuerdas de la objeción moral y, más aún, del cuestionamiento identitario y del escarnio público, como acabará ocurriendo.

Tras este punto en la trama, en *Los Placeres* los significados se recolocan y Eduardo se da cuenta de que la verdad le rodea y que, incluso, se le demanda.

Miguel se somete a un proceso rápido de pedagogía ‘gayfriendly’ a cargo del amante de Eduardo, Raúl, que es quien lleva la voz explícitamente reivindicativa y deliberadamente panfletaria en la película, un tono que hoy en día puede chocarnos pero que era frecuente en aquel momento. Raúl le pone los puntos sobre las íes a Miguel y separa con destreza dialéctica el grano de la paja en materia de honestidad:

MIGUEL: Pero yo no soy de los que se van con un marica para sacar la pasta ¿Comprende? Y eso que las he pasado muy putas...

RAÚL: Me parece muy bien. Muchos que empiezan cobrando luego terminan pagando por hacer lo mismo.

MIGUEL: Por eso. Pero la culpa la tienen los maricas. Ellos son los que... [Raúl le corta]

RAÚL: Un momento ¿eh? que no solo corrompen los maricas....

MIGUEL: Pero yo no estoy dispuesto a que nadie se aproveche de mí.

RAÚL: Pues prepárate a luchar. Pero no solo contra un marica que te ofrezca quinientas pesetas por acostarte con él. Piensa que a lo mejor todos los días estás vendiendo cosas más importantes que eso y ni siquiera te has dado cuenta... por eso te digo: prepárate a luchar.

Efectivamente; la honestidad y la integridad no residen en la bragueta y Miguel puede no estar siendo tan honesto –ni tan íntegro- como él proclama.

Con las ideas ya más claras, Miguel vuelve al encuentro de Eduardo y, como prueba de su nuevo compromiso, decide enfrentarse a quien ha capitaneado un ataque contra su persona^{ix}. Se reparten de nuevo los naipes de esta particular partida y Miguel y Eduardo hablan abiertamente de la homosexualidad, su naturaleza y sus circunstancias en un diálogo que debió resultar fascinante para el espectador de la época (Melero 2010, 232). Cada uno desde su posición y, con las cartas boca arriba, reinician una nueva relación, eso sí, con el peculiar –por lo explícito- pacto de no agresión (sexual) por parte de Eduardo:

EDUARDO: Pero llegas a una conclusión y es que todos tenemos derecho a ser como somos, y que nadie, absolutamente nadie, tiene por qué a hacerte cambiar

MIGUEL: Bueno, eso es cierto, pero...

EDUARDO: Te advierto que yo tampoco lo había comprendido, pero de repente me da cuenta de que es así. Por eso nunca intentaré nada contigo; puedes estar tranquilo. Tam-

poco yo tendría derecho a hacerte cambiar a ti.

MIGUEL. ¿De verdad?

EDUARDO: De verdad.

MIGUEL. ¿Podemos entonces ser amigos?

EDUARDO: ¡Debemos ser amigos! Por cierto ¿cuándo me presentas a tu novia?

Con esta introducción del factor femenino entre los hombres se sella un nuevo contrato. Miguel “puede estar tranquilo” por lo que respecta a Eduardo, pero “los otros” son otra cuestión, como pronto se verá.

La desechada, desesperada y también madura amante de Miguel —otra evidencia de la falsa ingenuidad de Miguel y de su indudable heterosexualidad— al ver que Miguel la está dejando de lado, decide mover ficha y chantajear a Eduardo; como éste no se aviene, habla con los padres de Carmen, su novia, del presunto ‘lío’ de Miguel con Eduardo. El resultado es catastrófico para Miguel que responsabilizará a Eduardo de su desgracia, y lo hará en público, en la oficina del banco que dirige, protagonizando el primer acto de ‘outing’ de la historia del cine español.

Aparecen así, de una tacada, algunos de los temas que van a ser recurrentes en el en la *modalidad reivindicativa* de representación LGBT: El chantaje, lo peligros de la visibilidad, la vulnerabilidad, el escarnio público y la redención del personaje homosexual.

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

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

EDUARDO: -¿A Carmen? Pero...

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

EDUARDO: -¿Qué ha ocurrido?

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

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

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

El “prepárate a luchar” de Raúl adquiere todo su sentido. La homofobia no es solo una cuestión que afecte al sujeto homosexual; es una fuente de sufrimiento e inestabilidad que afecta al entorno y, por lo tanto, es parte de una batalla colectiva que interesa a la sociedad porque, como afirmaba Eduardo, “todos tenemos derecho a ser como somos”.

Eloy de la Iglesia deja el final deliberadamente abierto probablemente huyendo de una final feliz demasiado blando y obvio. El mensaje ha sido entregado a la sociedad. Tras el desastre, alguien llama a la puerta de Eduardo; por su expresión, son buenas noticias y seguramente se trata de Miguel.

3.2. Juanito

Como se ha dicho las ‘encarnaciones’ de la adolescencia en el cine de este periodo parecen empeñadas en romper con la tradición del adolescente ingenuo y aniñado, del personaje viscontiano, un cambio de paradigma perfectamente expuesto por Eloy de la Iglesia por boca de Roberto Orbea en *El Diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978) cuando él y su amante, Juanito, son sorprendidos por su esposa, Carmen:

ROBERTO (A CARMEN): -¿Te lo imaginabas diferente, verdad que sí? Supongo que pensabas en un adolescente frágil; en un personaje de Visconti que pueda aparecer en una playa del Lido de Venecia con música de Mahler al fondo. Pues no Carmen, no es un pequeño Lord que pueda enamorar a Oscar Wilde ni un efebo griego ni un “petit prince”, no. Ya lo ves, es un lumpen, un golfillo de barrio. Y nada de canciones de Mahler ni arias de ópera ni playas en Venecia, nada de eso. Música hortera, discotecas estridentes, barrios hacinados, motos robadas... miseria. Ese es su mundo.

Juanito es, de hecho, bastante más que “un lumpen, un golfillo de barrio” como románticamente es visto por Roberto Orbea desde su madurez idealizante y algo paternalista; es un joven de extrarradio que se dedica a la prostitución y que es captado por una organización de extrema derecha para tenderle una emboscada al carismático diputado y líder del PCE con el fin de desacreditar a la izquierda y de paso

asestarle un duro golpe a la incipiente democracia española.

Juanito es inicialmente el victimario de Roberto, la figura encargada de ganar la confianza de la víctima para luego, en connivencia con los verdugos, franquearles el paso dejando que hagan lo que quieran hacer. A Juanito se le promete a cambio una importante suma de dinero por el ‘trabajo’.

Pese a su rostro angelical, el imberbe Juanito no solo no es un personaje viscontiano de “mírame y no me toques” como Tadzio en *La muerte en Venecia* (L. Visconti, 1971); Juanito, como su colega Nes (Ángel Pardo), es un adolescente con pocos escrúpulos que ni siquiera cuenta con la coartada discursiva de la “necesidad imperiosa” para explicar sus acciones. Conseguir una moto o una buena “chupa” son razones suficientes para prostituirse y tampoco pretende justificarse por ello.

Su cara y su cuerpo son su capital y su negocio se basa en la gestión del deseo que es capaz de despertar en los hombres maduros, o al menos esa es su autojustificación porque, en realidad, y como se verá, su propio deseo está implicado en la transacción.

El Diputado es una historia de culpa y redención y un alegato en favor de la libertad sexual y por la integración social del deseo bisexual, si bien acaba basculando hacia su vertiente exclusivamente homosexual. En este escenario la lucha política y el contex-

to sociohistórico son la clave de un discurso legitimador en la medida en la que ambos factores impregnaban todo el tejido social de la época, especialmente los sectores más reprimidos por varias décadas de dictadura obsesionada con el control de la vida sexual, pero la homosexualidad también era rechazada por sectores de la propia izquierda, como bien lamentaba un desencantado Ocaña en *Ocaña, retrat intermittent* (Ventura Pons, 1978). Como bien señala Melero,

El rechazo descarado de la derecha y la hipocresía y cobardía de la izquierda dejaban a los grupos de liberación homosexual desamparados en su búsqueda de un espacio político. (2010: 242)

Volviendo a la dictadura, la férrea represión sexual de un régimen interesadamente confesional había afectado, si bien en muy diferente grado y con distintas consecuencias, tanto a homosexuales como a heterosexuales. Las generosas cifras de taquilla y el boom de las películas de contenido erótico son la prueba de la avidez del pueblo español por recuperar el tiempo perdido en la construcción del imaginario sexual que identificaba la libertad sexual con la Libertad con mayúsculas. El debate en torno al cuestionamiento o la confirmación del carácter “liberador” de estas películas en relación con la mujer en general y con el lesbianismo en particular sigue abierto. Alejandro Melero (2010, 124) lo resume eficazmente del siguiente modo:

Las películas eróticas de la Transición son también un testamento de la aparición de ‘sexualidades periféricas’ en el cine narrativo, puesto que vienen a ser las primeras representaciones del lesbianismo asimiladas abiertamente en el cine comercial. Este hecho hace que estas películas sean ejemplos valiosos del debate que han llevado a cabo críticos feministas que han señalado cómo la mirada patriarcal convencional ha monopolizado la representación del sexo entre mujeres y ha ‘colonizado’ (Dworkin 1981, 47) a la lesbiana, conquistando su cuerpo para el disfrute exclusivo del hombre, apoderándose de ella y convirtiéndola en un objeto, al mismo tiempo que ha ofrecido la posibilidad de exponer formas de sexo nuevas y trasgresoras ‘desmitificando un número de prácticas que han sido tabú para muchas mujeres’ (Webster 1986, 35)

Este destino compartido de represión puso a la sociedad española en disposición de recibir y comprender la denuncia de prácticas represivas y la demanda de respaldo por parte de otras realidades sexuales, por chocantes que pudieran resultar.

Probablemente el mayor reto de *El Diputado* fuese resolver la paradoja argumental de que un dirigente de izquierdas, empeñado en la lucha por la liberación de las clases oprimidas, recurra a la prostitución de un joven alienado para satisfacer su deseo.

Como indica Casimiro Torreiro (1996, 37)

El Diputado y Miedo a salir de noche (1979) constituyen el recordatorio de que De

la iglesia no sólo está dispuesto a criticar a sus adversarios políticos, sino también a mirar debajo de la propia alfombra [...] en busca de contradicciones de una moral supuestamente progresista que se oculta de manera vergonzante frente a ciertas cuestiones incómodas (homosexualidad, drogas blandas, relaciones de triángulo); una vez más, un discurso sobre lo que implícitamente se había consensuado no hablar.

Nuevamente la opción de los protagonistas por la verdad será la clave para sortear la paradoja, pero también sentenciará su final.

Roberto Orbea es un hombre maduro y desorientado cuyo comportamiento sexual y cuyas ideas discurren por vías separadas y esencialmente contradictorias. Al optar por la autenticidad al confesarle a Carmen la naturaleza de su deseo y establecer con ella y su amante, Juanito, un bien avenido triángulo, Orbea recupera parte de su coherencia. Por otro lado Juanito va desprendiéndose poco a poco y no sin conflicto, de su cinismo, de su alienación, y va cediendo a la verdadera naturaleza de sus emociones.

Juanito se miente a sí mismo diciendo dedicarse a la prostitución por dinero y pertenecer a una familia relativamente acomodada; acabará reconociendo ser hijo de una madre soltera, con lo que ello significaba aún en esa época, y revelando sus dudas sobre la verdadera naturaleza de su deseo. En la secuencia de la pelea entre Roberto y Juanito, punto de inflexión en la evolución de ambos personajes y de la

trama, destaca que el principal conflicto de Juanito no sea el hecho de dedicarse a la prostitución o a cometer delitos, sino pensar en que la verdadera pulsión de su actividad sexual sea su propio deseo homosexual.

