



MÁSTER UNIVERSITARIO GÉNERO Y DIVERSIDAD

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

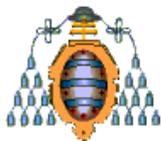
Construcción, negociación y
validación de la(s) masculinidad(es)
en el cine “LGTB” español desde la
Transición democrática hasta la
actualidad

TESIS DE MÁSTER

Iván Gómez Beltrán

Directora: María Amparo Pedregal Rodríguez

Oviedo, junio de 2014



DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

D./ Dña. Iván Gómez Beltrán, , estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 3 de junio de 2014

Fdo.: Iván Gómez Beltrán

TESIS DE MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL

D^a:/D. Iván Gómez Beltrán

TÍTULO: Construcción, negociación y validación de la(s) masculinidad(es) en el cine “LGTB” español desde la Transición democrática hasta la actualidad.

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: masculinidad/es, feminidad/es, negociación, validación, heteropatriarcado, normatividad, LGTB.

DIRECTOR/A: María Amparo Pedregal Rodríguez

1. Resumen en español

El presente trabajo pretende aproximarse a la realidad polimórfica de las masculinidades, tratando de mostrar como el cine puede ser utilizado como soporte histórico para analizar las rupturas, enlaces, choques y resistencias que se establecen entre los grupos hegemónicos y los subordinados, entendiendo esto no como algo fijo sino como estructuras contextuales. A través del análisis de cuatro películas desde la Transición democrática española hasta los primeros años del siglo XXI, se tratará de indagar dentro del discurso de la masculinidad ideal para comprobar cómo la práctica social se revela como un caleidoscopio que proyecta múltiples configuraciones a partir de un patrón común.

2. Resumen en inglés

The following paper seeks to understand the polymorphic reality of masculinities by showing how cinema can be used as a historical basis to analyze the ruptures, links, clashes and resistances established between the hegemonic and the subordinate societal groups, understanding this relationship as a contextual structure of analysis and not as fixed. Through the analysis of four movies created since the Spanish democratic Transition to the first years of the 21st century, the thesis wants to explore within the ideal masculinity discourse to test how the social practice is revealed like a kaleidoscope that projects multiple configurations from a common thread.

VºBº

EL/LA DIRECTOR/A DE LA TESIS
DE MÁSTER



Fdo.: María Amparo Pedregal Rodríguez

LA AUTORA/EL AUTOR

Fdo.: Iván Gómez Beltrán

Contenido

1) Agradecimientos.....	4
2) Introducción	4
1.1) Aspectos teóricos sobre la(s) masculinidad(es).....	5
1.2) Aspectos teórico-metodológicos del trabajo.....	14
3) Aproximación histórica: política, feminismo y movimiento LGTB.....	21
4) Análisis filmico	30
a) <i>El Diputado</i> (1978); Eloy de la Iglesia. “Yo no soy así, pero si me pagan...”.....	30
b) <i>La ley del Deseo</i> (1987); Pedro Almodóvar. “En tu pasado hay parte del mío”.....	36
c) <i>Más que amor, frenesí</i> (1996); Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem. “Esto es química”, “Frenesí, tío, frenesí”.....	42
d) <i>Cachorro</i> (2004); Miguel Albadalejo. “Por lo menos yo me esfuerzo en no ser una quinceañera salida a mi edad”.....	49
5) Conclusiones	54
6) Bibliografía citada.....	58

1) Agradecimientos

Me gustaría agradecer el apoyo recibido por parte del profesorado del Máster en Género y Diversidad y Erasmus Mundus Gemma que a lo largo de todo el curso ha estado a disposición del alumnado para facilitarnos el trabajo en la medida de lo posible. También a mis compañeras de duro trabajo diario a lo largo de estos meses, con las que he crecido intelectual y personalmente y que se merecen el más brillante de los futuros. Se hace necesario destacar especialmente a mi compañera Karixia que con su luz y su entusiasmo caribeño ha conseguido enriquecer este trabajo en cada uno de sus apartados.

Gracias a todas las personas que me rodean y que han estimulado mi mente con sus aportaciones a través de múltiples plataformas y diversos idiomas, pero en especial tengo la obligación de agradecer al T.P. por enseñarme a ser libre y por sus largas charlas, siempre fructíferas, en las que el feminismo ocupaba la parte central de nuestras noches y días. Gracias a Verónica y a Bassima por ser y estar, por liberar mi mente con su simple presencia. A mi madre y mi padre por respetar mis decisiones, mis silencios y mis palabras.

Por último, se hace fundamental agradecer a la Dra. Amparo Pedregal Rodríguez su entusiasmo por ampliar las miras de su alumnado, por crear una asignatura que ha cambiado mi vida, por guiarme, apoyarme y motivarme en estos últimos dos años y por enseñarme una forma de vida que lleva a la autoaceptación y a la valoración personal.

2) Introducción

El presente trabajo surge del relativamente reciente interés que han suscitado los estudios de hombres conocidos internacionalmente como *Men's Studies* que tiene a los Estados Unidos de Norteamérica como el principal baluarte teórico. A través de las siguientes páginas se explorará un conocimiento lo más profundo posible de la estructura de las masculinidades que, a partir de los cambios sociales y políticos de la nueva etapa democrática española, inundaron distintos soportes artísticos como la pintura, la fotografía, la música y por supuesto el cine. Se tratará de recorrer cronológicamente, desde los años 70, los aspectos primordiales de los procesos de dinamización y transformación de las masculinidades en el soporte filmico, enfrentando para su análisis distintos estereotipos y problematizaciones producto de los intereses del director/a. Utilizando el cine como material informativo de los modelos sociales imperantes, pero también como

representación de las ansiedades e ideales normativos, se procederá a escudriñar los aspectos más relevantes de cada uno de los personajes varones o hembras que aparecen en pantalla, analizando sus comportamientos, sus relaciones afectivas y por supuesto sus silencios tanto lingüísticos como diegéticos.

Para esto, se procederá en primer lugar a una explicación del marco teórico sobre el que este trabajo se basará, aportando las principales ideas relacionadas con los estudios de masculinidades en cuanto a la formación y modulación de dicha construcción. A continuación, en el siguiente apartado, se relatarán los aspectos metodológicos más significativos que dotan de significado a este trabajo, así como la delimitación del sujeto de estudio y de la elección de los filmes que servirán como apoyo para el mismo. Para una comprensión mayor y más completa, se añadirá una breve contextualización histórica en la que no solo se han incluido aspectos relacionados con la política, sino que se ha hecho referencia a una variedad de temas que van desde el Movimiento gay, lesbiano y transexual hasta la Segunda Ola feminista y los acontecimientos políticos más relevantes. Una vez completado dicho apartado se comenzará a abordar el tema central de este trabajo, en cuanto a la negociación y validación de las masculinidades en el cine LGTB, tratando de simplificar y remarcar los puntos básicos sobre los que, por último, se volverá a incidir en unas breves conclusiones finales.

1.1) Aspectos teóricos sobre la(s) masculinidad(es)

“I’ve locked myself out
and don’t have the key
I blew the light out
and now I can’t see...
Afraid of answers I don’t have
and might not ever know
I wonder in which direction my life will go?”¹

El 1 de junio de 1979 un joven de tan solo dieciséis años llamado Bobby Griffith escribía este pequeño poema en su diario personal. Sus palabras expresan con la elocuencia

¹ Aarons, Leroy (1995). *Prayers for Bobby. A Mother's Coming to Terms with the Suicide of Her Gay Son*. New York: Harper One, pág. 75.

habitual en un adolescente, la dificultad que tuvo para conciliar sus distintas identidades, que se enfrentaban constantemente en un campo de batalla situado en su propia mente. En una época complicada como es la adolescencia, Bobby se vio forzado a iniciar un proceso de negociación de distintas identidades, que sin los apoyos necesarios, estaba destinado al fracaso. Por un lado, su sólida y profunda religiosidad presbiteriana, inculcada por su madre Mary Griffith², mientras que en el lado opuesto su orientación sexual se interponía en la obtención de una felicidad truncada constantemente en la consecución de una estabilidad virtual de su identidad. Con la ayuda que le ofrecía su madre, y amparándose en la supuesta sanación divina de una desviación como era considerada la homosexualidad, Bobby luchó con todas sus fuerzas para deshacerse de esa parte de sí mismo que no era posible validar en su existencia. En cada instante, tanto por su propia familia como por el mundo que le rodeaba, le era recordado el hecho de que su vida estaba marcada por su sexualidad y que algo en su construcción como sujeto no era “normal”. Ante esta pesada y dolorosa carga decidió tomar las riendas de su destino, pero en este caso fue para lanzarse al vacío desde un puente de la ciudad de Portland precipitándose contra un tráiler que venía en sentido contrario un 27 de agosto de 1983 con tan solo veinte años.

La historia de este joven puede ser entendida y sobre todo explicada de acuerdo a muchos puntos de vista, pero el que es indudablemente interesante para este trabajo es el del fallido intento de (re)construcción de su identidad masculina. Por un lado ansiaba convertirse en un individuo “normal” que pudiera vivir su sexualidad sin que el conjunto social le subordinase, mientras que por otro, deseaba introducirse en los mecanismos normalizadores de la masculinidad tradicional, presentes en los más importantes depósitos normativos que son las religiones, tal y como las considera Amelia Valcárcel. En un complejo sistema de interconexiones, desconexiones y choques frontales, las identidades se despliegan solapándose y extendiéndose de tal manera que dan forma al sujeto social, algo que es determinante para su estabilidad física y mental. La historia de Bobby no es más que una prueba de lo importante que es la reformulación de esas construcciones que constituyen el eje principal de este trabajo: las masculinidades. Se ha hecho necesario comenzar con esta triste historia, que refleja, a mi juicio, la profunda relevancia de este tipo de estudios,

² Posteriormente Mary Griffith será conocida por su importante aportación como activista LGTB en la asociación

ya que se insertan en los discursos tradicionales y los seccionan, los manipulan y reconstruyen buscando eliminar cualquier atisbo de dominación/sumisión que se presenta de forma transversal a lo largo de la sociedad patriarcal buscando facilitar la negociación de las “nuevas” masculinidades.

Los individuos/as necesitan de identidades, que en su conjunto, creen la virtualidad del ‘yo’, de un sujeto actante que se sitúe dentro de un contexto cultural y social. De esta manera, la única forma de poder ser inteligible como sujeto es negociando las distintas identidades que nos constituyen. En tanto y cuanto para pertenecer necesitamos identidad, debemos tener en cuenta que “*belonging* is not an automatic process, and so for most men masculine performance is central to achieving entry to, and being accepted within, any particular *community* of men” (Whitehead y Barret, 2001: 20). La inclusión en el grupo queda determinada entonces por la capacidad del individuo o individuoa de ajustarse a las normas sociales, y por tanto, a un conjunto variado de medidas heteronormativas. Éstas están construidas en base a una diferenciación supuestamente biológica macho/hembra sobre la que se adhieren construcciones culturales llamadas géneros, que perpetúan la diferencia en base a roles que limitan la capacidad actante y cognoscitiva de sus ejecutantes.

Definir la masculinidad se convierte en una tarea nada fácil debido a la complejidad de estructuras que la forman y que en apariencia le otorgan una estabilidad engañosa, pero que en realidad se esfuma tras el análisis detenido de las aportaciones de los *Men’s Studies*. Aun así, lo cierto es que la masculinidad viene marcada por su carácter cultural, esto es, que se construye y modela culturalmente de acuerdo a unas normas determinadas por el contexto económico, social y político. Siguiendo esta línea de pensamiento, el autor Michael Kimmel define la masculinidad: “como un conjunto de significados siempre cambiantes, que construimos a través de nuestras relaciones con nosotros mismos, con los otros y con nuestro mundo. La virilidad no es ni estática ni atemporal, es histórica, no es la manifestación de una esencia interior; es construida socialmente” (Valdés y Olavarría, 1997: 49). Es precisamente este dinamismo el que complica su definición, ya que el hecho mismo de estar en constante cambio hace que sea un proyecto en actividad que no se

detiene, o dicho de otro modo, la masculinidad (y la feminidad) es aquello que constituye culturalmente lo que debe ser un hombre y cómo esto debe demostrarse de forma constante, revalidándose frente a sus congéneres a través de prácticas sociales que restringen dicho grupo.³

El hecho de ser un hombre es en sí mismo una ficción creada en base a una supuesta estabilidad de la esencia identitaria de los sujetos. Como proyecto vital, su presencia es constante en las acciones que forman nuestro día a día y cada uno de estos actos o hechos en los que nos insertamos, modelan nuestra forma de ser y estar hombres. La propia definición de la masculinidad amenaza la manera en que la sociedad patriarcal ha establecido su matriz heterosexual, ya que se rompen los lazos que a lo largo de la historia, y fundamentalmente en los últimos dos siglos, han construido un sujeto normalizado en base a un sexo, género y sexualidad preestablecidos. En cuanto se concibe la existencia del género como algo diferenciado del sexo biológico (refiriéndonos en concreto a la genitalidad y no al sexo cromosómico), se pone en duda la esencialidad de la construcción, y se pasa entonces a reflexionar sobre la consideración de otras formas de ser hombre. Dicho de otro modo, se pone contra las cuerdas al sujeto, deconstruyendo, desplazando y desgranando sus identidades, de entre las cuales se destacaba la masculinidad, para tratar de “cuestionar su estatuto cosificado” para entonces “romper su apariencia de sustancia” y será en ese momento cuando “se hallarán posibilidades de transformar el género” (Butler, 1998: 297).

Por tanto, la masculinidad varía dependiendo del contexto, tanto geográfico como histórico, y además es dinámica, está en constante proceso de validación con el entorno en cuanto a estrategia vista como una “situación de coacción en la cual siempre y diversamente se da la *performance* del género. Por ende, como estrategia de supervivencia, el género es una *performance* que conlleva consecuencias claramente punitivas” (Butler, 1998: 300). La masculinidad es obligatoria, en tanto que se naturaliza al sexo biológico de los individuos y de esta manera, todo aquel que no actúe bien su género (de acuerdo a la terminología de Butler) será marginado y subordinado. Pero es precisamente esta ambigüedad la que revela su construcción. Es en esos espacios intermedios, donde las

³ Lo deja claro Judith Butler (1998: 300) cuando habla del género como estilización del cuerpo: “[es un e]stilo que nunca

fronteras de los géneros se difuminan, cuando se consigue desnaturalizar su formación y comprobar cómo asociamos los actos de género al propio ser que los ejecuta, convirtiéndose en una cosa única. El género sería el sujeto en sí mismo, no son dos cosas separadas y por tanto sólo en momentos en los que no se actúe de acuerdo a la norma, se podrán ver las grietas de un sistema retorcido.

La masculinidad como identidad que es, se construye de acuerdo a características definitorias que la diferencian del resto, esto es: la feminidad. Ser masculino es no ser femenino, pero no se puede argumentar que la masculinidad se construya en negativo ya que la posición de sujeto hegemónico le permite disponer de los mecanismos de configuración de las identidades. De esta manera, el enunciado “el hombre es lo que no puede ser la mujer” define el sujeto actante. El sujeto masculino es el que construye su identidad y la del sujeto femenino, y es este último el que se define en negativo para establecer los límites que permiten el acceso al lugar de posición de poder. Establecida como la norma social imperante, es capaz de fijar su propia identidad constituyéndose como lo genéricamente humano y formando las identidades que le circundan como la femenina, la gay, o las identidades nacionales.⁴ La idea de la dicotomización sexual se plasma sobre toda nuestra realidad, creando un mundo bipolar, en el que el conjunto total está formado por pares contrapuestos complementarios en el que lo femenino representa lo negativo e inferior, mientras que lo masculino se constituye como lo mejor considerado socialmente.⁵

se auto-estiliza totalmente, porque los estilos vivos tienen historia, y esta historia condiciona y limita las posibilidades”.

⁴ “Nos convertimos en sujetos mediante el lenguaje y tan sólo podemos afirmar la existencia de un ‘yo’ si existe un ‘tú’. Por este motivo, el proceso de subjetivación tiene siempre que ver con la estructura de relación.” (Segarra y Carabí, 2000: 20). Utilizando los conceptos de Simone de Beauvoir, el Uno (sujeto masculino hegemónico) construye la identidad del Otro (todo aquel que no es hegemónico) y con ello se define a sí mismo con valores positivos como el poder, el conocimiento, la autoridad etc. y define a sus oponentes con características femeninas buscando su depreciación y subordinación. Partimos de la base entonces, de que lo femenino es considerado inferior y de ahí que a lo largo de la historia una forma de despreciar a los enemigos/as, ya sean individuos, grupos o incluso sociedades completas, fuera la de feminizar sus comportamientos poniendo en duda su masculinidad.

⁵ El problema de estas categorías es que el consenso social dota a las masculinas de aquello que es positivo para el conjunto. Es este el que en gran medida se apropia de las características mejor valoradas o más útiles socialmente y pasa a encarnarlas valorándolo como lo que otorga humanidad a los individuos. De esta manera las mujeres son individuos inferiores porque no comparten estas características con los hombres. Desde luego queda claro que el retorcimiento del sistema hace que sea imposible que mujeres y otros sujetos alejados de la norma accedan a unas categorías que les están vedadas. No accedes porque no puedes, y el acceso denegado es tu sentencia de subordinación.

