



Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*

# La representación de la masculinidad hegemónica en el cine LGTB español (1980-2000)

TESIS DOCTORAL

Programa de doctorado en Género y Diversidad

Facultad de Filosofía y Letras

Oviedo, noviembre de 2018

Autor:

Iván Gómez Beltrán

Directora:

Luz Mar González Arias









Universidad de Oviedo  
*Universidá d'Uviéu*  
*University of Oviedo*

# La representación de la masculinidad hegemónica en el cine LGTB español (1980-2000)

TESIS DOCTORAL

Programa de doctorado en Género y Diversidad

Facultad de Filosofía y Letras

Oviedo, noviembre de 2018

Autor:

Iván Gómez Beltrán

Directora:

Luz Mar González Arias









**RESUMEN DEL CONTENIDO DE LA TESIS DOCTORAL**

<b>1.- Título de la Tesis</b>	
Español: La representación de la masculinidad hegemónica en el cine LGTB español (1980-2000)	Inglés: The Representation of Hegemonic Masculinity in LGBT Spanish Cinema (1980-2000)

<b>2.- Autor</b>	
Nombre: Iván Gómez Beltrán	DNI/Pasaporte/NIE:
Programa de Doctorado: Programa en Género y Diversidad	
Órgano responsable: Centro Internacional de Posgrado	

**RESUMEN**

En el presente trabajo se aborda la manera en la que la cinematografía española LGTB de las décadas de los ochenta y noventa representa la masculinidad hegemónica, entendida como un sistema discursivo que legitima la sobredimensión de lo masculino y la subalternización de lo femenino. Para ello, se han seleccionado cuatro películas que ejemplifican los principales procesos y adaptaciones encarnados por la masculinidad: *Calé* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Más que amor, frenesí* (1996) y *Segunda piel* (1999).

A través de este análisis se pretende poner en valor la utilización de la cultura LGTB como un soporte de análisis legítimo, dotándola de la voz necesaria para aproximarse al estudio de la hegemonía masculina, así como evidenciar las adaptaciones y modificaciones que se han producido en el seno de la masculinidad en las décadas señaladas. Especial atención recibirá la manera en la que la masculinidad se constituye como hegemonía a través del espacio, el cuerpo y el uso/abuso de la violencia. Estos tres ámbitos permitirán comprender cómo las características que se le asocian se adaptan a las diferentes necesidades históricas de subordinación femenina y jerarquía masculina para así mantener su preponderancia social.

Puesto que las identidades de género son eminentemente relacionales, este estudio se aproxima tanto al despliegue y evolución de los atributos tradicionales que definen la masculinidad, por ejemplo, independencia, autosuficiencia, individualismo, potencia física, violencia y agresividad, como a la manera en la que esta construcción define, por oposición, un espacio de lo rechazable y abyecto. Por este motivo, se incidirá también en cómo la masculinidad refuerza sus límites, de por sí, difusos a través de la expulsión de aquellas características identitarias que no se corresponden con el ideal del hombre cisgénero heterosexual blanco.

Junto a esto, se mostrará cómo la masculinidad es representada constantemente a través de la dualidad entre un hombre tóxico o monstruoso y otro más moderado y tolerante encarnado por el “nuevo hombre”. Este es una “nueva masculinidad” que, a pesar de vincularse con una descripción más comedida de su personalidad, continúa disfrutando de las garantías del privilegio masculino.

## ABSTRACT

This thesis addresses the way in which Spanish LGBT cinematography from the eighties and nineties presents hegemonic masculinity, which is defined as a discursive system that legitimizes the dominant position of the masculine and the subalternization of the feminine. In pursuit of this objective, four films have been selected in order to illustrate the principal processes and adaptations embodied by masculinity: *Calé* (1986), *La ley del deseo* (1987), *Más que amor, frenesí* (1996), *Segunda piel* (1999).

The aim of this analysis is, on the one hand, to legitimize LGTB culture as an analytical framework to address male hegemony; and, on the other hand, to highlight and to demonstrate the adaptations and modifications that have taken place within masculinity during the decades studied. Particular attention will be paid to the way in which masculinity establishes its hegemony through the space, body and the use/abuse of violence. These three aspects will provide a clearer framework how the construction of masculinity is contingent with its historical context —mainly relating to female subordination and the existing hierarchy within masculinity itself—, in order to keep its social prevalence.

Since gender identities are prominently relational, this study addresses the unfolding evolution of the attributes that have traditionally defined masculinity—independency, self-sufficiency, individualism, physical strength, violence and aggressiveness— as well as the ways in which this construct defines an opposite space for the rejectable and the abject. For this reason, this study will also discuss the ways in which masculinity strengthens its own blurred boundaries by excluding those identity features that do not correspond to the ideal of the white cisgender heterosexual male.

Alongside this, it will highlight the way in which masculinity is constantly represented through a duality between a toxic monstrous man and a more tolerant figure incarnated by the “new man”. This new man represents a new masculinity that relates to a more measured version of his personality, but still enjoys the guarantees provided by male privilege.







A Amparo,  
por haber sido el mejor ejemplo de trabajo, constancia y humildad.  
Espero que estés orgullosa del resultado.





## Agradecimientos

En primer lugar, me gustaría agradecer a la que actualmente es mi directora, la doctora Luz Mar González-Arias por su apoyo constante, esfuerzo y compromiso. Gracias por la calidez, el entusiasmo y la buena energía que siempre ha rodeado tu forma de trabajar. Gracias por aceptar y confiar en este proyecto haciéndolo evolucionar con tus indicaciones y consejos.

Otro de los pilares esenciales en estos años ha sido la doctora Emma González González a la que también me gustaría agradecer su ayuda y apoyo constantes. Siempre ha sido uno de los mejores referentes tanto en lo académico como en lo personal. Sin su apoyo y empeño en momentos complicados nada de esto hubiera sido posible.

Mis agradecimientos se extienden también al Programa en Género y Diversidad y a todo el equipo que lo forma por darme la estructura y las herramientas para alcanzar mis objetivos a lo largo de estos años y por hacerlo en un ambiente inmejorable.

Especial mención merece el Grupo de Investigación “Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)” de la Universidad Complutense de Madrid, especialmente a su Investigador Principal el doctor Francisco A. Zurian, quién me asesoró y motivó permitiéndome formar parte de las actividades organizadas durante mi estancia de investigación.

Así mismo, como no podía ser de otra manera, agradecer a mi familia, a mis padres y a mis dos hermanos, por ser el sustento necesario que me ha permitido cumplir mis objetivos sin cuestionarme. Este agradecimiento se completa con el recuerdo de mi abuelo que, sin entender muy bien de que va todo esto, hubiera estado tremendamente orgulloso de su nieto.

Gracias a mi otra familia, a Verónica, Lara y Bassima por ser tres pilares indispensables en mi vida, por la preocupación, el esfuerzo y por todo el cariño con el que me han cuidado y estimulado. También a todas las personas que de una u otra manera han estado presentes en estos años y que no solo han mostrado su interés por mi trabajo, sino que también lo han enriquecido con sus comentarios, críticas y consejos.

Por último, quiero cerrar estos agradecimientos mencionando a la persona que ha hecho que todo esto posible, a la que va dedicada esta tesis y que, desgraciadamente, se fue demasiado pronto. Gracias a la doctora Amparo Pedregal Rodríguez por mostrar en sus clases una gran vocación y pasión por su trabajo. Gracias por inculcármela y hacerme participe de ella con gran generosidad. Esta tesis es el fruto de ello.



# Índice de contenido

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>27</b>
Presentación de la investigación .....	29
Subjetividad e investigación: autocrítica feminista .....	33
<b>CAPÍTULO PRIMERO. METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO.....</b>	<b>39</b>
<b>1.1 Metodología para la selección del objeto de estudio y análisis fílmico .....</b>	<b>41</b>
1.1.1 Selección de criterios y películas LGTB.....	41
1.1.1.1 El cine LGTB español.....	41
1.1.1.2 Requisitos de selección del cine LGTB .....	45
1.1.1.3 Películas seleccionadas y temas a tratar .....	49
1.1.2 Metodología del análisis fílmico .....	53
1.1.3 Contenido de la tesis .....	57
<b>1.2 Marco teórico: Masculinidad, hegemonía y jerarquía de género .....</b>	<b>61</b>
1.2.1 Contextualización académica del concepto de “masculinidad hegemónica”.....	61
1.2.2 La sociedad patriarcal y la construcción del binarismo de género.....	69
1.2.2.1 Construcción de la masculinidad .....	72
1.2.2.2 Características de la masculinidad hegemónica.....	76
1.2.3 Femenidad hegemónica y multiplicidad masculina.....	79
1.2.3.1 Femenidad hegemónica/masculinidad hegemónica .....	79
1.2.3.2 El polimorfismo de la masculinidad hegemónica.....	82
<b>CAPÍTULO SEGUNDO. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DESDE LOS MÁRGENES. LOS MOVIMIENTOS FEMINISTA Y LGTB EN SU DESARROLLO SOCIOPOLÍTICO (1970-2000) .....</b>	<b>91</b>
<b>2.1 Despenalización genérico-sexual: de la Peligrosidad Social a las conquistas políticas (1970-1980) .....</b>	<b>95</b>
<b>2.2 Despatologización social: lo LGTB y el feminismo en las estructuras de poder (1980-1990) .....</b>	<b>107</b>
2.2.1 El feminismo y el movimiento lésbico en los “movidos” años 80.....	107
2.2.2 Rompiendo la “ficción” transexual .....	114
2.2.3 La identidad como conflicto en los movimientos gay-lésbico y feminista	118
<b>2.3 VIH/sida: En vías de la “repatologización” .....</b>	<b>122</b>
<b>2.4 Políticas empoderadas: Consolidación de la ciudadanía .....</b>	<b>128</b>
2.4.1 Formación del movimiento LGTB: líneas comunes en una red múltiple ..	128

- 2.4.2 Reforma del Código Penal y Conferencia Mundial de Beijing. 1995: El año clave. 134

## **CAPÍTULO TERCERO. LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA PROYECTADA EN LA PANTALLA ..... 143**

### **3.1 *Calé (1986): Masculinidad y racismo en el cine lésbico*..... 145**

- 3.1.1 Masculinidad hegemónica: payo/gitano, cómplice/tóxico ..... 151
- 3.1.2 La falsa complicidad de Luis: subalternización de género y homosociabilidad ..... 162
- 3.1.3 Lo lésbico a través de los ojos de la masculinidad hegemónica ..... 168
- 3.1.4 El deseo lésbico como carencia..... 177

### **3.2 *La ley del deseo (1987): La masculinidad tradicional frente al estereotipo gay* ..... 183**

- 3.2.1 La voz en off de la mirada masculina ..... 188
- 3.2.2 El amor narcisista del “nuevo hombre” almodovariano..... 194
- 3.2.3 Antonio: “como lenguaje el machismo” ..... 198
- 3.2.4 Tina y la masculinidad: enfrentamiento e inestabilidad..... 210

### **3.3 *Más que amor, frenesí (1996): La masculinidad en redención y la maldad de la femme fatale* ..... 219**

- 3.3.1 El polimorfismo de la masculinidad hegemónica ..... 223
- 3.3.1.1 Max y Luis: el chico malo que resulta ser bueno y el policía asesino 223
- 3.3.1.2 Discursos masculinos frente al cambio: la *femme fatale* frente a la feminidad hegemónica ..... 231
- 3.3.2 Homosexualidad y masculinidad ..... 240
- 3.3.3 El transformismo como espectáculo estético ..... 247

### **3.4 *Segunda piel (1999): El hombre víctima; el hombre traumatizado* ..... 251**

- 3.4.1 La familia y el matrimonio tradicional: vínculos necesarios para la masculinidad ..... 257
- 3.4.2 Entre el trauma homosexual y las lágrimas masculinas..... 264
- 3.4.3 La bisexualidad anulada: del triángulo amoroso al monosexismo..... 275

## **CAPÍTULO CUARTO. LAS TRES ESFERAS DE LA MASCULINIDAD: CORPORALIDAD, ESPACIALIDAD Y VIOLENCIA..... 281**

### **4.1 *El cuerpo y la masculinidad en la pantalla* ..... 283**

- 4.1.1 Visibilizando el cuerpo de los hombres ..... 288
- 4.1.2 El ideal corporal mesomorfo: el “nuevo hombre” frente a la toxicidad..... 293
- 4.1.3 Cuerpos abyectos: enfermedad, contagio y muerte..... 309
- 4.1.3.1 El cuerpo dramático e histérico de la mujer..... 311
- 4.1.3.2 El cuerpo enfermo: homosexualidad y patología ..... 315

4.1.3.3	La mujer fatal y el cuerpo mortífero .....	318
<b>4.2</b>	<b>El espacio y la masculinidad en la pantalla.....</b>	<b>325</b>
4.2.1	El hogar tradicional de la masculinidad .....	329
4.2.1.1	El espacio “feliz” de la familia heterosexual .....	337
4.2.1.2	“Nuevas” domesticidades y “nuevo hombre” .....	341
4.2.2	La politización del espacio público .....	345
<b>4.3</b>	<b>La violencia y la masculinidad en la pantalla .....</b>	<b>355</b>
4.3.1	La narración como una forma de violencia .....	360
4.3.2	La retórica de la violencia de género contra las mujeres .....	364
4.3.3	La interpretación como valoración moral: monstruosidad tóxica frente al “nuevo hombre” y la “nueva mujer” .....	377
<b>CONCLUSIONES.....</b>		<b>387</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>		<b>399</b>
<b>FUENTES DE INFORMACIÓN .....</b>		<b>432</b>



## INTRODUCCIÓN.

“La palabra no se cede, la palabra se toma”.

Francisco Vidarte, *Ética marica: proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*  
(2007: 59)

“¿Cómo decir el silencio? No obstante, ¿cómo no decirlo?, especialmente cuando te condena a ocupar una posición subalterna privada de voz, sin poder decirte, condenada a ser dicha y a ser hablada, sumida en la invisibilidad o visible únicamente como el otro fantasmal y amenazante que se constituye complementariamente al yo hegemónico, para poco más que afianzar su centralidad”.

Meri Torras, “Más paradojas que ofrecer: propuestas para una política queer” (2005: 208-209)

“De la conciencia política nace el compromiso, del compromiso nace la acción, de la acción nace la revolución”.

*Manifiesto FEMEN* (2015: 35)





## Presentación de la investigación

A lo largo de este trabajo pretendo analizar la forma en la que el cine español LGTB<sup>1</sup> de los años ochenta y noventa representa el ideal hegemónico de masculinidad, así como sus posibles transformaciones o modulaciones. Muchas de las investigaciones que se sirven de películas LGTB como soporte de análisis se centran habitualmente en el estudio de estas identidades y de sus problemáticas (Alfeo Álvarez, 2011: 71). Con esto se persigue profundizar en los discursos que dan forma a estas identidades a través, por lo general, de sus propias representaciones culturales, en este caso, cinematográficas<sup>2</sup>. Mediante esta aproximación, el cine LGTB ha conseguido establecerse como una fuente documental imprescindible para comprender la tradición histórica y las representaciones culturales que se han realizado de lesbianas, gays<sup>3</sup>, trans\* y bisexuales. Sin embargo, esta perspectiva presenta ciertas limitaciones puesto que puede llegar a aislar la cultura LGTB como un producto autorreferente que solo tiene legitimidad para referirse a “sí mismo” y “sus” temáticas.

Esta cinematografía es entendida de acuerdo a este planteamiento como un producto subcultural, es decir, como un conjunto de imágenes que representan y, a la vez, están destinadas a un sector muy específico de la sociedad, lo que le hace carecer del carácter universal —y universalizador— que sí posee lo *mainstream*. Lo que se pone en evidencia es la existencia de una “violencia epistémica” ejercida por las formas hegemónicas de poder que no solo niegan una “voz propia” a estos colectivos, sino que, además, controlan su representación cultural en tanto que alteridades (Spivak, 1988). Mientras que el cine “heterosexual” sirve como modelo para toda la sociedad, el cine LGTB solo funciona como referente para el conjunto de personas que forman el colectivo. Lo que aquí se plantea es un problema de legitimidad cultural por el que la disidencia

---

<sup>1</sup> Lesbianas, gays, trans\* y bisexuales (LGTB). Lo trans\* es utilizado para referirse al espectro de identidades que se articulan en lo transexual, transgénero, travesti, transformista, etc. Este término junto al asterisco proviene del lenguaje informático. Cuando se incorpora el asterisco a una palabra en un buscador, este devuelve como resultado todas las entradas en las que se encuentran palabras que la incluyen. Debido al contexto histórico seleccionado, la utilización de trans\* se corresponderá, por lo general, con la transexualidad, el travestismo y el transformismo.

<sup>2</sup> Algunas de las obras de referencia que pueden mencionarse son: *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990* (1992) de Paul Julian Smith; *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición* (2010) de Alejandro Melero; *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español* (2009) de Irene Pelayo García; *El deseo sin ley: la representación de ‘la homosexualidad’ en el cine español de los años noventa* (2007) de Santiago Fouz-Hernández y Chris Perriam; “Retratos ‘impertinentes’: homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la Transición” (2013) de Laia Quílez Esteve.

<sup>3</sup> A pesar de que el término recomendado por la Real Academia Española de la Lengua es “gai” en esta tesis he preferido hacer uso del anglicismo “gay” por considerar que esta grafía muestra más claramente su origen anglófono y con ello la propia evolución y contexto del término.

sexual y de género solo están autorizadas para hablar de “sí mismas”. Este cine es únicamente considerado válido para tratar aquellas temáticas que le competen, quedando excluidas todas aquellas que se entienden como impropias de la realidad LGTB, reduciendo considerablemente las posibilidades de representación y, a su vez, de análisis.

Si bien es cierto, no debe olvidarse que esta autorreferencialidad es consecuencia de la tradición histórica del movimiento basada en la invisibilidad y la clandestinidad. A partir de los años setenta, junto con los cambios políticos que marcaron la historia reciente de España en el paso a la democracia, lo homosexual, bisexual y trans\* comenzará a aparecer en pantalla sirviendo a un interés mayoritario de normalización o, al menos, reivindicación social (Alfeo Álvarez, 2002; 2011). Las imágenes ofrecidas por los medios de comunicación de masas en torno a estas realidades son especialmente importantes ya que determinan su recepción pública y, por extensión, la buena o mala acogida de sus luchas (Alfeo Álvarez, 2011: 64). Es por esta razón por la que el cine LGTB nace como una herramienta política que tiene como principal objetivo la visibilización y politización de las diferentes identidades, junto a la necesidad de promover “imágenes positivas” *del y para* el colectivo. Esta manera de representar los diferentes discursos sobre la diversidad sexual y de género puede ser comprendida como una “pedagogía positiva”<sup>4</sup> que permite construir un espacio propio y, en cierta manera, seguro para la cinematografía LGTB<sup>5</sup>.

Junto a esto, fue la situación de discriminación dentro del mercado cinematográfico occidental lo que estimuló la creación de un mercado propio en el que dar cabida a dichas representaciones. El cine LGTB surgió por la imposibilidad de multitud de películas de incorporarse a los circuitos cinematográficos “tradicionales” debido a la fuerte moral conservadora que impedía sus proyecciones. Fue necesario entonces crear un espacio en el que se pudieran exponer imágenes que no fueran

---

<sup>4</sup> Entiendo el concepto de “pedagogía positiva” como el intento de visibilización de la experiencia LGTB tanto en lo referente al estereotipo como a su subversión. De este modo, rechazo la relación que suele establecerse entre una representación “positiva” y la negación del estereotipo (Halberstam, 2008: 211), ya que el problema en sí no es la proyección de una imagen concreta de lo LGTB, sino la facilidad con la que esta es apropiada y utilizada por la lgtbifobia para sus intereses marginalizadores (Mira, 2004; 590).