JUANITO [A Roberto]: Cuando le acompañé a su habitación me puso la mano en la braguita. Me dijo que me daba quinientas 'pelas' si me dejaba hacer una paja. Yo ya había oído hablar de eso ¿sabes? Algunos de los que trabajaban en el hotel se iban por la noche a hacer la carrera al 'drugstore' ¿Y sabes lo que más me jodió? Que en cuanto empezó a meneármela me corrí. Sí, sí, me corrí en seguida. Yo me preocupé; dije: a ver si voy a ser yo también maricón ¡Vaya chorrada! Yo lo hice por la pasta, y ya está. Me corrí, claro, pero eso le pasa a cualquiera.

Tras esta declaración, rota la máscara inicial pese a toda negación, la violencia de Juanito, como ocurriera con la de Miguel en *Los placeres*, -y por similares razones- se dispara. El sentirse definitivamente desnudo ante Roberto le lleva a atacarle e intentar dar marcha atrás en su apuesta por la sinceridad:

JUANITO: (...) Soy un chulo, no te hagas ilusiones y si estoy contigo es porque [Juanito parece dudar]... pues porque me sueltas la pasta ¿O qué te habías creído, so gilipollas?

La duda de Juanito al señalar la motivación económica como la única razón de su permanencia junto a Roberto revela la verda-

dera naturaleza del conflicto y resulta obvio que toda la violencia subsiguiente es un ejercicio de negación de un vínculo afectivo con el diputado, porque una cosa es la actividad sexual, el deseo pragmático, y otra muy distinta es la amenaza identitaria de una vinculación emocional imposible de justificar al mismo nivel ni con la misma facilidad que la primera.

Uno de los hilos más interesantes de seguir en *El Diputado* es precisamente la transformación psicológica y física de Juanito desde su estatus inicial de joven delincuente hasta su posterior expresión como joven comprometido, militante y preocupado por la suerte de Roberto.

Al inicio de la película Juanito viste como cualquier chaval de barrio; cabello desordenado, vestuario de macarra al uso con pantalón ceñido, cinturón ancho, cazadora, camiseta y pose de chaperero. Todo ello constituye sus iniciales señas de identidad, pero estas señas se van transformando a lo largo del relato y acabará notablemente mejor vestido y bien peinado con gestos más contenidos y nobles intenciones, remitiéndonos a un prototipo de “buen chaval” al que era ajeno inicialmente.

El mensaje liberador de Roberto ha hecho su trabajo, dirimiendo con ello parte de su incoherencia, y Juanito parece haber encontrado su lugar en un mundo hostil.

El “problema de la verdad” vuelve a ser un aspecto central de la trama de *El Diputado*, como lo fue en *Los Placeres Ocultos*; una

necesidad del sujeto para romper la disonancia con el entorno. La mentira es lo que convierte en vulnerables a los personajes de ambas películas y el reconocimiento de la verdad y de sus implicaciones, será la acción que convierta al personaje en héroe pues, como a tal, le enfrentará a su destino.

Gráfico nº 5. Juanito antes y después de su transformación de chaperero a joven comprometido



Fuente: De la Iglesia (1978)

ROBERTO: [...] Bueno... sabía que me engañabas en algunas cosas, desde luego, pero en el fondo estaba convencido de que todo no podía ser falso.

JUANITO ¿A que no sabes cuál es la mayor mentira que te he contado?

ROBERTO: Indudablemente no decirme que eras un cebo de los fascistas

JUANITO: No; hay otra mayor: haberte dicho que esto solo lo hacía por dinero. Y es la misma mentira que le he ‘contao’ a muchos antes que a ti, y la que me he ‘contao’ a mí mismo desde que me hicieron aquella paja en la habitación del hotel.

El reconocimiento de la verdad, la ruptura del delicado equilibrio de coartadas en el pecho de Juanito desencadenará el trágico final. Ambos son de algún modo conscientes de lo que afrontan:

ROBERTO ¿Tienes miedo?

JUANITO: No es que me dé miedo, pero...

ROBERTO: Comprendo que tengas miedo, Juanito, yo también lo tengo, pero pienso que tenemos que empezar todos a perder los miedos. A perderlos para siempre.

Con esta afirmación de Roberto, Eloy de la Iglesia evidencia el hilo de su mensaje social subyacente: si existió un miedo durante la Transición, ése era el temor a la involución política y previsiblemente sus fatales consecuencias para quienes defendían la libertad; las palabras de Roberto revelan una determinación y ese “tenemos que empezar todos a perder los miedos” encierra la clave de la empatía que el público podía sentir por una cuestión particular como el vínculo homosexual. Ese “todos” hacía partícipe a la sociedad en su conjunto en su compleja heterogeneidad y los miedos —que no el miedo— eran muchos y cada cual tenía el suyo. Esta comunión del miedo de una buena parte de la ciudadanía española hizo posible que la empatía echase raíces; unas

raíces que aún hoy en día ahondan y se extienden en la idiosincrasia de nuestra actitud, pese a las rémoras, en relación con la cuestión LGBTI.

El rol de Juanito, inicialmente victimario al servicio de los verdugos de la libertad, se transforma en víctima en virtud de su capacidad de afrontar la autenticidad de su deseo hacia Roberto. Roberto le enseñará a Juanito el camino que acaba de descubrir, le sacará de la alienación en la que habita ¿Pero merece la pena? Es evidente que para los personajes, no. Ambos pagan un elevado precio, ambos acaban destruidos como mártires simbólicos y representantes narrativos de la lucha que estaba teniendo lugar en el seno de la sociedad española, pero el discurso legitimador, en el que se enlazan vida privada y vida pública, pone en cuestión el principio no escrito de que la cuestión homosexual solo es aceptable en la medida en la que se restrinja a la esfera de lo privado.

Gráfico nº 6. La condición de víctima se perfila como inherente a la condición homosexual



Fuente: De la Iglesia (1978)

El Diputado señala otro camino: la restricción a lo privado, si bien aceptada, convierte al sujeto en vulnerable. Como ya hemos dicho, el tema del chantaje estará presente de forma recurrente como elemento argumental en relación con la cuestión homosexual en numerosas películas. La batalla debe librarse, por tanto, en pos de la visibilidad, de la posibilidad de vivir en paz, abierta y honradamente como se es, algo que alimenta la empatía del espectador como bien apunta Carlos Losilla (1996, 55). Pero lo más curioso del film es el desplazamiento que se efectúa en su propio interior respecto a las simpatías del espectador, desde la integridad que desprende al principio Sacristán hasta la dignidad final del chico, verdadero mártir de la entonces incipiente democracia española.

Juanito es uno de los personajes más densos de la galería de adolescentes cinematográficos, pero no es la única víctima. Protagonista o secundario, la representación del personaje adolescente homosexual o lésbico como víctima es otra constante que se mantiene, aunque con significados cambiantes, a lo largo de los años. Aparece en *La Corea* (Pedro Olea, 1976), *Los claros motivos del deseo* (Manuel Picazo, 1977), *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1978), *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) *Hotel y domicilio* (Ernesto del Río, 1995), *Mentiras y Gordas* (Alfonso Albacete y David Menkes, 2009) si bien una vez más hay que señalar que la presencia de la cuestión lésbica es llamativamente reducida,

más aún si restringimos el tema a la adolescencia, donde prácticamente nos quedamos con un par de títulos como las ya mencionadas *Silvia ama a Raquel* y -con una presencia mucho más secundaria- *La residencia*.

3.3. *Silvia y Raquel*

Silvia ama a Raquel (Diego Santillán, 1978) recupera la denuncia aunque en este caso la amenaza involucionista es sustituida por la amenaza del conservadurismo identificado con el mundo rural.

El tratamiento del tema dista mucho, sin embargo, de la profundidad con la que es abordada la homosexualidad en películas como *El Diputado*.

Lamentablemente el cine lésbico no tuvo su Eloy de la Iglesia y son llamativamente escasos los títulos que puedan ser correlacionados con las películas que han ido abordando la cuestión homosexual.

Gráfico nº 7. Cartel de *Silvia ama a Raquel*



Fuente: Santillán (1978)

Irene Pelayo, quien ha estudiado con profundidad la representación del lesbianismo en el cine español, hablando de *Silvia ama a Raquel* lamenta la superficialidad con la que le película aborda la cuestión:

La relación entre las jóvenes, tratada en muchos momentos con gran ñoñería, se centra en mostrar cuerpos femeninos durante el mayor espacio de tiempo posible: las jóvenes no tienen mayor ocupación que cambiarse de ropa, bañarse juntas o peinarse. (Pelayo 2011, 72)

Pese a ello, Silvia ama a Raquel nos ofrece una visión positiva del lesbianismo y elabora una crítica brutal hacia el conservadurismo hipócrita de la España de la época, identificada en este caso con el mundo rural al que pertenece Raquel, y a la represión eclesiástica. Como indica Alejandro Melero (2010, 102):

[...] hay una condena explícita a la Iglesia católica, personificada en el cruel cura del pueblo, que era el villano por excelencia en el cine 'progre' de la Transición.

sin olvidar, añadiríamos nosotros, al omnipresente fascista.

Retomando la cuestión del lesbianismo, Silvia ama a Raquel es un pequeño oasis en el desierto de las representaciones lésbicas con un mínimo mensaje identitario en un contexto en el que la cuestión lésbica se concibe como un producto de consumo para la mirada heterosexual masculina, sin apenas atisbos de compromiso político o personal.

Silvia ama a Raquel cuestiona el argumento simplista del determinismo biológico y nos muestra, mediante un montaje paralelo, una heterosexualidad bestial y primitiva en el que los pastores fornican con sus ovejas frente a un lesbianismo que se organiza sobre la base del afecto y de la comprensión mutuas. La pulsión heterosexual incontrolada se convierte en el elemento insano y, finalmente, en el arma homicida de una sociedad anclada en un conservadurismo caracterizado como retrógrado y primario.

Las víctimas homosexuales, no solo las adolescentes, tienen por lo general la función de destacar la mezquindad de “los otros”, como Valen, en *Los claros motivos del deseo*, ya entre los protagonistas, Bruno (Jorge Sanz) en *Hotel y domicilio* una oscura película en la que Ernesto del Río desgana una desgarradora crítica a la hipocresía social, a la corrupción policial y al abuso de poder.

3.4. José María, María José

La transexualidad aparece igualmente muy pronto en el cine español y nos ofrece un personaje acorde con este artículo. Hablamos de *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977).

Nuevamente una relación asimétrica entre un/una adolescente y hombres maduros de los que saben lo que hay que hacer, en esta caso reforzado por la idea de que la parte vulnerable es además femenina y se la representa sin la malicia y la capacidad mani-

puladora de sus colegas varones, con todo lo que ello implica en términos de significación de lo masculino frente a lo femenino. Igualmente se nos ofrece el mensaje paralelo de que el mundo rural —en otros casos es el de provincias— no es un buen lugar para ser diferente y que, si quieres sobrevivir, hay que desarraigarse y buscar el abrigo de una gran ciudad.

Estamos ante una película que comparte con muchas de las de su época la dimensión espectacularizadora de la realidad LGBTI y también la dimensión pedagógica. *Cambio de sexo* nos permite acompañar al/la protagonista en el proceso de reasignación sexual, desde la intervención hormonal hasta la quirúrgica, en este caso con la inclusión de dibujos esquemáticos e imágenes de la operación.

La película sigue un esquema bastante predecible y entra en materia de manera inmediata. En los primeros 10 minutos ya se ha abordado el rosario de sufrimientos y vejaciones que aquejan a José María en el instituto y en su propia casa. La construcción del personaje es muy simple: el transexual siente atracción hacia los asuntos ‘propios de mujeres’, como atender a un bebé, y desinterés o directamente aversión hacia las cuestiones ‘propias de hombres’, como beber alcohol o acostarse con mujeres.