Si como Michael Kimmel (Valdés y Olavarría, 1997: 53) afirma la “identidad masculina nace de la renuncia a lo femenino, no de la afirmación directa de lo masculino”, esto sería admitir por un lado que el sujeto primigenio es el masculino que progresivamente se iría desprendiendo de su feminidad, y por otro lado, entra en contradicción con la máxima de que la masculinidad es un proceso de refuerzo basado en la validación “homosocial”. Para este trabajo la masculinidad ideal es un ejercicio de repetición de prácticas sociales hegemónicas que se transmiten generación tras generación sufriendo modificaciones de acuerdo al contexto histórico. No se presupone un sujeto primigenio masculino, sino que el varón se ve obligado, al igual que la hembra, a fijar sus estructuras de comportamiento y pensamiento de acuerdo a unos patrones preestablecidos de género. Todas aquellas prácticas sociales que se alejen de la norma serán excluidas y por tanto serán construidas en negativo; dicho de otro modo, todo aquello que no entre dentro del conjunto socialmente aceptado de la masculinidad será feminizado y esto será construido en negativo puesto que es la norma en sí misma la que es positiva. La dialéctica “un hombre no es una mujer” y “una mujer tampoco es un hombre”, es únicamente eso, una dialéctica engañosa que sumerge las relaciones de poder encriptando los mecanismos por los cuales se configura una sociedad desigual de base masculinista.

A lo largo de las primeras páginas de este texto se ha hecho mención a una única masculinidad (más adelante se hablará del concepto en plural) haciendo referencia al ideal normativo sobre el cual se asienta el sistema patriarcal, ya que constituye el modelo a seguir por todos los varones. Es indiscutible la existencia de ciertos ideales básicos en la construcción de la masculinidad y feminidad, en cuanto a que la sociedad sanciona determinados comportamientos y actitudes como propios de machos y hembras y consecuentemente se incentiva el que los sujetos los obtengan. Hablamos por tanto, de los ideales de género hegemónicos, en cuanto a que estos son aquellos que la sociedad patriarcal ha configurado como más válidos para los sujetos en base a las mencionadas diferenciaciones por sexo y su consiguiente separación en las prácticas sociales. Esto quiere decir, centrándonos ahora en el modelo masculino, que “hegemonic masculinities can be constructed that do not correspond closely to the lives of any actual men. Yet these models do, in various ways, express widespread ideals, fantasies, and desires”. (Connell y

Messerschmidt, 2005: 838). Es un ideal que nos sobrevuela, en cuanto a que siempre está presente y por tanto en cada momento intentamos alcanzarlo porque nos encontramos inmersos en un sistema que lo valora como óptimo para el éxito social.

Raewyn Connell en su conocida aportación sobre *la organización social de la masculinidad*, configura este concepto de masculinidad hegemónica, que se ha situado dentro de los *Men's Studies* como uno de los más citados, con las consiguientes críticas y apoyos. Connell (Valdés y Olavarría, 1997: 39) define esta masculinidad como “la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”. Se insiste en la idea de la masculinidad como modelo a seguir, por tanto una irrealidad en sí misma, pero que no por ello pierde capacidad de interiorización individual en los sujetos ni tampoco en un sentido general como colectivo social. El patriarcado necesita de una masculinidad dominante y de una feminidad dominada que se complementen, de tal forma que se perpetúen las relaciones de poder de subordinación y marginación.

Dicho artículo de Connell ofrece una visión jerárquica de las masculinidades, por lo que podemos deducir dos cuestiones sumamente importantes para los estudios de masculinidades y el feminismo. En primer lugar, se ofrece una visión de la masculinidad como un conjunto cambiante de prácticas sociales de las cuales no todos los hombres hacen el mismo uso, esto es, existe una jerarquización interna dentro de la propia masculinidad. Este acercamiento al reconocimiento de las relaciones de poder en relaciones “homosociales” conlleva la ruptura del concepto “hombres” como algo sólido, estable e invariable que un feminismo menos desarrollado teóricamente había considerado. Los hombres pasan a ser un sujeto diverso en el que sus actuaciones se veían determinadas no solo por su género sino también por su raza, clase o sexualidad. En segundo lugar y ligado a la primera idea, si el resultado de revaloración del concepto de hombre lleva a una pluralización y diversificación del mismo, este hecho se traducirá en distintas aportaciones teóricas que pasarán a hablar de masculinidades como la representación múltiple de las variables del concepto.

A la par de la aparición del concepto plural de masculinidades, se acuñó otra expresión que ha dado lugar a una nueva corriente de aportaciones académicas y esta es la de las nuevas masculinidades. Para hablar de este concepto es imprescindible remitirse a la idea del dinamismo de estas construcciones culturales, ya que si la masculinidad es considerada como un proyecto y por lo tanto no es una identidad fija ni estable, el concepto de novedad pierde todo el sentido. Para que algo pueda ser catalogado como nuevo, esta estructura tiene que ser original, y por lo tanto debe poder situarse su inicio con seguridad, algo que, por el momento, no puede realizarse con la masculinidad sin llegar a caer en un discurso claramente esencialista. De esta forma si empleamos la expresión “nuevas masculinidades” estamos asumiendo dos cuestiones. En primer lugar que existe un patrón original de masculinidad, algo que la cosifica y esencializa y por tanto asumimos que el sistema heteronormativo es primigenio y que de él se derivan alternativas o variaciones de la norma. Por otro lado hablar de estas nuevas construcciones nos lleva a la relación con el concepto de crisis. De la misma manera que no puede haber nuevas masculinidades no puede haber por tanto crisis, ya que como se ha comentado, dicha situación de tensión es una constante en todo el proceso de formación del género, por lo que no puede hacerse referencia a un proceso de crisis como tal. Dice Connell que “[n]o podemos hablar lógicamente de la crisis de una configuración; más bien podemos hablar de su ruptura o de su transformación”, incluso podría hacerse referencia a un periodo de especial dinamismo de género, pero no de una crisis de las masculinidades.

A esto se deben hacer algunas consideraciones oportunas, ya que es indudable que el sesgo de género está presente de forma transversal y esto quiere decir que en relaciones sociales similares, la mujer está situada en una posición de inferioridad con respecto al varón.⁶ Pero esto no debe suponer la consideración de todos los varones como iguales ya que se difumina una jerarquía interna que se refleja también en las relaciones sociales con las mujeres. Otra cuestión relevante hace referencia al concepto de masculinidades en plural. Podría entenderse que al multiplicarse las masculinidades, todas tendrían un mismo valor en el conjunto social, pero como bien puede comprobarse en el día a día, el modelo

⁶ Tómese como ejemplo la comparación entre un hombre y una mujer homosexuales. En relación a la creación de espacios de ocio por ejemplo, la mayoría de los estudios se centran en los bares gay y se generaliza el sujeto varón. Así mismo el creciente uso del vocablo gay para referirse a los y las homosexuales, algo que invisibiliza a las mujeres lesbianas.

hegemónico sigue siendo el esquema de práctica a seguir a pesar de ligeras modificaciones que lo actualizan al contexto histórico y político.

Tampoco estamos hablando de diversas estilizaciones de unos mismos ideales, sino más bien de un proceso continuo de adaptaciones e interrelaciones que provocan un constante movimiento en la masculinidad de un sujeto.⁷ No solo se hace referencia a la performatividad de la masculinidad en cuanto a suma de actos colectivos que dan forma al género, tal y como Judith Butler lo describe, sino que se está tratando de mostrar ese campo de batalla, ese espacio de negociación y validación, en el que las masculinidades se interrelacionan buscando soluciones a sus distintos conflictos. “[L]a masculinidad es una aprobación ‘homosocial’. Nos probamos, ejecutamos actos heroicos, tomamos riesgos enormes, todo porque queremos que otros hombres admitan nuestra virilidad” (Valdés y Olavarría (eds), 1997: 55). Es en ese mismo espacio de demostración de la “esencia interior masculina” en la que el sujeto se ve abocado a iniciar un proceso en el que negocia sus capacidades y posibilidades en el mundo. Debe someterse al juicio del ojo masculino y femenino (construido en relación de subordinación al primero) y tratar de validar aquellos comportamientos que no se ajustan al ideal de masculinidad hegemónica, tratando de compensarlos con otros menos válidos pero igualmente normativos.⁸

Lo cierto es que la tipología de Connell deja a las masculinidades subordinadas y marginadas en un terreno de inoperancia social, de negación de la actancia entendida como el ejercicio de la actividad dentro del conjunto. En un artículo posterior llamado *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, la misma autora junto con James Messerschmidt, reflexionan sobre el mencionado concepto de hegemonía y los usos que se han dado al mismo. Señalan entonces que hay algo que no puede olvidarse y esto es: “the ‘dialectical pragmatism’ of internal hegemony, by which hegemonic masculinity appropriates from other masculinities whatever appears to be pragmatically useful for continued domination”

⁷ No se debe simplificar una realidad polimórfica de acuerdo a una modulación variada del mismo eje primigenio; “the recognition of multiple masculinities cannot be reduced simply to a question of masculine styles. There is no possible harmony between them” (Segal, 1993: 634).

⁸ En este sentido, la vigorexia puede ser entendida como la necesidad de alcanzar una validación “homosocial” que de otra forma se hace inalcanzable. El músculo se convierte entonces en la matriz sobre la que depositar las angustias y ansiedades provocadas por la imposibilidad de pertenecer al grupo social prescrito. En el lado opuesto, la anorexia, se analizaría de acuerdo a los mismos parámetros de corporalización de las angustias de género. El cuerpo como un campo de batalla en el que se inscriben las circunstancias vitales que angustian al individuo/a.

(Connell y Messerschmidt, 2005: 844). En este sentido, reconocen la capacidad de dicha masculinidad de reformularse para mantener su poder sobre el resto de sujetos, pero siguen sin hacer referencia a la actancia de las masculinidades subordinadas. No se reconoce la capacidad de los sujetos dominados de ejercer influencia sobre los sujetos dominadores. Con esto, lo que se quiere expresar es que determinados grupos han conseguido penetrar la barrera de lo hegemónico y han podido moldearlo de acuerdo a ideales que anteriormente habían sido rechazados. Se trata de reconocer que las influencias son sinergias contrapuestas, y por lo tanto en dicho fuego cruzado ambos sujetos no tienen la misma capacidad de actuación pero ello no quiere decir que la pasividad sea la característica clave de los grupos subordinados.

Es necesario comprender que la hegemonía en sí misma no es un sujeto concreto o una suma de prácticas que necesariamente llevan impresas el sello de la violencia física o psicológica, sino más bien un conjunto de mecanismos de subordinación, que no solo son ideales culturales sino que también “are constituted through nondiscursive practices, (...) as well as through unreflective routinized actions” (Connell y Messerschmidt, 2005: 842). El contexto es determinante para la comprensión de esta cuestión, ya que en diferentes ámbitos, un mismo sujeto desempeña diferentes posiciones dentro de las estructuras de poder, pudiendo pasar de un extremo a otro simplemente cambiando el contexto en el que desarrolla sus acciones. Hablamos de la masculinidad, como un conjunto de prácticas sociales, pero también de ideales y por tanto potencialidades que constituyen el eje de la matriz heterosexual en cuanto a que entorno a ella se ejecuta la sociedad patriarcal, es decir, un engranaje que valora lo masculino como positivo y rechaza lo femenino en todas sus posibles vertientes. Un sistema que obliga a la ejecución de unos determinados actos, deseos, corporalizaciones y discursos cuya elusión supone la deshumanización del o la individuo.

1.2) Aspectos teórico-metodológicos del trabajo

Las últimas décadas han sido verdaderamente fructíferas en cuanto a la proliferación de nuevas realidades que han otorgado a nuestra época el reconocimiento de ser la más igualitaria de todas las vividas hasta el momento. La progresiva deconstrucción

de la sociedad patriarcal ha ido fragmentando y multiplicando las posibilidades vitales de los seres humanos, creando en algunos casos cierto desasosiego debido a la libertad recién adquirida. Las nuevas oportunidades se traducen en distintas formas de ver y comprender la realidad y por ello la inclusión de la diversidad en todos los posibles campos sociales. Una nueva era en la que las sustancias fijas y sólidas del pasado dejan atrás su rigidez para dar paso a la modernidad líquida, tal y como la denominó el conocido sociólogo Zygmunt Bauman. Pero no debe olvidarse que “[s]i en un principio la idea de una ‘sociedad abierta’ representó la autodeterminación de una sociedad libre orgullosa de su apertura, hoy evoca la experiencia aterradora de una población heterónoma, desventurada y vulnerable” (Bauman, 2007: 16). Estos miedos que no pueden ser calificados de otra forma más que de totalmente razonables⁹ suponen la muestra de los cambios, pero a su vez, se presentan como una clara amenaza para la continuidad de estos llegando a ser un gran obstáculo para la equidad social.

Se tratará de demostrar que en ese espacio de confrontación de distintos discursos, en la mayor parte de los casos contradictorios, se producen pequeños movimientos estratégicos en múltiples direcciones que dan como resultado, al menos hasta el momento, la descentralización del sujeto hegemónico masculino, que ve como su posición de poder se le escapa en favor de nuevas formas de entender, la que podría ser llamada, una hegemonía individual. En este sentido cada sujeto, heredero del individualismo capitalista, sería dueño de su propia vida, fragmentándose por tanto los ideales tradicionales y destruyéndose las categorías naturalizadas que hasta el momento tienen validez teórica y social. El sujeto postestructuralista tiene que subjetivarse en una sociedad más preocupada del beneficio económico individual que de la organización colectiva y ello produce que la necesidad de pertenencia a un grupo se vea truncada.

Las masculinidades no pueden alejarse de todos estos procesos, imbricándose en la denominada globalización y actualizando sus formas de expresión para asegurar su supervivencia ante los innumerables cambios que se producen en la sociedad

⁹ Se argumentará a lo largo de todo el trabajo que el discurso de la masculinidad hegemónica, entendida como ideal normativo y por lo tanto prescrito socialmente, se presenta a sí mismo en la dinámica de los nuevos tiempos en una posición ofensiva, por lo que actitudes como misoginia, homofobia, transfobia o incluso la xenofobia, son productos “lógicos” y razonables del discurso patriarcal. Si se reduce su argumentación a la categoría de ridiculez, se evita un ahondamiento en las posibles consecuencias y sobre todo en la desarticulación de sus formas de expresión social.

contemporánea. No sería apropiado argumentar que los hombres no han variado las formas de entender su propia masculinidad (por deseo o por obligación de los tiempos históricos), y la principal prueba de esto se encuentra en las producciones artísticas que hombres y mujeres que viven sumergidos en estos procesos, crean con una intención determinada. De entre todas las posibilidades consideradas, el cine supone una increíble fuente de documentación para el análisis de la realidad, pero también para la comprensión de las ficciones creadas por sus autoras/es. La imagen cinematográfica supone la construcción de una irrealidad basada en la realidad, y es precisamente esta paradoja la que convierte a este soporte en uno de los más interesantes para el estudio de las masculinidades.

Partiendo desde este punto de vista, el cine será considerado como un soporte de análisis sobre el que constatar la aparición y complejización o no de lo llamado “nuevas” masculinidades. Se analizarán cuatro filmes utilizando como base las corrientes narratológicas y por tanto el estudio de los hechos que suceden dentro de la diégesis, considerada como un mensaje que tiene como destinatario a un receptor/a concreta. Asistir a la proyección de uno de estos textos filmicos, supone la entrada en un mundo de códigos cinematográficos que aceptamos y que hacen comprensible la propia película. Las/los espectadores asisten a estas salas (ya sea un cine profesional o el hogar) para contemplar de forma activa un engranaje de significados que a su vez crea otros nuevos y por tanto, un sistema de “estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones (...)”, tal y como Pierre Bordieu (2007: 86) definía el *habitus*.

Es necesario aclarar que este trabajo no parte de la premisa de que el cine es “solo” cine y que hay representaciones que “solo” buscan entretener. Admitir esto sería relegar a dicho soporte a un terreno de inoperancia que escondería sus configuraciones ideológicas. El cine tiene un grupo emisor y otro receptor y ambos construyen su realidad de formas distintas pero siempre dentro de un sistema de símbolos comunes, haciendo posible la comunicación de un mensaje que es la película en sí misma.¹⁰ Es por esto que todas las películas, independientemente de su presupuesto, del sexo de la persona que la realiza, o

¹⁰ Como ya señaló la teórica cinematográfica feminista Laura Mulvey (2001: 366) en su relevante artículo *placer visual y cine narrativo*: “[e]n tanto que sistema desarrollado de representación, el cine plantea cuestiones relativas a la manera en

del género al que pertenezca, lleva impresa una ideología que de forma consciente en la mayoría de los casos, e inconsciente en otros, es transmitida a un público que mayoritariamente se proyecta a sí mismo en el filme sin llevar a cabo una lectura a contrapelo.