<sup>5</sup> A lo largo de este texto utilizaré el acrónimo LGTB y no otras denominaciones para enfatizar dos cuestiones. En primer lugar, el carácter moderado e institucionalizado del movimiento en oposición a otros grupos reacios a la colaboración política con las instituciones estatales, en especial el movimiento *queer*. De acuerdo con esto, lo LGTB es el conjunto de agrupaciones de carácter moderado que eligen la “normalización” como un paradigma válido de acción política, mientras que lo *queer* es un conjunto no definido de grupos, teorías y actividades que rechazan la vía institucional como la propicia para reivindicar sus identidades. En segundo lugar, hago referencia a lo LGTB y no a lo LGTBIQ+ para marcar el contexto histórico en el que esta tesis está centrada. No será hasta finales de la primera década del nuevo siglo cuando se comiencen a insertar otras identidades en estas plataformas políticas moderadas para así mostrar su intención de renovación.

accesibles en otros medios de comunicación de masas. El deseo de visibilización y la falta de una respuesta política convincente hace que desde los años setenta comiencen a celebrarse festivales LGTB a nivel internacional para así fomentar la creación y difusión de estos contenidos (Cardon, 2015: 116)<sup>6</sup>. Su origen sirve para remarcar y evidenciar su fuerte carácter político y, por consiguiente ideológico, puesto que es desde su tradición histórica como movimiento social desde la que el concepto de cinematografía LGTB cobra sentido.

Paralelamente, a lo largo de las últimas décadas, las investigaciones centradas en el análisis fílmico de la diversidad sexual y de género han insistido en la importancia de reconocer el papel fundamental que las identidades LGTB tienen no solo en la difusión de sus propias experiencias, sino también en la construcción de la normatividad masculina dentro y fuera de la pantalla. En esta tesis he decidido dar prioridad al análisis de la masculinidad hegemónica especialmente por dos motivos. El primero, porque considero necesario profundizar en la construcción de la masculinidad a través de su representación en productos culturales de aquello que es considerado marginal. Con esto no pretendo argumentar que lo LGTB tenga algún tipo de privilegio epistémico (De Lauretis, 1990) sobre lo masculino hegemónico, sino reclamar su derecho legítimo al análisis de lo normativo para así poder deconstruir los discursos que lo oprimen<sup>7</sup>.

En segundo lugar, en la actualidad existe cierta tendencia tanto en los Estudios de Masculinidades como en los LGTB a centrar los análisis en la descripción de las denominadas “nuevas masculinidades” y “nuevo hombre”, que son consideradas como reformulaciones igualitarias que se han desviado de los patrones dominantes de masculinidad. Focalizar el análisis en estas identidades tiene dos consecuencias que pueden ser negativas. Por un lado, la presencia de masculinidades que contravienen de algún modo la normatividad patriarcal es considerada como un fenómeno producto de la modernidad, con lo que se invisibiliza la existencia de estas en otros contextos y momentos históricos. Por otro lado, la “descentralización” del análisis y su orientación

---

<sup>6</sup> Algunos ejemplos de festivales que se celebran en la actualidad son el Festival de Cine LGTBIQ organizado por el Centro Niemeyer (Avilés, Asturias. 3 ediciones), el Festival Internacional de Cine lésbico, gay y transexual de Madrid (*LesGaiCineMad*, Madrid. 23 ediciones), el Festival Internacional de Cine LGTB de San Francisco (*Frameline*, San Francisco, California, EE. UU. 42 ediciones).

<sup>7</sup> En relación al concepto de privilegio epistémico o epistemológico véase el capítulo “Marginality and Epistemic Privilege” de Bat-Ami Bar On (1993). Al respecto, la autora reconoce el empoderamiento derivado de asumir cierto derecho a hablar sobre sí mismo, sin embargo, plantea que la diversidad de los grupos subalternos no puede ser reducida en una dialéctica de un solo centro y una periferia, tal y como está construido el concepto de privilegio epistémico. Así mismo, considera que “by claiming an authority based in epistemic privilege the group reinscribes the values and practices used to socially marginalize it by excluding its voice” (Bar On, 1993: 97).

hacia la periferia de las masculinidades puede ser entendida también como una manera de dejar intacto el núcleo sobre el que se estructura la masculinidad hegemónica. Como se evidenciará a lo largo de las páginas sucesivas, debe tenerse en cuenta la capacidad adaptativa de la masculinidad para mantener sus privilegios incluso en tiempos de una importante contraofensiva feminista. Algunas autoras como Rowena Chapman (1988: 247) se han referido a este “nuevo hombre” o “new man” como una “patriarchal mutation, a redefinition of masculinity in men’s favor, a reinforcement of the gender order, representing an expansion of the concept of legitimate masculinity (...)”. De este modo, me parece fundamental profundizar en el cuestionamiento de la masculinidad patriarcal, en su singularidad y pluralidad, estabilidad y adaptabilidad, para no caer en la trampa de desviar la atención a otros espacios de análisis en el momento en el que comienzan a asentarse las críticas a lo hegemónico. Como afirma elocuentemente Celia Amorós (2005: 10): “[p]aradójicamente, se decreta la muerte de la totalidad y del sujeto cuando empiezan a darse las condiciones para hablar de ambos [hombres y mujeres] con un mínimo de seriedad”.

El enfoque propuesto parte del estudio de la heteronorma desde los márgenes; un enfoque en el que prevalece una “mirada insumisa”<sup>8</sup> (Mira, 2008) o “a contrapelo” (Donapetry, 1998), es decir, una manera de acercarse a lo normativo y considerado legítimo de un modo crítico, pero también creativo, empoderador y sobre todo “despatriarcalizante”. Desde esta perspectiva, lo LGTB es utilizado como una óptica política y estratégica alejada del esencialismo (Vidarte, 2007), poniendo en funcionamiento la maquinaria discursiva que le permite cuestionar la normatividad. Estudiar la masculinidad hegemónica desde este punto de partida supone dotar al movimiento de la autoridad negada para participar de los procesos de representación social y servir de referente para toda la sociedad. Al respecto, tiene sentido recuperar las palabras de Francisco Vidarte (2007: 59) referidas al inicio de este capítulo en su obra *Ética marica: proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*: “la palabra no se cede. La palabra se toma”.

El objetivo principal de este trabajo es, en definitiva, utilizar el cine LGTB como fuente documental de las identidades normativas y, en concreto, de la masculinidad

---

<sup>8</sup> Destaca la obra de Alberto Mira (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. En esta, el autor incide en la necesidad de lecturas construidas a través de una mirada insumisa que no solo trascienda, sino que desafíe los discursos homófobos y los silencios representativos. Con ello lo que se pretende es poner de manifiesto la manera en la que las personas homosexuales han podido y pueden proyectarse en textos que, en principio, no habían sido creados para su disfrute.

hegemónica para así ahondar en la complejidad de su representación. Busco ir más allá de la autorreferencialidad y que este cine sirva también como soporte para sumergirse en el análisis de la estructura desigual de género. De este modo, mi pretensión es historizar la normatividad allí donde parecía que “solo había” disidencia, reconociendo el cine LGTB como un soporte válido de análisis dentro y fuera de sus propias temáticas e independientemente del público al que vaya destinado. La masculinidad deja así de ser una identidad incuestionable y es obligada a abandonar su carácter representativo de lo “genéricamente humano” (Amorós, 2005: 369), revelando su estatus como punto de vista particular o perspectiva partidista, así como los mecanismos a través de los que construye su hegemonía.

Con esta manera de proceder pretendo que esta tesis tenga un claro sentido político por el cual se da voz a la alteridad, pero también se la somete a un análisis crítico feminista en su papel como (re)productora de la hegemonía masculina. Como afirma Meri Torras (2005: 205), “[l]a identidad sexual entra, con lo *queer*, en el epicentro de un cuestionamiento que, de forma autocrítica y lúdica a la vez, enlaza pensamiento y acción”. El estudio de la masculinidad hegemónica desde lo LGTB también pretende poner en cuestión la dominación de género existente en el propio colectivo. Este punto se hace evidente no solo en los discursos heterosexistas que son desarrollados en el cine LGTB, sino en la mayor presencia e importancia que lo gay ha adquirido políticamente. Como se comprobará, desde su unificación en los años noventa en torno al objetivo común del “matrimonio homosexual”, el colectivo ha pasado de abarcar —en teoría— un conjunto muy diverso de identidades a visibilizar casi en exclusiva —en la práctica— la realidad de los hombres homosexuales, algo que debe ser puesto en relación con la preponderancia social de la masculinidad.

### **Subjetividad e investigación: autocrítica feminista**

Antes de comenzar a describir la metodología que será utilizada en esta tesis, me parece oportuno determinar cuál será mi manera de proceder como sujeto investigador. Trabajar *desde* lo LGTB supone enfrentarse a las habituales acusaciones de “ideologización”, así como a las críticas que tratan de evidenciar la supuesta falta de carácter científico de estas investigaciones. Ante esto, creo oportuno proceder en dos direcciones. Por un lado, me parece fundamental poner en cuestión el concepto moderno de objetividad sobre el que se basa la consideración de lo LGTB como algo acientífico y subjetivo. Por otro, tal y

como corresponde a un trabajo de estas características, pondré de manifiesto el rigor de la metodología con la que se ha llevado a cabo.

El planteamiento que adoptaré en esta tesis consistirá en desestimar el concepto de objetividad entendido como “neutralidad investigadora”, puesto que este se rige por una serie de parámetros que favorecen la legitimación de unos conocimientos en detrimento de otros. El referente científico tradicional es un “sujeto neutral” concebido como atemporal y trascendente, que ejerce su labor habiendo eliminado cualquier rastro de sus propios intereses y valores sociales para así estar dentro de los límites marcados por la objetividad (Harding, 1993: 70). Este sujeto solo puede llevar a cabo su trabajo de manera apropiada siempre y cuando se encuentre en un estado de “asepsis cultural” por el que se abandona a sí mismo, en tanto que subjetividad, y toma la postura de un ser incorpóreo alejado de la realidad material y de sus condicionamientos sociales, históricos, económicos y políticos.

Con la intención de rechazar esta aproximación haré mención a dos conceptualizaciones tomadas de las epistemologías feministas que tienen por objetivo sustituir la “falsa objetividad” por el reconocimiento de la subjetividad del/la investigador/a como parte activa del análisis. En primer lugar, el concepto de “conocimiento situado” o “situated knowledge” de Donna Haraway (1988), referido a la manera en la que el sujeto investigador debe asumir su subjetividad como algo evidente y visible. Esta autora reflexiona sobre la importancia de una “objetividad feminista” que se construya teniendo presente la indivisibilidad entre el sujeto y objeto de estudio: “[f]eminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object” (Haraway, 1988: 583). El conocimiento situado parte de la comprensión de que el sujeto de investigación no puede abstraerse de sí mismo, es decir, está irremediamente limitado a su propia particularidad como subjetividad y corporalización o “embodiment”. De lo que se trata es de olvidar la tentadora figura de un sujeto trascendente alejado de cualquier responsabilidad ética. De esta manera, Haraway (1988: 582-583) apuesta por afirmar que la objetividad, desde una visión feminista, pasa por devolver al sujeto a su realidad tangible y corporal. Es necesario, por consiguiente, “humanizar” al sujeto investigador e insertarlo en las dinámicas sociales y colectivas en las que tienen lugar los procesos de conocimiento:

Situated knowledges are about communities, not about isolated individuals. (...) Its images are (...) the joining of partial views and halting voices into collective subject position that promises a

vision that means of ongoing finite embodiment, of living within limits and contradictions –of views from somewhere. (Haraway, 1988: 590)

En segundo lugar, se encuentra la propuesta conceptual de Sandra Harding (1993: 72) que invita a la reapropiación y reformulación feminista del concepto de objetividad más que a su rechazo frontal. La autora se refiere a una “objetividad fuerte” o “strong objectivity” en oposición a la objetividad débil androcéntrica para valorar la importancia de someter a un juicio crítico no solo al objeto de estudio, sino al sujeto mismo de la investigación: “standpoint approaches requires the strong objectivity that can take the subject as well as the object of knowledge to be a necessary object of critical, causal—scientific!—social explanations” (Harding, 1993: 71). Esta conceptualización, al igual que el “conocimiento situado”, trata de poner de manifiesto la continua impermeabilidad del modelo científico basado en la neutralidad, pero haciendo hincapié en que la politización del sujeto investigador deriva en el fortalecimiento de la rigurosidad metodológica. Harding reformula el concepto de objetividad para así, desde el propio lenguaje de la epistemología tradicional, desmontar los argumentos que defienden la eliminación de valores, motivaciones y creencias del espacio de investigación.

Ambas teóricas inciden en la necesidad de deslegitimar el análisis científico tradicional puesto que sirve para reproducir los intereses del grupo dominante y, por lo tanto, de la subjetividad masculina. El sujeto en vías de alcanzar la neutralidad se somete a un proceso de “esterilización cultural” mediante el cual trata de eliminar cualquier rastro evidente de la presencia de su subjetividad. Todo aquello que sea sinónimo de particularidad, irracionalidad o sensibilidad —dentro de la lógica dicotómica patriarcal— debe ser rechazado porque, en caso contrario, se puede poner en entredicho el cientifismo y la rigurosidad del método y su articulación, como afirma Teresa de Lauretis (1990: 122), en tanto que pureza científica. Tanto el “conocimiento situado” como la “objetividad fuerte” sirven para exponer contundentemente el carácter falocéntrico de la objetividad, mostrándola como una perspectiva interesada.

Knowledge from the point of view of the unmarked is truly fantastic, distorted, and irrational. The only position from which objectivity could not possible be practice and honored is the standpoint of the master, the Man, the One God, whose Eye produces, appropriates, and orders all difference. (Haraway, 1988: 587)

La objetividad positivista es el producto de una perspectiva masculina que ha sido naturalizada eliminando, en el proceso, su propia génesis, así como los efectos negativos de su aplicación. Al poner esto en evidencia lo que se obtiene es el reconocimiento de

otras posiciones metodológicas como más apropiadas, puesto que no tienen intención ni de borrar sus raíces ideológicas ni de servir a la subalternización de otros grupos. De este modo, la subjetividad, tal y como señala Lauretis (1990: 139), puede ser entendida como un punto de vista “excéntrico”, reconsiderada como una posición de resistencia y agencia y, por consiguiente, como un lugar legítimo de conocimiento y de crítica.

Como sujeto investigador me presento ante el/la lector/a con intereses, identidades y deseos propios que determinan mi manera de proceder. Subrayo el reconocimiento de mi propia existencia discursiva porque considero que es la consecuencia lógica del planteamiento y procedimiento de esta tesis. Trabajar con lo LGTB me pone en la tesitura de valorar la importancia de la subjetividad, no solo entendida como una identidad estratégica de lucha política, sino como una realidad que define mi manera de proceder en este trabajo. Considero que el rechazo de la neutralidad como punto de partida de la investigación es la aproximación teórica más adecuada. En caso contrario, estaría sirviéndome metodológicamente de los mismos discursos que insisten en configurar lo LGTB como identidades y perspectivas subalternas. Entiendo mi labor de investigación de acuerdo a lo que Rosi Braidotti ha denominado el “sujeto nómada” (1993).

Braidotti propone al nómada como una figuración del tipo de sujeto que ha renunciado a toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido. Esta figuración expresa el deseo de una identidad hecha de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y en contra de ella (...). (Femenías y Ruiz, 2004: 9)

El “nomadismo” obedece a un intento de crear un sujeto investigador que se base en la ocupación de una posición de cierta incertidumbre —no inestabilidad— frente a la tradicional seguridad ofrecida por la racionalidad falocéntrica. El sujeto debe poner “lo dado” en cuestión y someter a crítica los discursos naturalizados, incluso sobre su propia tarea de investigación. Comprendo este proceso de acuerdo a una labor de (auto)crítica rigurosa y permanente que fundamenta el desplazamiento—“dis-placement” o “self-displacement”<sup>9</sup>— que persigue hacer evidente el espacio que ocupo como investigador *en y para* la ideología (De Lauretis, 1990: 138).

---

<sup>9</sup> La autora Teresa de Lauretis (1990: 138) menciona la necesidad de abandonar aquello que se ha dado por sentado y de producir una teoría feminista que “represents and enacts a shift in historical consciousness. This shift entails, in my opinion, a dis-placement and a self-displacement: leaving or giving up a place that is safe, that is ‘home’ —physically, emotionally, linguistically, epistemologically— for another place that is unknown and risky, that is not only emotionally but conceptually other; (...)”.



Por estos motivos, mi posicionamiento en esta tesis parte de la problematización de la normalidad y la objetividad como productos de la racionalidad masculina. Con el empleo de las teorizaciones feministas, LGTB y *queer* busco contrarrestar la negación sistemática de legitimidad de estas realidades tanto en lo social como lo académico. Por ello me remito a la “metodología carroñera” mencionada por Jack Halberstam (2008: 35)<sup>10</sup>. Si la intención del autor era servirse de métodos diferentes a los impuestos por el sistema de coherencia científico-académica para el estudio de las identidades disidentes, en mi caso, me serviré de esta aproximación para traspasar los obstáculos y naturalización que impone la normatividad masculina. No pretendo que esta investigación se ciña a lo estrictamente “objetivo”, puesto que considero que la calidad de un trabajo debe valorarse en función de la solidez de sus argumentaciones. Para conseguir este objetivo no apelo a una supuesta neutralidad investigadora, sino que expongo claramente mi intención de elaborar un trabajo feminista que beba de los conocimientos obtenidos en mis años de formación académica, conversaciones informales y de experiencias como hombre blanco cisgénero, así como de vivencias subjetivas como feminista y “maricón”.

---

<sup>10</sup> Como indica el autor: [u]na metodología queer es, en cierto sentido, una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales de comportamiento humano. La metodología queer trata de combinar métodos que a menudo parecen contradictorios entre sí y rechaza la presión académica hacia una coherencia entre disciplinas” (Halberstam, 2008: 35).



## **CAPÍTULO PRIMERO. Metodología y marco teórico**

“Toda imagen es un modo de ver”.

John Berger, *Modos de ver* (2005: 16)

“El film se observa no como obra de arte, sino más allá de lo puramente cinematográfico; no cuenta sólo por aquello que atestigua, sino por el acercamiento socio-histórico que permite”.

Mark Ferro, *Historia Contemporánea y Cine* (1995: 39)

“En suma, se trata de definir a los definidores. Porque no creemos que haya alternativa posible al poder de la definición, del poner en discurso y del análisis”.

Celia Amorós, “Notas para una teoría nominalista del Patriarcado” (1992: 41)



## 1.1 Metodología para la selección del objeto de estudio y análisis fílmico

### 1.1.1 Selección de criterios y películas LGTB

Una vez descrita la idea central que motiva la realización de esta tesis, procederé a definir cuáles son los criterios que han sido tenidos en cuenta para la selección de películas LGTB. Especificar en qué consiste este cine y cuáles son sus características es una tarea compleja, de la misma manera que hablar de cine de mujeres nos introduce en un conjunto de problemas metodológicos<sup>11</sup>. A pesar de la dificultad que entraña, es necesario establecer una serie de límites que permitan justificar de manera razonada su inclusión en el corpus del trabajo. Este apartado estará dividido en tres secciones: en primer lugar, expondré una visión general del cine LGTB español de las últimas décadas para así comprender el contexto en el que se insertan las películas elegidas. A continuación, expondré y definiré los requisitos que he valorado a la hora de realizar la criba que ha permitido obtener el corpus del trabajo para, en último lugar, aplicar dichos criterios a las cuatro películas seleccionadas.