También se aborda de entrada el estereotipo paterno representante de una masculinidad estereotípica conservadora, violenta y retrógrada, construida como telón de

fondo que subraya la fragilidad y la indefensión del/la protagonista, y que piensa, a la manera tradicional, que convertir a su hijo en un joven heterosexual es cuestión de trabajo físico, exhibir dinero e ‘ir de putas’ y que tras contemplar el desnudo de Bibí Andersen en el escenario del Starlet comenta:

PADRE. [Refiriéndose al pene de Bibí] ¿Qué es eso? ¿Lo lleva pegao?

FANNY: ¡Las tetas lleva pegadas, pero lo otro es tan suyo como su madre, que solo hay una!

PADRE: Me gustaba más cuando bailaban la jota y el claqué y cantaban la violetera. [Brinda] Por José María, para que siempre se acuerde de esta noche.

Otra cuestión llamativa para una concepción contemporánea del género es el rechazo de la intersexualidad y la idea constructivista del género según la cual la identidad femenina es fruto de un esfuerzo concienzudo, incluso aunque haya una pulsión previa consustancial al individuo. José María se transformará en María José por obra y gracia de un intento frustrado de amputación de su propio pene —lo que deja clara a un nivel simbólico y también pragmático su determinación—, del trabajo en equipo del que Bibí Andersen (Bibiana Fernández) forma parte y del incentivo del amor por Durán, el director de la sala de espectáculos donde acabará trabajando.

Otro tópico muy de la época relacionado con la transexualidad es su vinculación al

espectáculo y, aunque lateralmente en este caso, a la prostitución, y lo hiperbólico del tratamiento, subrayado en esta película por el tono de una locución circense que nos conecta con la tradición de las ferias en las que se exhibían presuntas rarezas como la mujer barbuda o al hombre elefante:

PRESENTADOR: [En Off, con entonación misteriosa]: Son las 12 de la noche, la hora de Bibí Andersen, un misterio de la Naturaleza, el enigma biológico de nuestro siglo. Es suspense hecho carne.

La película navega entre ambas aguas; la del compromiso con el tema y la del tratamiento espectacular, casi ferial, de la transexualidad. Aranda resuelve el dilema haciendo coexistir la trama espectacular de la vida en la sala de fiestas con la trama personal del triángulo difuso que se establece entre Durán, Bibí y María José y que acabará en un final feliz en el que Durán, acabada su labor de Pigmalión en busca de la mujer perfecta con el paso de María José por el quirófano, se empareja con ella. Tenemos nuevamente el hombre heterosexual como demiurgo posibilitador.

Debido al cambio social experimentado y a la profundización en el conocimiento de la cuestión transexual, hoy son inadmisibles algunos de los mensajes de esta cinta como la idea de que un transexual solo está ‘completo’ tras su paso por el quirófano, la idea de que un travesti es un fanteche, una grotesca imitación de mujer que solo merece el desprecio o la idea de que la peluquería y el espectáculo son la única vía de

salida social y el tono paternalista con el que se ‘abriga’ narrativamente al personaje, representado en este caso en la figura de la dueña de la pensión, Doña Pilar (Rafaela Aparicio), que sin embargo y atravesando la superficie paternalista del discurso ofrece al espectador un modelo de cómo actuar de forma natural y positiva con una persona en proceso de reasignación sexual.

Que la transexualidad es aceptable en la medida en la que sea ‘natural’ es decir lo más parecido, o incluso superior, al ‘original’ es una idea muy extendida aún hoy en día y era, de hecho, el uno de los principales valores reconocidos de Bibi Andersen en particular, y de los transexuales femeninos en general, en aquella época en su proceso de visibilización pública. Ser como las demás era el objetivo, aunque sea a costa de otras ventajas:

BIBÍ: Ahora resulta que todo el mérito estaba en que enseñaba el pito. Dicen que tengo que aprender a bailar; que ya no sirve dar cuatro pasos, que soy como las demás.

MARÍA JOSÉ: ¿Pero tú, estás contenta?

BIBÍ: Yo quería eso precisamente: ser como las demás.

Por esta razón el travesti, frente al transexual, es considerado un subproducto entre lo masculino y lo femenino por su ostentosa artificialidad y por su imperfección. La ‘perfección’ del transexual en la reproducción del referente femenino es, en esta época, un objetivo y argumento legitimador. Faltaban décadas para que los

travestis como Paco España o Fama, se convirtieran primero en afamados y finalmente en célebres y mediáticas *Drag-Queens* como Shangay Lily o Deborah Hombres y consiguieran, junto con otras migraciones y transformaciones de la identidad corporal, reconocimiento y un hueco propio en el ámbito de la cultura popular.

Gráfico nº 8. *María José en Cambio de Sexo*



Fuente: Aranda (1977)

Pero los de *Cambio de sexo* eran otros tiempos y en este sentido, y como el que no quiere la cosa, en un momento dado el dueño de la peluquería en la que trabaja el/la protagonista comenta en segundo plano su teoría 'psico-física' de la belleza mientras en plano tenemos a José María encargándose de la melena de Bibí Andersen:

PELUQUERO: (...) Es bello lo que es discreto. La belleza emerge siempre, querida. Basta con eliminarle los obstáculos.

Y en otro momento Durán, en plena crisis con María José en la que ésta acaba en un tablao rodeada de travestis le espetta que es "un travesti de mierda".

Es destacable la construcción pasoliniana de esta escena en la que Aranda pone claramente el acento en lo grotesco y en lo sórdido; una escena en claroscuro en la que apenas se nos permite ver con claridad el rostro de los travestis, que aparecen como manchas abigarradas de maquillaje, lentesjuelas y voces de barítono.

La peculiaridad de que el adolescente transexual sea interpretado por una jovencísima actriz, Victoria Abril, aspecto destacado por Fouz y Martínez (2007, 144) pone de manifiesto la opción de Vicente Aranda por articular la gestión de la ambigüedad pero, sobre todo, su estrategia para obtener del personaje un individuo lo más femenino posible dentro del espectro por el que dicho personaje va a transitar. La ambigüedad puede ser aceptable como punto de partida, pero el punto de llegada no puede ser ambiguo. María José, como Durán afirma en algún momento, no solo será tan buena como Bibí, verdadero transexual señalado por el relato como transexual ejemplar en su feminidad, sino mucho mejor.

Como decimos, hoy en día muchas de estas ideas harían escupir fuego desde las troneiras de los *Queer Studies* y del activismo LGBTI, pero la cinta de Aranda presenta, pese a su pronunciada estereotipia, las mismas debilidades y los mismos logros que sus coetáneas sobre la cuestión homosexual, y entre los logros cabe destacar el hecho de sacar a la luz la cuestión, el plantear una acción pedagógica que permita

entender, aunque sea parcialmente y de forma muy simplificada, la transexualidad –por lo menos la femenina-, el ofrecer una visión positiva, mostrándonos a una Bibí espectacularmente natural, al menos hasta donde Bibiana podía permitirse serlo en aquel momento en el que se esperaba de ella que fuese espectacular en todos los sentidos, y perfectamente dueña de sí y de su destino, y uno de los pocos –por más que cuestionable- ‘Happy-Ending’ en esta época y en esta materia.

Otra fugaz aparición de la adolescencia vinculada a la transexualidad la tendremos años más tarde en *La ley del deseo* (Pedro Almodóvar, 1987) a través de la historia que Tina cuenta a su hermano Pablo intentando que salga de la amnesia. En este personaje se dan cita algunos de los tópicos habitualmente asociados a la cuestión homosexual como son los abusos sufridos en la infancia o en la adolescencia temprana, un escenario relativamente frecuente por otra parte en la cinematografía de Almodóvar, pero para desmarcarse de los tópicos al uso el director decide poner el acento en la relación incestuosa entre Tina y su padre, al que ama y por cuyo amor decide pasar por el quirófano. Tina es un personaje convincente que transita con fluidez entre la tragedia y la comedia pero sin detenerse excesivamente en la genealogía de una identidad transexual.

3.5. Adolescentes perversos

Un grupo particular lo constituyen los que podríamos llamar *adolescentes perversos*.

La figura del adolescente capaz de hacer ceder los reparos del adulto, o cuando menos de intentarlo, forma parte también del imaginario filmico, aunque generalmente se trataba de chicas adolescentes, como la ya mencionada Lolita o como Eugenia Rutelli (Ornella Muti) en *Perversa* (*Appassionata*. Gianluigi Claderone, 1974) y no de varones.

El caso más extremo lo constituiría Ángel, de *Tras el cristal* (Agustín Villaronga, 1986), un thriller edípico y asfixiante en el que un joven, pervertido en su infancia por Klaus, un antiguo médico Nazi confinado en un pulmón de acero por culpa de un fallido intento de suicidio, acaba asesinándole para ocupar su lugar. Más aún: para ser él. Pero hay otros casos menos extremos como Jorge el joven vecino de José, en *A un dios desconocido*, que con la excusa de encontrarse mal y de haber dejado las llaves en casa intenta seducirle, pero José le parará sin contemplaciones. Otro caso fallido es el de Juanito en *El Diputado*, que pierde su matiz perverso al ser presentado como víctima, como instrumento, a manos de un villano aún mayor, si bien las películas de directores como Eloy de la Iglesia o Pedro Olea nos presentan a menudo jóvenes prostitutos o que se prostituyen para la ocasión

para conseguir algo de dinero con bastante menos ingenuidad que Juanito.

Un caso intermedio lo tenemos en otro film de De la Iglesia basado en la novela *The turn of the screw* de Henry James. *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985) nos presenta a un joven adolescente, Mikel (Asier Hernández), que ha sido expulsado de la escuela por corrupción y que pondrá en un aprieto a Roberto (Pedro Mari Sánchez), el joven sacerdote al que se ha nombrado como tutor del chico y que tendrá que luchar con todas sus fuerzas para vencer su fascinación y la atracción que parece sentir hacia su pupilo. En la época actual, en las que los escándalos pederastas por parte de algunos sacerdotes aparecen cada tanto en los informativos, la reflexión de De la Iglesia sobre los perjudiciales efectos de una sexualidad reprimida se convierte en tristemente contemporánea. La represión genera ansiedad y desencadena la fobia y, en último término, pérdida de control. “Soy diferente y te doy miedo” será la reveladora frase de Mikel a su preceptor, poniendo el dedo en la llaga. Como comenta Mira,

Se trata de un ejemplo fascinante en la cual el carácter maligno que se asigna a la per-

versión se presenta como una impresión subjetiva de un personaje sexualmente reprimido. Lo que hace maligna la perversión sexual es una represión. (Mira 2008, 73)

El fantasma del abuso y los escenarios de confinamiento y/o de represión son una constante de la narrativa LGBTI y forman parte, en mayor o menor medida, de muchas de estas historias.

Gráfico n° 9. La Residencia.
Los entornos opresivos como cárceles, colegios o internados son una constante en la narrativa LGBT



Fuente: Ibáñez Serrador (1969)

Están presentes en mayor o menor grado en *La Residencia*, en *Los placeres ocultos*, en *El Diputado*, en *A un dios desconocido*, en *Otra vuelta de tuerca*, en *Tras el cristal*, en *La ley del deseo* y en *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004).

4. Nuevos tiempos, nuevos modelos

La violencia cambia de signo en la evolución del cine español en materia LGBT. En películas más recientes el adolescente homosexual ya no es víctima de oscuras

fuerzas reaccionarias que amenazan desde la sombra de la involución.

Nos encontramos con representaciones descargadas del compromiso político e identitario que vertebraba las los discursos de cineastas como Eloy de la Iglesia y cuya finalidad, en los casos más densos, es elaborar una reflexión sobre la circunstancia de ser adolescente en una sociedad hedonista e indolente donde las sexualidades son líquidas^x y los límites, permeables.

Gráfico nº 10. Cartel de historias



Fuente: Armandóriz (1995)

El espectador asiste al desarrollo de dramas adolescentes de vocación existencialista donde la consigna es vivir al máximo sin una dirección concreta y en los que la tragedia se convierte en el golpe de timón, en el contrapeso que conecta su existencia con una realidad con bordes dolorosamente nítidos. Vuelve a nuestra mente la idea de Ricardo Llamas en relación con las identidades LGBT en riesgo de colapso que alimentan los discursos hegemónicos.