Ha quedado claro que con los nuevos tiempos aparecen otras maneras de entender la masculinidad y con ello otras formas de representar estas construcciones en pantalla. El cine ofrece la posibilidad de estudiar tanto las representaciones “reales” como aquellas que proyectan los ideales e incluso los deseos y ambiciones sociales de cada momento histórico. Un compendio increíblemente rico de oportunidades de extraer información, pero a su vez una complicada tarea que exige la discriminación de aquello “real” de lo ficticio a la cual solo se puede llegar realizando un análisis narratológico de la diégesis, pero acompañándolo de una base teórico-histórica que encuadre la película dentro de un tiempo y espacio concretos. Esta complicada labor tendrá como principal objetivo la búsqueda de diferentes modelos de masculinidad en un complejo sistema dinámico de valores y prácticas sociales, tratando de conformar un discurso lógico sobre la construcción, negociación y validación de estas masculinidades dentro del contexto filmico. Se buscarán enlaces que permitan establecer relaciones entre las distintas propuestas, de tal manera que entendiendo que “[n]inguna masculinidad surge, excepto en un sistema de relaciones de género” (Valdés y Olavarría, 1997: 35) se analizarán dichas correlaciones buscando los puntos de fricción de los distintos modelos, pudiendo desentrañar los engranajes de su modulación.

Habiendo precisado cuál es el objetivo principal y el soporte utilizado para este trabajo, queda por resolver la cuestión de por qué se ha seleccionado el cine de temática LGTB (Lesbianas, Gais, Transexuales y Bisexuales), como producto de la necesidad de acotar, tanto cronológica como temáticamente. Ha sido necesario poner ciertos límites en el proceso de selección de las cuatro películas que forman el desarrollo de este texto. Es reseñable la inexistencia de una categoría lo suficientemente reconocida y estructurada dentro de los géneros cinematográficos denominada LGTB, pero a pesar de ello se ha decidido utilizarla por la amplitud del concepto, lo que permite incluir diferentes categorías

la que el inconsciente (formado por el orden dominante) estructura las formas de ver y el placer en la mirada” afectando

analíticas. Por otro, se ha rechazado la denominación de temática homosexual o *gay*, ya que esta hace referencia únicamente a una parte de lo que corresponde a este trabajo. En el estudio de masculinidades, no solo se buscarán las interrelaciones de sexualidad, es decir, no solo se centrará en el análisis de las masculinidades de varones homosexuales. En estas películas, que se presentarán a continuación, aparecen retratados personajes heterosexuales, homosexuales, bisexuales, transgénero y transexuales, por lo que se hacía necesario utilizar una denominación de “banda ancha” que incluyera estas “desviaciones” de la norma.

Definido tanto el objeto como el soporte mediante el cual se procederá a su análisis es necesario aclarar cuál será el sujeto o los sujetos centrales sobre los que se analizará el despliegue de los discursos mencionados a lo largo de la introducción. En las páginas previas se ha sintetizado todo un discurso normativo de los géneros hegemónicos y de las rupturas subordinadas que se abren en dicha estructura, pero lo cierto es que la práctica social va más allá de la mera repetición arquetípica y sistematizada. La construcción y modificación del género no es una *palingenesia social*, no es una eterna recurrencia en la que todo se repite sin disidencias, por ínfimas que sean. La masculinidad es un ideal que se materializa en la práctica social a través de cuerpos inteligibles socialmente, pero también a través de otros disidentes que se apropian de formas que no les corresponden. Tanto hombres como mujeres, entiéndase como constructo biopolítico, asimilan características masculinas y femeninas y las negocian con su entorno a través de la constitución del propio género y consigo mismos/as en la lucha discursiva contra el ideal.

Se hablará, en definitiva, tanto de machos como de hembras masculinas/os, y sobre cómo estos sujetos encarnan el ideal normativo y lo asumen en la medida de lo posible, validando las prácticas discursivas que sean negociables pero son forzados a la “anormalización” cuando no hay posibilidad de inclusión. No se perderá nunca de vista la idea de que la norma construye y significa y que de ella se derivan nuevas configuraciones que dependen de la primigenia para su inteligibilidad social. Pero tampoco se olvidará que la disidencia cala en el subconsciente colectivo redefiniendo conceptualizaciones a través de la confrontación directa con los nuevos modelos. Un discurso tiene por “naturaleza” un contradiscurso que le niega y que a su vez le da sentido, y en la materialización

por tanto a las formas en las que se construye y se recibe el texto fílmico.

corporeizada socialmente se crean modelos y contramodelos, ambos en una tensión constante en la que los avances y los retrocesos se entrelazan formando sistemas de relación de complejo análisis. Dichas ideas son sintetizadas magistralmente por la filósofa Judith Butler (2013: 92) hablando en este caso de la sexualidad:

Por tanto, la sexualidad que emerge en el seno de la matriz de las relaciones de poder no es una mera copia de la ley misma, una repetición uniforme de una economía de identidad masculinista. Las producciones se alejan de sus objetivos originales e involuntariamente dan lugar a posibilidades de “sujetos” que no sólo sobrepasan las fronteras de la inteligibilidad cultural, sino que en realidad amplían los confines de lo que, de hecho, es culturalmente inteligible.

Con esto, se han seleccionado cuatro películas para llevar a cabo esta labor de reconocimiento y deconstrucción de los discursos de masculinidades. De acuerdo a un periodo histórico situado entre el final de la Dictadura militar del General Franco en 1975 hasta la actualidad, y más en concreto hasta el final del primer gobierno socialista en 2008; las elegidas son las siguientes:

- En primer lugar, *El Diputado* (1977) de Eloy de la Iglesia uno de los cineastas más relevantes cuando se habla de la transición y de la presentación de temas complejos como la homosexualidad. Este filme supone una ruptura histórica con el pasado, incluso autoras como Isolina Ballesteros hablan de explosión de la (homo)sexualidad¹¹. Tras un periodo de represión, entendido en términos foucaultianos como organización y proliferación controlada del discurso sexual, se produce una convulsión social que en el soporte cinematográfico tiene su representación en el cine del “destape”. Los cuerpos desnudos cobran protagonismo e incluso se sitúan como interés central de estas películas, y en el caso de Eloy de la Iglesia, el sujeto homosexual es fundamental. La representación del choque de las masculinidades tradicionales, la politización del cine, la interjección de la clase social y la sexualidad, e incluso el papel relegado de las mujeres en el hogar, son puntos relevantes que se analizarán de acuerdo a esta película. El objetivo, por tanto, es desmembrar cuáles fueron las características de esa

¹¹ Véase: Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.

(r)evolución sexual, qué consecuencias tuvo en la aparición de otros sujetos hasta entonces ilegales, y cómo la sociedad se adaptó a dichos cambios.

- A continuación la *Ley del deseo* (1987) de Pedro Almodóvar. El director manchego supone una de las figuras más destacadas en el cine nacional e internacional.¹² La *ley del deseo*, ofrece la posibilidad de analizar en qué medida la etapa conocida como la *movida madrileña*, entendida como la aparición de la modernidad en términos de liquidez en los que la definía Zygmunt Bauman, afectó en la diversificación de las construcciones de género normativas. Almodóvar refleja una sociedad normalizadora que reconoce e incluso valora a las personas independientemente de su sexualidad o género, y lo hace con su peculiar estilo. El solapamiento intencional de la ficción y la realidad, así como la inestabilidad propia de los personajes almodovarianos consiguen que esta película sea muy interesante para comprender cómo se negocian las masculinidades. Será muy importante reflexionar también sobre la intencionalidad provocativa de este cineasta y la desviación o no de eso que Laura Mulvey denominó la mirada masculina, como la presencia del ojo patriarcal en la construcción y recepción del cine.
- Como tercera opción *Más que amor, frenesí* (1996) de los entonces directores noveles Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem. Siguiendo con precisión casi mimética los pasos de Almodóvar, este filme reproduce incluso la idea argumental de la *ley del deseo*: la relevancia del frenesí (deseo), de la pasión como algo incontrolable que determina las relaciones humanas. También se observa una influencia estética de la pieza del director manchego a su vez influido por la estética *camp* y ochentera, pero todo ello desde una menor complicación narrativa así como una ironía y sátira menos elaboradas. La elección de este film reside en la representación de muy variadas masculinidades y feminidades con gran cantidad de personajes principales, todos ellos interrelacionados entre sí, y eso lo convierte en apropiado ya que reflejaría a su vez, la continuidad del cine inspirado en la *movida madrileña*. El reflejo de distintos estereotipos y su confrontación directa con otros modelos dan claves para entender

¹² A lo largo de su carrera ha conseguido dicho reconocimiento que se ha plasmado en la sucesiva nominación a los premios de la Academia de Hollywood, hasta la obtención del premio Príncipe de Asturias en 2006.

cuáles serán las ansiedades y los miedos más marcados a la hora de resolver problemas identitarios.

- Por último la película *Cachorro* (2004) de Miguel Albaladejo un director comprometido con la causa LGTB y que muestra una historia que difiere de las anteriores en que solo aparecen personajes relevantes que son varones homosexuales. Lo realmente interesante de esta película son los temas que trata de acuerdo a la homosexualidad, y a cómo esta comienza a sumergirse en un proceso de reformulación y reconsideración en la que los valores heteronormativos aceptados hasta el momento se ponen en cuestión. Así mismo, supone una lucha contra los estereotipos del enfermo de VIH, así como del homosexual afeminado, o incluso se aboga por el derecho a la paternidad/maternidad de las personas homosexuales. Un complicado prisma temático que será desentrañado de acuerdo a estas nuevas formas de interacción de una sexualidad no solo aceptada legalmente, sino que además se disponía a entrar en un proceso de equidad nunca antes visto con la ley del matrimonio homosexual del año 2005.

Para facilitar la mejor comprensión del conjunto del análisis filmico se ha puesto a disposición de las/los lectoras/es un enlace directo¹³ a una carpeta pública de la aplicación *dropbox* de tal manera que en ella se puede acceder a una selección de escenas de las películas indicadas. No se han incluido todas las que serán mencionadas para no obstaculizar la lectura, únicamente se incluyen aquellas que respaldan –a mi juicio- las afirmaciones que se realizarán en el desarrollo de este trabajo.

3) Aproximación histórica: política, feminismo y movimiento LGTB

Realizar una aproximación histórica que sirva como base para la comprensión y/o mejor entendimiento del análisis de las películas nos lleva a integrar distintos puntos de vista, desde los más tradicionales de la historiografía hasta los más recientes, con el fin de estructurar un *corpus* mínimo que satisfaga las necesidades del lector/a. Se necesita incorporar a la estructura tradicional de la gran historia androcéntrica una visión más

¹³ El enlace debe ser copiado directamente a la barra de direcciones. Una vez cargada la página se accederá a un listado de cuatro carpetas con los títulos de cada película y dentro de ellas las escenas elegidas: [https://www.dropbox.com/sh/wnggvd83he7moug/AADXg0ZmOSIBULcT3iM_OXDpa].

general e integradora que elimine la mayor cantidad de sesgos posibles y por ello se agrega la visión feminista de la Historia de las Mujeres y a su vez algunos aspectos en relación con la homosexualidad y la transexualidad. Una peculiar fusión que surge de la necesidad de estudiar tanto el discurso dominante como las estrategias de resistencia que se conforman frente a este.¹⁴

Comenzar abordando el contexto franquista se hace indispensable puesto que es quizá el acontecimiento de más relevancia cultural del siglo XX, tanto por duración en el tiempo, como por relevancia social y cultural. El sistema dictatorial estableció una serie de medidas a modo de tecnologías represivas como la Junta de Defensa Nacional (1936) o leyes como la de Responsabilidades políticas (1939) o la de Represión de la Masonería y el Comunismo (1940). De mano del ejército y de la guardia civil en el ámbito público, a través de una profunda y constante militarización de la vida ciudadana, junto con la Iglesia y la familia nuclear tradicional en el ámbito privado, se estructura un sistema rígido de comportamiento moral a través de la idea de la importancia de la salubridad social y su poder en el control y depuración de los sujetos.

Con el levantamiento militar contra el legítimo gobierno republicano se produce un retroceso en todos los ámbitos de la vida, obedeciendo esto a una concepción tradicional de la estructura de género con la que se promulgaban y exaltaban los estereotipos del soldado vencedor y del ángel del hogar, el proveedor económico y la encargada de los afectos, de la familia y por lo tanto de lo privado. Después de una época de fuerte sufragismo en el que las mujeres habían conseguido hacerse con el derecho al voto de la mano de lideresas como Clara Campoamor o Dolores Ibárruri, se vuelve a una consideración de la mujer, concepto universal y esencial en dicha ideología, como un sujeto “inherentemente patológico” (Platero, 2009: 19). Inferiores por naturaleza, las mujeres no tenían otra alternativa válida que no fuera el matrimonio o el convento, cualquier disidencia en este sentido sería fuertemente castigada, sus vidas se debían estructurar de acuerdo al varón que “poseía el ‘bastón de mando’, mientras que [a] la mujer se le asignaba el ‘cetro del amor’, amor que se ofrece voluntariamente y respetuoso a la autoridad incuestionable del varón.” (Garrido,

¹⁴ En palabras de Michel Foucault (1982: 780): “[t]o use another metaphor, it consists of using this resistance as a chemical catalyst so as to bring to light power relations, locate their position, and find out their point of application and the methods used.”

1997: 530). Un varón que se representa como el padre, hermano, marido o incluso la divinidad ya que el peso de la iglesia católica durante este periodo será de vital importancia en ese adoctrinamiento social basado en los roles tradicionales.

El género no fue la única categoría estigmatizada socialmente a través de múltiples discursos como el médico o el eugenésico, también las personas homosexuales sufrieron la persecución, el encierro y la homofobia más retrógrada del sistema. A través de la modificación de la Ley de Vagos y Maleantes en el año 1954 y de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970, los varones homosexuales vieron cómo su libertad quedaba en manos de la valoración científico-jurídica de “expertos” que consideraban su sexualidad como una patología y por lo tanto como una enfermedad curable. En el caso de las mujeres homosexuales, salvo contadas excepciones¹⁵, fueron internadas en manicomios, ya que debido a la situación de inestabilidad mental propia de su sexo, su orientación sexual no era más que una exaltación de sus características femeninas, o dicho de otro modo, una hiperfeminización que las lleva al descontrol total sobre sí mismas que de por sí ya era escaso.

Con la muerte del dictador en 1975, se inicia un proceso histórico conocido como Transición democrática que puede ser entendido como una transformación parcial de las instituciones franquistas a través de mecanismos legales, buscando el aperturismo del país y evitando la confrontación militar a toda costa. El recuerdo de la guerra civil, presente desde hacía casi medio siglo, permanecía intacto en el subconsciente colectivo y la sociedad española reclamaba una serie de avances en dirección a la obtención de libertades y derechos que no podían serles negados por más tiempo.¹⁶ Esta visión centralista de la historiografía tradicional ha ido progresivamente dando espacio, no solo a dichas figuras, sino también a los movimientos sociales que (re)surgieron en un momento de explosión

¹⁵ Algunas mujeres fueron encarceladas por su sexualidad pero siempre debido a que se presentaban de acuerdo a caracteres masculinos, de tal manera que eran sospechosas de querer suplantar su “verdadero” sexo original. Al comportarse como sujetos varones/masculinos eran tratados como tal. El caso de Maria Elena es revelador en este sentido y para ello véase: Raquel (Lucas) Platero (2009). “Apuntes sobre la represión organizada del lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en el periodo franquista”. *Homosexuales y Transsexuales: Los otros represaliados del franquismo, desde la memoria histórica*. Coord. José Benito Eres Riguera y Carlos Villagrana Alcaide. Barcelona: Balletera.

¹⁶ Un proceso complejo que debía basarse en el consenso político de distintas fuerzas, algunas de ellas antagónicas pero que debían ser dirigidas por figuras como el Presidente de las Cortes Torcuato Fernández Miranda, el Presidente del Gobierno Adolfo Suárez y el propio Monarca Juan Carlos I.

cultural y que serán también los que dinamizarán la vida política del momento. Con la Ley de Reforma Política se daba paso a la remodelación de las instituciones franquistas hacia la concesión de la soberanía popular y muestra de esto fue la legalización del Partido Comunista en 1977 tras un enero trágico en el que murieron varios estudiantes en las numerosas manifestaciones realizadas, además de los secuestros de los GRAPO y de la matanza de Atocha.¹⁷

El país estaba sumido en una espiral de cambios radicales sobre todo a nivel social y el mejor ejemplo de esto es la aparición en el espacio público de las mujeres. Desde la instauración de la Ley General de Educación en 1970, la enseñanza será obligatoria en nuestro país entre los seis y los catorce años con lo que las mujeres comenzaron a integrarse en el sistema, pero lo cierto es que la elección de los estudios seguiría marcada por la adscripción a uno u otro sexo/género. Así mismo, las mujeres se incluirán en los circuitos del trabajo extradoméstico de manera espectacular tal y como comenta Pilar Folguera Crespo.¹⁸ Esto nos indica que el contexto al que nos referimos debe ser comprendido como un momento de inflexión en el que se produciría una explosión de nuevas formas de entender la sociedad ahora ya en proceso de democratización. Pero quizás sea el ámbito jurídico en el que se produjeron los cambios más radicales con la Constitución de 1978. La inclusión del artículo 14 es uno de los mayores avances ya que establece el principio de igualdad entre las personas.¹⁹ El año 1981 será de especial importancia ya que el 9 de agosto entraba en vigor la Ley del Divorcio que contaba, como era de esperar, con el

¹⁷ El consenso vendrá de la mano de los Pactos de la Moncloa con los que se pretendía sanear la maltrecha economía y también iniciar una fuerte actuación política y jurídica gracias al apoyo del gobierno de Suárez, a los partidos legalizados hasta el momento y a CCOO, dejando fuera a UGT y la CNT. Este hecho pone de relieve cómo la política de consenso limitó la apertura del sistema ya que en el equilibrio de fuerzas políticas se quedaban fuera aquellas que destacaran por la radicalidad de sus planteamientos. En favor de la estabilidad social era necesario que aquellos grupos que podían poner en tela de juicio la debilidad y superficialidad de las reformas y con ello todo el proceso transicional en sí mismo, se mantuvieran al margen.