#### 1.1.1.1 *El cine LGTB español*

La representación de lo LGTB ya era una realidad antes de que en los años setenta se diesen los condicionantes sociopolíticos necesarios para que se produjera la explosión (homo)sexual en el cine español (Ballesteros, 2001: 92). Durante el periodo dictatorial franquista pueden encontrarse ejemplos fílmicos en los que la divergencia genérico-sexual es representada a través de la burla y la mofa de los personajes LGTB. Uno de los casos más rentables para la industria ha sido *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970), en la que Alfredo Landa interpreta a un modista que se hace pasar por gay —de acuerdo al estereotipo de la “loca”— para generar confianza en sus clientas y poder incrementar sus ventas, así como para aprovechar los momentos de intimidad.

Otro ejemplo paradigmático es el caso de la película *Diferente* (Luis María Delgado, 1962). Este largometraje se sirve de la encriptación del mensaje fílmico, de tal manera que se relata el sufrimiento de un hombre homosexual sin hacerlo explícitamente.

---

<sup>11</sup> La autora Giulia Colaizzi (2007: 69) afirma lo siguiente: “[h]ablar de cine de mujeres quiere decir proponer la noción de un contra-cine, un cine que establezca una concienciación de los paradigmas de exclusión que han regido la historia, la teoría y la práctica fílmica, cuestione los modelos hegemónicos de representación y que se proponga desnaturalizar la imagen fílmica (...)”. Un cine que busca romper con las normas de representación clásicas que Laura Mulvey (1975) descifró en clave psicoanalítica y que, en definitiva, sirve a los intereses del movimiento feminista en la deconstrucción cultural de los paradigmas patriarcales.

*Diferente* —por muy obvio que sea su título— no fue retenida por la censura franquista debido a que el lenguaje fílmico utilizado para la definición del protagonista como hombre homosexual no era “visible” para una sociedad marcada por la represión de ese tipo de discursos. Como señala Alberto Mira (2004: 350) la película “hace uso de estrategias subculturales para sublimar los aspectos más obvios de la representación homosexual”. De esta manera, el mensaje estaba codificado para que las referencias fueran únicamente comprendidas o “entendidas” por los homosexuales. Es, por esta razón, por la que esta película ha sido utilizada para justificar la existencia de una “mirada homosexual” con significados e interpretaciones propias alejadas de la heteronorma.

A partir de los años setenta se podrá comprobar cómo la cantidad de películas producidas aumenta considerablemente y, paralelamente, las representaciones de las desviaciones genérico-sexuales adquirirán un carácter más amable. Se iniciará un periodo marcado por un cine profundamente político, más comprometido con el presente y con el “destape” del pasado (Ballesteros, 2001: 12). En esta línea, destacan las aportaciones de Eloy de la Iglesia con sus filmes *Los placeres ocultos* (1977) y *El diputado* (1978) en los que se insiste en la “normalización gay” en tanto que se busca la inserción del varón homosexual protagonista en las dinámicas heteronormativas de aceptación social. En esta época se dan otras representaciones como la polémica *Me siento extraña* (1977) de Enrique Martí Maqueda, en la que Rocío Dúrcal y Bárbara Rey tienen un romance con escena sexual incluida, y también *Cambio de sexo* (1976) de Vicente Aranda, con la actuación de Victoria Abril y de Bibiana Fernández.

Los gays representados en esta década suelen aparecer en pantalla como homosexuales tristes (Melero, 2014: 285), es decir, están marcados por características psicológicas que realzan su introversión, el miedo a ser descubiertos y los traumas derivados de su situación. Estos sujetos personifican al “gay freudiano” atormentado por su condición, que posee una relación afectiva muy intensa con su madre, y que es irremediabilmente condenado por la narración a la soledad más absoluta. No ocurre lo mismo en el caso de *Me siento extraña*, donde la representación de la relación amorosa entre las protagonistas viene marcada por el rechazo de la masculinidad hegemónica del “macho español” que maltrata y viola a las mujeres por considerarlas de su propiedad. Así mismo, la trama de esta película finaliza con una escena de cama entre las dos protagonistas, algo que deja abierta la narración a diferentes interpretaciones. También con un final “positivo” se encuentra la película *Cambio de sexo*, donde el personaje interpretado por Victoria Abril consigue su ansiada reasignación genital para así disfrutar

de orgasmos, tal y como se especifica en la película. Todo esto ocurre después de que el personaje se vea obligado a irse de su casa ante las muestras reiteradas de odio de su propio padre, que la amenaza violentamente debido a su “afeminamiento”: “a ti te curo yo o no te cura nadie, y si no te curo, te mato”.

El cine LGTB de los años ochenta se adentra en el universo temático y estético de la movida madrileña y de Pedro Almodóvar. Algunas de sus primeras producciones serán consideradas obras de culto, por ejemplo, la irreverente historia de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) o *Entre tinieblas* (1983), que narra las aventuras sucedidas en un convento de monjas drogadictas. En esta línea, encontramos la colorista *La ley del deseo* (1987) y sus llamativos personajes, encarnados por Eusebio Poncela y Carmen Maura. Otras obras relevantes, aunque menos conocidas por el público son *La muerte de Mikel* (1984) de Imanol Uribe o *Calé* (1986) de Carlos Serrano en la que se cuenta la difícil relación que se establece entre dos mujeres: una paya y otra gitana, interpretadas por Mónica Randall y Rosario Flores.

En los años noventa, el tema principal del argumento se centra en la salida del armario o revelación del secreto de la identidad LGTB, dejando a un lado las reflexiones en torno a la idea de enfermedad. Destacan importantes aportaciones como *Costa Brava* (1995) de Marta Ballebó-Coll, una de las pocas mujeres cineastas en este género, así como *Más que amor, frenesí* (1996) dirigida por Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem. Otra obra destacable en este periodo es *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997), una comedia caracterizada por sus personajes exagerados y estereotípicos, dirigida por Dunia Ayaso y Félix Sabroso. Al final de la década tiene cierta relevancia por su éxito en taquilla *Sobreviviré* (1999), dirigida por David Menkes y Alfonso Albacete y protagonizada por Emma Suárez y Juan Diego Botto. Este filme destaca por ser un ligero y malogrado ejercicio de visibilización de la bisexualidad en su confluencia con la homosexualidad. Este mismo año se proyectará *Segunda piel* (1999), en la que Gerardo Vera ahonda en una relación a tres, marcada por la infidelidad de Alberto (Jordi Mollá), marido de Elena (Ariadna Gil), con Diego (Javier Bardem).

A lo largo de estas dos décadas se observará una transformación en la manera en la que se representa lo LGTB. En su tesis doctoral sobre *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*, Juan Carlos Alfeo (2003) menciona cómo los años ochenta suponen el paso de un cine centrado en la reivindicación —modalidad reivindicativa— a otro menos comprometido políticamente —modalidad desfocalizada. En la primera se incluyen las películas realizadas durante la

Transición Democrática que están marcadas por la centralidad de la homosexualidad en la trama, el protagonismo del homosexual y la representación principal del conflicto entre el homosexual y otros personajes (Alfeo Álvarez, 2003: 40). Sin embargo, con el asentamiento social y cultural de los cambios políticos producidos en estas décadas, el personaje gay sale del foco central de la trama: “sirve como desencadenante pero (...) en ningún momento llega a ocupar, en exclusiva, el núcleo de su desarrollo” (Alfeo Álvarez, 2003: 42).

Aun así, debe tenerse en cuenta que, a pesar de que los gays son apartados del centro de la narración, al mismo tiempo comienzan a producirse representaciones en las que lo lesbiano, trans\* y bisexual tendrá más relevancia que en épocas anteriores. La representación de lo LGTB como multiplicidad será utilizada de acuerdo a muchos propósitos, ya sea mostrar la “apertura ideológica” del país, como recurso estético o “adorno” narrativo e incluso para cumplir con la “cuotas” de representación social. Lo que parece evidente es que el abandono casi total del carácter monotemático de los años setenta y ochenta se produce a la par que la constitución, a mediados de los noventa, del movimiento LGTB como una entidad conjunta con objetivos políticos comunes.

Ya entrado el nuevo siglo, la narración dejará de estar centrada, en términos generales, en la salida del armario y, cuando lo haga, será a través de la transversalización con otras categorías. Puede tomarse como ejemplo la película *Ander* (2009) de Roberto Castón, en la que se narra la historia del descubrimiento de amor entre un hombre proveniente de un entorno rural conservador y un trabajador inmigrante en un caserío del País Vasco. También en relación a esto destaca *80 egunean* (2010) de Jon Garaño y José María Goenaga que narra el reencuentro casual de dos amigas de la infancia. Ambas, rondando los setenta años, se embarcarán en un drama romántico marcado por la dificultad de autoaceptación de una de ellas. Por otro lado, se encuentran representaciones que desafían —no necesariamente subvierten— las reglas de lo heteronormativo y sumergen de lleno al público en la subcultura gay como *Cachorro* (2004), de Miguel Albadalejo. Otras se adentran en una compleja discusión sobre la identidad como es el caso de *La piel que habito* (2011) de Almodóvar, o *Sevigné* (2004) de Marta Balletbó-Coll. Junto a estas, la bisexualidad comenzará a tener más protagonismo dentro y fuera de las pantallas, destacando en este periodo las películas *Castillos de Cartón* (2009), de Enrique Urbizu o *El sexo de los Ángeles* (2012), de Xavier Villaverde.



### ***1.1.1.2 Requisitos de selección del cine LGTB***

Las películas que han sido valoradas durante el proceso de investigación han sido catalogadas previamente por el mercado cinematográfico como pertenecientes a la categoría LGTB. Aun así, en este apartado se han tratado de establecer una serie de criterios que sirvan para, por un lado, cerciorarse de que lo LGTB es principal en la narración y, por el otro, acotar el corpus del trabajo. Esto quiere decir que las películas seleccionadas no están centradas únicamente en la representación de lo gay, sino que se pretende mostrar, en la medida de lo posible, la diversidad y multiplicidad existente en lo LGTB buscando filmes que sean protagonizados por trans\*, bisexuales y lesbianas. Los criterios tenidos en cuenta son los siguientes:

- Criterio discursivo: intencionalidad política de la obra.
- Criterios formales: contenido de la obra.
  - Temática
  - Protagonismo
  - Argumento
  - Reconocimiento social
  - Autoría
  - Periodo histórico (1980-2000)

Como se ha adelantado en la introducción, en esta tesis se considerará cine LGTB al conjunto de filmes que en su contexto de producción han estado dirigidos a exponer la existencia de estas identidades, así como, en muchos casos, aunque no todos, a defender los derechos y las libertades de estas. La *intencionalidad* debe ser tenida en cuenta de acuerdo con el contexto de producción y lanzamiento. A pesar de que la relectura de algunos filmes pueda poner en evidencia la reproducción de cánones heteronormativos, o bien el uso de la estereotipia e incluso de la lgtbifobia, esto no contraviene el que las películas hayan tenido un gran impacto en el momento de su proyección. La intencionalidad de la película puesta en relación con el contexto histórico permite que el análisis fílmico tenga en consideración los límites discursivos de la época. No pretendo decir que no deban realizarse relecturas críticas, por el contrario, son fundamentales, pero esto no debe desvincularse del contexto histórico para así conocer el impacto real del filme y de los discursos que presenta<sup>12</sup>. Lo que aquí me interesa especialmente es en qué

---

<sup>12</sup> Existen algunos ejemplos de películas que no son reconocidas por el conjunto social como textos LGTB, bien porque se encuentran codificados para el ojo disidente, bien porque se reinterpretan y heterosexualiza

medida y por qué razones, las películas LGTB pudieron ser problemáticas en su lanzamiento y en base a qué discursos se desarrollan los conflictos expuestos en la narración.

La utilización de un requisito discursivo como es la intencionalidad política, a pesar de que permite delimitar el número de películas que pueden ser consideradas en el análisis, continúa siendo un criterio poco práctico si no es tenido en cuenta junto a otros que lo complementen. Por esta razón, me serviré del contenido formal de los filmes para así poder precisar la categoría de cine LGTB. En concreto, me referiré a aspectos como la temática, los personajes y el argumento junto con el reconocimiento social del filme y la autoría.

Para poder justificar que una película sea introducida en el corpus debe responder a una idea central o *temática* que pueda ser asociada a alguna de las identidades LGTB. Esto genera un amplio campo de posibilidades. La narración puede estar centrada en la normalización e inclusión de las alteridades en las dinámicas sociales o, por el contrario, mostrar el rechazo de algunos colectivos a lo que se entiende como una homogeneización/normalización. Otras películas buscan ahondar en la dificultad en el auto-reconocimiento de la identidad o en las problemáticas derivadas de su visibilidad pública. Como puede comprobarse, el espectro es muy amplio<sup>13</sup>, pero, en cualquier caso, la *temática*, es decir, el fondo de la historia debe explorar las complejidades en el despliegue de lo gay, lesbiano, bisexual y/o trans\*.

Por otro lado, el *protagonismo* de los personajes LGTB permite discernir si existe un verdadero compromiso en mostrar una realidad o, por el contrario, se persigue cumplir con las cuotas de lo “políticamente correcto” sin concederles peso específico en la trama. Las/los protagonistas deben “pertenecer” —identitariamente— al colectivo, con independencia de que su posicionamiento sea visible o no dentro del relato. Lo relevante aquí es que el público sea consciente de la presencia de este personaje, es decir, que esté

---

su contenido. En este sentido, retomo la “mirada insumisa” de Alberto Mira (2008), para enfatizar la importancia de las relecturas fílmicas, no solo en los productos LGTB, sino también en el cine *mainstream*. Estas reinterpretaciones abren espacios analíticos que permiten convertir en LGTB textos que en su origen podían o no tener esta pretensión. Como obra que puede ser tenida en cuenta, véase: *Violetas de España. Gays y Lesbianas en el cine de Franco* (2017) de Alejandro Melero.

<sup>13</sup> Por el periodo histórico seleccionado las películas que serán analizadas se corresponden con lo que ha sido denominado como “Old Queer Cinema” que tal y como señala Barbara Zecchi (2015: 33) se corresponde con las “narrativas sobre la toma de conciencia del protagonista de su identidad sexual y su salida del armario” típicas de los años setenta y ochenta. Frente a estas producciones en las últimas décadas ha surgido una nueva corriente denominada “New Queer Cinema” que, de nuevo en palabras de la autora, se “enfoca en los márgenes, no solo en las comunidades gays y lesbianas, sino también en las figuras más subalternas dentro de estas comunidades por cuestiones de raza o de clase”.

al tanto de que existe y de que está inserto en la narración a pesar de que en un primer momento no sea capaz de reconocerlo. Junto al protagonismo y la temática, en constante interrelación, se presenta como tercer requisito, el *argumento*. El conflicto básico de la película, así como la sucesión de los diferentes hechos que se narran debe tratar y estar centrado en lo LGTB. Por último, puede mencionarse la relativa importancia de aspectos que conciernen al *reconocimiento social* del filme. Me refiero, en especial, a la nominación u obtención de premios concedidos por la crítica o por el público general, al número de espectadores/as, así como a la taquilla obtenida. Valorar esta información obedece más bien al interés analítico que a su utilidad directa como criterio selectivo<sup>14</sup>.

En algunos casos se considerará la relevancia de la *autoría* en la realización de la película<sup>15</sup>. Una de las fórmulas utilizadas habitualmente para reconocer películas que puedan insertarse en la categoría de cine LGTB es la referencia a su director/a. Este criterio depende de la vinculación causal entre la identidad y su producción artística, es decir, entre ser LGTB y una manera concreta de representar la realidad. Teniendo esto presente, considero que recurrir exclusivamente a la autoría sería impreciso puesto que ni pertenecer al colectivo —ser gay, lesbiana, trans\* o bisexual— garantiza la defensa de sus derechos y libertades, ni ser heterosexual y/o cisgénero<sup>16</sup> excluye del interés de participar en dichos movimientos. De este modo, referiré a la autoría cuando esta figura condicione la recepción y correcta comprensión del texto audiovisual (Smith, 1992: 3), es decir, cuando aporte información sobre la manera en la que se desarrollan los discursos fílmicos.

En lo referente al *contexto histórico y geográfico*, el periodo seleccionado se extiende entre 1980 y el año 2000, limitándose exclusivamente a las producciones españolas. Estas dos décadas son fundamentales en la comprensión de la relevancia histórica de los movimientos feminista y LGTB tanto por los debates surgidos como por los logros obtenidos. A pesar de que el segundo capítulo de esta tesis estará dedicado a

---

<sup>14</sup> A través del análisis de estas variables se pueden obtener algunas conclusiones muy valiosas en este estudio. Por ejemplo, la diferencia de recaudación y espectadores/as entre películas “gais” y “lesbianas”, así como comprender que representaciones y, por lo tanto, que tópicos tienen más éxito entre el público.

<sup>15</sup> En este trabajo se han pretendido utilizar diferentes directores/as para así mostrar más variedad de puntos de vista. Sin embargo, la escasez de directoras que traten el tema LGTB de acuerdo a los requisitos ha derivado en una muestra en la que todas las películas han sido dirigidas por hombres. En este sentido, se ha valorado la posibilidad de incluir los largometrajes de la cineasta, guionista y actriz, Marta Ballebó-Coll. Sin embargo, sus filmes se centran en el tratamiento de la experiencia lésbica alejándose de la mirada masculina, algo que dista de la exposición y análisis de la masculinidad que aquí se pretende.

<sup>16</sup> Cisgénero, es decir aquella persona en la que su identidad de género coincide con el género asignado al nacer —de acuerdo con una falsa asociación sexo biológico-género-expresión de género. Este término se entiende como opuesto a la realidad transgénero.

una contextualización histórica más detallada del periodo, pueden mencionarse brevemente algunos hechos que tuvieron un gran impacto social, por ejemplo, el VIH/sida, la derogación de leyes y artículos del Código Penal que condenaban la homosexualidad, el divorcio (1981) y el aborto (1985). Los años noventa, una vez asentada la democracia, se corresponden con el auge de las políticas públicas de igualdad y la conceptualización de la democracia paritaria. En el terreno de la diversidad sexo-genérica se dará inicio al proceso de visibilización de la bisexualidad, a la lucha por el matrimonio homosexual, así como contra el estigma del VIH/sida. Surgirán también las primeras organizaciones de transexuales —y la integración gradual junto con la bisexualidad en las organizaciones LG— que verán la luz en plena ebullición de los debates en torno a la identidad trans\* y a los discursos en favor o en contra de la medicalización. Tal y como mencionaré más adelante, estos debates se dividirán entre aquellas personas que abogaban por la necesidad “estratégica” del intervencionismo médico para garantizar la seguridad de los procesos de reasignación de sexo y, por otro, a quiénes rechazaban que el proceso identitario dependiera de estrictos criterios médicos de control y regulación.

Tras décadas de silenciamiento, las alteridades no solo toman la palabra, sino que además comienzan a aparecer en los medios y a entrar en un proceso de reconocimiento/normalización social. El especial interés en este periodo para llevar a cabo el estudio de la masculinidad hegemónica desde la perspectiva LGTB recae precisamente en comprobar de qué manera afectaron los cambios sociopolíticos mencionados en la representación de la masculinidad. Los modelos rígidos del “macho ibérico” comienzan a quedar anticuados para el análisis de las masculinidades de estas décadas, por lo que es necesario comprobar cómo esta identidad se modula y readapta históricamente para tratar de mantener su hegemonía.