La violencia homofóbica será atribuida a la "peligrosidad" de un estilo de vida, a la

"provocación" o a una "intolerable" solicitud carnal, y no se abordarán cuestiones como quién hace aparecer a los gays y lesbianas como vulnerables o qué libertades no son objeto de promoción y protección. (Llamas 1997, 29)

Corregida y aumentada la idea de Ricardo Llamas, en estos casos la homosexualidad es una peculiaridad, un elemento más en el juego de transgresiones, un nuevo límite a superar que desafía a un personaje presa de un frenesí autoaniquilador. El personaje homosexual pasa de ser la víctima heroica de los dramas de la Transición a convertirse en el *pringao* juvenil al que a veces le toca responder con su propia vida, de forma sorprendentemente trivial, de la estupidez de sus colegas.

4.1. Muerte y alternativas

Superada la Transición, por encima de los últimos ochenta y desde principios de los noventa los discursos sobre la cuestión LGBTI se desideologizan, con excepción de la reivindicativamente tardía y nada adolescente *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2006).

Salvo la peculiar Bom, de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), muestra de la idiosincrática manera de abordar la divergencia que define al director manchego, los adolescentes y, por extensión, los personajes jóvenes en general se convierten, por lo general, en personajes al uso que hacen lo que suelen hacer todos los personajes en relatos de ficción

según se trate de dramas o comedias; a saber: matar o morir por amor, como Antonio en *La ley del deseo* o Claudio y Alberto en la segunda parte de *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1995); matar o morir por turbias causas psicopatológicas, como Ángel en *Tras el cristal* (Agustín Villaronga, 1986), Bruno en *Hotel y Domicilio* (Ernesto del Río, 1995) y en cierto sentido metafórico, Pedro en *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980) o, como ya hemos apuntado, matar o morir por simple estupidez o por pura inconsciencia, efectos colaterales del vacío existencial, como el secundario Pedro en *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995) o Tony en *Mentiras y Gordas* (A. Albacete y D. Menkes, 2009).

Gráfico n° 11. Muerte de Toni.
El joven gay sigue muriendo en el cine por las causas más diversas



Fuente: Albacete y Menkes (2009)

Pero también hay opciones menos cruentas como sufrir por amor, como Paul en *Manjar de amor* (Ventura Pons, 2002) o buscarse a sí mismos, como Dani en *Krámpack* (Cesc Gay, 2000). Por supuesto también hay comedias y los personajes se lían en situaciones delirantes con madres imposibles como -apurando un poco la edad de nuestro objeto- Pablo en *Alegre ma non troppo*

(Fernando Colomo, 1994) o los alocados hijos y yernos de la dislocada *Reinas* (Manuel García Pereira, 2005), en las que la gracia está no en ridiculizar al homosexual como venía siendo la costumbre narrativa, sino en sacar partido a la ‘sobrenaturalidad’ -y sus consecuencias- con la que las madres asumen que su hijo es gay.

Sin embargo hay un momento en nuestra cinematografía que constituye un hito en la representación de la cuestión homosexual y que, sin embargo, pasa casi de puntillas por las pantallas españolas. De la mano de Carlos Saura en adaptación de su propia novela *Pajarico Solitario* (Saura 1997) se estrena en 1998 *Pajarico*, una historia sencilla e intimista sobre el despertar de la inocencia de un niño, Manu, durante unas vacaciones con su variopinta familia en Murcia.

En un momento de la película *Fuensanta*, la prima, la confidente de su misma edad y compañera de descubrimientos, decide mostrarle un secreto que ha descubierto. Lleva a Manu al sótano de la panadería de la familia para mostrarle a su tío haciendo el amor con su ayudante. Manu está fascinado pero no entiende lo que ve. Lo que ve es a su tío teniendo sexo anal con su ayudante que, como luego sabremos, es también su amante. Al presentarla como un secreto más en el despertar preadolescente, esta secuencia revela un cambio en la mirada hegemónica sobre la homosexualidad

La representación es considerablemente explícita y la atmósfera es la típica de los grandes descubrimientos preadolescentes:

MANU: ¿Qué hacen?

FUENSANTA: Hacen el amor.

Gráfico nº 12. *Pajarico. Fuensanta y Manu* presencian la escena sexual en el sótano



Fuente: Saura (1997)

El hecho de que la sociedad acepte una representación de este tipo dice bastante del grado de integración de la cuestión LGBTI, al menos de la cuestión homosexual, en el imaginario colectivo español sin que ello signifique que la secuencia sea del gusto de todo el mundo. Lo cierto es que esta escena no constituyó materia de escándalo pese a lo explícito de la escena. La homosexualidad, vista por un niño, adquiere la naturalidad y la limpieza de su mirada que no repara en el drama intrínseco de la situación de su tío, pese a que luego contemplará también la ruptura entre los dos hombres y un intento de suicidio por parte de su tío.

Sin embargo, y pese a este apunte, nuestra cinematografía presenta un gran espacio semivacío en relación con la representación

de la adolescencia específicamente LGBTI; películas como *Los juncos salvajes* (*Les Roseaux sauvages*. André Téchiné, 1994), *Beautiful Thing* (Hettie MacDonald, 1995), *Primer verano* (*Presque rien*. Sebastián Lifshitz, 2000) o *Tormenta de verano* (*Summersturm*. Marco Kreuzpaintner, 2005), por citar solo algunos, nos cuentan historias de los personajes justo en el momento en el que toman consciencia de su diferencia, de la naturaleza de su deseo y de la necesidad de encontrar su propio camino entre la marabunta de informaciones contradictorias y sentimientos encontrados.

4.2. Bom

Bom, una de las protagonistas de uno de los primeros filmes de Almodóvar llega, como él, para romper esquemas. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980) es en muchos aspectos una película postransicional y también ‘neo-irreverente’.

En el mismísimo arranque de la década, los estereotipos transicionales, otrora amenazantes, se revisan y se caricaturizan, como el patético y violento policía fascista marido de Luci, pero también se ponen en solfa otras posiciones que habían sido divinizadas, conectadas con la progresía política y cultural, como las manifestaciones feministas de Luci que, por contraste con la propia naturaleza del personaje, suenan panfletarias, artificiales y epidérmicas.

Frente a la adustez de una progresía política y cultural que comenzaba a tomarse dema-

siado en serio a sí misma, llega la hora de lo políticamente incorrecto y de lo movida urbana y contracultural para la que nada resulta sagrado. Para esta nueva generación la libertad ya no es un concepto histórico que haya que conquistar o sobre el que haya que teorizar, sino que es una actitud vital y un espacio para la acción listo para ser estrenado.

Gráfico nº 13. Lluvia dorada en Pepi, Luci y Bom. Los discursos se desdramatizan con la llegada de Almodóvar



Fuente: Almodóvar (1980)

En este sentido el lesbianismo adolescente de Bom (Olvido Gara/Alaska) o la bisexualidad madura de Luci (Eva Siva) ya no son materia de discusión ni de justificación histórica, social, cultural o política, sino que son un hecho que, por primera vez, se autosustenta. El artificio representacional que supone abordar desde la naturalidad lo divergente, sin entrar a justificar su pertinencia o su legitimidad, es uno de los aspectos más transgresores del cine de Pedro Almodóvar en esos primeros años.

Aunque hoy en día algunos de los temas y situaciones que se presentaban en esta película resultarían inaceptables, especial-

mente la vocación masoquista de Luci y su 'natural' encaje con la llamada violencia de género, en aquel momento Almodóvar no hace cine por compromiso social o político y le atraen especialmente los temas que puedan resultar chocantes, escabrosos o irreverentes para cualquiera, independientemente de su ideología. El espíritu de la Transición hacía tiempo que había abierto la veda, pese a que años más tarde dicho espíritu caería bajo el yugo de lo políticamente correcto. Escatología, pornografía, violencia, parafilias, iconoclasia social y cultural, cualquier divergencia es bienvenida y puede ocupar el mismo espacio que la cotidianidad urbana y sus personajes.

Bom no es una adolescente al uso y tiene muy poco en común con sus compañeros de generación; Bom es un personaje emancipado en muchos sentidos: de la lucha política, de la élite cultural, de la corrección social, de las etiquetas de género, de la gravedad que caracterizaba a los personajes LGBTI que la habían precedido, con excepción tal vez de Ocaña en el *biopic* a cargo de Ventura Pons *Ocaña, retrat intermitent* y, sobre todo, de la mirada heterosexual masculina que había dado forma desde el principio a la representación del lesbianismo.

Con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Almodóvar abre la puerta a la modalidad *desfocalizada* de representación de la cuestión LGBTI anticipando incluso algunos de los aspectos que darán carta de naturaleza a la modalidad *integrada*.

4.3. *Dani y Nico*

En España el título que responde a este paradigma es *Krámpack* (Cesc Gay, 2000). *Krámpack* es la película del despertar homosexual, del descubrimiento del propio deseo entre la nebulosa veraniega del alcohol, los primeros porros y las primeras aventuras sexuales a ciegas.

La cinta de Cesc Gay es un alarde de contención y de serenidad. Aborda uno de los tabúes de la experiencia sexual adolescente masculina; los primeros encuentros sexuales con amigos o compañeros de la misma edad; un asunto que del que, pese a su frecuencia, como Kinsey demostró a mediados del s. XX, e intrascendencia —o precisamente por ella— los varones heterosexuales prefieren olvidarse. Son secretos de iniciación de los que jamás hablan y que sirven a Cesc Gay como una tesela más en el mosaico de su reflexión sobre el despertar adolescente y que están presentes de manera especialmente cuidada en *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004).

En *Krámpack* no encontraremos melodramáticas escenas, ni culpa, ni estallidos de ira ante la frustración que provoca inicialmente toda divergencia. Es una película veraniega y, a su modo, intimista en la que dos amigos descubren el sexo de manera asimétrica; a uno, a Dani, le gusta; al otro, a Nico, simplemente le sirve.

Esta falta de trascendencia más allá del propio significado de la propia búsqueda como aventura vital es, a nuestro juicio, una manera eficaz de quitar hierro al discurso identitario. Ninguno de los personajes verbaliza el conflicto. A Nico le gustan las chicas, a Dani le gusta lo que hace con Nico; a Nico no le disgusta lo que Dani y él hacen pero prefiere a las chicas. Nico busca su identidad en ellas y Dani decide buscarla en otra parte, en un tipo maduro y atractivo sobre el que se abalanza para inmediatamente huir. Cosas de la edad. Julián, el adulto, tan atraído por su frescura como desconcertado por su actitud, le deja ir y venir a su antojo.

Gráfico nº 14. Ritos de iniciación sexual. Masturbación en *Krámpack* y en *La mala educación*



Fuente: Gay (2000) y Almodóvar (2004)

Si hay una representación natural y fresca de la adolescencia gay en nuestra cinematografía, ésta forma parte de *Krámpack*. Tan ajena es *Krámpack* a la culpa como a la autoafirmación *Queer*. En esta película hay conflicto pero no hay drama, a ningún nivel ni en ningún sentido, y ambos adolescentes reciben el mismo trato narrativo, cada uno con su idiosincrasia: Nico es el ligón lanzado y un poco fantasma y Dani es el adolescente retraído que lucha con su timidez y que se deja llevar. Ni siquiera se molesta la película en cerrar el final: Nico se ha ido de vuelta a la ciudad con la cabeza llena de proyectos adolescentes que, todos sabemos, probablemente nunca se hagan realidad y Dani se va a la playa, con la cabeza aún instalada en la incertidumbre ¿Hombres o mujeres? De momento parece que no le urge aclarar el dilema y, como si tal cosa, decide darse un chapuzón en el mar él solo.

4.4. *Paul*

Pese a tanto cambio, directores como Ventura Pons prefieren mantenerse en los esquemas iniciales de relaciones asimétricas pero con un personaje mucho más del gusto de una España instalada en el bienestar donde los adolescentes de extrarradio ya no tienen credibilidad. Pese a ello, *Manjar de amor / Food of love* (2002) mantiene alguno de sus rasgos originales, especialmente el pragmatismo, pero modificando algunos términos.