¹⁸ Según los datos ofrecidos por Pilar Folguera (1997: 556), “concretamente en el cuarto trimestre de 1992, la población activa femenina se situaba en torno a 5.545.200, lo que significa que en esa fecha había 1.539.100 más mujeres activas que en 1982.”

¹⁹ “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social” Artículo 14 de la Constitución de 1978, consultado en la página web del Boletín oficial del Estado: <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229&p=20110927&tn=0>. Otros artículos relevantes son el 23 sobre la participación en asuntos públicos o el 32 sobre el “derecho a contraer matrimonio con plena igualdad jurídica”.

rechazo frontal de la Iglesia Católica española que veía cómo desde hacía algunos años sus poderes se iban desintegrando en una sociedad que comenzaba a modernizarse.

Los años 80 serán los del asociacionismo LGTB, aunque este concepto se comienza a utilizar a finales de los 90 cuando los movimientos se fragmentan debido a un interés de cubrir necesidades específicas de cada grupo. En 1975 nace el *Font d'Alliberament Gai de Catalunya*, que surge como reacción a “las nuevas experiencias de menosprecio creadas por los aspectos legales contenidos en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social (...)” lo que desencadenará “la construcción de marcos de acción colectiva en el movimiento.” (Monferrer, 2003: 199). Nos situamos entonces en un contexto global de reivindicaciones de gais, lesbianas, bisexuales y transexuales que ante el clima de repulsa social en el que viven, deciden actuar y comenzar a ocupar espacios públicos para visibilizar su situación.²⁰ En España habrá que esperar hasta el 28 de junio de 1977 para que se produjera la primera manifestación a la que asistieron entre 4 y 5 mil personas según una noticia publicada en el periódico *El País*.²¹

Aparecerán en este momento también las primeras asociaciones de mujeres transexuales en relación directa con las malas condiciones que las prostitutas debían soportar en cuanto al acoso policial. Será en 1987 cuando nazca la Asociación Española de transexuales conocida como *Transsexualia*, muy vinculada a la prevención del VIH/Sida y a la eliminación de la discriminación del colectivo. Desde un primer momento gais, lesbianas, bisexuales y transexuales irán de la mano en la obtención de derechos legítimos aunque si bien es cierto, no puede dejarse de hacer mención a las progresivas tensión que surgieron en el seno de estas organizaciones. La diversidad de características que estos colectivos poseían y también la multiplicidad de exigencias políticas y sociales les otorgan por un lado una riqueza política enorme pero a su vez una fragilidad interna en la que cada

²⁰ En esta línea los hechos ocurridos en *Stonewall* en 1969 suponen un punto de inflexión dentro de la historia del movimiento como mito fundacional del mismo y desencadenador de las reivindicaciones a nivel mundial. El 28 de junio de 1969 se producen una serie de disturbios entre la policía y los clientes de un bar de ambiente de la capital norteamericana llamado *Stonewall Inn*. En relación a *Stonewall* como mito (construcción) fundacional véase: Mérida Jiménez, Rafael M. (2009). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria.

²¹ Noticia del periódico *el País* del 28 de junio de 1977 consultada electrónicamente en: [http://elpais.com/diario/1977/06/28/sociedad/236296811_850215.html]

letra de eso que ahora se denomina LGTB lucha por obtener la mayor cantidad de poder de decisión.

A partir del año 1982 el país vivirá la primera legislatura del partido socialista de mano de Felipe González que dirigía su política “por el cambio” tal y como decía el eslogan de su campaña, para llevar a cabo toda una serie de reformas no rupturistas en múltiples campos pero manteniendo parte de la soberanía de la iglesia, el ejército y la banca. Hablamos de un proyecto reformista que no fue “tanto el resultado de un diseño completo previo (...) sino la consecuencia de la estabilidad gubernamental y de la decisión de los nuevos gobernantes.” (Tusell, 1999: 278). Estas reformas, como ya se ha comentado, se orientaron hacia diferentes ámbitos. Por un lado las reformas del ejército que por primera vez se sometía al poder civil tratando de desarticular posibles movimientos involucionistas que fueran peligrosos para la relativa y necesaria estabilidad del momento. En relación con la administración de justicia destacará la reforma del aborto en 1985, con la que se despenalizaba el mismo y se ofrecían una serie de supuestos en los que sería legal. Un año después será el turno de la Ley General de Sanidad con la que se establece un sistema nacional de salud eficiente y universal articulado en función de las comunidades autónomas a las que se les concedían ciertas libertades de gestión. En el ámbito educativo y ya en 1990 sería aprobada la Ley de Ordenación General del Sistema Educativo o LOGSE calificada como “uno de los grandes logros de los distintos gobiernos socialistas” ya que “llegó a los sectores sociales más desfavorecidos y tradicionalmente marginados de la educación.” (Alvar Ezquerro, 2001: 332).

Los años 80 y comienzos de los 90 son espacialmente importantes para el movimiento feminista y sobre todo para su consolidación a nivel mundial. Es en 1985 cuando se produce la tercera Conferencia Internacional de la Mujer en Nairobi con la que se podría decir que el feminismo se internacionaliza y se comienza a asentar fuertemente en distintas asociaciones.²² De igual forma, la homosexualidad seguirá su labor de

²² Son años también de expansión teórica, en la que el feminismo se extiende a otras áreas como el ecologismo, el pacifismo, movimientos por la liberación sexual, etc. Debe dejarse claro que en este trabajo el feminismo es valorado como uno de los movimientos sociales y teóricos más importantes para la historia del siglo XX, por ello se considera que los demás movimientos mencionados nacen gracias al germen implantado por el feminismo sobre todo el movimiento de liberación sexual. Lo que se pretende reflejar en este punto es que en los años 80 y 90 la teorización feminista es introducida y asumida por estos grupos, tal y como ya sucedió con la vinculación entre feministas y transexuales.

despenalización tratando de eliminar los escollos que impiden una total inclusión en la sociedad. Es importante la derogación de la Ley de escándalo público en 1987, cuya conceptualización había servido para establecer a través de la legalidad la inmoralidad de la homosexualidad y por lo tanto dejaba en manos de la ideología de los jueces la capacidad punitiva de los “actos de homosexualidad”; tal y como el código penal de 1944 había penalizado en su artículo 431, esta ley permitió extender la estigmatización de la homosexualidad durante casi una década más desde la eliminación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social.

A partir de 1990 se producirá un nuevo fenómeno en algunas ciudades de nuestro país en relación con la reciente visibilidad de sexualidades no normativas. Aparecen los guetos urbanos que deben entenderse como el hecho “no (...) de encerrarse en determinados barrios, sino en constreñir de forma exclusiva la vida personal a redes sociales y profesionales determinadas.” (Fernández, 2007:158). Aunque si bien no debe olvidarse que estos espacios se construyen de nuevo en masculino ya que la visibilidad lésbica es mucho menor que la gay, continuando con las dinámicas patriarcales de infravaloración de la mujer, independientemente de cual sea su sexualidad. Este proceso de incorporación pública también puede ser entendido de acuerdo a un nuevo paradigma que se desarrollará en la década de los 90 y que continuará en el nuevo siglo: la heteronormalización. Ante las presiones para ser incorporados a la vida social, muchos grupos considerados LGTB han optado por la asunción de la norma social. La mejor manera de que los sujetos sean aceptados es mediante la imitación de las acciones que son inteligibles socialmente, un tema que se abordará en el desarrollo de este trabajo.

Durante este proceso que históricamente ha sido incluido dentro del establecimiento y consolidación del Estado de bienestar van a originarse una serie de conflictos que acabarán con la mayoría absoluta del partido socialista y que darán paso a una nueva etapa en la que el partido popular comenzará a ganar fuerza ante el descontento generalizado.²³

²³ El terrorismo continuó siendo uno de los principales problemas políticos a los que el estado debía poner solución, más aún después de la exposición mundial con los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla en 1992. Según las encuestas realizadas por el Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) en junio de 1996 el terrorismo se situaba como la principal preocupación de la ciudadanía española con un 32.4, seguido por la corrupción con un 11.1 y por el GAL con un 8.7. No puede perderse de vista la importancia de los casos de corrupción en el PSOE como el caso FILESA y los continuos ataques terroristas de ETA que en junio de 1987 llevo a cabo dos atentados, el coche bomba de

Todo esto hizo que en las elecciones generales de 1993 el PSOE perdiera la mayoría absoluta que había ostentado en las últimas legislaturas en favor del ascenso constante de la oposición popular. Un repunte que terminó por cristalizar en 1996 cuando los populares, con José María Aznar a la cabeza, accedieron al poder pactando con el centro-derecha. Dicho periodo estuvo de nuevo marcado tanto por los avances económicos, ya que la presión de Europa en relación al proyecto del establecimiento de la moneda única se convirtió en central para el gobierno, como por el terrorismo de ETA, con dos de los casos más relevantes políticamente ya que sentaron las bases de las posteriores reacciones populares: por un lado el secuestro de José Antonio Ortega Lara entre 1996 y 1997 y por otro el asesinato de Miguel Ángel Blanco.²⁴

La segunda legislatura popular vendrá marcada por la mayoría absoluta que permitió a dicho gobierno llevar a cabo medidas que no contaban con el consenso social necesario. En primer lugar la reforma laboral conocida como “el decretazo” en el año 2002 que modificaba las cuantías por desempleo y a su vez facilitaba y abarataba el despido hizo que las reacciones no se hicieran esperar y el 20 de junio se convocó una huelga general por parte de UGT y CCOO. A esta situación convulsa deben sumarse otras como el naufragio del petrolero *Prestige* y su hundimiento en las costas gallegas en noviembre del 2002, o la crisis producida por la participación de España en la Guerra de Irak a pesar de la negativa social demostrada a través de las manifestaciones más numerosas de la historia de la democracia. No puede olvidarse mencionar el que ha sido el atentado terrorista que más víctimas se han cobrado en nuestro país el 11 de marzo del 2004 en el que 192 personas perdieron la vida, en última instancia por el apoyo que España otorgó a EEUU en la guerra de Irak²⁵ y que fue utilizado como arma política por el gobierno socialista para ganar las elecciones del 2004.

Hipercor y el de la casa Cuartel de Zaragoza. Resultados disponibles en la página web del Centro de Investigaciones Sociológicas: [http://www.cis.es/cis/export/sites/default/-Archivos/Marginales/2200_2219/2217/e221700.html]

²⁴ Ambos sucesos suponen un revulsivo social que se vio materializado en las numerosas manifestaciones que se produjeron en los días y semanas siguientes a dichos atentados; las manos pintadas de blanco alzadas por la ciudadanía en paso lento al grito de “asesinos” supuso un punto de inflexión que marcaría la historia reciente española en la lucha contra el terrorismo.

²⁵ Para profundizar en la cuestión de cómo el Partido Popular manipuló de mano del gobierno de los Estados Unidos, la opinión pública para justificar la guerra véase: Wanderley de Miranda, Roberto (1997). “El PP y la guerra de Irak: discurso bélico y derechos humanos en la prensa española”. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. Salamanca: Colección Víctor.

No cabe duda de que el ambiente político de este periodo es uno de los más convulsos de las últimas décadas y de ello también queda constancia en los movimientos sociales como el feminismo o el LGTB. Por un lado la Conferencia Internacional de la Mujer de 1995 celebrada en Beijing consolida los éxitos conseguidos en las últimas décadas aunque también provoca la reflexión sobre aquellas cuestiones que aún no se han alcanzado. Es en ésta cuando se reconoce el concepto de género en sentido transversal es decir, cuando se deja a un lado el concepto mujer en favor de una estructura cultural superior y se reconoce su variedad de razas y clases. El verdadero reconocimiento fue el de admitir que los derechos de las mujeres eran derechos humanos y por lo tanto se aprobó una Declaración y una Plataforma de Acción que se llevaría a cabo en los próximos años centrada en numerosos y variados temas como la pobreza, la salud, conflictos armados, economía y un largo etcétera. Mientras esto sucedía aparecían nuevas corrientes teóricas postmodernistas que ejercerán una labor crítica al feminismo tradicional blanco y revitalizarán los debates sobre los puntos principales sobre los que se asentaba el feminismo.

En el año 2004 accede de nuevo al poder el Partido Socialista y a la presidencia José Luis Rodríguez Zapatero que destacará por su arriesgada política social que le causará numerosos enemigos.²⁶ En el caso del movimiento LGTB se producirán dos hechos realmente importantes no solo para estos grupos sino también para el avance social en la extensión de los derechos humanos a toda la ciudadanía. La conocida como Ley del matrimonio homosexual, que entró en vigor en el año 2005 y la Ley de rectificación registral según el sexo de las personas en 2007 producto de la progresiva importancia otorgada a las exigencias de grupos de transexuales y a la aparición de éstas en los programas políticos.²⁷ Ambas leyes colocaron a España en una posición adelantada con respecto a la mayoría de los países de la Unión Europea, pero no debe olvidarse las resistencias que ha tenido de manos de la Iglesia Católica o la derecha política, sin olvidar el recurso presentado por el partido popular ante el Tribunal Constitucional por el matrimonio homosexual y que ha sido rechazado recientemente. Leyes socializadoras y

²⁶ Se dejarán al margen las discusiones sobre la segunda legislatura socialista del periodo 2008-2012 ya que se considera que son demasiado recientes como para entrar en valoraciones históricas de los procesos.

normalizadoras que permiten la adaptación de los sujetos considerados “desviados” al paradigma heteronormativizador es decir al matrimonio monogámico y al nombre en consonancia con el sexo.

Rápido y breve repaso de los principales acontecimientos que a lo largo de más de treinta años han confluído para dinamizar la vida política, social, cultural y económica del país transformando una imagen deteriorada por el franquismo pero que aún guarda en sus bases cierto hedor conservador y determinadas concesiones favoritistas a instituciones que fueron importantes apoyos para un gobierno que se basó en la represión y depuración, en el asesinato, en definitiva, de numerosas víctimas inocentes. El feminismo y el movimiento LGTB deben ser mencionados, al igual que otros movimientos no menos importantes en cualquier Historia General de España y no relegarlos a monografías específicas de interés marginal. Por ello, ante la falta de una obra que obedezca a estas características, se ha hecho necesario combinar distintas perspectivas y movimientos, para tratar de ofrecer una panorámica más cercana a la realidad social pero también que sea útil para el análisis que a continuación se procederá a realizar con los filmes seleccionados.

4) Análisis fílmico

a) *El Diputado*²⁸ (1978); Eloy de la Iglesia. “Yo no soy así, pero si me pagan...”.

La realidad social de los años 70 estuvo marcada por la incorporación de nuevas perspectivas al ámbito público y con ello al de la representación artística. A través de los soportes tradicionales aparecen “nuevos” personajes, hasta entonces desechados por la censura artística y legal, que entran a formar parte de un universo simbólico marcado por la libre expresión. *El diputado* se presenta como un intento de situar la “desviación” como eje argumental principal para mostrar toda una serie de problemáticas que se derivan de la

²⁷ Ley 13/2005, de 1 de julio, por la que se modifica el Código Civil en materia de derecho a contraer matrimonio. Ley 3/2007, de 15 de marzo, reguladora de la rectificación registral de la mención relativa al sexo de las personas.

²⁸ La historia de este filme nos narra la historia de Roberto Orbea, diputado y miembro del Partido Comunista, futuro secretario general del partido, cuando después de mucho tiempo vuelve a mantener relaciones homosexuales. La clandestinidad de dichos actos le llevará a conocer a Juanito, un joven que trabaja ofreciendo servicios sexuales a cambio de dinero. Juanito iniciará su contacto con Roberto debido a un trato que hace con una serie de policías fascistas para acabar con su vida pero acaba enamorándose del protagonista. Al final de la película, el joven es asesinado y Roberto Orbea se ve obligado a decidir entre la revelación pública de su homosexualidad o la presidencia del partido.

aceptación de la homosexualidad en un ambiente represivo y dominado por la clandestinidad. Hay una presencia política constante a modo de relato documental en el que el protagonista, Roberto Orbea (José Sacristán), se introduce debido a su cargo como diputado del recién legalizado Partido Comunista. La contradicción resultante de su posición política frente a su situación como homosexual y la consiguiente clandestinidad de la expresión de sus sexualidad, chocan constantemente mostrándose ya en el discurso final como innegociables.