A nivel cinematográfico, el estudio de las masculinidades en estos años no ha sido tan abarcado como en el caso de los años setenta y ochenta, en el que el cine de Eloy de la Iglesia y Pedro Almodóvar ha captado gran parte del interés de diversos autores y autoras (Smith, 1992; Donapetry, 1998; Ballesteros, 2001; Zurian y Vázquez Varela, 2005; Castejón Leorza, 2013; Melero, 2014). Mediante la visualización del cine de los años ochenta y noventa se pueden constatar diferencias tanto en la estructuración de la narración como a nivel temático, cambios que se han producido en el seno de los movimientos sociales y en la propia sociedad que transforma sus formas de representación. La aparición de mujeres cineastas como Marta Ballebó-Coll o Dunia

Ayaso en el cine LGTB nos adentra en una época de cambios en la que los temas, así como la manera en la que son representados, evolucionarán de acuerdo con las nuevas mentalidades de la época “post-movida”.

A lo largo de estas dos décadas queda de manifiesto que se producen toda una serie de cambios que abarcan tanto la representación audiovisual como la vida material y legal de la ciudadanía. Con esto, tal y como argumento en esta tesis, puede establecerse una vinculación entre la representación de la masculinidad que realiza el cine LGTB y el complejo proceso de normalización y visibilización que se experimenta en la década de los noventa, así como entre los logros del movimiento feminista y la denominada “crisis de la masculinidad”. Es necesario que el contexto sociopolítico en el que se insertan los filmes sea analizado detenidamente para así comprender el dinamismo que se establece entre la dualidad texto/contexto.

### 1.1.1.3 Películas seleccionadas y temas a tratar

Una vez presentados los requisitos de selección, pasaré a continuación a aplicarlos de forma esquemática en las cuatro películas que han sido seleccionadas. Para ello, la elaboración del siguiente cuadro me permite dejar constancia del cumplimiento de prácticamente todos los criterios por parte de cada producción. También se ha incorporado una breve referencia a la intencionalidad política de acuerdo con la idea esencial que se busca transmitir a la audiencia. Consecutivamente sintetizaré los ejes principales sobre los que articularé el análisis fílmico de la representación de la masculinidad hegemónica.

REQUISITOS	PELÍCULAS			
	<i>CALÉ</i>	<i>LA LEY DEL DESEO</i>	<i>MÁS QUE AMOR, FRENESÍ</i>	<i>SEGUNDA PIEL</i>
Cronología	1986	1987	1996	1999
Protagonistas	Cristina (B) Estrella (B) Luis (Het.) Nono (Het.)	Pablo (G) Tina (L*) <sup>17</sup> Antonio (G) Juan (G)	Yeye (Het.) Mónica (B*) María (Het.) Max (Het.) Alberto (G) Luis (Het.) Cristina (B)	Alberto (G*) Elena (Het.) Diego (G)

<sup>17</sup> En algunos casos es difícil definir con rotundidad la identidad de las/los protagonistas.

Temática presente	Lésbica Bisexual	Gay Transexual	Gay Transformismo	Gay Bisexual
Argumento	-Cristina descubre su deseo por una mujer gitana mientras mantiene una relación con un hombre payo.	-Pablo, enamorado de Juan, comienza una extraña relación con Antonio, un joven un tanto obsesivo. -Descubrimiento de la historia personal y trayectoria trans* de Tina.	-Max huye de la escena de un crimen que él no cometió para volver a encontrarse con Yeye, su exnovia. -Historias de amor no correspondido: María (con Luis) y Alberto (con Carlos).	-Debido a su educación, Alberto, que se encuentra casado con una mujer, tiene verdaderos problemas para aceptar su homosexualidad.
Intencionalidad política principal	-Mostrar una relación amorosa lésbica interracial.	-Reflexionar sobre el deseo como una construcción compleja, al margen de la orientación/identidad sexual.	-Mostrar los problemas derivados del amor, las relaciones y el miedo a la soledad.	-Dificultad para aceptar la homosexualidad, no solo en lo social, sino también en lo individual.

**Calé (1986). Director: Carlos Serrano.**

Esta producción presenta una serie de realidades que, en su convergencia, dan forma a un panorama interesante para el análisis de la masculinidad hegemónica. Uno de los temas esenciales abarca la vinculación entre las categorías de género y raza, en concreto, entre la masculinidad y la “gitaneidad”<sup>18</sup> y sobre todo, en cómo estas pueden entrelazarse para reforzar la estructura patriarcal. En este sentido, será fundamental el análisis de los dos personajes varones, uno payo y otro gitano. Sus masculinidades son racializadas a lo largo de la narración, de tal manera que frente al primitivismo masculino del hombre gitano se construye a un payo sensible y comprensivo. Dicha “gitaneidad” se utiliza como contraejemplo racista para así dejar en un buen lugar la masculinidad hegemónica representada por el hombre payo.

Junto a esto se tratará de revelar qué tipo de masculinidad participa de la representación de las relaciones afectivas entre mujeres ya que, en este caso, la estructura heteronormativa es utilizada por el cineasta para facilitar la recepción positiva y comprensión de la narración de lo LGTB. Será también interesante comprobar cómo la heterosexualidad obligatoria (Rich, 1996) organiza la bisexualidad como si tratase de un aditamento que carece de legitimidad como sexualidad “válida”. El deseo erótico lesbiano

<sup>18</sup> El autor David Berná Serna (2012: 219) define gitaneidad como “constructo dinámico y diverso en el que determinados aspectos se presentan como centrales a la hora de definir la identidad gitana como modelo de identidad deseable”.

se suma al “natural” heterosexual y la narración se encarga de ratificarlo: la bisexualidad es un juego temporal, un pasatiempo producto de la experimentación.

***La ley del deseo (1987). Director: Pedro Almodóvar.***

Si en el caso anterior la vinculación de la masculinidad se establecía con la raza, en *La ley del deseo* será la sexualidad y la identidad de género lo que ocupe el centro analítico. La narración se organiza en torno a dos ejes: por un lado, la difícil relación entre masculinidad hegemónica y homosexualidad masculina y, por otro, la comprensión de la transexualidad como una identidad que desestabiliza las nociones rígidas de género. En el primer caso, se tomará como ejemplo el personaje de Antonio, un joven de familia acomodada que representa el papel de un “señorito andaluz”. Su análisis permitirá adentrarse en diferentes discursos que organizan la rigidez de la masculinidad hegemónica en base al rechazo del estereotipo gay, la misoginia y la transfobia. Por otro lado, se encuentra Tina, que al igual que otros protagonistas *almodovarianos*, presenta una lectura compleja por su ambigüedad. Por un lado, puede entenderse que su construcción trata de presentar la desencionalización del binarismo de género para así romper con las corporalidades rígidas, pero, al mismo tiempo, la persistencia del arquetipo de mujer emocional desesperada por encontrar el amor y ahogada por sus deseos parece reafirmar el ideal tradicional de feminidad.

***Más que amor, frenesí (1996). Directores: Miguel Bardem, Alfonso Albacete y David Menkes.***

El protagonismo en *Más que amor, frenesí*, a diferencia de los casos anteriores, no recae en un único personaje, sino que la narración se diluye en historias paralelas que se entrelazan y separan al igual que las identidades y la liquidez con la que son representadas. Lo lesbiano, trans\*, bisexual y gay pasa a un segundo plano rozando el acompañamiento estético más que el interés narrativo. Se trata de una película heredera del cine *almodovariano* que ofrece un amplio abanico de posibilidades analíticas en la que las masculinidades se muestran, más que en ningún otro filme, como pluralidad<sup>19</sup>.

Un recurso que tiene especial importancia en esta película es la comparación de personajes y de sus progresos en la narración. Se recurre a un pensamiento dicotómico

---

<sup>19</sup> Es precisamente a este aspecto relacionado con la gran variedad de ejemplos masculinos lo que me ha hecho decantarme por la selección de este filme a pesar de que lo LGTB esté “desfocalizado” y no sea el centro de las tramas principales.

para recalcar que uno es el bueno y otro el malo, el feo y el guapo, el tonto y el listo, etc. De esta manera, su comprensión depende tanto de su desarrollo narrativo como de la evolución de su opuesto, por ejemplo, Mónica y Yeye cobran sentido al contraponerse como las figuras de la “puta” y la “santa”. Otro recurso habitual en esta película será el estereotipo. Tal y como señala Juan Carlos Alfeo (2011: 69), el estereotipo, basándose en convenciones culturales compartidas por el público y la narración, es una de las herramientas comunicativas más frecuentes. La gran cantidad de tramas y la dificultad para gestionarlas hace que se recurra a la representación de figuras fácilmente reconocibles como el “policía asesino”, la “mujer fatal” y el “gay enamorado”.

### ***Segunda piel* (1999). Director: Gerardo Vera.**

En último lugar, cerrando el corpus seleccionado se incorpora *Segunda piel*. En este largometraje se recupera uno de los tópicos del cine gay, el “homosexual triste” (Melero, 2014: 285)<sup>20</sup>. Alberto encarna al homosexual traumatizado por una masculinidad hegemónica que le impide aceptarse a sí mismo. Esta incapacidad le obliga a crearse una “tapadera”, es decir, a vincularse con una figura femenina —Elena— que sustente su ejercicio de teatralización de la “verdadera hombría”. Es, por lo tanto, una modernización de los temas tratados en otros filmes del cine LGTB español, especialmente las películas tardofranquistas de Eloy de la Iglesia<sup>21</sup>, caracterizados por la dificultad de aceptación tanto social como subjetiva, por la presencia de una mujer abnegada que permanece junto a su marido a pesar de las mentiras y por la búsqueda del amor ante el miedo a la soledad. Junto a todo esto, se volverá a presentar la bisexualidad revelando cierta confusión y falta de práctica en su tratamiento fílmico. El que Alberto viva su homosexualidad como un trauma hace que la bisexualidad sea vista como una adaptación al contexto social homófobo más que como una sexualidad.

---

<sup>20</sup> Alejandro Melero toma el concepto de la obra de Richard Dyer *The Culture of Queers* (2002), aplicándolo al cine español de la Transición Democrática.

<sup>21</sup> El director Eloy de la Iglesia es reconocido por su labor cinematográfica en la que visibilizaba la experiencia del varón homosexual en los años setenta, en plena Transición Democrática con películas marcadas por el sexo, la prostitución masculina y el alto contenido político. Destacan sobre todo *Los Placeres Ocultos* (1977) y *El Diputado* (1978). En ambas repite el arquetipo del varón homosexual masculino de izquierdas y clase media-alta que se enamora de un joven efebo —en una clara reminiscencia a la Grecia clásica— en medio de una situación política convulsa. En estos filmes el protagonista afronta su vida rodeado de un clima de tristeza y soledad al sentir que vive una falsa (“Yo tenía que hacer mi papel”; Eduardo en *Los Placeres Ocultos*), sintiéndose víctimas de una sociedad que no les comprende y en el que ellos mismos tampoco llegan a hacerlo (“Yo que me había apuntado a ser de los que hacen la Historia y, sin embargo, me va a tocar sufrirla”; Roberto en *El Diputado*).



### 1.1.2 Metodología del análisis fílmico

La utilización del soporte fílmico como corpus de este trabajo está determinada por su consideración no como un entretenimiento pasivo, sino como una herramienta útil de análisis que, enmarcada dentro de diferentes variables, “nos remite continua y necesariamente a un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones” (Colaizzi, 2007: 39-40). Al comprender el cine como un producto cultural sometido a un contexto específico se reconoce su capacidad en tanto que soporte, pero también su papel como agente social. En este sentido, me parece relevante relacionar el cine con el concepto de *habitus* del sociólogo Pierre Bourdieu (2007: 86) que define como: “estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones (...)”. El cine puede ser considerado como un dispositivo de (re)producción cultural que da forma a los modelos de representación para obtener el mayor beneficio económico posible y que también estimula la transformación y/o creación de modelos evidenciando, por lo tanto, su capacidad de modificar el imaginario colectivo<sup>22</sup>.

A la hora de aproximarse al estudio de textos fílmicos es habitual encontrarse con una variedad considerable de metodologías. De esta situación puede derivarse la inexistencia, especialmente en el ámbito académico español, de un “modo preestablecido de operar” en el análisis de productos visuales (Zurian y Caballero, 2013: 475). A través de las aportaciones realizadas por Paul Ricoeur, Francisco Zurian y Antonio Caballero (2013: 478-479), señalan la necesidad de una hermenéutica que permita “recuperar el pensamiento de las imágenes y el estudio de la significación icónica en su relación con la subjetividad y con el mundo histórico que le da vida y sentido”. Con este modelo, lo que se pretende es poner en relación el espacio de configuración del texto fílmico, su contexto histórico y la subjetividad presente, tanto en su construcción como en su recepción. Lo individual y lo social, el texto y el contexto dan forma a un complejo espacio analítico que debe ser interpretado tratando de establecer la vinculación entre estas dualidades (Kuhn, 1991: 87). A pesar de la inexistencia de una metodología común, las obras

---

<sup>22</sup> En la comprensión del cine como producto(r) cultural Isolina Ballesteros (2001:11) realiza una afirmación muy interesante que puede ser comprendida en relación con el cine LGTB y la mencionada “violencia epistémica”. La autora señala que el cine tiene una doble capacidad “para ser vehículo a un tiempo anulador y productor de cultura —o facilitador de una cultura resultante de la anulación histórica, dependiendo de en qué manos resida su producción (...)”.

provenientes de los Estudios Cinematográficos han incidido en las últimas décadas en la necesidad de un esquema tripartito de análisis que se base en la producción de la imagen, la imagen en sí misma y la audiencia (Rose, 2001: 15)<sup>23</sup>. De acuerdo con este planteamiento, la metodología propuesta en esta tesis tomará como referencia la “hermenéutica de las imágenes” (Zurian y Caballero, 2013) que será organizada en torno a tres aspectos: la narración y su estructura, la construcción/intencionalidad política del cine y la(s) recepción(es)<sup>24</sup>.

En primer lugar, el análisis de la narración ofrece la posibilidad de comprender cómo se organizan los hechos, los personajes y sus motivaciones. Se trata de sumergirse en la diégesis para así poder comprobar cómo se argumentan y legitiman los diferentes discursos —presentes o ausentes— que dan forma al universo de la película, así como a los personajes que lo habitan. Sin embargo, las imágenes no pueden ser reducidas exclusivamente al contexto (Rose, 2001: 14), sino que en sí mismas, en tanto que texto, están dotadas de significados que condicionan su recepción, construcción e interpretación. De este modo, se busca ahondar en *cómo* y *qué* nos dicen las imágenes para así, a continuación, poder ponerlas en relación con su contexto histórico, es decir, el *cuándo*. En esta línea, cobra gran importancia el estudio de los personajes. Sirviéndose del análisis narratológico, Juan Carlos Alfeo (2011: 72) propone la comprensión del personaje como un signo articulado de acuerdo a significante y significado: por un lado, se hace referencia a los rasgos y características que definen al personaje y que le confieren una “personalidad” y, por el otro, a los ideales que hacen a ese personaje comprensible.

En lo referente a este trabajo, el análisis de la narración permite entender cómo se construyen los personajes, tanto aquellos que llevan a cabo una masculinidad hegemónica, como las relaciones que se establecen entre esta y otras formas genéricas. El despliegue de la masculinidad será interpretado como un proceso complejo en el que se negocia la identidad y que, por consiguiente, está sometido a las tensiones, validaciones y resistencias habituales de los procesos identitarios. El análisis pretenderá comprender como se representa la construcción de la identidad masculina a través de la negociación, validación y/o rechazo de otras características e identidades. Por estas razones, el análisis

---

<sup>23</sup> Toby Miller y Robert Stam (2004: 3) insisten en considerar que la metodología de análisis de los textos fílmicos debe estar centrada en tres puntos muy similares a los mencionados por Gillian Rose. En este planteamiento, la película, como tecnología compleja, no puede ser reducida o interpretada de acuerdo a una realidad, sino que es al mismo tiempo tres cosas: “a recorder of reality”, “manufacturer of reality” y “part of reality”.

<sup>24</sup> Como puede comprobarse, en este trabajo haré hincapié en los aspectos discursivos y contextuales de la imagen más que en el análisis formal de la misma, algo que podría ser una línea de trabajo futuro.

deberá insistir en el estudio, no solo de la concatenación de los hechos narrados y las relaciones entre los personajes, sino también de sus características en tanto que corporalidad, psicología, clase social, raza, orientación sexual, identidad de género, etc.

En segundo lugar, es esencial el acercamiento al contexto y a la intencionalidad política del cine, es decir, la visibilización de la finalidad de la película y de las ideas que trascienden su visionado. La historización del contexto supone una de las innovaciones más significativas del análisis fílmico de las últimas décadas (Miller y Stam, 2004: 4). Con el fin de comprender el largometraje en su plenitud debe llevarse a cabo una “interpretación contextual” de la película, es decir, entender las imágenes “en el marco en (...) que son objetivadas, intercambiadas y transmitidas” (Zurian y Caballero, 2013: 481). Hacer visible este proceso permite considerar el texto en toda su complejidad ya que hace trascender la narración pudiendo ser valorada como una construcción y no como un mensaje sin autoría. Al igual que otros medios de comunicación que nos rodean, el cine, “presenta toda la apariencia de ser un mensaje sin ‘código’ una duplicación no mediatizada del ‘mundo real’” (Kuhn, 1991: 99). El cine narrativo *mainstream* occidental, por lo general, es comprendido como una mera copia de la realidad, como un fragmento extraído de esta y, por lo tanto, como carente de ideología. El texto fílmico, al transmitir un mensaje codificado de acuerdo a una ideología, se convierte en un medio muy poderoso “para la plasmación, formación y control del imaginario social” (Colaizzi, 2007: 10). Dado el carácter político del cine, es esencial prestar atención a la voluntad de cada película de reforzar, transformar y/o subvertir un determinado discurso, es decir, de actuar de acuerdo a su papel de “agente social” (Casetti, 1994: 327). Esto es especialmente importante en el cine LGTB en el que, en muchos casos, las películas actúan como sustitutas de la experiencia directa con estas identidades (Alfeo Álvarez, 2011: 69) y el público se acerca a ellas de acuerdo a los discursos —y su articulación— que son expuestos en los medios.

En último lugar, es fundamental prestar atención a la manera en la que la narración pretende ser “leída” por la(s) audiencia(s). La película se construye en base a un sujeto receptor ideal al que guiar a través de la experiencia cinematográfica. Reflexionar sobre el público supone reflexionar sobre cómo las personas accedemos a la contemplación — sea activa o pasiva— de una obra de arte: a cómo nos interpela, nos agita y cómo, en definitiva, nos “desplaza” en un movimiento múltiple que nunca nos deja indiferentes y en el que la indiferencia es en sí misma una reacción. Me refiero aquí a la interpretación

de la imagen de forma discursiva, es decir, como un producto destinado de “un sujeto-emisor a un sujeto-receptor” (Zurian y Caballero, 2013: 481).