Manjar de amor es un película intensa, elegante, mediterránea, pese a haber sido rodada en inglés y apelar a Nueva York o a San Francisco, pero no desprovista de la crudeza emocional que caracteriza la filmografía del director barcelonés.

En esta cinta el trabajo fotográfico de Mario Montero con la luz de Barcelona y, especialmente, con la iluminación del joven protagonista, Paul (Kevin Bishop), en consonancia con la banda sonora de Carles Cases, crean una atmósfera que nos hace pensar en una revisión contemporánea de la iconografía preciosista del Tazio de la mítica *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*; Luchino Visconti, 1971), incluida alguna referencia a la icónica 5ª sinfonía de Mahler que presidía los momentos álgidos de la cinta viscontiana, solo que en este caso la relación entre los protagonistas, aunque exquisitamente cuidada en su representación, será absolutamente carnal y explícita.

Pons aborda en esta película la relación entre un joven estudiante de piano, Paul, y un famoso concertista, Richard, a quien admira y para quien hace de asistente en un concierto.

Manjar de amor es una historia amarga de descubrimientos al final de la adolescencia; de pérdidas en la transición entre dos ciclos vitales; de pérdida de una inocencia mucho más trascendente que la inocencia sexual. En esta historia se nos presenta a un joven Paul absolutamente enamorado de su ídolo, Richard. El guión está construido siguiendo un esquema complejo de relaciones mani-

puladoras, emociones, equívocos y medias verdades que solo se aclararán completamente al final de la trama.

Gráfico n° 15. Con Paul, Ventura Pons recupera la iconografía del Efebo



Fuente: *Pons* (2002)

Paul es una combinación perfecta de ingenuidad y consciencia de poder cuya obsesión es Richard y por él está dispuesto incluso a acostarse con Joseph, su representante y pareja. Ventura Pons parece hacer un “ajuste de cuentas” narrativo con la juventud efébrica, casi siempre divinizada y tiránica en el discurso homoerótico,

PROFESORA NOVOTNA: Sin embarco la vejez también tiene sus placeres. Primero te coronan joven rey, después cumples los treinta y resulta que nada te sale bien, y luego, cuando han pasado los años de lucha y desilusión, de pronto te descubres convertido en un viejo con la corona de nuevo en la cabeza.

El cineasta cuestiona numerosos mitos relacionados con las relaciones asimétricas joven-maduro y parece querer actualizar los esquemas y poner las cosas en su sitio.

En primer lugar, Paul es joven pero sabe lo que hace cuando se acuesta con Richard y

es Richard, y no Paul, el que manifiesta culpa o conflicto interno tras el encuentro sexual. También es consciente de las intenciones de los hombres maduros pero él decide con libertad si acepta o rechaza el avance.

En segundo lugar, Richard es un hombre que está entrando en la madurez que, cumpliendo con el tópico al uso, pierde el control en un primer momento de fascinación por Paul. Por otro lado el poderoso Joseph, a su vez, se muestra patético ante un joven prostituto al que recurre por despecho, pero ambos, tanto Richard como Joseph, tienen biografía suficiente como para reaccionar y recuperar el paso, algo que Paul no es capaz de hacer ni con respecto a uno ni con respecto al otro.

En tercer lugar, Ventura Pons deja claro que la manipulación no es una capacidad privativa del joven en función del poder de su físico, sino que el adulto está mucho más dotado a este respecto y Joseph, el amante y representante de Richard, utilizará la fascinación de Paul por el concertista para obtener del joven el placer sexual que pretende desde la primera secuencia y, también, para desengañar más tarde a Richard -con el fin de no perderle- mintiéndole descaradamente respecto de las presuntas intenciones del joven.

Por otro lado utiliza la excusa de un grupo de ‘autoayuda’ de madres de hijos gays, al que Pamela acude en busca de orientación, para evidenciar el desajuste generacional de los viejos esquemas ‘proteccionistas’ en

relación con la homosexualidad adolescente. Nos presenta a unas mujeres prisioneras de sus propios traumas que sustituyen la expresión emocional con un discurso racional anclado en las certidumbres de lo políticamente correcto, que hablan de la necesidad de que sus hijos utilicen un lubricante hidrófilo con el mismo desapasionamiento y la misma puesta en escena de una reunión de promoción de envases *Tupperware*.

Finalmente, Pons nos habla también de la negación^{xi}: Pamela, pese a reconocer el calzoncillo de su hijo en el baño la habitación de Richard, actuará meses después como si necesitase más evidencias para concluir que su hijo es gay y Paul, por su parte, pese a todos los indicios de la naturaleza de la relación entre Joseph y Richard, visibles en las fotografías de la casa de Joseph, necesitará que Pamela se la haga explícita para darse cuenta.

PAUL: [gritando] Joseph es el agente de Richard.

MADRE: Sí. También

[Paul la mira y guarda silencio mientras se da cuenta del significado de las palabras de su madre y acusando el impacto de la revelación]

MADRE: ¿No te diste cuenta, verdad?

PAUL: A lo mejor es que no quise dármela.

Así pues, Ventura Pons amplía un esquema que en cierto modo se apuntaba en *La ley del deseo*, pero ofrece un retrato más ínti-

mo, detallado y complejo de las motivaciones íntimas de sus personajes que el que formaban Pablo y Antonio en el film de Almodóvar. Desde el punto de vista de la representación formal, Ventura Pons recupera y actualiza algunos de los esquemas de la cultura griega clásica homoerótica como la figura efébrica, el esquema erómeno-erastés y el despotismo de la belleza sobre la madurez, pero actualizando y profundizando en sus significados desde una óptica contemporánea.

Gráfico nº 16. Erómenos y Erastés. Revisación fílmica de un paradigma clásico



Fuente: Pons (2002)

En comparación con otros personajes, el joven Paul no es dependiente; su homosexualidad no le crea conflicto; no es más manipulador que los adultos que le rodean y sus dos conflictos son el estar enamorado de Richard -cuando habla con Joseph del tema del duelo, es obvio que está hablando del rol de su relación con otro hombre maduro, Alben, tras la huida de Richard- y el constatar que no tiene el talento necesario para ser un gran pianista. En este punto resulta especialmente dura la amonestación de la profesora Novotna, una figura que

adquiere en los dos momentos en que interviene, el rol y la actitud de un oráculo:

PAUL: ¿Nunca seré un concertista, verdad?

PROFESORA NOVOTNA: Sospecho que no.

PAUL: Pero antes usted pensaba que...

PROFESORA NOVOTNA: Ese ha sido mi fallo. Es posible ver algo en un momento determinado y luego darse cuenta...

PAUL: Pero si no puedo ser pianista ¿qué voy a hacer? No sirvo para nada más.

PROFESORA NOVOTNA: No digas tonterías; puedes hacer lo que quieras: estudiar medicina o derecho. O escribe. Eso, si no puedes soportar seguir en el mundo de la música.

PAUL: O pasar páginas.

PROFESORA NOVOTNA: Ser el que pasa las páginas no es una profesión. Sin embargo ser acompañante es una ocupación noble. Te recomiendo considerar esa opción. Desde luego podrías tener éxito.

PAUL: La voluntad te lleva más lejos que el talento.

PROFESORA NOVOTNA: Efectivamente. Y voluntad, Paul, de eso posees en abundancia.

PAUL: Pero talento solo para acompañar ¿Es lo que quiere decir?

PROFESORA NOVOTNA: Lo único que intento es evitarte sufrimientos futuros. Es mejor que decidas ahora si serás capaz de aceptar un papel secundario.

En *Manjar de Amor* Ventura Pons nos ofrece una reflexión sobre el significado de la

juventud, exponiendo con franqueza sus puntos fuertes y sus carencias, abriendo la ventana de su relato en el momento vital de tomar las primeras decisiones trascendentes. Estas decisiones harán que la adolescencia quede definitivamente atrás, con sus ilusiones fallidas y sus proyectos inconclusos, como un espacio mítico al que se apela cuando Pamela le cuenta a su hijo, definitivamente reconciliados, el mito de Gánimedes, regresando por un momento al rol del madre que le cuenta al hijo un cuento antes de dormir. Al final, el adulto, pese a sus dudas e incoherencias, posee parte de las claves de la experiencia vital y el rol del joven es avanzar y descubrirlas.

4.5. Carmen y Marta

El Calentito (Chus Gutiérrez 2005) constituye un homenaje cinematográfico a los tiempos de 'la movida' a la que rinde tributo mediante citas musicales, referencias y guiños constantes como la actuación Almodóvar-MacNamara o las actuaciones de grupos de la época como *Alaska* y *los Pegamoides*. Chus Gutiérrez vivió esos tiempos en primera persona como integrante del grupo musical *Las Chochonis*. Los guardias civiles corruptos, la niña que quiere desafía las etiquetas de género queriendo ser futbolista el hijo que estudia con marchas militares son personajes que, de un modo u otro, nos remiten a la iconografía almodovariana de la primera época.

Son múltiples las conexiones que se pueden establecer entre la pareja formada por

Carmen y Marta y la que formaban Bom y Luci. *El Calentito* reproduce la atmósfera de ‘la movida’ que servía de fondo a *Pepi, Luci, Bom,...* conservando partes de sus estereotipos, como los guardias civiles corruptos que extorsionan a Antonia, el fascista vecino del 5º y su mujer, la hermana pequeña de la protagonista, que desafía los estereotipos de género al uso con su traje de futbolista y su pasión por el balompié, o la dueña transexual del local que da nombre a la película, pero contextualizándola histórica y políticamente en los diez días anteriores al golpe de estado del 23 de febrero de 1981.

Gráfico nº 17. Carmen y Marta.
Besos lésbicos sin complejos



Fuente: Gutiérrez (2005)

Carmen y Marta comparten con sus predecesoras la ausencia de estrategias autojustificativas y una estructura en la que lo transgresor, representado por la cantante guarri-Punk líder de Las Sioux, Carmen, se integra con lo socialmente establecido, representado por Marta, una chica estudiante de clase media, aunque debido a la perspectiva del tiempo la propuesta no resulte tan rompedora –tampoco parece pretenderlo– como en su día lo fue la de

Almodóvar. Al fin y al cabo, y sin entrar en juicios de valor, el film de Almodóvar era una pieza *underground* y el de Chus Gutiérrez es un producto comercial.

Carmen se enamora de Marta y Marta simplemente se deja llevar, fascinada por el mundo y la personalidad arrolladora y manipuladora de Carmen, lo mismo que sucedía entre Luci y Bom y en parecidos términos.

En *El Calentito* los personajes tienen posiblemente menos frescura pero a cambio presentan mayor densidad y complejidad pero sin entrar por ello a elaborar profundas reflexiones sobre la naturaleza de su identidad sexual y su justificación; sencillamente son quienes son.

4.6. Xabi

En 2007 se estrena *Clandestinos* (Antonio Hens) cuyo argumento recuerda en parte el de la nunca realizada *Galopa y corta el viento de Eloy de la Iglesia*^{xii}. En *Clandestinos* recuperamos parte de las señas de identidad del Juanito de *El Diputado*: un joven prostituto delincuente que decide abrazar la causa del hombre maduro al que ama y cuyo amor entrará en conflicto con dicha causa. Las diferencias, sin embargo, son notables y señalan hasta qué punto el imaginario ha cambiado.

Antonio Hens ya había reflexionado sobre una nueva identidad gay adolescente en el cortometraje *Las malas compañías* (2000), mostrándonos a Guillermo, un personaje adolescente que da rienda suelta a su deseo

hasta convertirlo casi en un arte; un personaje vocacionalmente promiscuo sin rastro de culpabilidad al que, sin renunciar necesariamente al afecto, que declara que le apasiona ligar y mantener relaciones en los servicios de los centros comerciales, pero desprovisto del aura de sordidez que habitualmente se asociaba a este tipo de personajes propios de Genet o Pasolini.