Roberto encarna una dualidad contradictoria que refleja a la perfección la dificultad de modular la compleja y múltiple identidad masculina para estabilizar sus significados. Indudablemente el terreno de lo político y por consiguiente de lo público, supone un bastión fundamental en la dominación masculina y en el control de los mecanismos institucionales de dominación de lo subalterno. A través de este reconocimiento de la autoridad se refuerza una masculinidad que posee la hegemonía y por tanto la capacidad de “desviar” a través de múltiples configuraciones. Eloy de la Iglesia construye un personaje que está en una posición de poder, tanto económico como político y por lo tanto se aleja de lo marginal e introduce a su protagonista en los circuitos masculinistas forzándole a esconder todo aquello que no es “aceptable” debido a su cargo. Este patrón representativo ya fue utilizado por el mismo director en *Los placeres ocultos* un año antes en 1977, en el que la clase social y la sexualidad (un director de banco homosexual) sirven para contrastar diferentes características identitarias que parecen no poder ser negociadas entre sí.

Con su actual trabajo como abogado, el protagonista refleja, ya en el comienzo del filme, la realidad en la que viviría en caso de hacer pública su homosexualidad. A través de la recreación de un juicio a un miembro de la banda terrorista ETA, el director construye una escena en la que es Roberto el que acaba siendo juzgado y el que esgrime su defensa: “Señoría, tratar de ocultar, o ignorar las razones sociales, políticas, morales que condicionan a un hombre para cualquiera de sus actos va contra toda justicia”. El homosexual debe ser contextualizado para ser comprendido de la misma manera que el terrorista. La comparación es desde luego llamativa, pero debe ser vista dentro de la intencionalidad provocativa de la película que en sus minutos iniciales trata de poner sobre la mesa la visión que se tiene sobre la sexualidad en un país conmovido por las desgracias.

La revelación de la verdad sexual se convierte en la confesión de un delito, es así como debe ser analizada dicha escena, sin caer en la valoración excesiva de efectismos políticos.

Tratando de hacer comprender al público, que la sexualidad homosexual no impide el desempeño de una posición de poder, Eloy de la Iglesia, construye una serie de personajes que se centran en la validación social del homosexual a través de la inclusión en los mecanismos heteronormativizadores que dan inteligibilidad social al diputado independientemente de su orientación sexual. Ser hombre es imposible, ya que como ideal, su construcción se basa en paradigmas que son incompatibles a la par que atemporales, como ya se ha comentado en la introducción a este trabajo. Roberto Orbea es la demostración de que se puede ser hombre y a la vez homosexual, de que la masculinidad es más flexible de lo que el franquismo había dictaminado durante cuatro largas décadas. El público aceptará a este personaje e incluso se sentirá conmovido por su trágica historia de vida porque se heteronormalizan los significados para que sean comprensibles por una sociedad que aún se estaba abriendo al cambio. “Hay que probar no sólo su “normalidad” (...) sino también su “bondad” o compromiso moral y político con las causas sociales y políticas en juego;” (Ballesteros, 2001: 96).

Para llevar a cabo esta labor, se utilizan varios instrumentos que se formulan a través del lenguaje cinematográfico. Como todo lo que rodeaba al periodo de la Transición, la política era un tema fundamental a tratar en cualquier representación artística y no podía ser menos en el cine. La bipolarización entre la derecha y la izquierda, los conflictos internos por el control del país, y la apertura cultural, centraron la temática de un cine que se modernizaba y liberaba gracias al nuevo decreto de 1977²⁹. La mayor parte de la sociedad abrazaba con alegría, aunque también con temor, los nuevos cambios que se venían produciendo a gran velocidad y por ello se estableció una clara división entre quienes estaban a favor y quienes estaban en contra, que no era más que una extensión de los ideales de izquierdas y de derechas. El director aprovecha este hecho para enfrentar a Roberto, estandarte del cambio de los nuevos tiempos y de la tolerancia, contra una serie de

²⁹ El párrafo inicial del Real Decreto de 3071/1977, de 11 de noviembre, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas dice lo siguiente: “La cinematografía, como un componente básico de la actividad cultural, debe estar acorde con el pluralismo democrático en el que está inmersa nuestra sociedad. Es requisito para esta actualización adaptar el vigente régimen jurídico de la libertad de expresión cinematográfica a la nueva ética social resultante de la evolución de la sociedad española.”

policías fascistas y con ello sus actitudes homófobas, que permite al público empatizar con el diputado. Superponiendo su capacidad política y su lucha incansable por la libertad del país a su sexualidad, se consigue que el público obtenga una imagen casi heroica de Roberto ante los chantajes y la represión que vive por parte de los residuos fascistas y de la connivencia de la policía.

No hay que olvidar que la homosexualidad durante el franquismo fue considerada como una patología e incluso como un mal contagioso por el que había que encarcelar y aislar a sus portadores para que no lo contagiaran a la juventud que debía sostener España. Ser homosexual es inmediatamente no ser un “verdadero” hombre y “[e]n este cuerpo discursivo, la heterosexualidad fue definida como sinónimo de avance en la evolución de las especies y una señal de progreso en las sociedades humanas” (Aresti, 2010: 199). A través de la construcción del afeminado se marginaliza a los individuos, modelando un estereotipo de comportamiento que engloba a una serie de características asociadas a lo femenino, que en la corporalización de un varón son vistas como transgresoras y agresoras del orden tradicional, “natural” y normativo de género. Véase por ejemplo como en el filme se presenta este tipo de personaje –sin nombre- marcado por el consumo de drogas y por la “degradación moral” en términos de la época en la que nos situamos. Es un mirón, un voyeurista que disfruta mirando como una pareja mantiene sexo mientras untan en sus genitales cocaína que el mismo les ofrece. Drogas, sexo no normativo, clase social elevada y además asociado a una estilización corporal y una voz afeminadas junto con aseveraciones como: “cuéntame que yo soy muy cotilla”, todo ello da forma a un personaje fácilmente rechazable. Juanito se niega a practicar sexo con una mujer mientras este hombre le observa porque ve en él el estereotipo de homosexual que ha interiorizado, y el único que conoce. A través del discurso emasculador³⁰ de la homosexualidad se sancionaba una única forma de ser homosexual, y esto era, a través de la feminización, algo de lo que Juanito reniega profusamente.

³⁰ En las películas de temática gay (homosexuales varones) suele ser habitual la representación de este conflicto entre discursos emasculadores y los masculinizadores. Los personajes que descubren su homosexualidad a lo largo de los filmes se ven obligados a enfrentar diferentes creencias y valores, siempre asociados a la fluidez de su género. De esta forma tras el primer beso que Juanito le da a Roberto, que es visto por él mismo como una emasculación, se desplaza a una fiesta en la que se produce la escena en la que intenta acostarse con una mujer para probarse a sí mismo que sigue siendo un hombre (masculinización).

De esta manera Roberto Orbea se aleja de este universo feminizado, de ese “ambiente sórdido, marginado” como él mismo hace mención, y con ello se acerca aún más a un público ya predispuesto a comprenderle. “En estas condiciones no es raro que el homosexual viril (...) se defina como no homosexual, ya que abomina tanto de la adaptación de la loca, como de las implicaciones que se derivan de su adscripción a la categoría de maricón” (Guasch, 1995: 61). Masculinizándose, en el sentido más amplio del concepto, por lo tanto no quiere decir únicamente su estilización corporal, sino mediante la utilización de un lenguaje apropiado, así como de una vestimenta formal y junto a una figura femenina que funciona como esposa perfecta³¹, se formula una clara estrategia de normativización del homosexual a través de la adscripción a categorías socialmente estables y aceptadas. Se separa de todo aquello que el público heterosexual considera como marginal e inaceptable haciéndose “eco de la única opción estética que la sociedad heterosexual imagina para la práctica homosexual: escenas de seducción de menores, voyeurismo, orgías (...) amenizadas con drogas y jóvenes chaperos (...)” (Ballesteros, 2001: 106) aplicadas, como ya se ha comentado al estereotipo de la “loca” o del homosexual promiscuo.

Juanito (José Luis Alonso) es otro personaje fundamental en esta película, ya que se convierte en el amante de Roberto a pesar de su gran diferencia de edad y clase social. Pertenece a una familia desestructurada en la que la madre lucha por sacar adelante a su hijo, que acaba ejerciendo la prostitución junto a su compañero y amigo Nes (Ángel Pardo). Los fascistas, representantes del pensamiento retrógrado y aislacionista, verán una oportunidad en la homosexualidad del diputado para chantajearle, haciendo primero que se enamore de Juanito para después tratar de matarle. Pero tras el desbarajuste del plan al acabar ambos perdidamente enamorados, dejan que sea él mismo quien arruine su vida declarando públicamente su sexualidad y asesinan a su amante. El joven representa el papel del *erómeno* griego, es decir, el joven efebo que, como aprendiz del maestro o *erastés*, recibía su conocimiento incluyendo la satisfacción de los deseos sexuales de su protector. “Whilst the younger boy has no financial stability, no job and is frequently seen wearing

³¹ Carmen (María Luisa San José) supone la representación de esa feminidad hegemónica que como esposa perfecta está dispuesta a todo por mantener vivo su matrimonio con Roberto. Es conocedora desde un primer momento de las

informal clothes or semi-naked, the mature homosexual men are invariably well-situated professional (...)” (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 116). Ejerce el papel de educador, en este caso en el marxismo, iniciándolo en las protestas populares e incluso comprándole ropa que se ajusta a su nueva posición económica. Este amor basado en relaciones de protección/sumisión es representado ya desde el inicio cuando a través de los títulos de créditos observamos la fetichización de esculturas clásicas masculinas, fragmentando los cuerpos e intercalándolos con obras pictóricas y fondos en rojo, un claro reto a la mirada heterosexual.

En esta línea es interesante la escena en la que Roberto y Juanito tienen uno de sus primeros encuentros sexuales en un coche alejado de las zonas transitadas y por tanto escondidos de ojos ajenos. Será en esta escena cuando la cámara se deleite con el cuerpo del efebo y obligue al espectador a sentirse homosexual, a experimentar el tacto del cuerpo, pero también el dolor de la clandestinidad y de la culpa interiorizada, reflejado de una forma muy intensa en la mirada de Roberto. Se representan lugares y emociones que hasta el momento habían permanecido invisibilizados por la represión franquista de tal manera que:

el tratamiento visual de los espacios enfrenta brutalmente al espectador/a heterosexual con lo que solo imagina pero que nunca ha visto en las pantallas (ni en la realidad). Lo fuerza a colocarse en la posición del hombre homosexual que obtendría placer (...) en la contemplación del cuerpo masculino como objeto (y no sujeto) del deseo y de la interacción homosexual. (Ballesteros: 2001: 106).

Roberto Orbea se enfrenta a un proceso de visibilización política del partido comunista, pero a su vez ve como partes de su vida continúan en la clandestinidad. El piso en el que realizaba reuniones secretas pasa a ser un “picadero” para encuentros sexuales con Juanito para que ambos puedan intimar sin ser perseguidos por ello. El diputado se encarga de alejar esa “suciedad” que había sido vinculada a las prácticas homosexuales, pero lo hace desde un punto de vista heteronormativo ya que denigra una serie de comportamientos que se produjeron debido a la marginalización social. En cualquier caso, Roberto consigue colarse en las mentes del público y hacer reflexionar sobre las decisiones

“tendencias” de su marido ya que él mismo se lo confiesa antes de casarse llegando a aceptar a su amante Juanito (José Luis Alonso) e incluso practicar relaciones sexuales junto a ambos.

vitales que los sujetos deben tomar. Como él mismo verbaliza en uno de sus elocuentes diálogos con Carmen: “yo que me había apuntado a ser de los que hacen la Historia, y sin embargo me va a tocar sufrirla”.

b) *La ley del Deseo*³² (1987); Pedro Almodóvar. “En tu pasado hay parte del mío”.

Es a través de las historias de Pablo (Eusebio Poncela), un reconocido director de cine, y su hermana Tina (Carmen Maura), una mujer transexual que trabaja como actriz, como la *Ley del deseo* desata todo su potencial, dejando entrever nuevas configuraciones a través de personajes que viven con una exagerada pero bella intensidad, su propia vida. Enlazando con lo comentado anteriormente, este filme servirá como correlato de algunas de las temáticas ya presentadas, pero a su vez ofrecerá una nueva perspectiva sobre todo en relación al personaje de Tina y la performatividad de su género y sexualidad. El eje argumental principal será en este caso el amor en su versión más incontrolable, es decir, el deseo; algo construido que puede ser transformado pero que a su vez es incontrolable; el deseo es una ley que fiscaliza los cuerpos y los manipula y que lleva, en muchos casos, a la perdición.

Como Eloy de la Iglesia, Almodóvar obliga al público a ponerse en la posición del sujeto activo de la mirada, a controlar a través de sus ojos, pero en esta ocasión, la forma de presentarlo es mucho más intensa y retorcida que en *El diputado*. A través de una cámara subjetiva el público es obligado a tomar la posición de una voz en *off* masculina que ordena desnudarse y masturbarse a un chico para su propio disfrute. El placer escotofílico queda reducido entonces al público homosexual masculino, aunque no solo, que puede deleitarse con el cuerpo del joven. El sujeto masculino tradicional, acostumbrado a obtener placer con el ejercicio de su propia mirada dominadora encuentra imposible objetualizar el cuerpo de un varón. Tanto las elipsis espacio/temporales al propio doblaje de la escena, como las continuas órdenes de la voz en *off* exigiéndole al muchacho que no le mirara, rompen con

³² El eje argumental se centra en Pablo, un conocido director de cine y en su hermana, Tina, una mujer transexual que mantuvo una relación carnal con su padre, lo que provocó la ruptura y separación familiar. Pablo está locamente enamorado de Juan, pero este parece no poder ofrecerle lo mismo y por ello ambos deciden que este último se marche. Será entonces cuando aparezca en escena Antonio quien se enamora locamente de Pablo pero que al no verse correspondido, en un ataque de ira, acaba con la vida de Juan. Después de esto la policía persigue a Pablo pensando que él es el asesino y este sufre un accidente de coche. La película finalizará con el suicidio de Antonio en los brazos de Pablo tras un breve secuestro culminado con una relación sexual entre ambos.

contundencia la atmósfera de erotismo creada, para mostrar al público, de forma muy elaborada, cuál es el verdadero poder que ejecuta de forma inconsciente cuando mira. Quien posee la mirada exige no ser poseído ni controlado pero también reclama el disfrute del cuerpo objetualizado que debe asumir el papel de exhibicionista. En este sentido, Almodóvar, durante los primeros minutos del filme pone sobre la mesa la baza más fuerte que jugará a lo largo de algo más de una hora y media de duración y es que: “[*l*]a *ley*’s beginning leaves the viewer few options: s/he can watch or s/he can leave. And if s/he passes that first hurdle, and if we assume that there is indeed a ‘primacy effect’ in operation, nothing in the rest of the film will be as problematic” (Arroyo, 1992: 37-38).

Pero es en esta escena también cuando se presenta un conflicto entre las masculinidades, no solo entre las homosexuales y heterosexuales, sino en el seno mismo de las primeras. Un pequeño detalle carga de un nuevo significado a dicha escena. Cuando el joven se encuentra tumbado boca abajo frente al hombre misterioso –el público a través de la cámara subjetiva- este le ordena tocarse el trasero, a pesar de las reticencias que muestra. Unos segundos después mientras se masturba, continuando con el juego, el hombre le exige que diga que quiere ser follado.³³ De nuevo se resiste e incluso mira directamente a la cámara alegando que ese no era el trato. La penetración se revela como centralidad en el discurso heteronormativo. Cualquier cuerpo que sea penetrado se feminiza, se convierte en algo degradado, impuro, sucio, y por supuesto no masculino. Ahora no se presenta un cuerpo débil y sumiso como en el caso del encuentro sexual de Roberto y Juanito, por el contrario se ofrece una visión más “agresiva” contra la realidad heterosexual, se muestra una práctica que todo el público sabe que existe, pero que en sus mentes controladas por la represión sexual se habían negado a escuchar. Tanto el público como el chico saben que “fóllame” no “es solo una palabra” como le dice el hombre que le observa desde su asiento. Es algo mucho más que un significante, no es un conjunto de letras, pero tampoco un significado en el que únicamente se construye la penetración. El hecho mismo de follar en un sistema patriarcal supone la degradación del cuerpo penetrado, la asunción de su sumisión y por consiguiente la reafirmación del poder por la autoridad, por el cuerpo que ejecuta la penetración. Dejarse follar es dejar que te subordinen que te construyan como

³³ En la película el texto original es: “pídeme que te folle”.

imperfecto, independientemente de ser varón o hembra y es el público ahora quien toma las riendas de la penetración a través de la cámara subjetiva.