Un punto relevante del análisis fílmico es la relación que se establece entre el/la receptor/a y el producto audiovisual. Frecuentemente, la mención del concepto de identificación se refiere a “an imaginative process through which an audience member assumes the identity, goals, and perspective of a character (Cohen, 2001: 261). El sujeto receptor del cine narrativo se proyecta en la pantalla “viviendo” la narración como si fuera él mismo quién la estuviera experimentando. En este proceso, el sujeto se sumerge en la narración —a través de la mirada de la cámara— al reconocerse en características, comportamientos o situaciones que son relatadas. En esta tesis, además de tener en cuenta esta comprensión me gustaría abarcar no solo la relación individual entre el/la espectador/a y un determinado personaje, sino también la manera en la que se organiza la narración al completo para transmitir una serie de valores de acuerdo a sus intereses. Para ello tomaré el concepto de Annette Kuhn de “estructuras de identificación” (1991: 100) para referirme a la manera en la que se organiza la narración, sus significados y personajes, para guiar al público a su proyección en los intereses y discursos morales preestablecidos de antemano por la película.

El concepto de *identificación* hace referencia al proceso psicológico —dentro de la experiencia fílmica— por el cual un sujeto absorbe características de otro y las metaboliza con las suyas propias (Bondi, 2003: 68). Por otro lado, las *estructuras de identificación* ponen de manifiesto la propia construcción de la narración para intentar guiar a la audiencia a asumir los discursos que se pretenden. Mientras que con el primero trato de enfatizar el carácter individual de la identificación personaje-espectador/a, en el segundo me centraré en descifrar y revelar la forma en la que se organiza la narración y sus discursos para obtener unos resultados concretos<sup>25</sup>. A través de ambos conceptos puede comprenderse como el/la espectador/a se sumerge en la narración hasta el punto de que obvia los “mecanismos de ideología” (Kuhn, 1991: 100) y se olvida de estar viendo un producto creado para emocionarle:

Los códigos de la narración clásica organizan relaciones de identificación del espectador con personajes de la ficción y con el progreso mismo de la narración. Por medio de esta identificación,

---

<sup>25</sup> Esta diferenciación se ha basado en la distinción realizada por Annette Kuhn (1991: 204) entre *spectator* y *audience*, es decir, entre el sujeto “situado dentro del proceso de significación cinematográfica” y la audiencia como conjunto social cosificado y universalizado. A través de la diferencia entre identificación y estructura de identificación, pretendo insistir en la posibilidad múltiple de identificaciones frente a la construcción rígida de las estructuras presentes en el filme.

el espectador queda sumergido en la película de tal manera que cuando los problemas planteados por la narración se resuelven en el cierre final, el espectador queda también “cerrado”, completo o satisfecho. (Kuhn, 1991: 170-171)

### **1.1.3 Contenido de la tesis**

El capítulo inmediatamente posterior al que nos ocupa se centrará en la contextualización histórica feminista y LGTB del periodo establecido entre 1980 y el año 2000. Mi objetivo es exponer determinadas dinámicas históricas que son interesantes para complementar el análisis fílmico posterior, estableciendo un diálogo entre la historia narrada por las alteridades y su representación de lo hegemónico. La escritura de un contexto que tiene como referencia la historia de estos movimientos sociales obedece a dos motivos: primero, a la necesidad de enfrentarse al relato histórico tradicional que invisibiliza la diversidad y, en segundo lugar, a poner de manifiesto la manera en la que el Feminismo y el colectivo LGTB son y han sido fundamentales en la construcción de la masculinidad contemporánea.

El siguiente capítulo —el tercero— se centrará en el análisis de la representación de la masculinidad hegemónica y sus interrelaciones con otras construcciones de género y sexualidad. Este capítulo estará dividido no por temática, sino haciendo coincidir los apartados con cada una de las cuatro películas seleccionadas. Esta estructura facilitará la comprensión de las dinámicas internas a través de las cuáles la narración construye la masculinidad de un determinado personaje, sus relaciones y la recepción del público. Me sumergiré en los filmes, uno por uno, con la intención de desgranar los discursos que son esenciales para entender la visión de la masculinidad hegemónica desde la muestra de cine LGTB elegida.

El capítulo cuarto abarcará tres aspectos esenciales en la deconstrucción y análisis de la masculinidad hegemónica: el espacio, el cuerpo y la violencia. El primer apartado estará destinado a comprender cómo el cuerpo está sometido a las dinámicas de la “experiencia” y la “interpretación” (Rose, 2002: 318). De esta manera, puesto que la existencia está mediada y condicionada por la corporalidad, el análisis de la masculinidad está determinado por la comprensión del cuerpo como parte imprescindible en la experiencia y reafirmación del privilegio masculino. El cuerpo comprendido como una entidad simbólica y material se convertirá en el eje sobre el que se articule este apartado para poner de manifiesto la interrelación entre la masculinidad y discursos como la autonomía, la potencia física, la independencia y la rigidez. En concreto, será de interés

marcar la visibilización del cuerpo de los hombres y su introducción en las dinámicas de consumo erótico-capitalista a la par que la intensificación de un modelo corporal “saludable” alejado de las abyecciones que suponen los cuerpos enfermos.

En el segundo apartado, no solo tendré en cuenta la manera en que la masculinidad se “hace carne”, sino también cómo esta necesita de un espacio en el que tomar forma. Puesto que el espacio es un producto resultante de las relaciones sociales, la interacción social está marcada por los discursos que sancionan una forma de “ser” y “estar” en el espacio (Massey, 2009; Massey, 2012). La masculinidad define una manera de comprender e interpretar el espacio, de ocuparlo o, por el contrario, de impedir el acceso. La sociedad patriarcal define los principios sobre los que se organiza el espacio, no solo en lo referido al género, sino también a la sexualidad y la raza, (re)produciendo la segregación espacial y legitimando al hombre cisgénero blanco y heterosexual para su control. El hogar será considerado como un ámbito privilegiado de análisis en estos filmes, no solo por su continua representación y relevancia, sino porque en él se reflejan las relaciones de poder que se construyen entre las diferentes identidades. Así mismo, conjuntamente a lo doméstico, la esfera pública será otra parte fundamental para comprender el peso que lo masculino continúa teniendo en la definición de “lo ciudadano” y los procesos de visibilización política.

Finalmente, el último apartado se dedicará a uno de los temas que más producción teórica ha suscitado en lo que respecta a la masculinidad hegemónica: el uso de la violencia<sup>26</sup>. Es necesario acercarse al ejercicio de la violencia y a su representación en la pantalla para definir qué sujetos la sufren/ejercen y cuáles son las consecuencias que esto tiene tanto en la narración como en su interpretación. En este análisis comprenderé la violencia en sentido amplio como “ritualized acting out of our social relations of power: the dominant and the weaker, the powerful and the powerless, the active and the passive... the masculine and the feminine” (Kaufman, 1987: 1). De la misma manera que un acto violento está inmerso en un contexto, la narración fílmica representa la violencia con diferentes intenciones tratando de acercarse a la audiencia o, por el contrario, buscando crear un sentimiento de repulsa o rechazo hacia alguno de los personajes. Estos “movimientos” de cercanía y lejanía, como metáforas de la recepción emocional del

---

<sup>26</sup> Tómense como ejemplos: *War/Masculinity* (1985) de Paul Patton y Ross Poole (Eds.); “The Construction of Masculinity and the Triad of Men’s Violence” (1987) de Michael Kaufman; *Boys Will Be Boys* (2002) de Myriam Miedzian; “Masculinidad y violencia” (2000) de Cristina Alsina y Laura Borrás Castanyer.

público, pueden servir para indicar el grado de aceptación o institucionalización social que tienen en este contexto determinadas formas violentas.





## **1.2 Marco teórico: Masculinidad, hegemonía y jerarquía de género**

Tras haber introducido la metodología y el corpus del trabajo me parece fundamental dedicar la segunda parte de este capítulo a ahondar más detenidamente en las características que constituyen el modelo de masculinidad hegemónica y su representación. Para ello, comenzaré exponiendo el contexto académico en el que surge el concepto de masculinidad hegemónica obedeciendo a unas necesidades metodológicas específicas. De esta manera, mencionaré cuáles son los límites, pero también las posibilidades de su aplicación. Una vez aclarado este punto, exploraré cómo se construye la masculinidad haciendo hincapié en su aspecto relacional. Seguidamente, señalaré las características y atributos que desde los Estudios de Masculinidades se han definido como parte fundamental del vínculo hombre/masculinidad. Se trata de reflexionar sobre los aspectos que forman el arquetipo tradicional masculino para así, a lo largo del análisis, comprobar la manera en la que son presentados y desarrollados por la narración fílmica. Por último, haré mención a una tipología de sujetos que, sin ser el varón blanco, heterosexual y de clase media-alta, llevan a cabo características que pueden ser asociadas a dicha masculinidad. Con esto, trato de extender la consideración de “masculinidad hegemónica” a cuerpos e identidades que se alejan del “hombre” normativo.

### **1.2.1 Contextualización académica del concepto de “masculinidad hegemónica”**

Una de las críticas más persistentes empleada a lo largo de las últimas décadas para cuestionar los Estudios de Masculinidades ha sido afirmar que estos carecen de un compromiso riguroso con la producción teórica feminista (Berggren, 2014: 232). En líneas generales, puede afirmarse que el desarrollo progresivo de estos Estudios ha estado marcado tanto por cierta endogamia académica como por un creciente alejamiento de los enfoques feministas, algo que ha hecho derivar el eje de los análisis del poder a la identidad (Azpiazu Carballo, 2017: 25-26). Es debido a este “desvío” hacia posturas centradas en la descripción de la “opresión masculina patriarcal”, más que hacia un análisis y crítica sistemáticas de los mecanismos de opresión, por lo que desde los años ochenta cobra relevancia y se populariza el concepto de masculinidad hegemónica. Lo que se pretendía entonces era profundizar en el conocimiento de la realidad masculina estableciendo vínculos teórico-políticos entre los *Men's Studies*, los Estudios Feministas y los modelos sociológicos de análisis de género (Connell y Messerschmidt, 2005: 830).

La socióloga Raewyn Connell ha sido quién, a través de dos textos imprescindibles en el campo, ha transformado la manera en la que las investigaciones se

han aproximado a la comprensión de las masculinidades. Tanto su archiconocido libro *Masculinities* (1995) como el artículo posterior coescrito con James Messerschmidt “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept” (2005) suponen un salto cualitativo en la interpretación de la masculinidad como una categoría plural en la que se ejerce la hegemonía no solo de forma horizontal (hombres a mujeres), sino también de forma vertical (entre los hombres)<sup>27</sup>. Una manera adecuada de comprender las implicaciones que tiene el uso de este concepto es valorando el contexto y los objetivos que se persiguieron en su formulación. Para ello destacaré tres puntos principales sobre los que la conceptualización de la masculinidad hegemónica pretendió incidir: primero, en el rechazo de la teoría de los roles sexuales; segundo, en el intento de teorizar la masculinidad como práctica, tratando de ofrecer un modelo más “realista” y plural que fuera útil para los análisis sociológicos; y, en último lugar, en ofrecer una metodología en la que la masculinidad no fuera valorada exclusivamente como una identidad tóxica o negativa a la par que el surgimiento de las “nuevas masculinidades”.

Primeramente, puede destacarse la relevancia que alcanzó en la Sociología de los años cincuenta y sesenta la teoría de los roles sexuales, que sería utilizada en los análisis feministas una vez se le incorporaran las ideas de “opresión” y “dominación” (Segal, 2007: 55). Esta teoría puede ser considerada como un primer paso en la revelación de las diferencias que se establecen en función del sexo que, sin embargo, reproduce y naturaliza la comprensión binaria y monolítica del género de acuerdo con el establecimiento de expectativas y atributos diferentes para hombres y mujeres. Como afirma Lynne Segal (2007: 58) al respecto:

It assumes a consistent and uniform set of social expectations about men and women universally shared within any society, positing a non-existent homogeneity to social life. It supposes a conformity to social expectations, of the ‘nurturing’ mother, and the ‘responsible’ father.

En este contexto, Raewyn Connell, sirviéndose del concepto de género en oposición a lo biológico —introducido en 1968 por Robert Stoller y popularizado en los setenta por Ann Oakley (Segal, 2007: 56)— va a desestimar esta aproximación por considerarla reduccionista y determinista. Por un lado, afirma que falla en la teorización de la relación “between structure and agency and to its reliance on biological determinism” (Demetriou, 2001: 338). El modelo de los roles sexuales ofrece un paradigma de análisis en el que los

---

<sup>27</sup> El autor Deemetrakis Z. Demetriou (2001: 341) en relación a esta clasificación se refiere a la “hegemonía externa” (de los hombres sobre las mujeres) y a la “hegemonía interna” (sobre otros hombres).

sujetos están insertos en la estructura de género sin tener opción a subvertirla. Su agencia, es decir, su capacidad de decisión y autonomía se ve limitada por el determinismo y la rigidez con los que esta teoría enfoca la dualidad hombre-mujer. Por otro lado, según la autora, la teoría define los roles como contenedores rígidos y homogéneos en los que se difuminan las relaciones internas, así como la diversidad que los constituye, haciendo evidente que es “incapable of grasping the complexities and power relationships within genders” (Demetriou, 2001: 339).

Mediante los instrumentos teóricos tomados de los Estudios Feministas, Connell impulsa la comprensión de la masculinidad no como un sistema de dominación monolítica y directa, sino como “una red de vectores de poder en la que pueden darse desplazamientos y reubicaciones” (Azpiazu Carballo, 2017: 33). Con ello, busca valorar la opresión incluyendo la capacidad de agencia y resistencia de los sujetos y excluyendo los análisis que abogan por un modelo de dominación o control directo e ineludible (Connell, 1995: 37). Se trata de ofrecer una metodología de acuerdo con dos objetivos principales: uno, aproximarse de manera más realista a la diversidad social y dos, desarmar la masculinidad como una categoría monolítica para así poner en entredicho sus mecanismos de dominación (Kimmel, 2005: 15).

En su intento por reconocer una jerarquía interna y desestimar la univocidad del “rol masculino”, la autora enfatiza la existencia de *masculinidades subordinadas* y *marginalizadas*. Las primeras —de las cuáles menciona como ejemplo la gay— son excluidas del espacio de legitimidad y, por lo tanto, están sometidas a procesos de discriminaciones múltiples marcadas por la confusión simbólica con lo femenino (Connell, 1995: 78). Por otro lado, las masculinidades marginalizadas son el producto de la transversalización de categorías como la raza y la clase, generando así otras estructuras de relación y jerarquía que se entrelazan con la de género (Connell, 1995: 80).

En referencia a esta tipología, considero necesario realizar una serie de apuntes de cara al análisis posterior que me permitan exponer las limitaciones de estos conceptos no para invalidarlos metodológicamente, sino para evidenciar de qué manera serán aplicados. Primeramente, en esta tesis, desestimaré el uso de la “subordinación” para referirme a una relación de opresión interna a las masculinidades. Siguiendo la teorización de Mimi Schippers (2007: 89), considero que este concepto debe ser aplicado para demarcar exclusivamente la desigualdad de género, es decir, para referirse a aquellos casos en los que la femineidad está en posición de subordinación con respecto a la masculinidad. Con esto, persigo hacer énfasis en cómo, en muchas ocasiones en las que

se establecen relaciones de dominación en el seno de las masculinidades, el repertorio discursivo que se utiliza para su degradación es eminentemente femenino. Mediante la acusación de “feminización”, la masculinidad permanece intacta, mientras que lo femenino es visto como algo contaminante y corrosivo (Schippers, 2007: 96). Prestando atención a este punto pretendo evitar caer en la progresiva difuminación de la estructura básica de género la cual, como he mencionado, supone una de las críticas más repetidas contra los análisis de masculinidades.

Junto a esta división, Connell, de acuerdo con su modelo metodológico, incide en la dificultad que encuentran la gran mayoría de los hombres en alcanzar el ideal de masculinidad hegemónica debido a que impone unas expectativas elevadas (1995: 79). En relación a esta cuestión, me gustaría recalcar que la masculinidad es una estructura que interpela a los sujetos a pesar de que estos no puedan asumirla totalmente. Es precisamente en este aspecto donde radica su mayor eficacia, algo que Connell pasa por alto al centrarse en el componente práctico. La persistencia de los ideales de género se basa en la imposibilidad de que los sujetos lleguen a alcanzarlos y encarnarlos completamente: “[m]asculinity’ is a quality of being which is always incomplete” (Segal, 2007: 103). La masculinidad debe ser comprendida no como una esencia, sino como un proyecto (Kimmel, 1997: 49) que exige ser constituido constantemente. Es un cúmulo de actos siempre en un progreso inacabado/ble que requiere de esfuerzo permanente, puesto que es imposible personificarlo (Butler, 2013: 274). La afirmación de que “*el varón paradigmático no existe en ninguna parte*” (Amorós, 1992: 45; énfasis en el original), no supone asumir cierta debilidad de la estructura patriarcal, sino enfrentarse a la que es su mayor fortaleza. No se trata de que el ideal sea encarnado, sino de que sea asumido como un objetivo aspiracional, una “creencia”, una “*idea-fantasma regulador del comportamiento de los varones*” (Amorós, 1992: 45; énfasis en el original).

En segundo lugar, retomando el contexto en el que se dio forma al concepto de masculinidad hegemónica, además del rechazo de la teoría de los roles sexuales, también se perseguía dar prioridad a la práctica social por encima de los análisis meramente discursivos que habían imperado en los Estudios Feministas de los años ochenta. En cuanto a esto, la autora Lynne Segal (2007: 80-81) afirma que Connell desarrolla “a practice-based approach to personality whereby human agency is contextualized within the personal, intersubjective, discursive and broader structural dynamics of particular social groupings at particular moments”. Esta aproximación parte de la necesidad de crear una metodología que centre su atención en la práctica, rechazando los marcos teóricos

que se limitan a considerar la masculinidad como una norma cultural inevitable e incuestionable (Connell y Messerschmidt, 2005: 842).

Con ello lo que se busca es otorgar un mayor espacio analítico a la materialidad de la masculinidad, es decir, valorar a través de qué prácticas toma forma y cómo estas pueden diferir de los ideales normativos. Este planteamiento estará fuertemente influenciado por las aportaciones de Judith Butler (1998; 2013; 2002) sobre la performatividad y la materialidad del género, por las que el cuerpo es interpretado como un signo que no solo es modelado por los discursos culturales, sino que, a su vez, tiene la capacidad de modificarlos e incluso subvertirlos. La masculinidad y la feminidad son definidas, por lo tanto, como “configurations of practice structured by gender relations” (Connell, 1995: 44). Este paradigma se basa en lo que la autora denomina “body-reflexive practice”, una herramienta metodológica por la que pretende dotar a la masculinidad de materialidad, es decir, de un cuerpo que, tras haber permanecido al margen de los análisis sociológicos, es ahora comprendido doblemente como objeto y agente sobre el que recae tanto la inteligibilidad como la producción del género (Butler, 2002: 18). Sin embargo, a pesar de sus intentos por establecer un diálogo entre los significados culturales y la experiencia corporal Connell parece insistir en la diferenciación estructural y predominio de lo práctico sobre lo discursivo a modo de mimesis entre lo material/inmaterial (Beasley, 2013: 37). Su simplificación de lo discursivo al considerarlo como norma cultural deriva en dejar en un segundo plano el papel de los significados culturales en la construcción y legitimación de la práctica.

En esta tesis, partiendo de mi interés en las representaciones audiovisuales, me centraré en el análisis discursivo, sin que ello suponga desatender las implicaciones e interrelaciones que se establecen con las prácticas sociales: “[t]o understand men’s embodied identities [y cualquier identidad de género binaria o no] it is important to examine their interpretative repertoires or discourses and not just their specific behaviours” (Gill, Henwood y Mclean, 2005: 44). Por este motivo es importante adaptar el concepto de masculinidad hegemónica para así reconocer la importancia que tienen los procesos por los cuales la práctica social y la materialidad cobran sentido: “el hecho de que la materialidad siempre esté materializada debe entenderse en relación con los efectos productivos, y en realidad materializadores, del poder regulador en el sentido foucaultiano” (Butler, 2002: 28).