Gráfico nº 18. Xabi e Iñaki. Los conflictos ya no son de identidad sexual



Fuente: Hens (2007)

Algo de Guillermo se trasluce en Xabi en *Clandestinos*, además de estar interpretado por el mismo actor, Israel Rodríguez, tampoco aquí hay culpabilidad mal digerida, si acaso conflicto interior entre amor e ideología en el caso de Iñaki, el etarra maduro del que Xabi está enamorado.

Recupera Hens en esta cinta el antiguo esquema de la relación asimétrica entre el joven lumpen apasionado, en quien se dan cita dosis similares de corrupción e ingenuidad, y el hombre maduro y experimentado que se muestra inerte ante la atracción que el joven ejerce sobre él. A diferencia de Juanito y Roberto, ninguno de los personajes muestra conflicto alguno por

causa de su identidad sexual; todos parecen ser aceptados, algo muy llamativo en el caso concreto del policía de cuya orientación los compañeros parecen estar al tanto sin que el asunto despierte suspicacias. El final no deja lugar a dudas sobre la revisión del paradigma, pues el policía, finalmente su amante, acude a la prisión para tener un bis a bis con Xabi, que le recibe encantado.

4.7. Toni

Para cerrar la galería, en 2009 se estrena *Mentiras y gordas* (Alfonso Albacete y David Menkes) con personajes como la pareja formada por Marina y Leo y la relación entre dos amigos, Toni, un adolescente gay, y su manipulador amigo Nico.

Gráfico nº 19. Toni y Nico. Sexualidades líquidas



Fuente: Albacete y Menkes (2009)

La película invoca todos los ingredientes tópicos vinculados a la experiencia adolescente y postadolescente y los lleva al extremo: drogas, sexo, experimentación, complejos, amores, dudas, desengaños, amistades sinceras y amistades manipuladoras y una red de mentiras y autoengaños que envolverá a los personajes.

Toni es un adolescente con las ideas bastante claras con respecto a su homosexualidad:

MARINA: ¿Y tú qué haces?

TONI: No esconderme, vivir, drogarme, follar, amar, usar condones, esa es mi forma de protesta, y en un futuro casarme con un emigrante solo para que le den los papeles y así joderles. O con un multimillonario ¡qué coño!

Y también respecto a su relación con Nico:

MARINA: ¿No te das cuenta de que se está aprovechando de ti?

TONI: Sí. Sí, pero es así desde el colegio. Ya me he acostumbrado.

MARINA: Hasta que tú quieras algo más y entonces él te pegue un corte.

TONI: No sé qué hacer, Marina. Me gusta mucho, pero bueno, como sé que es imposible... A mí con estar con él me basta.

Por esa razón resulta sorprendente el contraste entre su claridad de ideas y el final autodestructivo al que se ve abocado cuando Nico le rechaza tras besarse en un trío sexual:

TONI: ¡Joder, eres la hostia, tío! Sabes que a mí no me gustan las tías, a mí quien me gustas eres tú.

NICO: Pero si tú y yo somos amigos...

TONI: Eso creía yo.

Mentiras y Gordas presenta numerosas conexiones de fondo con *Historias del Kronen* pero en este caso los personajes aparecen desconectados de sus entornos familiares, que solo aparecen en algún plano fugaz o en alguna referencia de los personajes. La

historia no se centra en desglosar el sempiterno conflicto generacional, sino en la experiencia vital de una adolescencia que, como la del *Kronen*, aparece vulnerable y extraviada en su pulsión por vivir al máximo sin importar las consecuencias y como en *Historias del Kronen*, el joven homosexual parece pagar con su vida no su propia estupidez, que hasta ese momento había brillado por su ausencia, sino la de sus colegas.

Gráfico n° 20. Cuarto oscuro. Descenso y caída de Toni: El sexo como ámbito de autodestrucción



Fuente: Albacete y Menkes (2009)

Desde la negativa de Nico, Toni iniciará su particular descenso a los infiernos en el espacio caótico de la discoteca, círculo tras círculo: la angustia por el rechazo tras apenas besar a su objeto de deseo, la narcosis de las drogas de diseño, la compulsión, la depredación sexual, la absoluta soledad enajenada entre la multitud y, finalmente, una muerte tan melodramática como intranscendente.

Más coherente es la representación de la relación entre Marina y Leo, aunque su edad las deje objetivamente fuera de la muestra^{xiii}. Es una relación lésbica que

habla de sí misma y de los problemas para establecer una relación de pareja entre la alocada Leo y la obsesiva Marina, pese a que ambas parecen desearlo. No obstante se mantiene el viejo tópico representacional: es más fácil incorporar una extensa escena de sexo entre mujeres que entre hombres y el análisis del tratamiento de ambas habla por sí solo: la escena lésbica es bastante extensa, es bastante explícita, contiene ciertos guiños cómicos y está bien iluminada. La escena entre Toni y Nico requiere, para empezar, la coartada del trío –al fin y al cabo Nico no es gay- y la acción no pasa de unas caricias a tres bandas iluminadas en clave muy baja para que nada resulte demasiado ‘visible’ para concluir con un brevísimo beso entre ambos chicos que interrumpe la acción.

Si no fuera porque la tradición fílmica de los directores lo desmiente, se podría decir incluso que los tópicos van más allá y que existe un esquema moralizante en el fondo de este argumento en virtud del cual se castiga la pasión gay y se identifica el sexo desimplicado y anónimo con el descontrol y la degradación del personaje, una línea argumental que vuelve a hacernos pensar en la afirmación de Ricardo Llamas referida anteriormente (Llamas, 1997: 29) en relación con la ‘peligrosidad’ representada como ‘inherente’ a cierto modo de vida homosexual.

Dado que el resto de las tramas apuntan en otra dirección, es probablemente más acertado hablar de incoherencia argumental, resultando mucho más obvia la dimensión espectacular de una puesta en escena centrada en la masiva exhibición de los cuerpos -jóvenes y adolescentes- de una parte del star-system de la ficción televisiva española en plena acción sexual, que la voluntad de elaborar un discurso reflexivo, comprometido o coherente.

La adolescencia es un territorio complejo tanto en lo vivencial como en lo representacional, un paisaje de incertidumbres que se endurece especialmente en la identidad LGBTI. El cine español ha expuesto sus claves, barajado sus argumentos y jugado sus cartas. El Juanito de entonces y el Xabi de hoy se encuentran y se superponen en un juego de transparencias junto a personajes que ya sufren ni necesitan luchar por su identidad sino, en todo caso, por sus sentimientos o por encontrar su hueco en el contexto social. Sus desajustes, las paradojas de su representación y el cambio de signo de sus conflictos nos permiten contemplar con nitidez, al trasluz de los años, la evolución de nuestro imaginario en relación con la cuestión LGBTI y elaborar una reflexión sobre el tiempo y sus conquistas

Conclusiones

Dado lo extenso del objeto, no resulta sencillo plantear conclusiones válidas con carácter general en la representación fílmica de la adolescencia LGBT, pero podemos encontrar algunas:

En primer lugar sigue resultando llamativo que, a pesar del avance social en materia de visibilidad, sigan existiendo tan escasas representaciones relacionadas con el lesbianismo o la transexualidad. Es como si tan sólo la homosexualidad masculina resultase representacionalmente relevante en el ámbito del cine comercial, pues en los canales alternativos sí hay más ejemplos, como es el caso de los galardonados cortometrajes de realizadoras como Mariel Maciá. Lamentablemente estas producciones rara vez llegan al gran público, quedando constreñidas a los festivales LGBTI o a los ciclos cinematográficos especializados. Aunque el cine ya no es el único medio de acceso de los jóvenes LGBT a las representaciones, y por lo tanto pueden suplir esta carencia por otras vías como Internet o los cada vez más numerosos festivales LGBTI, el imaginario social más amplio sigue necesitando la presencia de estas realidades en los medios que mayoritariamente consume como son, por excelencia, la televisión y el cine.

Otra conclusión que sí tiene carácter general es la ausencia de los tradicionales estereotipos del gay 'loca' o la lesbiana 'butch'. La riqueza de estereotipos es reducida y

esto parece apuntar hacia cierta ortodoxia representacional de la cuestión LGBTI, según la cual determinados modelos o formas de expresión no encuentran cabida en nuestro cine.

Los personajes que encarnan la cuestión LGBT en nuestro cine son jóvenes como cualquier otro sin rasgos externos, más allá de la propia acción sexual, que permitan identificarlos en este sentido. No encontramos en el cine personajes en la línea de Fidel, uno de los protagonistas de la serie *Aída* (Telecinco: 2005-), salvo alguno de los protagonistas de *Más que amor frenesí* (Alfonso Albacete, Miguel Bardem y David Menkes, 1996) o, *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (Félix Sabroso, Dunia Ayaso, 1997) si bien no se trata ya de personajes propiamente adolescentes.

Éste último es también uno de los problemas metodológicos de carácter general. En algunos casos, como los mencionados en párrafo anterior y algún otro, no resulta fácil determinar cuándo un personaje está siendo representado como adolescente y cuándo se trata de un joven que ya ha superado esta fase. El criterio que hemos empleado, en último término ha sido, además de la edad aparente, la dependencia explícita de su núcleo familiar primario (padre, madres, etc.).

En relación con las representaciones de la homosexualidad, que constituyen el grueso

de las representaciones LGBT en nuestra cinematografía, se mantiene en muchos casos el tradicional esquema joven-maduro, un modelo que comenzó con las primeras películas como *La Corea*, *Los placeres ocultos* o *El Diputado* y que jalona nuestra cinematografía hasta épocas muy recientes con títulos como *Manjar de amor*, siendo Eloy de la Iglesia y Ventura Pons los directores que más han transitado los espacios definidos por este modelo de relaciones.

Este esquema ha mantenido más o menos sus rasgos básicos: el joven recibe del adulto la dirección, los recursos, la admiración a su juventud y, en definitiva, el poder formal del que el adulto es depositario y el adulto recibe, a su vez, la frescura y la satisfacción del deseo cuyo poder simbólico, que reside en el atractivo de su propio cuerpo, ofrece el sueño del renacimiento de la juventud; un sueño que no acaba siendo, por lo general, más que un espejismo.

Este esquema, no obstante, revisa el rol del joven como sujeto ingenuo y pasivo, ofreciendo una galería de personajes que son absolutamente conscientes de su capacidad y de su ascendente sobre el adulto y que la utilizan cuando lo consideran necesario, pese a sus limitaciones frente al poder formal del mundo adulto, un poder alimentado por el estatus, la experiencia y el conocimiento. También es cierto, y resulta curiosa su recurrencia, que en estos juegos de asimetría siempre es el adulto el que ocupa una posición superior en múltiples

aspectos, con lo que el cine parece sugerir que es ésta ventaja lo único que justifica a priori el interés del más joven por el adulto y la propia viabilidad del modelo.

En cualquier caso este es un esquema que era tan recurrente en las películas de la Transición y durante la década siguiente, parece ir disolviéndose tendiendo a desaparecer con la nueva generación de directores. No es fácil explicar las razones de este proceso porque su origen es múltiple. Es probable que la tendencia puritana que va calando en nuestra sociedad sea uno de los factores que pueda explicar que los universos del adulto y del adolescente, salvo alguna excepción que hemos comentado, se estén distanciando, aunque también habría que considerar la hipersexualización, cuando menos en lo formal, de la adolescencia misma, lo que permite concebir un espacio de sexualidades adolescentes emancipadas que en otro tiempo hubieran resultado sencillamente inverosímiles, algo que es constatable tanto en los productos de cine o televisión destinados a esta franja de edad como en la propia calle.