Otra cuestión importante es el proceso de adaptación a la homosexualidad, algo que en el universo almodovariano se acelera considerablemente y que se negocia sin muchos problemas, al menos en la *Ley del deseo*. Antonio (Antonio Banderas) no duda en enamorarse perdidamente de Pablo, de dejar que le penetre por primera vez y de perseguirle de forma obsesionada al creerse que tienen una relación. El diputado Roberto Orbea y Antonio comparten algo que hace que sean inteligibles socialmente y que ya se ha mencionado: la heteronormalización. El amor presentado en este filme es pasional, incontrolable, es el deseo de amar y ser amado en sentido patriarcal, el de ser poseído y poseedor. Pablo quiere ser amado de tal manera por Juan (Miguel Molina) y sin embargo lo obtiene de Antonio y solo se da cuenta al final, cuando ya no hay vuelta atrás y su amante se suicida. El amor es presentado como una experiencia universal, independiente de sexos, géneros y sexualidades, pero a través de una comprensión del mismo muy patriarcal. Esta estrategia supone un mecanismo para codificar la experiencia homosexual a un lenguaje comprensible por la del público de finales de los años 80. Como asegura Isolina Ballesteros (2001: 124-125) existe en este momento una enorme “presión en el mercado cinematográfico que obliga a convertir cualquier representación de la homosexualidad en algo asequible a la ‘mayoría heterosexual’ efectuando un tipo de normalización que elimine la particularidad de las relaciones y prácticas homosexuales e incida en la ‘universalidad’ de los sentimientos”.³⁴

Es por esta misma razón por la que desaparece la figura de la “loca”. El homosexual afeminado entorpece la normativización e inclusión social para el conjunto del colectivo de la misma manera que lo hace la mujer masculina. A pesar de poder realizar una valoración negativa al respecto de la falta de representatividad de dichas figuras que transgreden la estilización corporal normativa, es también interesante orientar la reflexión en otra dirección. Almodóvar no incorpora la figura del homosexual afeminado porque esta no causa ansiedad a la masculinidad tradicional, tan solo repudio. Mediante la solidificación de

³⁴ Debe incidirse en la heteronormatividad, no solo de la expresión de los sentimientos sino también en la mirada de la cámara. De hecho, la ya mencionada primera escena nos revela también como la cámara actúa como sujeto dominante

las estructuras de sexo/género, lo que quiere decir que “en nuestra cultura el género se lee como sexo, y que el sexo se concibe como inextricablemente inserto en lo biológico”, (Vendrell Ferré, 2009: 69) se formula un estereotipo de gay que es rápidamente identificable a simple vista, por lo que a través de un reconocimiento de la vestimenta o de la composición gestual se puede saber la preferencia sexual de un/una individuo/a. Almodóvar pretende alejarse de esta naturalización de las estructuras y por ello ofrece representaciones de homosexuales que no serían “identificables” y que por el contrario en la vida real son tomados como la materialización de la masculinidad misma, como en el caso del actor Antonio Banderas. “El varón heterosexual atribuye al maricón caracteres que él mismo cree poseer. Eso le produce angustia, porque puede recibir del maricón una doble agresión: la física (...) y la sexual (ya que el varón heterosexual entiende que el maricón es, sexualmente, activo como él)” (Guasch, 1995: 55). El homosexual masculino no tiene un “distintivo”, no lleva escrito sobre su cuerpo que se siente atraído por otros hombres y por ello genera tantas ansiedades, ya que se ve a sí mismo como la posible víctima subordinada. Dicho de otro modo: *cree el ladrón que todos son de su condición.*³⁵

Junto a Pablo, Tina es otro de los personajes más relevantes del film. Su complicada historia personal, así como la increíble actuación de la actriz Carmen Maura, pone sobre la mesa toda una intrincada temática en relación a la performatividad de las categorías de sexo, género y sexualidad que se entrelazan con el ya mencionado problema con el poder del deseo. La relación amorosa entre Tina y su padre biológico fue la causa por la que el matrimonio de sus padres tocó a su fin y por lo que Pablo y su hermana se distanciaron hasta su reencuentro en el funeral de su madre. Tras el divorcio de sus padres, Tina decide cambiarse de sexo –en el filme parece que lo hizo debido a que la idea agradaba mucho a su padre y amante, pero sin embargo se juega con la duda- y se desplazan –padre e hija- a Marruecos donde vivirán una relación amorosa durante varios años.

El personaje de Tina es un eje desarticulador de la heteronormatividad imperante. Es la corporalización de la ley del padre hasta sus últimas consecuencias, la materialización

masculino mientras que el joven penetrado es posicionado a través de un plano picado en posición de subordinación de acuerdo con la práctica sexual.

³⁵ Debe hacerse un pequeño alto para aclarar que el punto de vista expuesto en este párrafo corresponde a la perspectiva normativa heterosexual. Para los homosexuales la ansiedad se dirige de forma mucho más acentuada hacia el afeminamiento dando lugar a lo que recientemente se ha conceptualizado de forma coloquial como *plumofobia*.

de los designios patriarcales, “Si aquí se hace escuchar el *nom/n du père* del que habla Lacan es para erigir un tabú edipal invertido, pues para inhibir la relación incestuosa con la madre se impone una incestuosa cópula con el padre.” (Ehrlicher, 2005: 68). Satirizando y mofándose del triángulo edípico, padre e hijo mantienen una relación amorosa que se materializa en la feminización del varón. Tina supone una fractura inconsistente, en cuanto a que reafirma pero a su vez desestabiliza las normas de género. Lo cierto es que las modulaciones otorgadas a este tipo de personajes funcionan como “construcciones culturales de confusión de géneros [que] operan como sitios para la intervención, la revelación y el desplazamiento de estas reificaciones” (Butler, 2013: 96). Es indudable que la asunción de una estética hiperfemenina, gracias al vestuario ajustado que deja a la vista su anatomía post-operatoria³⁶, se complementa con una serie de aseveraciones que contrastan en el imaginario de la naturalización de las categorías de las que el público se sirve para la comprensión de la película. “Cuántas pajas me habré hecho yo en estos muros” dice en el momento en el que visita su antiguo colegio, de carácter religioso, en el que se encontrará a uno de los hombres de su vida, su director espiritual.

Tina enfrenta al público a un universo de categorías inconexas para el ojo normativo, a modulaciones novedosas a través de mecanismos tradicionales. Se feminiza a través de su estética y de la adopción de características culturalmente femeninas, pero a su vez existen determinados detalles que niegan al espectador esa “tranquilidad” obtenida al observar una representación de lo aceptado socialmente. Su enfrentamiento con la policía es quizá uno de esos momentos en los que se produce un choque frontal con la masculinidad hegemónica tradicional. El policía más joven utiliza la coacción, la intimidación, incluso la fuerza para obtener la información que necesita, llegando a acusarla del asesinato del joven Juan. La homofobia, y en este caso la transfobia quedan de manifiesto en este arquetipo que se había mostrado ya en *El diputado*, que podrá comprobarse en los dos ejemplos filmicos restantes en este trabajo. Es llamativo como a través de la asociación de unas características hipermasculinas y de una posición de autoridad se produce un personaje, como es el del policía, que es quizá el más estable de todos los presentados. A través de esta asociación se da a entender algo especialmente

³⁶ Tómese como ejemplo la escena de la manguera en la que la cámara recorre todo su cuerpo mojado.

relevante, y es que se asume que las instituciones ocupan una posición retrógrada y fóbica frente a los posicionamientos “transgresores”, pero además solo es comprensible junto a una masculinidad “a la antigua” que utiliza prácticas hegemónicas de control y extorsión de los sujetos. “La gente como tú no merece vivir”, le espeta el policía a Tina justo después de él la agrede físicamente golpeándole la cara. Pero lo cierto es que la escena se resuelve de una forma distinta a lo esperado, ya que ante la nueva afirmación del policía aseverando que “tú no eres una mujer”, Tina le golpea utilizando su puño completamente cerrado, algo que innegablemente cobra connotaciones masculinas. Almodóvar trata de recordar al público que las categorías se han naturalizado a través de discursos falaces que esencializan dichas construcciones y que la vida es un teatro en el que actuamos de una u otra forma las distintas identidades que nos configuran. No se trata de “problematizar el género (...) mediante maniobras que sueñen con un más allá utópico, sino movilizándolo, confundiendo subversivamente y multiplicando aquellas categorías constitutivas que intentan preservar el género en el sitio que le corresponde al presentarse como las ilusiones que crean la identidad.” (Butler, 2013: 99).

Tina controla el espacio, se mueve por el público y el privado con la misma soltura. La escena de la manguera nos demuestra no solo su corporalidad femenina, sino también su dominio y control del espacio. En este sentido dicho personaje contradice voluntariamente las aseveraciones realizadas por las teóricas feministas del espacio de que “we [sujeto femenino] acquiesce in being made invisible, in our occupying no space. We participate in our own erasure. On the other hand, anything but the sunniest countenance exposes us to being perceived as mean, bitter, angry or dangerous” (Frye, 1983: 2). Tina camina pisando fuerte, enseñando su cuerpo, orgullosa o no de su pasado, pero habiéndolo aceptado ya que a pesar del cambio físico “en lo esencial sigo siendo la misma”; supone por tanto la aceptación completa de todas las decisiones tomadas a lo largo de la vida, su digestión y el acarreo de las consecuencias. Su modulación tomando y agitando características masculinas y femeninas, se convierte en un totum revolutum con capacidad transgresora y creadora de una nueva inteligibilidad cultural en la que confundir la solidez de las estructuras normativas y hacerlas fluidas, en definitiva, desestabilizar lo naturalizado.

c) *Más que amor, frenesí*³⁷ (1996); Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem. “Esto es química”, “Frenesí, tío, frenesí”.

Los años 90 suponen un periodo de mayor apertura a la diversidad y de la aparición del colectivo LGTB como una agrupación conjunta, lo que se traducirá en un claro aumento del número de películas que pueden ser incluidas en dicha categoría o que al menos incluyen personajes “divergentes”. *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997), *Segunda piel* y *Sobreviviré* (1999) y *Krámpack* (2000) son algunas de las principales producciones que ampliaron el abanico de posibilidades de representación filmica. Aunque como explica Francisco A. Zurian (2011: 51) “lo que más destaca en este cambio de políticas de representación no es tanto el rol sino, más bien, la nueva forma de encarnar dichos roles.” Los estereotipos seguirán presentes pero ciertamente se verán pequeñas o grandes modificaciones en su modulación con respecto a sí mismos y también a las relaciones que establecen con otras representaciones.

Más que amor, frenesí, opera prima de los directores ya mencionados, podría englobarse dentro de la estética heredera de las producciones almodovarianas de los 80, en la que la sátira y el humor se unen para formar un conglomerado de personajes y situaciones extravagantes, junto con actuaciones exageradas dominadas por la estética *camp*.³⁸ Con una estética mucho menos lograda que en el caso de la *Ley del deseo*, así como unas interpretaciones menos creíbles, *Más que amor, frenesí*, ofrece una variedad de personajes no vista hasta el momento en la selección realizada para este trabajo y es ahí donde reside su importancia, en la interrelación de las distintas masculinidades y la resolución, o no, de sus conflictos.

Aplicando la tipología de Raewyn Connell sobre las masculinidades, podríamos marcar la presencia de todas ellas en este filme. Por un lado el que es el estereotipo más repetido, tal y como ya se ha comentado, el del policía retrógrado que representa la

³⁷ Yeye, María y Mónica son tres amigas que comparten piso y sobre las que girará la narración principal de la película. Yeye vinculada a Max, un hombre dedicado a la prostitución, con el que estuvo a punto de casarse y que ahora regresa huyendo de una acusación de asesinato. María una joven ingenua en busca del amor perfecto que conoce a Luis (el policía) que va en busca de Max para matarlo por haberse acostado con su mujer, llegando a saber que ésta se suicida debido a la relación tormentosa que tenía con Luis. Y Mónica que actuará como la malvada que se interpone entre Yeye y Max y que acabará asesinando a Luis.

³⁸ Del francés *camper*, suele entenderse como la pose exagerada. La estética *camp* es fundamental para entender la artificialidad, el dramatismo, el humor y la sátira como un conjunto que conforman el universo almodovariano y por consiguiente las producciones herederas de su cine.

masculinidad hegemónica tradicional cargada de ansiedades e inseguridades como la homofobia, la transfobia, bifobia, la misoginia, etc. Luis (Javier Manrique) se construye como un maltratador, acosador sexual (“te podía haber dado gustito por las buenas”), homófobo y transfóbico (“no soporto a los mariones que se visten de mujer”). Un personaje que se basa en su fuerza, en su pistola y en su masculinidad para someter a las mujeres que le rodean a lo largo de la película. Basa su poder en la autoridad que le otorga su trabajo como policía asentado sobre una concepción masculinista de la realidad.

Es en la relación entre un *habitus* construido según la división fundamental de lo derecho y lo curvo, de lo parado y lo acostado, de lo lleno y lo vacío, en suma, de lo masculino y lo femenino, y de un espacio social organizado también conforme a esta división, y por entero dominado por la oposición entre los hombres, preparados a entrar en las luchas por la acumulación de capital simbólico, y las mujeres, preparadas a excluirse o a no entrar, con ocasión del matrimonio, que en tanto objetos de intercambio, revestidos de una elevada función simbólica, que se definen las inversiones agonísticas de los hombres, y de las virtudes, todas ellas de abstención y de abstinencia, de las mujeres. (Bourdieu, 2000: 50).

Es un hombre que no negocia, porque no tienen la necesidad de doblegarse. Tiene la autoridad y por tanto el reconocimiento social de su poder, por lo que cualquier negociación voluntaria sería vista como una feminización en cuanto a debilidad de su construcción. Se ve a sí mismo como el ostentador de la capacidad de decisión y sometimiento sobre la otredad, y se considera como la versión más perfecta de la masculinidad. Resistente a los nuevos cambios sociales en los que las mujeres y el feminismo, junto con otros grupos como el movimiento LGTB, han conseguido descentralizar parte de su poder de sometimiento e interiorización del mismo, muestra la parte más incontrolable de sí mismo (“A veces pierdo el control”). El hombre representado como una bestia que puede descontrolarse y por tanto que no tiene/puede poseer una estabilidad identitaria suficiente debido a las pulsiones contrarias que se generan al contraponer el discurso masculinista interiorizado y la complejidad social resultante. No hay posible negociación voluntaria porque no es comprensible la distancia establecida entre práctica y teoría, entre sociedad y discurso, porque “masculinities are configurations of practice that are accomplished in social action and, therefore, can differ according to the gender relations in a particular social setting” (Connell y Messerschmidt, 2005: 836).

Pero, si bien es cierto que algunos estereotipos han cristalizado en formaciones que apenas sufren modificaciones, o incluso que se recrudescen en sentido negativo, también aparecen otras representaciones producto de las nuevas dinámicas entre los géneros, sexos y sexualidades. David (Liberto Rabal) corporaliza una nueva forma de entender la masculinidad a través de una configuración de su identidad más fluida y tolerante eliminando residuos fóbicos que se encuentran en otros personajes masculinos. Junto con Alberto (Gustavo Salmerón) introducirán una nueva apertura en la comprensión de las relaciones entre las masculinidades. Alberto, atraído sexualmente por la belleza de David, que trabaja como modelo de desnudos en su escuela de arte, trata de averiguar y tentar a su compañero para acercarse sexualmente a él. Este conflicto se resuelve finalmente cuando Alberto comprende que David es su amigo, tal y como el verbaliza “somos amigos” y que eso es más importante que un encuentro sexual. Con esto debe destacarse el tratamiento de la relación entre un homosexual y un heterosexual como el producto de la aparición de una nueva configuración de masculinidad basada en la idea de que se pueden “forjar identidades –femeninas y masculinas [u otro tipo si es que es posible]³⁹- abiertas, versátiles y antiexclusivistas” (Boscán, 2008: 96).

No tiene miedo a exponer su cuerpo desnudo ante Alberto, ya que no siente que su exposición pueda tener consecuencias para sí mismo. Tampoco siente la necesidad de alejarse cuando su compañero, bromeando con una de las protagonistas, acerca su trasero a las partes íntimas del joven, algo que en otras circunstancias provocaría el repudio directo del varón. La inseguridad que provoca la adopción de un patrón de conducta y pensamiento masculinista se difumina cuando se desarticulan las formas de control que se ejerce sobre la otredad, es decir, mediante la renuncia –voluntaria o involuntaria- de los mecanismos de subalternidad mediante los que se sostiene el heteropatriarcado. No hay un desprecio total de la homosexualidad porque no hay rechazo de la feminidad o de todo aquello que no sea “hombre” y esto se debe a que se produce un distanciamiento con el poder del falo en cuanto que acarrea más perjuicios que beneficios a nivel individual y social. Es una masculinidad que es definida, incluso dentro del diálogo fílmico, como más ambigua, en cuanto a que no tiene la necesidad de reafirmar y validar constantemente su género a través

³⁹ Lo delimitado entre corchetes es de autoría propia.

de prácticas hegemónicas. Aunque si es cierto que la corporalización de David es plenamente masculina y que por lo tanto no deja dudas al espectador de su hombría, tratando de equilibrar las “fugas de género” que se producen hacia la otredad es decir a hacia la feminización.