Tal y como afirma la teórica feminista Mimi Schippers en su artículo “Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony” (2007):

“[p]ractice, then, is not masculinity and femininity as Connell suggests; social practice (...) is the mechanism by which masculinities and femininities, as part of a vast network of gender meanings, come to organize social life” (Schippers, 2007: 92). La práctica es comprendida como una herramienta a través de la cual la estructura desigual de género y el privilegio masculino se ponen en funcionamiento. El carácter hegemónico que pretendo destacar no reside, en definitiva, en una forma concreta de ejercer la práctica, sino en reconocer que “masculinity and femininity are hegemonic precisely in the ideological work they do to legitimate and organize what men actually do to dominate women individually or as a group” (Schippers, 2007: 93).

El tercer y último aspecto relacionado con la conceptualización de la masculinidad hegemónica se corresponde con el intento de identificar prácticas masculinas que no refuercen o participen de la jerarquía de género. A lo largo de las últimas décadas, se puede comprobar cómo los Estudios de Masculinidades han tendido a configurar un sujeto modelo de masculinidad marcado por atributos nocivos que se estructuran de acuerdo con las interrelaciones de “clase, raza y origen” (Azpiazu Carballo, 2017: 35-36). En estas obras, la masculinidad parece ceñirse exclusivamente a una identidad que engloba características como “independencia, competitividad, agresividad, control y dominación” (Kimmel y Kaufman, 1995: 26), así como el rechazo de la expresión emocional con otros sujetos y consigo mismos (Seidler, 1989: 7). Sin embargo, al reducir el concepto de masculinidad a un cúmulo de características negativas que configuran una identidad específica se está simplificando su capacidad analítica: “[m]en’s behavior is reified in a concept of masculinity that then, in a circular argument, becomes the explanation (and the excuse) for the behavior” (Connell y Messerschmidt, 2005: 840).

Este modelo basado en la toxicidad, a pesar de los problemas metodológicos que puede conllevar, ha aportado las herramientas necesarias para conceptualizar las formas de violencia que se ejercen contra las alteridades genérico-sexuales. Conflictos sociales como la violencia de género, las agresiones lgtbifóbicas, el *bullying* o el acoso callejero y laboral, habrían sido difícilmente visibilizados y politizados de no ser por la demarcación de una masculinidad depredadora y profundamente dañina para el conjunto social. También en el ámbito académico, el análisis y cuestionamiento de este modelo ha supuesto un vuelco tanto a nivel epistemológico como metodológico, puesto que ha permitido reflexionar sobre la naturaleza y los contenidos de las diferentes disciplinas, así como sobre el papel de la propia Academia en la reproducción de la hegemonía masculina.

En los últimos años se ha hecho patente la necesidad de un modelo más amplio que, por un lado, permita analizar las transformaciones o modulaciones que experimenta la masculinidad hegemónica y, por otro, conceda mayor importancia al papel de lo subalterno como participe de la configuración de la hegemonía y de su posible subversión. En efecto, la hegemonía tiene múltiples configuraciones y esto supone afirmar que la masculinidad no solo se basa en la dominación violenta, sino también en la coordinación y regulación (Connell y Messerschmidt, 2005: 840-841)<sup>28</sup>. Que el modelo de masculinidad hegemónica varíe históricamente no quiere decir que las características básicas que lo forman dejen de tener validez o que el dominio masculino no sea aún muy evidente. Jokin Azpiazu Carballo señala en su libro *Masculinidades y Feminismo* (2017) cómo lo que se ha dado en llamar “nuevas masculinidades” se define de acuerdo con una forma particular de entender dicha identidad: “[s]eguimos pensando el hombre con base a unas características muy definidas y, a partir de ahí, definimos propuestas de cambio” (2017: 48). Según el autor, a pesar de que se hace más hincapié en el cuidado, este va orientado a las parejas sentimentales o hacia sí mismos, dejando a un lado el cuidado de las personas mayores o personas con diversidad funcional (2017: 44). La creciente influencia de conceptos como “nuevas masculinidades” y “hombre nuevo” reflejan un interés por demarcar una supuesta evolución hacia unas cotas nunca conseguidas de igualdad entre hombres y mujeres. Sin embargo, el uso de estos conceptos para reflejar una realidad supuestamente novedosa no implica necesariamente una evolución en términos positivos o de un mayor grado de igualdad. Estas nomenclaturas deben ser escudriñadas para así poner sobre la mesa tanto los indudables esfuerzos —aun minoritarios— por conseguir una sociedad más igualitaria, como los intereses exculpatorios que pueden residir en estos movimientos (Azpiazu Carballo, 2017: 43-44).

---

<sup>28</sup> La propia Raewyn Connell, destaca dos malentendidos habituales del concepto de hegemonía: por un lado, la idea de que esta no tiene por qué basarse en el uso de la fuerza —aunque no sea incompatible con la misma— y por otro, que se basa en el equilibrio de fuerzas, es decir, en la subordinación más que la erradicación (Connell, 1987: 184). La autora toma el concepto de la “hegemonía cultural” de Antonio Gramsci con la que el autor pretendía ampliar la comprensión tradicional de la “dominación” para explicar la manera en la que los grupos dominantes hacen coincidir sus intereses particulares con los intereses generales. En sus propias palabras, la hegemonía se crea cuando: “se alcanza la conciencia de que los propios intereses corporativos, en desarrollo actual y futuro, superan el círculo corporativo, de grupo meramente económico, y pueden y deben convertirse en intereses de otros grupos subordinados (Gramsci, 1999: 36). Otros autores como Nestor García Canclini (1984: 72-73) inciden en las prácticas de los grupos subalternos en la definición de hegemonía: “como un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre “funcionales” para la reproducción del sistema”.

Si, en efecto, la hegemonía se modula histórica y contextualmente, creo necesario ser precavido al afirmar que las “nuevas masculinidades”, se distancian de la masculinidad hegemónica hasta el punto de ser consideradas más “libres, ricas y plurales” (Segarra y Carabí, 2000: 8). El peligro de conceptualizar una masculinidad altamente perjudicial se hace patente cuando dicho modelo es utilizado para invisibilizar otras formas de subalternización que no son tan evidentes ni tan directas (Azpiazu Carballo, 2017: 36). La estructura clásica de la masculinidad hegemónica puede servir, y de hecho ha servido en las últimas décadas, como contrapunto de una “nueva masculinidad” más blanda —“soft men”—, más igualitaria y, en definitiva, menos “culpable” que se ve a sí misma como víctima de las transformaciones sociales<sup>29</sup>. En definitiva, el peligro de afirmar la existencia de “nuevas masculinidades igualitarias” es que estas se construyen en oposición a una supuesta formula arcaica y en desuso. Como menciona Miguel Lorente (2009: 73) estos “nuevos hombres” representantes del “posmachismo” exponen:

un nuevo estatus en parte alejado de las posiciones tradicionales del androcentrismo, pero con el sempiterno objetivo masculino de mantener una posición de poder. (...) [U]na adaptación continuista para garantizar el recambio sobre la idea de la masculinidad y no sobre su crítica o rechazo”.

Según Mimi Schippers (2007: 87) el modelo presentado por Connell falla en determinar la manera en la que pueden distinguirse las prácticas que perpetúan la dominación masculina de las que no lo hacen, sea a través de la dominación directa o de la complicidad. La hibridación de las masculinidades (Bridges y Pascoe, 2014) ha complicado hasta tal punto el panorama social que se hace imprescindible fijar una metodología que diferencie entre características que reproducen la dominación masculina y las que no, teniendo presente que estas, a su vez, se transforman y adaptan a los diferentes tiempos y espacios históricos. Lo que convierte a la masculinidad hegemónica en un patrón caracterizado por la toxicidad, no es un cúmulo de características sociales

---

<sup>29</sup> De acuerdo con esto cobra sentido mencionar el Movimiento Mitopoético norteamericano que se centra en demostrar la existencia de una masculinidad tóxica frente a una verdadera esencia de la masculinidad: “[t]he Toxic Masculinity/Deep Masculine continuum is a dialectical, dynamic alternative to the frozen bad man/good woman dualism” (Bliss, 1995: 303). Este movimiento fue inspirado por la obra del poeta Robert Bly “Iron John” publicada en 1990. Como mencionan los autores Michael Kimmell y Michael Kaufman su idea principal radica en la obtención de una hipotética igualdad centrándose en la búsqueda de una verdadera masculinidad o “deep masculine” rechazando la inmadurez que lleva a convertirse en hombres patriarcales (Clatterbaugh, 1995: 45). Es un movimiento esencialista y conservador que obstaculiza la obtención de una sociedad igualitaria (Clatterbaugh, 1995: 50) y que debe ser comprendido como un rechazo —*backlash*— del movimiento feminista de los años setenta (Faludi, 2006). Es sumamente importante que en la configuración de un concepto que pretenda abarcar las configuraciones hegemónicas de masculinidad se ponga la atención especialmente en la desigualdad de género, para no caer en discursos antifeministas que conviertan la masculinidad en una esencia y al sujeto que la “realiza” en su víctima.



negativas: agresividad, violencia o incapacidad de conexión emocional, sino el hecho de que estas se articulen para servir a los intereses de subordinación de lo femenino y de las alteridades. Lo que convierte a estos atributos en negativos es su disposición asimétrica con lo femenino y, por lo tanto, que sirvan para ahondar y configurar la desigualdad de género. En vías de solventar este problema metodológico, Mimi Schippers (2007: 97) propone un modelo de análisis que limita la consideración de la hegemonía solo a aquellas prácticas que participan del sistema patriarcal.

Limiting hegemonic masculinity and femininity to only those characteristics and practices that articulate a complementary and hierarchical relationship between women and men offers conceptual and empirical space to identify idealized gender characteristics that do not perpetuate male dominance and therefore can be viewed as positive and valuable.

Con esto lo que se obtiene es un marco teórico que permite distinguir —también en las representaciones audiovisuales— diferentes sujetos y características que, a pesar de presentarse como formas “benévolas” o incluso igualitarias continúan suponiendo un ejercicio de dominación masculina.

### **1.2.2 La sociedad patriarcal y la construcción del binarismo de género**

El patriarcado es un concepto fundamental que ha servido, y sirve, como punto de partida de múltiples obras provenientes de los Estudios de Género ya que permite evidenciar tanto el carácter cultural y relacional de la masculinidad y la feminidad como la presencia “transcultural” de la opresión de género. En esta tesis, me referiré al patriarcado como un constructo cultural “metaestable” que se forja a través de la creación y perpetuación de la desigualdad, jerarquía y privilegio de lo masculino sobre lo femenino. Esta definición me obliga a hacer hincapié en dos puntos: su carácter histórico y el privilegio masculino vinculado al varón. En primer lugar, tomando las palabras de Celia Amorós (1992: 44), considero el patriarcado como un sistema “metaestable”, es decir como una entidad “gelatinosa” aparentemente estable que se adapta a diferentes contextos históricos y geográficos sin que los sujetos que ostentan la hegemonía vean mermada sustancialmente su capacidad de dominación. Esto supone comprender el patriarcado como una estructura históricamente cambiante que presenta como rasgo común el haber favorecido el mantenimiento de los hombres en el poder. Son estos los que se han visto beneficiados de forma continua por esta estructura y por ello disfrutaban del “dividendo patriarcal”, es decir, de un mayor prestigio, honor, poder y legitimidad que las mujeres (Connell, 1995: 79).

En este sentido, es necesario mencionar la difícil tensión heredada por las corrientes posmodernistas entre la responsabilidad de los hombres en la configuración de la desigualdad y la necesidad de una teorización que valore de forma más amplia, e incluso fluida, la realidad. En este trabajo no vincularé la masculinidad a los hombres de manera exclusiva, sino que consideraré que otros cuerpos e identidades participan también de dicha *performance*. Esto no quiere decir que no reconozca el carácter legítimo y naturalizado que la sociedad patriarcal impone a la dualidad hombre/masculinidad, ni tampoco que obvie las sanciones a las que se exponen aquellos sujetos que osan transgredir esta vinculación. Sin embargo, a nivel analítico, abrir la *performance* masculina me permite comprender cómo dicha hegemonía y, por consiguiente, la subalternización en la que se basa, es ejercida a través de múltiples canales y vías que no solo se refieren a la vinculación hombre/masculinidad.

Para ello trataré de hacer énfasis en el proceso de configuración de la masculinidad sin relegar a un segundo plano quién está legitimado para ejecutarla: “[e]pistemologically, the *who* can be heuristically replaced by the *how*, with an emphasis on the processes and effects of becoming or transitioning. Rather than asking who does masculinity, the trigger question should be about how it is done” (Aboim, 2016: 230; énfasis en el original). De esta manera, lo que pretendo es ahondar en los modos en los que se refuta la hegemonía desde diversas posiciones, incluidas desde aquellas identidades “alejadas” de la virilidad tradicional o normativa<sup>30</sup>. Prestando atención a la manera en la que se racionalizan los discursos masculinos, así como, a la distinta interpretación y sanción social según quién la ejecute, se pueden establecer cuáles son los pilares sobre los que esta basa su inteligibilidad.

Aun así, definir el patriarcado como un sistema de dominación (complicidad) estable de (con) lo masculino no sirve para evidenciar su funcionamiento. Dos son los ejes que considero fundamentales en la formación del engranaje patriarcal: en primer lugar, la creación y reproducción de las estructuras y categorías que lo fundamentan, es decir, los conceptos de “sexo” y “género” y su utilización para crear las dicotomías

---

<sup>30</sup> En este sentido, me gustaría resaltar la crítica realizada por Jack Halberstam (2008: 42) a los “Estudios de la masculinidad de los hombres” que según el autor: “no están tan interesados en dejar a un lado los lazos patriarcales entre el varón blanco y el privilegio; están mucho más interesados en estudiar en detalle la fragilidad de la socialización del varón, los males de la virilidad y el miedo al empoderamiento de las mujeres”.

excluyentes hombre/mujer<sup>31</sup> en tanto que identidades rígidas y naturales. En segundo lugar, estrechamente vinculado al primer punto, destaca la disposición social de estas características de acuerdo a un “alineamiento identitario”, una correspondencia de características identitarias en base a una serie de normas —“matriz heterosexual” (Butler, 2013) —, que dotan de sentido a las fórmulas: hombre/masculino, mujer/femenina.

La sociedad en la que vivimos se encuentra estructurada de acuerdo a categorías convencionales que cumplen la función de dividir y simplificar la realidad agrupando a los/las individuos/as de acuerdo a características —“normales”/normalizadas— en base a un supuesto sexo biológico, género y sexualidad. “Hombre” y “Mujer” son dos categorías que, basándose en diferentes discursos a lo largo de la historia, han penetrado socialmente hasta ser consideradas como verdades incuestionables que estabilizan la identidad en términos de normalidad y naturalidad (Soley-Beltrán, 2009: 106). No ha sido hasta hace pocas décadas, gracias a las investigaciones feministas, que estas construcciones han sido puestas en entredicho, abandonando su carácter de “verdad absoluta”, pasando a ser analizadas y consideradas como productos discursivos de la necesidad patriarcal de jerarquizar y oprimir lo femenino. Estas construcciones, en palabras de Ricardo Llamas y Francisco Vidarte (1999: 287) pueden ser definidas como “identidades totalizadas”<sup>32</sup>, es decir, categorías que parecen derivar lógicamente de una esencia y que determinan una forma concreta de práctica.

El patriarcado, a través de la construcción del “deber ser”<sup>33</sup>, da forma no solo a las categorías sociales, sino también a la manera en las que estas deben relacionarse. Para ser inteligible como sujeto dentro de las sociedades occidentales debe cumplirse con un determinado “alineamiento identitario”<sup>34</sup> y, por lo tanto, con una correspondencia entre

---

<sup>31</sup> No hay que olvidar que esta dicotomía “mujer”/“hombre” es solo la base de otras muchas homólogas que estructuran la realidad (Bourdieu, 2000: 20), por ejemplo, masculino/femenino, pene/vagina, activo/pasivo, cultura/naturaleza, público/privado, producción/reproducción. En palabras de la filósofa Judith Butler (2013: 72), “[l]a heterosexualización del deseo exige e instaura la producción de oposiciones discretas y asimétricas entre ‘femenino’ y ‘masculino’, entendidos estos conceptos como atributos que designan ‘hombre’ y ‘mujer’”.

<sup>32</sup> Esta idea puede ponerse en relación con la concepción de la identidad en Judith Butler (2013: 70) que la considera como una sustancia, una configuración ilusoria de un todo “coherente” y “unitario”.

<sup>33</sup> Creo oportuno recalcar que, a pesar de que estas estructuras son eminentemente abstractas, es decir, dependen de ideales discursivos, tienen una función social material constatable y evidente: “los genéricos se refieren a algo que tiene una eficacia práctica, real y simbólica” (Amorós, 1992: 42) y, es más, sirven para crear y perpetuar las diferencias que jerarquizan a la mitad de la población por razón de género. “Hombre” y “Mujer” no son solamente categorías administrativas, sino que refieren a un conjunto de expectativas y normatividades sociales y, por ende, al cumplimiento del devenir preconstruido de una identidad.

<sup>34</sup> El concepto de alineamiento es tomado de Judith Butler (2013: 126). En concreto, la autora hace referencia a partir del texto de Joan Riviere “Womanliness as a Masquerade” (1929) a la correspondencia

la identidad de género, la genitalidad y un rol social específico: hombre-pene-masculinidad y mujer-vagina-feminidad. Las reglas/normas a través de las que se produce el alineamiento refieren a lo que Judith Butler (1998; 2002; 2013) ha denominado “matriz heterosexual”, es decir, un conjunto de reglamentaciones, prohibiciones y estrategias de coacción (Butler, 1998: 300) que dan forma a los sujetos inteligibles culturalmente de acuerdo a su dicotomización. Este es un sistema de pensamiento que se basa en la circularidad y autojustificación de estas categorías de carácter arbitrario a modo de una “coherencia impuesta artificialmente” (Soley-Beltrán, 2009: 105). Si se toma como ejemplo la identidad masculina el argumento cíclico se basa en la posesión del pene, en el autorreconocimiento como hombre y en el ejercicio de la masculinidad: “tengo pene y por consiguiente debo ser hombre lo que naturalmente deriva en ser masculino”<sup>35</sup>.

### ***1.2.2.1 Construcción de la masculinidad***

Una vez expuesta la evolución del concepto de “masculinidad hegemónica” dentro del ámbito académico, así como el papel del binarismo y la jerarquización de género, pasará a continuación a describir algunos aspectos con los que habitualmente se caracteriza el ideal de masculinidad contemporáneo en las culturas occidentales. Una de las afirmaciones más contundentes y generalizadas que se han dado desde los Estudios de Masculinidades ha consistido en remarcar el carácter construido de la masculinidad (Gilmore, 1990; Kimmel, 1997; Badinter, 1993; Aresti, 2010; Zurian, 2015)<sup>36</sup>. Esta comprensión, en oposición a los discursos esencialistas que la perciben como una entidad inmutable, inserta al género masculino en las redes históricas y geográficas que permiten destacar su carácter “metaestable” —retomando la expresión con la que Celia Amorós (1992: 44) se refería al patriarcado. La masculinidad, desde la perspectiva constructivista, es una entidad “gelatinosa” y aparentemente estable que se basa en su capacidad de

---

entre “características, deseos y ‘orientaciones’” por la cual se vincula una forma de actuación con una sexualidad concreta. Mediante la utilización de este concepto pretendo resaltar la asociación normativa entre diferentes atributos que determinan la inteligibilidad de un sujeto, es decir, una serie de “relaciones de coherencia y continuidad entre el sexo, el género, la práctica sexual y el deseo” (Butler, 2013: 72).