En épocas anteriores los productos para adolescentes no contenían representaciones sexuales de la misma naturaleza y detalle que las que aparecen hoy en día en cine y televisión con series como *Física y Química* o *Al salir de clase*; la sexualidad era una cuestión exclusiva del mundo adulto, de ahí la idea recurrentemente presentada del adolescente como objeto de deseo sexual frente al adolescente deseante. Este último

estaba considerado una anomalía resultado de la corrupción o de la necesidad (Juanito, Mikel, Ángel, Toni).

Hoy en día el adolescente es aceptable como sujeto sexuado y deseante para la audiencia, pero siempre y cuando no rebasen los límites generacionales para los que los relatos en los que participa están específicamente concebidos. La excepción a esta regla la constituye *Clandestinos*, una película que recoge el testigo argumental de algunos filmes de la transición, entre ellos el esquema asimétrico, si bien en este caso la motivación del deseo recae en el adolescente en lugar de hacerlo exclusivamente en el hombre maduro. Este ajuste a viejos esquemas representacionales es probablemente lo que consigue que no se nos haga ‘extraña’.

Salvo *Clandestinos*, La interacción adulto-joven en términos sexuales parece haberse constituido en un tema tabú y es de sospechar que, de producirse, solo sería aceptable respondiendo a esquemas ya establecidos o planteándolo en sentido contrario, desde el adolescente hacia el adulto, como un avance del menor en términos de demostración de poder o como un desafío juvenil de los límites del universo adulto. *Clandestinos* conjuga, de hecho, ambas estrategias.

Por otro lado la progresiva emancipación generacional de la adolescencia respecto de los adultos parece seguir la misma tendencia que en su día siguió la propia juventud, solo que en aquel caso las razones fueron

casi exclusivamente económicas y en este caso a lo económico –los adolescentes españoles disponen hoy en día de mayor poder adquisitivo que los de las generaciones anteriores- viene a sumarse la emancipación tecnológica.

Por todo ello la distancia intergeneracional se ha ampliado y no es fácil de entender en la actualidad un adolescente vinculado a un adulto salvo en el supuesto mencionado anteriormente o salvo que el adulto ocupe el rol de padre, maestro o, en un plano negativo, de *ciber-acosador*. Como decía Eloy de la Iglesia, hoy en día no sería posible una película como *El Diputado*, si bien esta afirmación es anterior a *Clandestinos*, una cinta a cuyo director, según una entrevista realizada a Antonio Hens, reconocía como discípulo (dosmanzanas.com, 27/112007).

El cine acusa estos recelos sociales y los expresa mediante películas donde el adulto ha desaparecido casi por completo del universo adolescente, sobre todo en cualquier aspecto relacionado con la representación de la sexualidad entre ambos.

En cuanto a los roles habitualmente asociados al adolescente, dos son los más comunes: el rol de víctima y el de manipulador, que a veces coexisten en el mismo personaje. Fuera de estos roles, los modelos se multiplican y se hacen demasiado particulares como para considerarlos paradigmáticos dentro de nuestra cinematografía, si bien *Krámpack* sí parece responder a un para-

digma supranacional en la representación de la adolescencia.

El rol de víctima es el que más cambios ha experimentado, acarreándole la muerte o la desolación, y el que mayor variedad de opciones presenta. Los adolescentes victimados suelen serlo por razones sexuales, políticas, de exclusión social, homofóbicas, pasionales o por simple estupidez.

En cuanto a géneros, parece ser el melodrama el más productivo y la mayor parte de las películas se adscriben a su lógica aunque los significados han ido cambiando con las décadas: desde los dramas políticos de la Transición hasta por los dramas urbanos de finales de los ochenta y mediados de los noventa o incluso los dosmil. Junto a ellos aparecen algunas piezas *sui generis* de carácter intimista como *Manjar de Amor*, que viene a ser una radical actualización de los modelos asimétricos tradicionales pero sin la carga política de los primeros años.

Para terminar, hay otra conclusión que tiene carácter general. Se trata de la evolución de la representación de la actitud adolescente hacia la cuestión homosexual, y decimos homosexual porque los relatos relacionados con el lesbianismo o con la transexualidad son uno en cada caso, lo que hace imposible hablar de evolución en estos dos contextos. El adolescente homosexual ha mostrado una tendencia constante hacia la desculpabilización y la aceptación plena de su identidad. Desde los primeros personajes, torturados por las dudas o las certezas sobre su identidad sexual, el adolescen-

te se ha ido aligerando de esa carga y podemos destacar tres hitos en este proceso: *La ley del deseo*, que inició el modelo, *Pajarico*, que reveló un cambio fundamental en el imaginario colectivo y *Krámpack*, que vino a llenar un vacío narrativo en nuestra cinematografía, ofreciendo un nuevo contexto para la cuestión LGBT. Pero no son las únicas y entre todas han ofrecido al adolescente un modelo y los argumentos para la absoluta naturalidad en la aceptación de su naturaleza. Resulta curioso, y es una especie de juego dialéctico de Ventura Pons, ver el contraste entre la actitud descolocada y cómicamente dramática de la madre y la absoluta serenidad y el aplomo del hijo en relación con el mismo tema en *Manjar de amor*, por citar el título en el que con más claridad se expone esta cuestión.

Como dijimos con anterioridad, las identidades son líquidas, los límites permeables y los adolescentes transitan, migran entre ellas, experimentan, como se muestra en *Mentiras y gordas* a través de la relación imposible entre Tony y Nico o como anteriormente se hizo a través de Dani en *Krámpack*, y lo hacen sin apenas conflictos. Se trata de un nuevo paradigma al que Savin-Williams (2005) denomina *The New Gay Teenager*, sexualmente fluidos, definidos pero en absoluto refractarios a los contactos con el mismo sexo y más interesados en encontrar la felicidad a su modo que en responder a una etiqueta. Este diálogo entre Marina y su amiga Leo en *Menti-*

ras y *Gordas* ilustra este concepto de manera perfecta:

MARINA: Oye, quiero decirte ante todo que yo no soy lesbiana.

LEO: Ni yo tampoco [La besa de forma apasionada]

Mentiras y gordas representa a una nueva generación de adolescentes como del mismo modo que en su día lo hizo *Historias del Kronen* y con numerosos puntos de conexión entre ambas. La consideración social ya no se presenta como un obstáculo; el reto está en el propio individuo y el personaje parece estar en condiciones para afrontarlo.

También de forma común los adolescentes LGBT, como los adultos, son personajes que se desenvuelven en ámbitos urbanos y que aparecen de forma sorprendentemente recurrente vinculados al consumo de estupefacientes, en mayor o menor medida y con distintos grados de dureza, y eso es válido desde *El Diputado* hasta *Mentiras y Gordas*, donde alcanza cotas hiperbólicas.

En conclusión: la representación de la adolescencia LGBT recoge, efectivamente y como sospechábamos de entrada, la evolución del imaginario social en esta materia, con sus luces y con sus sombras. La población adolescente ha cambiado y la sociedad en su conjunto también lo ha hecho. Esta evolución ha supuesto, como todo proceso, la pérdida de algunas opciones por el camino pero el mensaje final que se ofrece desde la cinematografía presenta

un balance claramente positivo: ser un joven LGBT apenas es hoy una razón suficiente por sí misma como para articular en torno a ella toda una trama. La sexualidad tiene otros retos de mayor calado, como por ejemplo resolver emocionalmente cuestiones como el deseo bisexual, pero la angustia y la culpa forman, hoy por hoy, parte de nuestro pasado narrativo, al menos por lo que respecta a la homosexualidad. El lesbianismo, un lesbianismo no entregado a la mirada heterosexual masculina —o al menos no en exclusiva y no exclusivamente— parece avanzar con decisión en la última década, pero aún tiene que ampliar su discurso y para el resto de expresiones como la transexual la bisexual y la intersexual, parece que tendremos que seguir esperando, sobre todo en relación con la adolescencia, aunque existen personajes en otras franjas de edad y en otras filmografías que nos han dejado secuencias verdaderamente memorables, como la interpretación de José Luis López Vázquez encarnando a Adela/Juan en *Mi querida Señorita* (Jaime de Armiñán, 1971). Nos presentaba a un personaje maduro, Adela que luego será Juan, enfrentado a un conflicto de identidad debido a su intersexualidad en el contexto de una sociedad conservadora y tradicional, una película que proponía una reflexión sobre la construcción de la identidad de género. XXY, de Lucía Puenzo (2007), película argentina con participación española, sí elabora una re-

flexión en este sentido más centrada a caballo entre la infancia y la adolescencia.

Como ya dijimos hace algún tiempo, pese a ser conscientes del trabajo aún por hacer, el avance ha sido espectacular y se lo debemos a otros que fueron adolescentes, que en su día soportaron el peso de la ex-

clusión y que más adelante decidieron contestarla con los medios a su alcance, entre ellos el cine. A la vista de los resultados de este análisis sobre los cambios experimentados, es evidente que les debemos todo nuestro reconocimiento.

Referencias

- Aguilar, C. y Llinás, F. (1996). Visceralidad y autoría. Entrevista con Eloy De La Iglesia. En VV. AA., *Conocer a Eloy De La Iglesia*. San Sebastián: Euskadiko Filmatagia, 97-175
- Alfeo, J.C. (2008). Ganímedes emancipado: Adolescencia y homosexualidad en el cine español. *Actas 4º Congreso estatal Isonomía sobre identidad de género Vs. Identidad sexual*. Castellón: Fundación Isonomía-Universitat-Jaume I. 153-166
- Alfeo, J.C (2000). El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español: 1962-2000. *International Journal Of Iberian Studies*, vol 13 (3), 136-147.
- Alfeo J.C (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Madrid: Universidad Complutense De Madrid. (Tesis Doctoral).
- Aliaga, J.V. y Cortés, J.M. (1997). *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Barcelona: Egales.
- Brizman, D. P. (2005). Educación precoz. En Talburt, S. y Steingerg, S. R. (Eds.) *Pensando Queer. Sexualidad, Cultura Y Educación*. Barcelona: Ed. Gráo. 51-75
- Fouz Hernández, S. y Martínez Expósito, A. (2007). *Live Flesh. The Male Body In Contemporary Spanish Cinema*. London: I.B.Tauris.
- Kinsey, A., Wardell P. y Clide, E. M. (1949). *Conducta sexual del varón*. México: Interamericana.
- Llamas, R. (1997). *Miss Media. Una lectura perversa de la comunicación de masas*; Barcelona: Ediciones La Tempestad.
- Llamas, R. y Vidarte, F. J. (1999). *Homografías*. Madrid: Espasa Calpe.
- Losilla, C. (1996). En los límites de la realidad: la marginalidad y el arte burgués. En VV. AA, *Conocer a Eloy De La Iglesia*. San Sebastián: Euskadiko Filmatagia. Pp.49-77
- Mateo Girón, J. (2008). Zygmunt Bauman: Una lectura líquida de la posmodernidad. *Revista Académica De Relaciones Internacionales*, 9 (Octubre). Recuperado (13/05/2011) de: [http://www.Relacionesinternacionales.Info/Ojs/Index.Php?Journal=Relaciones_Internacionales&Page=Article&Op=View&Path\]=128](http://www.Relacionesinternacionales.Info/Ojs/Index.Php?Journal=Relaciones_Internacionales&Page=Article&Op=View&Path]=128)
- Melero Salvador, A. (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorious Ediciones.
- Mira, A. (2008). *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Madrid: Editorial Egales.
- Nabal, E. (2005). La hora de los malditos: hacia una genealogía imposible de algo llamado New Queer Cinema. En Córdoba, David, Sáez, Javier Y Vidarte, Paco (2005). *Teoría Queer. Políticas, Bolleras, Maricas, Trans, Mestizas*. Madrid: Ed. Egales. Pp.229-238
- Padva, G. (2004). Edge Of Seventeen: Melodramatic Coming-Out In New Queer Adolescence Films. *Communication And Critical/Cultural Studies*, Vol 1 (4), pp. 355-372.
- Pelayo, I. (2011). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Madrid: Universidad Complutense De Madrid (Tesis Doctoral).