A pesar de la imposibilidad de establecer una cuantificación medianamente precisa de las distintas tipologías de masculinidades porque, como se ha comentado, hablamos más bien de diferentes prácticas que se deben contextualizar histórica y culturalmente, es necesario resaltar la relevancia de las prácticas de complicidad que se pueden traducir a nivel social en un claro silencio discursivo. Raewyn Connell entiende las relaciones de complicidad en cuanto a “[l]as masculinidades construidas en formas que permiten realizar el dividendo patriarcal, sin las tensiones o riesgos de ser la primera línea del patriarcado (...)” (Valdés y Olavarría, 1997: 41). De esta manera, el personaje de Alex, es un hombre casado y con un hijo que mantiene una relación, no solo sexual, con el ya mencionado Alberto. La evolución del estereotipo del reprimido se estructura de tal manera que acepta con ligeras dificultades su homosexualidad pero que mantiene los beneficios sociales de la estructuración patriarcal de su vida. Debido a la dificultad de hacer conectar ambos ámbitos por ser innegociables, mantiene la parte menos favorable, es decir la homosexualidad o bisexualidad, alejada de su esfera de vida normativa. Un hombre al que “le molesta que su hijo lllore” como explicita su mujer durante una escena, y que se encuentra disfrutando del fútbol cuando su amante descubre que le está engañando. Según la definición que realiza Oscar Guasch en su libro *la sociedad rosa* (1991: 60-61): “[r]eprimido lo es el homosexual que en un medio esencialmente homófobo, y no pudiendo intentar un ajuste que implique la renuncia a los roles masculinos como la loca, oculta sistemáticamente su condición hasta el punto de llegar a definirse como no homosexual”.

Los dos personajes restantes que serán analizados, Cristina (Bibiana Fernández) y Mónica (Cayetana Guillén Cuervo) comparten algunos rasgos comunes, como por ejemplo el hecho de que ambas son mujeres o que actúan una clara masculinidad situándose además en el eje argumental de la trama. Pero existe una diferencia que obliga a separar su análisis aunque muchas de las características, sobre todo psicológicas sean compartidas. Mientras Cristina interpreta a una mujer feminizada pero que actúa sobre una posición de poder

masculina, o dicho de otro modo, podría ser considerada una “femme fatale”⁴⁰, Mónica es representada a través de una estilización corporal que en ocasiones se masculiniza.

El personaje interpretado por Bibiana Fernández puede ser considerado como una “femme fatale” ya que acumula toda una serie de características que cristalizan en esa ambigüedad que genera el mito: fascinación y peligro, deseo y temor, sexualidad y poder descontrolado. Cristina es una mujer de belleza exuberante, ambiciosa, y que se configura como el sujeto actante de su propia vida, dirige una red de prostitución masculina (no queda claro si femenina también), es manipuladora, y además incorpora otras características de transgresión como su bisexualidad. En este sentido dicho personaje es una copia del increíble e impactante personaje Catherine Tramell de la película *Instinto básico* lanzada en el año 1992. Hay dos escenas que reflejan con claridad esta simetría de ambas producciones. En primer lugar, la escena en la que es presentada Cristina, ataviada con un ajustado vestido negro junto con unas gafas de sol y un pañuelo en la cabeza para no dar lugar a dudas de que la imagen que se trata de transmitir, es esa: “dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction is among the oldest themes of art, literature, mythology and religion in western culture” (Place, 1998: 47). Incluso poco después de su presentación a través de un recorrido de pies a cabeza de la cámara, se realiza un cruce de piernas imitando el original realizado por la actriz Sharon Stone. Más adelante en el desarrollo del filme se podrá ver otra escena en la que Cristina se desnuda completamente tras mantener relaciones con una mujer, y se atavía con un vestido blanco que rápidamente recuerda a ese que llevó la actriz americana en su celebrado interrogatorio.

Es una mujer que transgrede las normas básicas de género, que asume una posición de poder y por tanto una posición masculina, pero que en su estilización corporal ejerce, no solo una feminización, sino también una hiperfeminización. Sus apariciones en el filme detienen la narración y crean una atmósfera de inestabilidad y de terror pero a la vez de tentación perversa. El poder las masculiniza porque todo poder es visto como inextricablemente vinculado al varón y lo masculino. “Te podría destruir; una simple

⁴⁰ No se pretende ahondar la cuestión de si Cristina y Mónica son o no “femme fatale” sino que más bien se pretende analizar qué características masculinizantes asumen de acuerdo con la intención de los directores de presentarlas como mujeres poderosas.

llamada mía y no volverías a trabajar en la vida” le dice a uno de sus ex-trabajadores. Si se unifican las categorías de poder y masculino cualquier empoderamiento habido es una masculinización y por tanto se dejan al margen las posibilidades de adquisición de poder alejadas de las formas masculinistas. Las “femme fatale” son personajes que refuerzan las normas de género en cuanto a que no suponen una desestabilización de las relaciones y dinámicas internas. Sin negar su capacidad inquietante, podrían considerarse como una reacción discursiva contra el avance liberador de las mujeres a lo largo del siglo XX, lo que hace que se constituya un discurso que advierta de los peligros del poder femenino. Estas mujeres que esconden vaginas “dentatas”, que son sexualmente incansables y liberales y que en muchos casos presentan rasgos de animalización son consideradas en este texto como una reacción patriarcal a las nuevas manifestaciones sociales de los grupos subordinados. Su poder reside precisamente en la intrínseca maldad que poseen al ser conscientes de las puertas que sus habilidades femeninas les pueden otorgar: “[l]a belleza, la dulzura, la delicadeza, la bondad o el candor de las lágrimas podían ser sumamente demoledoras en manos de una mujer que supiera utilizarlas para su propio beneficio.” (Luengo, 2009: 429).

Mónica es otra de las mujeres masculinizadas de *Más que amor, frenesí*. Desde un primer momento, en el que se presenta a las tres mujeres principales de la obra ella destaca por su lenguaje soez (“de una puta vez”), por su sexualidad activa, desinhibida y ambigua (brindan “por los tíos”), despreocupada por las consecuencias de sus actos, rechazando modelos de pareja tradicional y además se la muestra con una pistola que siempre lleva encima. Puede ser encuadrada dentro de lo que la académica Mimi Schippers (2007: 96) a denominado “pariah femininities” que pueden ser definidas como un conjunto de “characteristics or practices that, when embodied by women in the setting, are simultaneously stigmatized and feminized.” De esta manera, este personaje es muy importante ya que a través de sus comportamientos podemos saber cuáles son las actitudes que la masculinidad hegemónica construye y que corporalizadas por un mujer suponen su exclusión. Las feminidades paria sirven como detectores de la masculinidad hegemónica, los cuerpos delimitan las posibilidades individuales y a su vez sirven como reveladores de la transgresión. La película finaliza con una escena en la que ambas, masculinidad

hegemónica y feminidad paria tienen un choque frontal en el que Mónica acaba disparando al policía que trataba de violarla. La mujer conoce su poder y lo utiliza para seducir al hombre justo antes que empiece a violarla y es entonces cuando le dispara con su pistola; el falo femenino vence al masculino.

Trabaja como camarera en el bar frenesí pero su intención es ser actriz, y es debido a ese trabajo por el que parte de la película estará disfrazada de Escarlata O'Hara, la protagonista de *Lo que el viento se llevó* (1937). Un personaje marcado por su vanidad, pero también por su capacidad de lucha y manipulación que la hacen sobrevivir en unos tiempos complicados por la guerra. Mónica es una mujer que es presentada como un personaje fuerte que sabe manipular a los hombres con sus encantos para obtener lo que desea, pero también se la presenta como envidiosa ante algo que ella no ha conseguido: el amor. Con esto se ofrece también una clara humanización de su personaje. Se dan razones al público para que entienda el porqué de su comportamiento, es una mujer amargada debido a que no ha encontrado el amor perfecto que busca.

Existe una clara y profunda dicotomización en los papeles representados por mujeres en este film, algo que no queda tan claro en el caso de los varones. Mientras que Yeye (Ingrid Rubio) y María (Beatriz Santiago) son insulsas ya que se muestran como inocentes, infantiles, deseosas y sufridoras de un amor que parece darles la espalda pero a su vez permanecen inactivas por cambiar sus situación, Cristina y Mónica son mujeres que controlan sus vidas y no permiten ser manipuladas por los hombres ni las mujeres que las rodean. Afirmar esto no supone la negación de la degradación moral de la que estas últimas participan, todo lo contrario, supone revelar la dicotomía perversa que se establece y refuerza constantemente en la cinematografía: santa e inactiva o puta y agente. La toma de decisiones o el poder de las mujeres es visto como una amenaza, como una castración al soberano varón que es quien "naturalmente" debe ejercer la dominación. Debe comprenderse que este puzle de dos piezas es una construcción que sirve los intereses de la norma dirigente y por ello que "una imagen de ser femenino poderoso resulte de tal manera potencialmente castradora. Hemos hablado de temores masculinos a la ruptura del rol y de temores a verse en situación de sometidos y por tanto de asociados con el ser que, por naturaleza, lo está y lo es, la mujer" (Wulff, 1997: 80).

d) *Cachorro* (2004); Miguel Albadalejo. “Por lo menos yo me esfuerzo en no ser una quinceañera salida a mi edad”.

Para cerrar este trabajo, se ha seleccionado una película cuyo análisis se introducirá de lleno en determinados aspectos de la cultura gay debido a que prácticamente todos los personajes representados son varones homosexuales que además pertenecen a la subcultura de “los osos”. Sin entrar en profundidad en los detalles de su formación, a partir de los años 80 surgen dentro del movimiento gay una serie de tipologías producto de los discursos de género dominantes o como reacciones ante estos. En este caso “[t]he gay appropriation of post-war masculinist symbols of rebellion and braver (such as leather and the motorcycle cultures) provided an alternative gay iconography that contrasted with the predominant understanding of the gay man as effeminate (...)” (Fouz-Hernández y Martínez Expósito, 2007: 114). La asimilación de características hegemónicas ofrecía a estos homosexuales la posibilidad de escapar del estereotipo del afeminado, construido por la heterosexualidad dominante para visibilizar la diferencia homosexual a través de la feminización, y con ello integrarse en los procesos sociales y culturales. “The bear operates to link this new form of gay masculinity to the natural; it provides an opportunity for rich elaboration (...) through the nostalgic wilderness imagery it evokes, it links Bear masculinity with heteronormative masculinity.” (Hennen, 2005: 34). Recurriendo al sistema de interrelación de género la forma más adecuada para escapar de la feminización es a través de la masculinización y por ello la apropiación y puede que resignificación de múltiples características.

Algunas obras han incidido en la capacidad resignificadora de esta subcultura, ya que mediante a reapropiación de unos atributos considerados masculinos se consigue ampliar su significado acercándolos progresivamente a la homosexualidad o bisexualidad. También se insiste en la coexistencia de diferentes prácticas sexuales que se acercan y a su vez se alejan del falocentrismo de otras subculturas gay dando más importancia a la sensualidad: “[t]here is a great deal of emphasis on physical touch, both affectionate and sexual, between Bears” (Hennen, 2005: 38). Aun así no debe olvidarse que la diferencia entre el género como conjunto de actos colectivos de estilización corporal debe distinguirse del género como posición estructural en la que se naturaliza e institucionaliza la desigualdad. La asunción de una determinada estética no implica el desempeño de prácticas hegemónicas asociadas en un primer momento “al modelo original”, de esta forma “los

osos” reconfiguran el modelo de lo que supone la estética varonil. En todo caso, lo que queda de manifiesto es el polimorfismo de interpretaciones posibles que otorga a este grupo una gran riqueza informativa y que justifica a la perfección el por qué su elección para el filme *Cachorro*.

Pedro (José Luis García Pérez) interpreta a uno de estos hombres homosexuales que estéticamente asimila características relacionadas con un estereotipo tradicional, en España el conocido como *macho ibérico*. La barba y un cuerpo alejado de los cánones de delgadez o musculatura y por tanto una apariencia ruda, más cercana al policía fascista de *El diputado* que al Pablo de la *Ley del Deseo*, construyen una corporalización del homosexual que se aleja de lo visto hasta el momento. No hay tensión en la aceptación de su sexualidad ni en su género, sino que el objetivo de la película debe ser englobado en un discurso político más amplio que integra las nuevas leyes que entrarían en vigor⁴¹ poco después de la grabación de la película. Pedro se ve en la obligación de cuidar de su sobrino Bernardo mientras su madre es detenida y encarcelada por tráfico de drogas en la India. En un principio se muestra a una madre alejada de la posición hegemónica como protectora suprema de su vástago, lo que incide en la máxima de la película que podría sintetizarse en “para ser madre/madre solo hace falta querer a tu hija/o”. A pesar de esta demonización inicial, patente a través de varios diálogos, la sensación final es la de que todos los seres humanos cometen errores y que no por ello dejan de ser buenos padres o madres.

Hay varias características que convierten a este personaje en digno de ser analizado. En primer lugar, desde un primer momento en el filme, se deja clara cuál es su postura respecto a las relaciones sexuales, ya que aparece en la escena junto a otros dos hombres y se da a entender que los tres han tenido relaciones. Así mismo, se muestra la práctica del *cruising*, o sexo al aire libre con desconocidos, y en otro momento mantiene relaciones en los baños de un aeropuerto, aunque si bien es cierto esto no se muestra de forma explícita sino que se deja a la intuición del público (probablemente del homosexual que será el que reconozca los códigos internos de comportamiento). Lo llamativo es que independientemente de su papel como padre, continuará desarrollando estas actividades que

⁴¹ Me refiero aquí en concreto a las Leyes del año 2005 con las que se permitía el matrimonio y la adopción entre homosexuales referidas en el apartado histórico con mayor precisión.

a ojos del público más tradicional podrían parecer como inmorales en cualquier momento vital, pero que al tener a su cargo a su sobrino cobran otro significado. Pedro reivindica su derecho a separar su vida sexual de su vida familiar sin que estas interfieran ni causen perjuicios a otras facetas. Como decía Beatriz Preciado en su libro *Manifiesto contra-sexual* (2002: 22): “El sistema heterosexual es un aparato social de producción de feminidad y masculinidad que opera por división y fragmentación del cuerpo: recorta órganos y genera zonas de alta densidad sensitiva y motriz” pero también tiene el mismo efecto sobre los espacios en cuanto a que normativiza y significa aquellos en los que queda permitido el contacto sexual o por el contrario se es promiscuo y por tanto deleznable. De esta manera las prácticas sexuales en espacios de veraneo como las playas no se encuentran tan demonizados como el *cruising* entre hombres homosexuales a pesar de que también existe dentro del mundo heterosexual.

Pedro rechaza la formación de una pareja estable y además lo hace de una forma directa al afirmar que “si los dos quieren [la pareja] la forman y si no, no la forman” ofreciendo posibles disidencias a la estructura narrativa tradicional del amor patriarcal. Si bien es cierto, más adelante en el fin se nos muestra que esta decisión no viene motivada por un convencimiento ideológico propio sino más bien por el trauma provocado por la muerte de su anterior pareja, lo que resta en cierta medida capacidad reivindicadora a los planteamientos promulgados. Aun así se plantea un dilema en cuanto al cuestionamiento de las normas sociales vigentes. Ya no se heteronormativiza al homosexual, sino que ahora se trata de hacer entender al público que dichas prácticas sexuales no son malas en sí mismas y que por tanto son y deben ser respetadas. A través de una descentralización del punto de vista es el heteropatriarcado el que debe ponerse en cuestión y no aquellas conductas que surgen, de hecho, marcadas por la clandestinidad e invisibilidad y que se convierten en residuos sociales a pesar del aperturismo ideológico del país.

Cachorro pone de manifiesto la creciente “guetización” que el colectivo LGTB está asumiendo como una forma de liberación a través de la congregación en espacios delimitados para su disfrute. Estos nuevos “guetos” pueden ser llamados heterotopías de desviación, siguiendo la terminología foucaultiana, que construyen su realidad en base a un espejo en el que se miran para desviarse y diferenciarse creando la sensación de libertad,

independencia e incluso transgresión del orden estructural. “[E]l espejo (...) convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real (...)”. Pedro y sus amigos viven en un mundo construido por ellos a través del aislacionismo de la subcultura de los “osos” pero a partir de una marginalización impuesta desde el exterior. El reflejo de ese espejo de Foucault no es más que una imagen devuelta de una realidad de la que no soy consciente hasta que la veo en el vidrio, por lo que “a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá”. (Foucault, 1997: 85). Lo heteronormativo se convierte en homonormativo, pero esto nunca podrá tener la categoría suficiente para imponer su poder sobre la realidad puesto que es una regla masculinista y por tanto viene dada desde la heterosexualidad. El concepto de “geometría del poder” elaborado por Doreen Massey (Albet y Benach, 2012) ya nos muestra esta capacidad de lo hegemónico de significar espacios y limitando el movimiento de aquellos sujetos que se establecen en los límites del discurso.