<sup>35</sup> En este sentido cobra relevancia el concepto de cissexismo referido a la discriminación producida al reconocer únicamente como “válidas” y “verdaderas” las identidades de género siempre y cuando sean acordes con la genitalidad “correspondiente” dentro del sistema sexo-género.

<sup>36</sup> Como se podrá comprobar tanto las citas y referencias como en mi propio discurso, habitualmente haré referencia a la masculinidad en relación al varón cis. Este hecho obedece a dos motivos: tanto a la necesidad de remarcar el carácter normativo de la asociación hombre-masculinidad, como al propio contexto de los Estudios de Masculinidades en el que esta asociación ha sido frecuente. No persigo hablar de la masculinidad como algo propio de los hombres, sino mostrar como el patriarcado promueve esa asociación como algo verdadero mientras sanciona las desviaciones. Por esta razón, el apartado siguiente se centrará en la masculinidad hegemónica que es llevada a cabo por sujetos que no son el “hombre patriarcal”.

modulación y adaptación para así permanecer asociada al poder en diferentes espacios y tiempos. En palabras del autor Michael Kimmel (1997: 49):

Considero 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.

El sujeto, desde esta perspectiva, debe invertir su tiempo y energía en un proceso social en el que da forma a su identidad a través de procesos colectivos y subjetivos. La masculinidad implica, tal y como afirma Elizabeth Badinter, un “trabajo activo” constante: “[d]eber, pruebas, demostraciones, son palabras que nos confirman la existencia de una verdadera carrera para hacerse hombre. La virilidad no se otorga, se construye, digamos que se ‘fabrica’” (1993: 18; énfasis en el original). Reconocer la masculinidad como un proceso y no como algo automático permite vislumbrar los múltiples discursos que atraviesan al sujeto, social e individualmente, teniendo especial importancia su “demostración” pública (Jociles Rubio, 2001: 5).

Sin embargo, esta afirmación no debe caer en la asociación falaz entre “construcción” y “voluntad”. El sujeto tiene una capacidad muy limitada de participar de forma activa o premeditada en la construcción de su género, puesto que “una construcción no es lo mismo que un artificio” (Butler, 2002: 145) que pueda ser desecho o desmontado. La masculinidad no es una elaboración autónoma o el producto de una elección individual, sino que debe ser entendida de acuerdo a la definición de género que hace Judith Butler (2013: 272) como “un proyecto cuya finalidad es la supervivencia cultural”. De lo que se trata, es de concebir el género como una construcción, es decir, un proceso cultural reiterativo sin que esto derive en la configuración de un sujeto autónomo que participe conscientemente en la elaboración de su identidad<sup>37</sup>.

En relación con el carácter normativo de la masculinidad, muchos de los trabajos recientes que son fruto del análisis de la(s) masculinidad(es) han tenido como objetivo valorar bajo qué normas y condicionamientos se reproduce. Puede diferenciarse, en este sentido, entre dos aproximaciones que de forma complementaria inciden en una mejor

---

<sup>37</sup> Me gustaría aclarar que a pesar de que el sujeto no posea una autonomía total en la construcción del género, esto no puede derivar en la negación de su responsabilidad al formar parte o aprovecharse de los privilegios que obtienen del sistema desigual de género. Que no esté en su mano controlar los discursos a través de los que se construye genéricamente no quiere decir que no deba serle reconocida su responsabilidad, en este caso, en la subordinación de género ya que eso supondría, a su vez, negar una posible actuación contra lo normativo a modo de grietas o microprocesos subversivos.

comprensión de la masculinidad: por un lado, me gustaría destacar el papel de la masculinidad como subjetividad, es decir, la experimentación del género masculino desde su propia realidad; y por otro, la masculinidad como un hecho social y, por lo tanto, como una entidad que depende de la aceptación del colectivo. A través de ambas comprensiones pretendo destacar la complejidad discursiva que define la masculinidad en lo grupal y en lo individual estableciendo vínculos entre ambas.

En el primer caso, la masculinidad es habitualmente definida como una carga o exigencia impuesta culturalmente que no solo se manifiesta en las sanciones de los congéneres, sino en la auto-prohibición<sup>38</sup> (Salazar, 2013: 178; Kimmel 1997: 49). El individuo se ve forzado socialmente a asumir la masculinidad como una causa propia, como el pilar de su identidad del cual es el único “responsable”. La interiorización de la normatividad hace que cualquier desviación de lo masculino sea interpretada como un fallo del sujeto, lo que explica tanto el sentimiento de culpa que se genera como la perseverancia con la que es defendida. Esta aproximación, a la par que incide en la vivencia subjetiva de la masculinidad como algo negativo, tiende a exculpar a los varones dejando en un segundo plano su papel activo en el ejercicio de la opresión patriarcal. Es también una perspectiva que adopta un enfoque individualista y terapéutico que será el utilizado por los grupos de hombres para reivindicar su sufrimiento ante la “opresión patriarcal”.

En segundo lugar, se valora la obligación del individuo de asumir una serie de normas para ser reconocido como sujeto “válido”. La masculinidad depende del reconocimiento social, es decir, de una estructura de relación que le permite construirse como individualidad (Segarra y Carabí, 2000: 20). La única manera de ser un hombre masculino es ser reconocido como tal, lo que quiere decir que la experiencia individual está sujeta a la recepción/validación social, y en concreto, en la oposición a lo femenino. La masculinidad y la femineidad se construyen de acuerdo a una serie de reglas —una gramática de género (Butler, 2013)— que determinan tanto su configuración como su relación y, por ende, inteligibilidad. Mimi Schippers (2007: 91) menciona el término “relacionalidad de género” o “gender relationality” para hacer referencia a: “characteristics that define the relationship between women and men as complementary and hierarchical”. La normatividad no solo configura las identidades, sino que construye

---

<sup>38</sup> Esto es, lo que Sigmund Freud denominó el “autorrespeto del yo” (Butler, 2002: 106), es decir, el control y limitación de la propia identidad sin que esto suponga concebirla como una privación. Es un proceso restrictivo, un “no poder hacer” que es visto como el devenir “natural” de la identidad.

las maneras en la que se debe establecer el diálogo entre estas en base a la jerarquización de lo femenino y el privilegio de lo masculino. Esta dialéctica, ya expuesta al inicio de este apartado, ha sido definida por Pierre Bourdieu (2000: 38) como “construcción diacrítica de los sexos”:

Al carecer de otra existencia que la relacional, cada uno de los dos sexos es el producto del trabajo de construcción diacrítica, a un tiempo teórico y práctico, que es necesario para producirlo como cuerpo socialmente diferenciado del sexo opuesto (...), es decir, como hábito viril, por consiguiente no femenino, o femenino, por consiguiente no masculino.

La correcta performance de la masculinidad hegemónica se basa en unas reglas que, de *facto*, construyen lo femenino como alteridad. Esto tiene grandes implicaciones políticas ya que muestra que la manera de derrocar al poder patriarcal debe fundamentarse tanto en la deconstrucción de la masculinidad hegemónica como en el empoderamiento de las identidades subalternas. De este modo, se consigue romper la relación de interdependencia jerárquica que (re)produce la estructura de género.

Por otro lado, es fundamental mencionar la “homosociabilidad” como un espacio muy relevante en la construcción de la masculinidad. Se trata de reconocer cómo la masculinidad es juzgada por otros sujetos masculinos promoviendo la competición y el enfrentamiento, pero también la camaradería. Este concepto es utilizado por el sociólogo Michael Kimmel (2004: 4) para referirse a una aprobación homosocial de la identidad, a un “homosocial enactment” tal y como lo denomina:

We are under the constant careful scrutiny of other men. Other men watch us, rank us, grant our acceptance into the realm of manhood. Manhood is demonstrated for other men’s approval. It is other men who evaluate the performance.

Lo homosocial, definido por la (auto)vigilancia y el (auto)reconocimiento, es fundamental en la reproducción del sistema patriarcal. Es un “espacio de los iguales” en el que los hombres se reconocen entre sí como sujetos de pleno derecho —patriarcal— (Amorós, 2005: 108). Si la “relacionalidad de género” se configura de acuerdo con una serie de normas que construyen las relaciones entre los géneros y que los hacen inteligibles socialmente, la “homosociabilidad” se comprende como el reconocimiento intergénero de los privilegios —y el acceso a los mismos. Este sentido de fraternidad (Amorós, 2000), de respeto a lo similar, es decir, a lo similar a “mí”, define un *locus* de poder que es entendido como un bastión en el que los hombres revalidan su masculinidad: “puedes *ser y poder* conmigo, porque eres como yo, *ergo* te homologo (...) (Amorós, 1992: 49; énfasis en el original). Los hombres dependen de esta homologación para ser reconocidos

como sujetos masculinos de pleno privilegio. La masculinidad se reproduce gracias a un estado de control “policial” continuo en el que sus miembros se encargan de velar por el cumplimiento de las normas. Es por esta razón por la que la autora Celia Amorós (1992: 54), tomando la *Crítica de la razón dialéctica* de Sartre, se refiere a la vinculación entre “fraternidad y terror” como un espacio en el que la pertenencia al “grupo juramentado” depende del reconocimiento del “igual”, pero también de la amenaza de que este se convierta en lo alterno. Como si de un sistema inquisitorial se tratase, los sujetos pueden ser delatados en cualquier momento.

### ***1.2.2.2 Características de la masculinidad hegemónica***

Habiendo definido la masculinidad como una construcción inserta en una red normativa que define los límites de la experiencia individual y social es necesario especificar, como se hará continuación, cuáles son los discursos principales que caracterizan lo masculino hegemónico en occidente. Para ello me serviré de las cuatro reglas básicas de la masculinidad elaboradas por los psicólogos sociales Deborah Sarah David y Robert Brannon en 1976 y recogidas por Michael Kimmel en su exitoso libro *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men* (2008: 45-46). A través de la elocuencia de estas cuatro leyes la masculinidad tradicional cobra sentido, a la vez que se vislumbra, su complejo funcionamiento.

“¡No Sissy Stuff!” —“nada de mariconadas”— es, probablemente, la regla más relevante sobre la que recae el peso de la construcción de la masculinidad de acuerdo a la negación de lo femenino: “[b]eing a man means not being a sissy, not being perceived as weak, effeminate, or gay. Masculinity is the relentless repudiation of the feminine” (Kimmel, 2008: 45). La masculinidad patriarcal solo puede tomar forma por medio del rechazo, negación y subalternización de todo aquello que pueda poner en entredicho su soberanía. Esto implica que en esa construcción del binarismo patriarcal en la que la realidad queda estructurada de acuerdo a pares excluyentes, la “parte” perdedora es siempre asociada a lo femenino. Lo femenino sirve, entonces, como un repertorio de degradación simbólica a través de su comparación con lo masculino; “[b]ecause femininity is always and already inferior and undesirable when compared to masculinity, it can sustain features of stigmatization and contamination” (Schippers, 2007: 96)<sup>39</sup>.

---

<sup>39</sup> Este ejercicio de exclusión debe ser entendido no solo de acuerdo a actos sociales en los que el sujeto reniega directamente de lo feminizante sino que también: “[I]o que se deja fuera de ese sujeto, lo excluido



La siguiente regla hace referencia al éxito social y al poder que un hombre debe ostentar: “Be a Big Wheel” —“sé un pez gordo”— (Kimmel, 2008: 45-46). La masculinidad prescribe el éxito en todos los terrenos de la vida como un objetivo fundamental. Su obligación histórica es la de *pater familias*, es decir, encarnar el rol de “productor” en oposición al de “reproducción” de la mujer. Su papel principal en la familia patriarcal parte de la consideración de que tanto la mujer como las/los infantes necesitan estar bajo la tutela permanente de un hombre. A cambio de proteger y proveer lo necesario para su familia, así como servir de guardián moral de la sociedad, recibe como recompensa el reconocimiento y encumbramiento de su masculinidad (Gilmore, 1990: 44). Sus logros profesionales y personales son la prueba y, a su vez, el resultado evidente del éxito en la *performance* masculina hegemónica. Tal y como afirma Luis Bonino (2000: 46) se combinan dos ideologías que sustentan la subjetividad masculina moderna: “el individualismo” y el “valor protestante-capitalista de la eficacia”. De esta manera, la autosuficiencia se vincula a la necesidad impuesta de triunfo.

Otra de las características más relevantes en el hombre debe ser su capacidad de presentarse socialmente como una persona estable psicológicamente en la que poder confiar en cualquier situación: “Be a Sturdy Oak” —“sé un roble robusto”— (Kimmel, 2008: 46). Esto no quiere decir que este hombre arquetípico este dotado de una inteligencia emocional notable, por el contrario, esta característica se refiere a la capacidad de permanecer como un “objeto inanimado” incluso bajo presión (Kimmel, 2008: 46). No se trata de tomar buenas decisiones, dar buenos consejos o servir de apoyo emocional, sino de permanecer inmutable ante cualquier escenario que pueda amenazar la aparente estabilidad: “ser autoconfiado, resistente y autosuficiente ocultando(se) sus emociones” (Bonino, 2000: 48).

Esta característica se basa en una “ceguera emocional” que se manifiesta en la dificultad para reconocer y expresar las emociones propias y ajenas, destacando especialmente la mala gestión de la frustración, la derrota y la decepción. El hombre debe triunfar sobre sí mismo y sobre su cuerpo (Connell, 2015: 148) construyendo una

---

por el acto de forclusión que funda al sujeto, persiste como una especie de negatividad definitiva de “un sujeto discontinuo e incompleto” (Butler, 2002: 270-271). El rechazo de la alteridad no consiste únicamente en su expulsión espacial, sino que también se basa en su asimilación e introyección, neutralizando esa negación y fagocitándola en el propio interés de lo normativo (Vagnarelli, 2010: 20). La masculinidad se construye en base a una negación, es decir, por medio de la asimilación de algo que ha sido determinado previamente (Lyotard, 1988: 21) a modo de un “interior externalizado” (Giorgi, 2009: 325 en Torrano, 2010: 41). Lo no-masculino, es decir, el conjunto de características que simbolizan femineidad está inserto en lo masculino, puesto que la única manera de rechazar una entidad es habiéndola asimilado previamente.

masculinidad que se defina como autosuficiente e independiente (Seidler, 2007: 16). En este sentido, la dualidad emoción/razón es imprescindible para comprender el discurso que fundamenta la psicología masculina: “emotions indicate a lack of self-control and thereby a threat to male identities, though the ways ‘inner’ and ‘outer’ are shaped depend very much on cultural settings” (Seidler, 2006: 19). La infravaloración de lo emocional se manifiesta, por un lado, en la falta de vocabulario y “espacio emocional” en el que los hombres puedan ser conscientes de sus sentimientos (Seidler, 2007: 17). Pero, además, la experimentación de miedo y vulnerabilidad son vistas como amenazas para la identidad masculina lo que provoca una mala gestión/compensación emocional que puede derivar en el uso de violencia (Kaufman, 2000).

Por último, el hombre masculino arquetípico debe transpirar testosterona por todos sus poros: “[e]xude an aura of daring and aggression. Live life out on the edge. Take risks. Go for it. Pay no attention to what others think (Kimmel, 2008: 46). Este es un hombre indudablemente en tensión, competitivo, preparado para el ataque, amenazante, dispuesto a mantener sus deseos por encima de lo que otras/os quieran o piensen: “Give ’em Hell” —“mándalos al infierno”— (Kimmel, 2008: 46). Una masculinidad que, en cierto sentido, es “sobrehumana”, carente de conocimiento y exploración de sus propios límites (Seidler, 1989: 160). La *performance* masculina destaca por esa necesidad de validación y exposición constante de unas cualidades concretas que la diferencian de la pasividad femenina<sup>40</sup>. El riesgo es siempre positivo a pesar de ser innecesario o de no haber valorado las consecuencias de asumirlo. El éxito de un hombre no solo se basa —de acuerdo a la lógica masculina— en obtener lo deseado, sino en haberlo intentado. Mientras que a la mujer se le exige la excelencia y el cumplimiento estricto de todas sus expectativas en tanto que “inmanencia” e “inmutabilidad”, al hombre se le presenta como requisito que lo intente, para así tender a la “trascendencia” (Beauvoir, 1987).

---

<sup>40</sup> Un discurso que me parece relevante en la definición de la masculinidad en los varones es el que basa la sexualidad en la penetración genital —e impenetrabilidad emocional. El acto sexual está ligado exclusivamente a la idea del hombre “activo” que penetra —sirviéndome de la jerga gay— y la mujer “pasiva” que es penetrada. Nótese como el lenguaje coloquial está plagado de referencias indirectas a lo fundamental del sexo con penetración. Por ejemplo, la palabra “follar” se utiliza habitualmente para indicar quién ha penetrado a quién. Así mismo, todas las prácticas que se realizan antes de la penetración son “preliminares” y, por lo tanto, sirven como preparación para el “verdadero” acto sexual. Las relaciones que no incluyan penetración están, desde este punto de vista, incompletas.

### **1.2.3 Feminidad hegemónica y multiplicidad masculina**

A lo largo de las páginas anteriores he hecho especial hincapié en el binarismo de género como una relación que es fundamental para comprender la manera en la que se despliega tanto la masculinidad como la feminidad. En este último apartado pretendo completar el complejo mapa identitario que rodea a la hegemonía y las relaciones de poder establecidas por la masculinidad a través de la exposición del concepto de *feminidad hegemónica*. Inmediatamente después, para cerrar el capítulo, haré mención a una tipología de masculinidades centradas en sujetos que no son reconocidos como legítimos por su *performance*. Con esta tipología, sin pretensión de ser exclusiva o cerrada, pretendo introducir algunas de las figuras teóricas que serán expuestas en el análisis fílmico tratando de demostrar que la masculinidad trasgrede sus propios límites y ocupa cuerpos, sexualidades e identidades que van más allá del “varón paradigmático” (Amorós, 1992). En esta sección trataré conceptos que en su formulación han sido asociados tanto a hombres: masculinidad cómplice (Connell, 1995: 79), hipermasculinidad (Spencer et. al, 2004: 234), como otros que se refieren especialmente a mujeres: “butch”/“stone butch” (Halberstam, 2008: 135) o las “pariah femininities” (Schippers, 2007: 95). Por último, es fundamental apuntar a las denominadas transmasculinidades (Aboim, 2016: 226) para así poner sobre la mesa un amplio abanico de masculinidades que no encajan —o desean no encajar— en las construcciones binarias.

Con esta tipología no pretendo negar la existencia de un patrón hegemónico o multiplicar las realidades masculinas hasta difuminar las estructuras de dominación. Por el contrario, lo que persigo es analizar teóricamente cómo las mismas cualidades pueden ser desarrolladas e interpretadas de maneras diferentes según quién las lleve a cabo en la narración fílmica. Estas masculinidades propuestas no son “nuevas” o productos históricos recientes, sino que cuentan con su propia tradición histórica, la cual no debe ser negada. Me sirvo de estos conceptos para así facilitar la labor de investigación y poder seleccionar con mayor precisión características, personajes, escenas y tramas que expongan la masculinidad hegemónica.