Perriam, Ch. y Fouz, S. (2000). Beyond Almodóvar: 'Homosexuality' In Spanish Cinema Of The 1990s. En Anderson, D. y Anderson, L. (Eds.) (2000). *Territories Of Desire In Queer Culture*. Manchester & New York: Manchester University Press. 96-111

Saura, C. (1997). *Pajarico Solitario*. Madrid: Editorial Libros Del Alma.

Savin-Williams, R. (2005). *The New Gay Teenager*. Cambridge: Harvard University Press.

Smith, P.J. (1994). *Desire Unlimited. The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso.

Suárez, J. A. (2006). Otros lugares, otras identidades: espacio y sexualidad en el Nuevo Cine Queer. En Buxán Bran, X. M. (Ed.) (2006). *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*. Madrid: Ed. Egales. 131-146

Torreiro, C. (1996). Del cineasta como cronista airado: Historia e ideología". En VV. AA. *Conocer a*

Eloy De La Iglesia. San Sebastián: Euskadiko Filmategia. 15-47

Vidal, N. (1988). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: ICAA-Ministerio de Cultura.

Webgrafía

Entrevista a Antonio Hens (director Clandestinos) 'No creo que la película sea escandalosa' (27/11/2007). Recuperado (10/7/2011) de <http://archivo.dosmanzanas.com/index.php/archives/4007>

Soriano, N. *Lolita, Stanley Kubrick* Recuperado (10/07/2011) de http://www.margencero.com/articulos/lolita/lolita.htm#_ftn7

Zapata, G. y Sánchez Arévalo, D. *La mirada cercana* Recuperado (10/07/2011) de <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo.php?numero=22&id=573>

Filmografía

Aguirre, J. (1967). *Los chicos con las chicas*. España: Estudios Moro S.A.

Albacete, A. y Menkes, D. (1996). *Más que amor, frenesí*. España: Fernando Colomo P.C.

Albacete, A. y Menkes, D. (2009). *Mentiras y gordas*. España: Agrupación de cine 001, Castafiore Films S.L. y Tornasol Films S.A.

Albadalejo, M. (2004). *Cachorro*. España: Star Line TV Productions S.L.

Almodóvar, P. (1980) *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. España: Fígaro Films, S.A.

Almodóvar, P. (1982). *Laberinto de pasiones*. España: Alphaville S.A.

Almodóvar, P. (1987). *La ley del deseo*. España: Lauren films S.A. y El Deseo S.A.

Almodóvar, P. (2004). *La mala educación*. España: El Deseo D A, S.L.U.

Amadori, L. C. (1965). *Más bonita que ninguna*. España: Cámara Producciones Cinematográficas

Aranda, V. (1977). *Cambio de sexo*. España: Morgana Films S.A. e Impala Films

Armendáriz, M. (1995). *Historias del Kronen*. España: Elías Querejeta Prod. Cinemat. S.L., Claudie Ossard Productions (Francia) y Albert Films GMBH (Alemania)

Calderone, G. (1974). *Perversa* (Tit. Orig. Appassionata). Italia: Cenemastar.

Chávarri, J. (1977). *A un Dios desconocido*. España: Elías Querejeta Gárate.

Chávarri, J. (1995). *Las cosas del querer 2*. España: Atrium Productions S.A., Lince Films S.L., Argentina Sono Film S.A.C. (Argentina).

Chéreau, P. (1983). *L'Homme blessé*. Francia: Gaumont y A.J.O.

Claver, J. C. (2006). *Electroshock*. España: RTVV, TV3, DACSA Produccions, Zip Films y Kines Producciones.

Colomo, F. (1994). *Alegre ma non troppo*. España: Fernando Colomo P.C. S.L.

- Cuadri, A. (2006). *La buena voz*. España: Abra Producciones, Fénix y Manufacturas Audiovisuales.
- De Armiñán, J. (1971). *Mi querida señorita*. España: José Luis Borau Moradell
- De Armiñán, J. (1995). *El palomo cojo*. España: Lotus Films.
- De la Iglesia, E. (1975). *Juego de amor prohibido*. España: Arturo González, Prod. Cinemat. S.A.
- De la Iglesia, E. (1976). *Los placeres ocultos*. España: Óscar Gurido Tizón.
- De la Iglesia, E. (1978). *El diputado*. España: Fíguro Films y Producciones Cinematográficas UFESA S.A.
- De la Iglesia, E. (1985). *Otra vuelta de tuerca*. España: Gaurko Filmeak S.A.
- Del Río, E. (1995). *Hotel y domicilio*. España: Sendeya Films S.A. y Sociedad Limitada Lan-Zinema.
- Delgado, L. M. (1961). *Diferente*. España: Águila Films, S.A.
- Fernández, R. (1980). *Gay Club*. España: Arturo González Prod. Cinemat S.A.
- Fons, A. (1974). *Mi hijo no es lo que parece* (Acelgas con champán y mucha música). España: Cámara Producciones Cinematográficas.
- Gay, C. (2000). *Krámpack*. España: Messidor Films S.L.
- Gómez Pereira, M. (2005). *Reinas*. España: Warner Bros Entertainment España S.L y Lucky Red S.R.L. (Italia).
- Gutiérrez, C. (2005). *El Calentito*. España: Telespan 2000, S.L. y Estudios Picasso Fábrica de Ficción, S.A.
- Hens, A. (2000). *Las malas compañías*. España: Hasta en las mejores familias S.L. y Antonio Hens P.C.
- Hens, A. (2007). *Clandestinos*. España: Antonio Hens P.C. Galiardo Producciones S.A., Toma 27 S.L. y El Reló Producciones S.L.
- Ibáñez Serrador, N. (1969). *La Residencia*. España: Anabel Films, S.A.
- Kreuzpaintner, M. (2004). *Sommersturm*. Alemania: X Verleih AG.
- Kubrick, S. (1962). *Lolita*. EEUU / Inglaterra: Harris-Kubrick Productions y Seven Arts Productions.
- Lazaga, P. (1967). *Los chicos del Preu*. España: Pedro Masó Paulet y C.B. Films S.A.
- Lifshitz, Sébastien (2000). *Presque rien*. Francia: Lancelot Films, Man's Films, Arte France Cinema y RTBF.
- MacDonald, Hettie (1996). *Beautiful Thing*. Inglaterra: Channel Four Films y World Productions.
- Olea, P. (1976). *La Corea*. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.
- Olea, P. (1978). *Un hombre llamado Flor de otoño*. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.
- Picazo, M. (1977). *Los claros motivos del deseo*. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.
- Pons, V. (1978). *Ocaña, retrat intermitent*. España: José María Forn Costa.
- Pons, V. (1998). *Caricies*. España: Los Films de la Rambla S.A.
- Pons, V. (1999). *Amic Amat*. España: Los Films de la Rambla S.A.
- Pons, V. (2002). *Manjar de Amor*. España: 42nd Street Productions S.L. y FFP Media Entertainment GmbH (Alemania).
- Puenzo, L. (2007). *XXY*. Argentina (75%) - España (25%): Wanda Visión S.A. y Historias Cinematográficas
- Sabroso, F. y Ayaso, D. (1997). *Perdona Bonita, pero Lucas me quería a mí*. España: Bocaboca Producciones S.L. y Sogetel.
- Santillán, D. (1978). *Silvia ama a Raquel*. España: Eguiluz Films, S.A.
- Saura, C. (1997). *Pajarico*. España: Producciones Cinematográficas Filmart S.A.
- Téchiné, A. (1994). *Les Roseaux Sauvages*. Francia: IMA Films y Les Films Alain Sarde.
- Velilla, N. G. (2008). *Fuera de Carta*. España: Fénix P.C. S.L., Surinvest Capital Andalucía S.A., Abra

Prod. S.L., Euskar Irrati Telebista S.A. y Canal Sur Televisión S.A.

Villaronga, A. (1986). *Tras el cristal*. España: TEM Productores Asociados.

Visconti, L. (1971). *Morte a Venezia*. Italia: Alta Cinematografica.

Zulueta, I. (1980). *Arrebato*. España: Nicolás Astiagarraga Sirgado.

Cita de este artículo

ALFEO, J.C.; GONZÁLEZ DE GARAY, B. y ROSADO, M.J. (2011) Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados. *Revista Icono14 [en línea] 1 de Octubre de 2011, Año 9, Vol. Especial*, pp. 05-57. Recuperado (Fecha de acceso), de <http://www.icono14.net>

NOTAS

ⁱ En los últimos tiempos se aboga por la inclusión de una “I” relativa al término “intersexual” como entidad específica diferenciada del resto de elementos del acrónimo LGBT que requieren atención por parte de la acción reivindicativa y de la reflexión crítica.

ⁱⁱ Dado que no existen representaciones filmicas de personajes intersexuales propiamente adolescentes en nuestra cinematografía comercial, a fin de no generar una expectativa sobre un objeto inexistente, utilizaremos LGBTI cuando nos refiramos al grupo social real y solo LGBT cuando nos refiramos a las representaciones filmicas con el fin de no realizar falsas afirmaciones, ya que en términos de representación solo hay, hasta la fecha, representaciones de gays, lesbianas, transexuales, bisexuales pero no de intersexuales. Las contadas ocasiones en las que la intersexualidad aparece, lo hace como estadio intermedio en la peripetia transexual, sin especificidad propia.

ⁱⁱⁱ No debemos obviar el recurso de inconstitucionalidad, aún pendiente de resolución, interpuesto por el conservador Partido Popular en España contra las modificaciones del Código Civil en materia de matrimonio y adopción, modificaciones que hasta la fecha han permitido que estos derechos, y todos los que de ellos se derivan, se hayan hecho extensivos a gays y lesbianas.

^{iv} Traducción de los autores. Original en inglés.

^v En el expediente N° 23.805 de la Junta de Clasificación y Censura, Alberto Reig anota en su informe: “*Como ballet es realmente espléndido, puesto que además el nexo o motivación está magistralmente concebido. Magnífica fotografía en color así como la realización en su conjunto y elementos puestos en juego. En cuanto a lo de ‘diferente’ eso es otro asunto!....*”

^{vi} Según recoge Paul Julian Smith (1992,132), algún crítico acusó a Eloy de la Iglesia de responder a una “*estética del calzoncillo*” en referencia a los numerosos planos frontales de hombres desnudos o, sobre todo, en ropa interior. El cuerpo masculino se convierte en un objeto de representación y de contemplación desconcertante y trasgresor.

^{vii} La expresión “el buen homosexual”, empleada con buena dosis de ironía por P.J. Smith (1992; 144) en referencia a la parábola del “buen samaritano”, es bastante precisa en la medida en la que señala al mismo tiempo el prejuicio que identifica la homosexualidad en contradicción con actitudes consideradas socialmente positivas: generosidad, capacidad de renuncia y de sacrificio, autodomínio, etc...

^{viii} Estas acotaciones entre corchetes en la transcripción de los diálogos son nuestras.

^{ix} La idea de que el homosexual necesita de un heterosexual que se pelee por él es curiosa en la medida en la que nada objetivamente lo justifica. Esta “delegación” de la propia defensa la vamos a encontrar en *Los placeres ocultos*, en *El Diputado*, en *Gay Club* (Ramón Fernández, 1980) o, incluso en películas relativamente recientes como *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995).

^x El concepto de “liquidez” y sus implicaciones está tomado de la obra de Zygmunt Bauman, reseñado por Javier Mateo Girón (2008; 1), está referido, entre otros aspectos, a las transformaciones constantes que caracterizan a la cultura contemporánea.

^{xi} En cuestión de negación, no debe olvidarse la más melodramática del cine español; la despedida en el calabozo entre de Lluís Serracant y su madre en *Un hombre llamado Flor de otoño* (Pedro Olea, 1978)

^{xii} Siguiendo la habitual línea transgresora e iconoclasta de De la iglesia, un joven abertzale se enamoraba de un guardia civil en el contexto de una Euskadi en plena transición.

^{xiii} Leo declara tener 29 años y Marina afirma que debería haberse matriculado en Medicina un tiempo atrás.