Otra de las cuestiones más relevantes y que introduce un tema del que no se ha hecho especial mención hasta el momento es el del VIH/Sida. Los años 80 y 90 serán los de la mayor epidemia de finales del siglo, conocida en un primer momento como el “cáncer gay” (Guasch, 1995: 140). El virus avanzaba y los diferentes grupos de riesgo comenzaron a ser definidos socialmente como los únicos que podían contagiarse con dicha enfermedad por lo que el VIH paso a ser una enfermedad de homosexuales, incluso definida como un castigo divino dentro de grupos religiosos. De esta manera se procederá a una particularización o dicho de otro modo a una asociación entre la enfermedad y un determinado grupo poblacional con la intención doble de demonizar sus prácticas sexuales no normativas, por un lado, y por otro, la de posicionarlos socialmente como los causantes de una epidemia mundial. Sin infravalorar el mortífero efecto de dicha enfermedad, lo que se trata es de analizar cómo ésta funcionó como un instrumento discursivo de tortura que fue interiorizado socialmente y que provoco el autocontrol de prácticas sexuales a través del miedo al contagio, pero que además creó una ansiedad localizada en el colectivo, incluso para aquellas personas que practican sexo con protección. El estigma fue asumido y

con él una determinada corporalización del mismo a través de la delgadez extrema y las manchas en la piel producidas por el *Sarcoma de Kaposi*.⁴²

La visibilidad del Sida, desde sus inicios, se homosexualizó. Todo cuerpo con Sida pasó a ser un cuerpo homosexual, o, en todo caso, un cuerpo desalmado (cuerpo de mujer, de drogadicto, cuerpo pobre, negro o de inmigrante). El sida no hacía sino confirmar (evidenciar) una realidad sólo física. El Sida, caracterizado simbólicamente como enfermedad de transmisión sexual (ignorando otras vías de transmisión), solidifica la encarnación fantasmática del “homosexual”. Sus modos de vida son expuestos a la luz pública; se exhiben para regocijo colectivo las miserias definidas *ex-extra*: la bulimia sexual, la promiscuidad, la incapacidad de compromiso, el abuso de sustancias estupefacientes... (Llamas, 1995: 162)

Pedro es seropositivo, y sin embargo su corporalización se aleja completamente de lo que puede esperarse según lo fijado por el estereotipo mencionado. El director vio la forma de romper con la imagen de cuerpo delgado y enfermo a través de la utilización de la subcultura de los osos, tratando de desmitificar esa vinculación de la virilidad, la fuerza y la salud con un cuerpo peludo y grueso. Su enfermedad no limita sus prácticas sexuales ya que continúa teniendo tantas relaciones como desea pero además tampoco su vida laboral se ve condicionada. Pedro es dentista, y es este punto el que crea una fricción sumamente interesante. El personaje pertenece a esa misma comunidad médica que patologizó a los individuos homosexuales, que los convirtió en objetos de estudio y que les marginó a través de mecanismos como la construcción de un imaginario basado en la debilidad física y mental. Pero además Pedro trabaja en contacto directo con sus pacientes y no en cualquier zona, sino en la boca, una parte corporal claramente erotizada pero también muy expuesta a la entrada de sustancias.

¿Por qué el director otorga a este personaje dicha enfermedad y hace que el espectador lo sepa en la parte final de la trama?⁴³. Indudablemente esto obedece a un objetivo claro y es el de hacer empatizar al público con el personaje y con sus circunstancias antes de enfrentarle con la realidad y por consiguiente con los dilemas morales que pondrán en tela de juicio sus propias consideraciones. De esta manera se

⁴² Tumor canceroso del tejido conectivo que se manifiesta con pequeñas protuberancias, generalmente de color púrpura o azulado.

espera que el público comprenda los motivos por los que un personaje actúa, y dicho coloquialmente “le coja cariño” para que así sea más sencillo solucionar el conflicto que se avecina. Asumir que el VIH/Sida es una enfermedad más común de lo que las personas se creen, y que además no se cierra a grupos sociales concretos y que puede no corporalizarse de acuerdo al estándar. Asumir que con los mecanismos de profilaxis normales, la salud del médico no supone una traba para el ejercicio de su profesión o incluso para el ejercicio de la paternidad. El debate se plantea de esta manera, y queda en manos de cada persona realizar las valoraciones oportunas.

Como en el caso de *El diputado*, la mejor forma de construir una víctima es a través del enfrentamiento con un personaje retrógrado, en este caso la abuela paterna del niño que encarna la feminidad hegemónica. Mimi Schippers (2007: 94) define esta feminidad de forma simétrica a la que realiza Raweyn Connell para la masculinidad de tal manera que consiste “of the characteristics defined as womanly that establish and legitimate a hierarchical and complementary relationship to hegemonic masculinity and that, by doing so, guarantee the dominant position of men and the subordination of women”. De esta manera, sobre la disputa moral que el público tendrá que solucionar, se superpone la figura “maligna” de la abuela que trata de alejar al niño de su tío para internarlo en un colegio en Valencia, mientras que Pedro reside en Madrid. A través de varios diálogos del propio niño sabemos que la catadura moral de la mujer no es especialmente moderna lo que acerca al espectador/a aún más a comprender la posición de Pedro. Éste llegará a sufrir chantaje por su enfermedad cuando la mujer le amenaza con contárselo a sus pacientes y a su sobrino a pesar de que este ya lo sabe.

5) Conclusiones

A lo largo de las páginas que han dado forma a este trabajo se ha tratado de ofrecer una estructura lógica, analítica e histórica de las evoluciones producidas en el seno de las masculinidades. A través de la representación de los distintos discursos de género y sexualidad en las películas, unido a la intencionalidad política de los autores, así como al

⁴³ Es cierto que el primer minuto de la película ofrece una lectura en clave sobre la enfermedad cuando uno de los participantes en el trío ya mencionado se coloca sobre el pene erecto (que se visualiza en pantalla) un preservativo antes de penetrar analmente a uno de los participantes.

contexto cultural de formación de las mismas, se ha tratado de mostrar la configuración de una serie de productos únicos que revelan una forma de entender la masculinidad y la feminidad y que no solo se acercan a la teoría, sino que en ellas se refleja la práctica social aunque vayan en direcciones opuestas. Cómo se entienden estos constructos, es algo que depende del momento histórico en el que se vive, así como de la propia experiencia personal individual, pero en ellos queda patente la dinámica interna de las categorías asumidas y sus confusiones al ser liberadas frente a otras radicalmente opuestas.

A lo largo de las décadas analizadas, las configuraciones de masculinidad han variado, desaparecido, aparecido o incluso cristalizado en formas casi inmutables, pero lo cierto es que se puede afirmar que hay una mayor fluidez del género y de sus distintas expresiones. Los modelos se han diversificado y complejizado a través de la aparición del “nuevo hombre”, mucho más tolerante y respetuoso, influenciado fundamentalmente por la aparición del sujeto femenino en el espacio público que no pueden desligarse de las reivindicaciones feministas y de lesbianas, gais, transexuales y bisexuales. Debido a estas influencias, personajes como Tina, contruidos en clave positiva para el público, han sido posibles y han sentado las bases fílmicas de representación para otras películas posteriores. Pero no debe olvidarse que a la luz de un contradiscurso liberador y flexibilizador siempre se erige otro de fuerza equivalente y opuesta que trata de contrarrestar los avances obtenidos. La arquetipización de las mujeres poderosas bajo un halo de peligrosidad y atracción, formulan eso que se ha dado en llamar la “femme fatale”. La reafirmación de lo masculino como lo poderoso y la penalización de estas mujeres transgresoras por sus delitos, llevan a la demonización de dichos personajes, pero también nos revela cómo el ojo está entrenado para valorar los comportamientos en función del cuerpo que los ejecuta.

Frente a una mayor variedad de estereotipos presentados por los varones como el ya mencionado “nuevo hombre”, el homosexual, el galán, el policía, etcétera, se alcanza a vislumbrar una mayor rigidez valorativa en personajes feminizados, de tal manera que la dicotomización bueno/malo es mucho más sólida en dichos sujetos. La santa y la puta continúan activas por el resorte patriarcal que ralentiza los procesos de significación de la feminidad como algo aceptable socialmente sin suponer una infravaloración. Esto nos lleva a hablar sobre los mecanismos de subalternidad (Nash: 2006) que son leídos, en este

trabajo, en clave de transgresión de género. El hombre tiene miedo a ser feminizado, el homosexual también; la mujer tiene miedo a ser masculinizada, la lesbiana también. Los mecanismos de subalternidad son, por tanto, inherentes a la estructura de género y por lo tanto no han variado en exceso, al menos en su objetivo fundamental: la exclusión de la otredad. Un aspecto interesante es la reapropiación de estos mecanismos por parte de grupos subalternos para justificar sus realidades y convertirlas en normativas. La homosexualidad ha sido calificada hasta hace bien poco como una enfermedad y por tanto como algo antinatural. A partir de los años 80 con las reivindicaciones de dichos grupos se pasa a aseverar la natural construcción de la homosexualidad al igual que la heterosexualidad, utilizando para su validación una justificación naturalista y por tanto falaz.

La constante presencia de la prostitución masculina en las tres primeras películas pone de manifiesto la necesidad de prestar más atención a un fenómeno que se encuentra relegado a un puesto de menor importancia debido a la mayor cantidad de mujeres que la ejercen, pero que quizás debe entenderse dentro de un proceso general de creación de subalternidades. El cuerpo masculino comienza a feminizarse en cuanto a que es en estas décadas cuando toma la posición de cuerpo fetichizable y por tanto objetivable. Sujeto destinado al mero disfrute, pero que, no debe olvidarse, mantiene diferencias con el cuerpo de las mujeres. Mientras el desnudo femenino, en muchas ocasiones iba desprovisto de una representación de un personaje interesante o que asumiera características más allá de su belleza, los desnudos masculinos son más intencionales y son llevados a cabo por personajes relevantes. Debe verse una diferencia entre el desnudo del cuerpo del hombre y la mujer para no caer en valoraciones asimétricas.

Las nuevas configuraciones luchan de forma incansable por hacer visibles y socialmente aceptables sus prácticas, y de esta manera Pedro lucha por hacer comprender que sus prácticas sexuales o su enfermedad no le suponen un obstáculo para lograr ser un buen padre. El nuevo siglo es un periodo destinado a ser el de los choques frontales, debido al poder adquirido por grupos que hasta hace poco eran enemigos del sistema y que sin embargo actualmente comienzan a copar la estructura institucional y social. Es necesario replantearse en qué medida los cambios legislativos suponen un avance para la inclusión

social y si deberían promoverse nuevas formas de lucha, más o menos agresivas, que llegaran al público idiotizado por el imparable discurso patriarcal.

A pesar de esto es necesario remarcar que en este trabajo no se ha pretendido elaborar un corpus general y universal, sino que más bien se ha tratado de mostrar cómo los procesos de “(de)generación” de las estructuras patriarcales crean conflictos internos que pueden y deben ser resueltos, pero que exigen la participación social en su conjunto. El cine es una herramienta de análisis que permite (re)crear esos momentos y analizarlos ya que se basan en conflictos de práctica social pero a su vez la inventan de acuerdo al discurso ideal. Puede que los resultados obtenidos en este trabajo no sean extrapolables a otros contextos fuera del marco occidental, e incluso dentro de él, a través de los diferentes marcos analíticos que operan en los países que lo conforman, pero sin embargo, lo cierto es que puede afirmarse que la forma de considerar la masculinidad ha variado considerablemente a lo largo de los últimos años y que por tanto, ésta se ha flexibilizado. Los procesos de construcción, negociación y validación de masculinidades son lentos (ese *slow motion* de Lynne Segal) pero son y serán posibles. Construir un mundo que no sea excluyente nos lleva a la valoración de la diferencia y por tanto a la significación alejada de relaciones de dominación/sumisión. El abandono de estructuras falaces de poder es el primer paso para construir un camino próspero, no de tolerancia, que implica cierta connivencia con el opresor, sino de inclusión, que determina la libertad de ser sujetos integrados de forma colectiva.

6) Bibliografía citada

- Aarons, Leroy (1995). *Prayers for Bobby. A Mother's Coming to Terms with the Suicide of Her Gay Son*. New York: Harper One.
- Albet, Abel y Benach, Nuria, Eds. (2012). *Doreen Massey: un sentido global de lugar*. Barcelona: Icaria.
- Alvar Ezquerro, Alfredo, dir. (2001). *Historia política 1939-2000*. Madrid: Istmo.
- Aresti Esteban, Nerea (2010) *Masculinidades en tela de juicio*. Madrid: Cátedra.
- Arroyo, José (1992). "La ley del deseo: A Gay Seduction". *Popular European Cinema*. Ed. Richard Dyer y Ginette Vincendeau. London: Routledge. 31-46.
- Ballesteros, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- Bauman, Zygmunt (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México: Tusquets Editores.
- Boscán Leal, Antonio (2008). "Las nuevas masculinidades positivas". *Utopía y Praxis Latinoamericana*. 13(41): 93-106.
- Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Butler, Judith (1998). "Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista". *Debate feminista* 18(9): 296-314.
- (2013). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Espasa Libros.
- Connell, Raewyn. W. y Messerschmidt, James (2005). "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender and Society*. 19: 829-859.
- Ehrlicher, Hanno (2005). "Últimamente estás más preocupado de mi corazón que de mi coño. Sexo, amor y las escenificaciones del deseo en el cine de Pedro Almodóvar". *El amor, esa palabra...* Ed. Anna-Sophia Buck e Irene Gastón Sierra. Madrid: Iberoamericana. 67-102.
- Fernández Salinas, Víctor (2007). "Visibilidad y escena gay masculina en la ciudad española". *Documents d'Anàlisi Geogràfica*. 49: 139-160.
- Foucault, Michel (1997). "Los espacios otros". En *Astrágalo*. 7: 83-91.

- (2001). "The Subject and Power". *Critical Inquiry* 8(4): 777-795.
- Fouz-Hernández, Santiago y Martínez-Expósito, Alfredo (2007). *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. London: I.B. Tauris.
- Frye, Marilyn (1982). *The Politics of Reality: Essays in Feminist Theory*. New York: Crossing Press.
- Garrido González, Elisa M., ed. (1997). *Historia de las Mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- Guasch, Óscar (1995). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- Hennen, Peter (2005). "Bear Bodies, Bear Masculinity: Recuperation, Resistance, or Retreat?". *Gender and Society*. 19 (1): 25-43.
- Llamas, Ricardo (1994). "La reconstrucción del cuerpo homosexual en los tiempos del SIDA". *Revista española de investigaciones sociológicas*. (68): 141-172.
- Luengo López, Jordi (2005). *La otra cara de la Bohemia. Entre la subversión y la resignificación identitaria*. Barcelona: Publicaciones Universidad Jaume I.
- Mérida Jiménez, Rafael M. (2009). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una lucha (1969-1994)*. Barcelona: Icaria.
- Monferrer Tomás, Jordi M. (2003). "La construcción de la protesta en el movimiento gay español: la Ley de Peligrosidad Social (1970) como factor precipitante de la acción colectiva". *Revista Española de Investigaciones sociológicas*. (2): 171-204.
- Mulvey, Laura (2001). "Placer visual y cine narrativo". *Arte después de la modernidad*. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal. 365-377.
- Nash, Mary (2006). "Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina". *CIDOB d'Afers Internacionals*. 73/74: 39-57.
- Place, Janey (1998), "Women in Film Noir". *Women in Film Noir*. Ed. E. Ann Kaplan. Londres: British Film Institute. 47-68.
- Platero, Raquel (Lucas) (2009). "Apuntes sobre la represión organizada del lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en el periodo franquista". *Homosexuales y Transexuales: Los otros represaliados del franquismo, desde la memoria histórica*. Coord. José Benito Eres Riguera y Carlos Villagrasa Alcaide. Barcelona: Balletera.

- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Ópera Prima.
- Rose, Gillian. (2002). "Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge". *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*. Ed. Michael J. Dear y Steven Flusty. Oxford: Blackwell. 314-324.
- Schippers, Mimi (2007). "Recovering the Femenine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony". *Theory and Society*. 36(1): 85-102.
- Segal, Lynne (1993). "Changing Men: Masculinities in Context". *Theory and Society*. 22 (5): 625-641.
- Segarra, Marta y Carabí, Àngels, eds. (2000). *Nuevas Masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- Sigmund, Freud (2001). "On Narcissism: An Introduction". *Freud's "On Narcisissim: An Introduction"*. Eds. Joseph Sandler and Peter Fonagy. London: Karnac. 73-102.
- Tusell, Javier (1999). *Historia de España en el siglo XX. Volumen IV. La Transición democrática y el gobierno socialista*. Madrid: Taurus.
- Valdés, Teresa y Olavarría, José, eds. (1997). *Masculinida/es: poder y crisis*. Santiago (Chile): Isis Internacional.
- Vendrell Ferré, Joan (2009). "¿Corregir el cuerpo o cambiar el sistema? La transexualidad ante el orden de género". *Sociológica*. (69): 61-78.
- Whitehead, Stephen M. y Barrett, Frank J., eds. (2001). *The Masculinities Reader*. Oxford: Polity.
- Wulff Alonso, Fernando (1997). "Volviendo a Circe, Calipso y Ulises". *La fortaleza asediada: Diosas, Héroes, y Mujeres poderosas en el mito griego*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca. 67-86.
- Zurian, Francisco A. (2011). "Héroes, machos o, simplemente, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades". *Secuencias* (4): 32-53.