#### **1.2.3.1 Feminidad hegemónica/masculinidad hegemónica**

El concepto de feminidad hegemónica, como no podía ser de otra manera, ha estado muy vinculado, tanto en su origen como en su desarrollo teórico a la masculinidad hegemónica. La autora Mimi Schippers, (2007: 94) siendo consciente de esta vinculación, que justifica de acuerdo a la “relacionalidad de género”, propone una definición que imita y amplía la

propuesta por Connell respecto a la masculinidad hegemónica. Schippers considera esta feminidad como “*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*” (2007: 94; énfasis en el original). Al igual que en la teorización de la masculinidad, se insiste en enfatizar su carácter discursivo, es decir, comprender la feminidad como un dispositivo cultural que sirve para legitimar las acciones que fundamentan su propia subordinación y la de otras alteridades.

Sin embargo, este concepto ha sido muy polémico tanto en los debates académicos feministas como en los Estudios de Masculinidades. La propia Connell alerta sobre algunos aspectos que, bajo su punto de vista, no solo complican su uso, sino que además sostienen su rechazo al mismo. Por un lado, niega de forma tajante la existencia de relaciones de hegemonía entre las feminidades a imitación de las expuestas en su jerarquía interna masculina (Connell, 1987: 183). De esta manera, llama la atención sobre la necesidad de destacar la estructura asimétrica de las relaciones de género proponiendo, el uso del concepto de *feminidad enfatizada*. Esta es definida como: “a form of femininity that is practiced in a complementary, compliant, and accommodating subordinate relationship with hegemonic masculinity” (Messerschmidt, 2011: 206). Con este concepto se trata de destacar el papel central de la hegemonía masculina en la opresión de la feminidad, evitando la confusión teórica resultante de considerar que la feminidad puede ejercer la hegemonía tal como ha sido conceptualizada. La feminidad, definida por su carácter complementario y subalterno, no tiene en este modelo la capacidad de establecer un sistema de jerarquía y hegemonía sobre otras feminidades debido a su supeditación primigenia a lo masculino. Las relaciones que se establecen entre estas no estarían mediadas por el intento de dominación, sino más bien por el de marginalización (Connell, 1987: 188).

Sin embargo, considero que utilizar el concepto de feminidad hegemónica no entra necesariamente en conflicto con el énfasis de la estructura desigual de género ni con el reconocimiento de una jerarquización interna. Al firmar la existencia de una forma hegemónica de feminidad no se niega la subordinación a lo masculino, siempre y cuando se parta del reconocimiento de la masculinidad como una ideología basada en la dominación (Badinter, 1993: 43). Al igual que el concepto de masculinidad hegemónica visibiliza toda una serie de relaciones de poder internas que atraviesan y jerarquizan su estructura (Beasley, 2013: 31), es necesario reconocer feminidades que se ven sometidas

por una forma idealizada y sancionada socialmente en beneficio de la dominación masculina asegurando, con ello, su propia sumisión (Charlebois, 2011: 22).

En este sentido, estoy en desacuerdo con la aseveración de Connell por la que niega la inexistencia de un ideal hegemónico de feminidad: “[f]emininity organized as an adaptation to men’s power, and emphasizing compliance, nurturance and empathy as womanly virtues, is not in much of a state to establish hegemony over other kinds of femininity” (Connell, 1987: 188). Conceptualizar la feminidad hegemónica, no de forma aislada, sino en conjunción con la masculinidad (Schippers, 2007: 94), permite reconocer distintos mecanismos que son utilizados en la constitución de la jerarquía femenina y, a su vez, comprender como “other axes of domination, such as race, class, sexuality, and age, mold a hegemonic femininity that is venerated and extolled in the dominant culture (Pyke and Johnson, 2003: 35). La existencia de un ideal de feminidad hegemónica implica que existe un modelo social que sirve los intereses de la hegemonía masculina y que promueve la división interna de las feminidades, sancionando más positivamente unos discursos que otros.

Me parece relevante, a modo de ejemplo, mencionar el caso de la transmisoginia, es decir, una forma específica de discriminación que se dirige contra personas trans\* por sus expresiones de feminidad (Serrano, 2007: 17). La transmisoginia opera a través de la consideración de una forma de feminidad idealizada como “verdadera” en detrimento de otras que buscan suplantarla. Este rechazo en base a una “verdadera feminidad” o “verdadera mujer” es mencionado por Julia Serrano (2007: 207) en su libro *Whipping girl: a transsexual woman on sexism and the scapegoating of femininity*, como una forma de discriminación que se ejerce, en los casos que ella relata, en espacios feministas contra mujeres trans\*<sup>41</sup>. De acuerdo con este ejemplo, es innegable que existe una forma hegemónica de feminidad que es asumida por el conjunto social como un ideal que rige la práctica y las formas de sanción que se dirigen contra otras identidades valoradas como “menos válidas” o “modulaciones incoherentes”. La negación de estas formas de feminidad se basa en la firme creencia en una forma hegemónica de feminidad, que en su posición complementaria y alterna con lo masculino, establece formas de exclusión “internas”. El género, como estructura relacional, no solo necesita del reconocimiento

---

<sup>41</sup> Para referirse a un sector del feminismo “mainstream” que consciente o inconscientemente reproduce discursos discriminatorios contra las personas trans\* en los últimos años se ha acuñado desde el movimiento *transfeminista* el concepto de “TERF” (Trans-Exclusionary Radical Feminist).

social, sino también de una estructura jerárquica de relación que delimite el acceso a las características que lo constituyen.

Por último, el concepto de feminidad hegemónica permite reconocer aquellas características que no obedecen únicamente a la sumisión y opresión, sino que pueden considerarse como prácticas de resistencia o subversión. Al igual que la masculinidad es totalizada, en muchos casos, como toxicidad, la feminidad corre el riesgo de ser comprendida como sumisión y opresión, negando su capacidad de agencia. Esto ha llevado a diferentes autores/as a construir tipologías de feminidades que reconocen modelos que se alejan/oponen a las prácticas patriarcales. Algunos ejemplos son: “oppositional femininities” (Messerschmidt, 2011: 207), “equality femininities” (Charlebois, 2011: 33) o “alternative femininities” (Schippers, 2007: 97). Es esto por lo que delimitar las características hegemónicas desencadena la apertura de un espacio conceptual que permite acoger cualidades que no legitiman la desigualdad de género, contemplando la diversidad de identidades y modulaciones.

### ***1.2.3.2 El polimorfismo de la masculinidad hegemónica***

A continuación, presentaré sintéticamente una tipología de sujetos que ejercen las características asociadas a la masculinidad hegemónica en el contexto occidental. La vinculación realizada, en algunos casos, entre masculinidad y varón se ha debido a la ya reiterada necesidad de reafirmar una incontestable realidad de desigualdad en la que los hombres cisgénero oprimen a las mujeres (Connell, 1987: 183) y en la que son los principales garantes del correcto desempeño de la masculinidad. Aun así, las características descritas no deben limitarse al “macho alfa”, sino que es fundamental reconocer la participación de otros cuerpos, deseos e identidades en la reproducción de la masculinidad hegemónica. De acuerdo con esto, es necesario abarcar estas realidades porque desde este espacio analítico la masculinidad queda sobreexpuesta, es decir, “se hace [más] visible como masculinidad cuando abandona la esfera de la virilidad blanca normativa” (Halberstam, 2008: 273). Tener en cuenta cómo se desarrollan estas características hegemónicas, así como la manera en la que son percibidas y presentadas de cara a la interpretación fílmica ayuda a comprender con claridad el despliegue de la masculinidad y su normatividad.

En primer lugar, me gustaría insistir en lo que Connell (1995: 79) ha definido como *masculinidad cómplice*, es decir, aquella que no ocupa las primeras líneas del patriarcado y que, por lo tanto, no es tan “visible” como el modelo “tóxico”. En sus

propias palabras son: “[m]asculinities constructed in ways that realize the patriarchal dividend, without the tensions or risks of being the frontline troops of patriarchy” (Connell, 1995: 79). La formulación de esta masculinidad a la par que la hegemónica parece incidir en la idea de que existe un sexismo benévolo y otro hostil (Glick y Fiske, 1996: 491), es decir, formas genéricas complementarias que se diferencian en el grado de violencia que suponen. En este trabajo creo apropiado centrarme en la relación y perpetuación silenciosa que se establece entre estos “micromachismos” y “macromachismos” (Bonino, 2004: 1-6)<sup>42</sup>, entre la masculinidad cómplice y la hegemónica en su papel conjunto de reproducción del patriarcado<sup>43</sup>. Acercarse al análisis de la complicidad supone profundizar en las formas de hegemonía menos reconocibles que permiten la perpetuación de la masculinidad hegemónica en el poder. A pesar de que la mayoría de los individuos no pueden acceder a las cotas de dominación más elevadas, eso no quiere decir que no dejen de identificarse —fantasear— con la masculinidad hegemónica y con la obtención de privilegios (Ramírez y García Toro, 2002: 8). Debe tenerse muy presente que el sustento discursivo de la masculinidad hegemónica y la cómplice es el mismo, es decir, comparten repertorio interpretativo. La complicidad es primordial para la hegemonía, es la gran masa de individuos, esa mayoría de hombres (Connell, 1995: 79) que reproducen los discursos que mantienen en el poder a lo masculino.

Vinculada a esta dualidad de formas nocivas y dulcificadas de masculinidad se encuentra la *hipermasculinidad*, entendida como “the exhibition of stereotypic gendered displays of power and consequent suppression of signs of vulnerability (Spencer et. al, 2004: 234). Una constante en la articulación de este concepto es su consideración en tanto que “exageración” masculina que potencia la expresión de la violencia y anula las

---

<sup>42</sup> El autor Luis Bonino (2004: 1) fue quien en 1991 acuñó el concepto de “micromachismos” y que define como: “actitudes de dominación ‘suave’ o de ‘bajísima intensidad’, formas y modos larvados y negados de abuso e imposición en la vida cotidiana. Son, específicamente, hábiles artes de dominio, comportamientos sutiles o insidiosos, reiterativos y casi invisibles que los varones ejecutan permanentemente. Son de tipo ‘micro’ —tomando un término de Foucault—, del orden de lo capilar, lo casi imperceptible, lo que está en los límites de la evidencia”.

<sup>43</sup> Hago hincapié en el carácter silencioso de esta masculinidad en dos sentidos: tanto por la dificultad en su reconocimiento como por la condescendencia con la hegemonía masculina. La masculinidad cómplice permanece impasible ante la subordinación de lo femenino porque esto le permite ostentar una posición de relativa estabilidad. Podría decirse que ni es el principal dirigente, ni es un súbdito. Es ese hombre que se ríe de los chistes machistas, el que no actúa para detener el acoso lgtbifóbico o el que “ayuda” en el hogar, pero no considera suyas las tareas.

emociones (Scharrer, 2001; Ramírez y García Toro, 2002; Spencer et al., 2004)<sup>44</sup>. El empleo de esta tipología está determinado por dos cuestiones. Primeramente, me gustaría destacar el riesgo de conceptualizar lo hipermasculino como exageración y toxicidad. La hipermasculinidad no puede servir para rebajar la responsabilidad de otras masculinidades en el mantenimiento de los privilegios masculinos, puesto que, en ese caso, lo hipermasculino podría ser entendido como algo no habitual, exagerado e histriónico en favor de una masculinidad “normal” que es exonerada del reconocimiento de sus privilegios. Por otro lado, la utilización matizada del concepto puede ayudar a comprender los procesos de cambio que una masculinidad rígida, tradicional y arcaica, se ha visto obligada a asumir. Al definir un conjunto de prácticas como hipermasculinas y, por lo tanto, como negativas, se está sancionando que un hombre, principalmente, las ejecute. Lo que antes era habitual ahora pasa a ser “políticamente incorrecto”, “de mal gusto” o “inconcebible”. La masculinidad hegemónica no puede sino más que modular lenta y precariamente su identidad para tratar de mantener sus privilegios o, al menos, hacerlos invisibles a los ojos de una sociedad presuntamente más concienciada.

En algunas ocasiones, la estabilidad de la masculinidad hegemónica se ve comprometida no ya por una hipérbole masculina, sino por la *performance* de la masculinidad que pueden hacer las mujeres. En este sentido, me gustaría destacar en primer lugar lo que Mimi Schippers denomina “pariah femininities” o *feminidades paria*. Con este concepto, la autora hace referencia a aquellas características de la masculinidad hegemónica que cuando son ejecutadas por mujeres son vistas “not so much inferior, as contaminating to the relationship between masculinity and femininity (Schippers, 2007: 95). La posesión de estas características no hace que estas mujeres sean interpretadas como masculinas, sino que, por el contrario, son construidas necesariamente como femeninas para así no poner en entredicho la lógica de género (Schippers, 2007: 95).

---

<sup>44</sup> El origen del concepto se encuentra en la Psicología y en la definición de una serie de cualidades caracterizadas por la violencia, la dureza, y el auto-control/negación emocional (Scharrer, 2001: 617). Rafael L. Ramírez y Víctor I. García Toro (2002: 9) se refieren a esta como “la exageración de “lo masculino”, tanto en el cuerpo como en el comportamiento con tendencia a la rudeza, la violencia, la falta de afectividad y la agresividad”. En esta misma línea, Erica Scarrer (2001: 617) apunta que: “[a]ccording to psychologists, the hypermasculine male eschews and even ridicules “soft-hearted” emotions, celebrates and views as inevitable male physical aggression, blocks attempts by women or others to appeal to emotions by belittling sexual relations or women in general, and exhibits sensation-seeking behaviors that bring a welcome sense of vigor and thrill”. Por último, Margaret Beale Spencer, Suzanne Fegley, Vinay Harpalani y Gregory Seaton (2004: 234) insisten e una vez más en el carácter emocional de esta masculinidad: “[t]his exaggerated presentation of masculinity can lead to conflict in school, neighborhood, and family settings, but it can also serve as a coping response to deal with environmental stressors such as lack of economic opportunities and fear of victimization”.



Puesto que lo masculino no puede ser cuestionado, estas características en “cuerpos equivocados” pasan a ser interpretadas como hipérboles descontroladas de feminidad, es decir, como una contaminación que deriva en un tipo concreto de persona: “a lesbian, a ‘slut’, a shrew or ‘cock-teaser’, a bitch” (Schippers, 2007: 95). La asertividad, la autonomía sexual, el control del propio cuerpo y la negación de la heterosexualidad normativa son aspectos que deben ser explorados exclusivamente por los hombres, lo que hace que cuando una mujer posee esas características, sea cuestionada o rechazada socialmente. Estas feminidades, al asumir determinadas características, están rechazando activamente ocupar un lugar de subordinación en la matriz heterosexual con respecto a la masculinidad hegemónica (Charbelois, 2011: 32). Por consiguiente, lo que se pone sobre la mesa es la diferente interpretación que se realiza de la masculinidad cuando es *performada* por una mujer o por un hombre, como señala Donnaly Pompper (2017: 10), cuando se percibe una desincronización entre una categoría sexual y sus prácticas.

Otra tipología fundamental en el análisis de algunas de las principales formas que toma la masculinidad hegemónica se incluye en el libro de Jack Halberstam titulado *Female Masculinity* (2008)<sup>45</sup>. Gran parte del libro de Halberstam está centrado en la masculinidad de mujeres lesbianas y en el establecimiento de una multitud de tipologías o “taxonomías inmediatas”<sup>46</sup>. En este magistral y revelador acercamiento al estudio de la masculinidad, la autora menciona diferentes categorías entre las que destacaré concretamente la *butch/femme* y en las identidades tran género.

Esta obra supone un profundo y sistemático esfuerzo por transformar la manera en la que los Estudios de Masculinidades han considerado la masculinidad como una propiedad exclusiva del varón sin llegar a valorar siquiera otras formulaciones. Este oscurecimiento, según sus palabras, se basa en:

---

<sup>45</sup> Creo oportuno referirme a una de las aclaraciones apuntadas por el traductor de la obra, Javier Sáez (2008: 19; énfasis en el original) al respecto de la traducción del título del monográfico de Halberstam como *Masculinidad Femenina*: “[p]or razones de estilo, traducimos *Female masculinity* por ‘masculinidad femenina’, aunque *female* no significa ‘femenino’, sino ‘hembra’ o ‘mujer, de las mujeres’. En todo el libro deberá entenderse la expresión ‘masculinidad femenina’ en este sentido, de masculinidad vivida por mujeres. (N. del T.)”.

<sup>46</sup> Jack Halberstam toma el concepto del libro *Epistemología del armario* (1998) de Eve K. Sedgwich (“nonce taxonomies”): “[l]as taxonomías ‘inmediatas’ son categorías que usamos a diario para interpretar nuestro mundo y que funcionan tan bien que en realidad no las reconocemos (Halberstam, 2008: 31). En la nota número 27 del traductor de esta misma versión, Javier Sáez (2008: 31) menciona que “la autora se refiere a expresiones como *Stone butch*, *lipstick lesbian* o *bull duke*, que se inventaron así, como juegos de palabra inesperados, inmediatos, y que ahora son formas de clasificar identidades”.

la falta de una implicación real en cualquier proyecto de masculinidades alternativas y la renuncia a reflexionar sobre las complejas identificaciones que articulan las relaciones contemporáneas de poder existentes en torno al género, la raza y la clase social. (Halberstam, 2008: 41)

Una de las ideas sobre las que Jack Halberstam (2008: 261) reflexiona en su libro es sobre lo que denomina la “no performatividad” de la masculinidad de los hombres, es decir, la resistencia o imposibilidad que manifiesta lo masculino ante la imitación: “[l]as representaciones actuales de la masculinidad blanca dependen siempre de una noción relativamente estable de la realidad y de la naturalidad tanto del cuerpo del hombre como de sus efectos significantes” (Halberstam, 2008: 261). Esta característica sirve como un mecanismo de regulación con el que la inteligibilidad de los géneros se mantiene intacta. Si existe una masculinidad “no performativa”, intocable, inimitable, inalterable, que “simplemente es”, todas aquellas masculinidades que no cumplan con los requisitos corporales, sexuales, expresivos o psicológicos serán cuestionadas y vistas como artificios (Halberstam, 2008: 261). Esta argumentación permite desmontar el discurso masculino que entiende que la masculinidad en otros sujetos que no sea el hegemónico supone una “actuación cuestionable”, un juego y una falsedad. La dificultad para exponer la *performance* de la masculinidad es evidente en este trabajo en la falta de referentes fílmicos de mujeres masculinas y hombres trans\* en el contexto español de las décadas de los ochenta y noventa. A pesar de esta resistencia en la representación de estas identidades hasta entrado el nuevo siglo, considero fundamental mencionar brevemente estas tipologías para afirmar su existencia a pesar de que los largometrajes seleccionados no lo expongan.

El par *butch/femme* representa lo masculino y lo femenino respectivamente en una relación de mujeres lesbianas. El acercamiento teórico a estos términos es realmente complejo debido a las críticas y apoyos que han recibido a lo largo de las últimas décadas, dentro y fuera de las diversas corrientes feministas. La crítica más habitual ha sido la de considerar que estos roles suponen una réplica del modelo heterosexual de deseo entre lo masculino y lo femenino, sustentada por una nueva forma de esencialismo presente en las teorizaciones lesbianas (Jeffreys, 1993)<sup>47</sup>. En este sentido, Jack Halberstam ha afirmado que este rechazo de las formas de masculinidad en las mujeres ha tenido graves y profundas consecuencias para las lesbianas: la patologización de la *butch* al considerarla

---

<sup>47</sup> Para profundizar en este tema véase Sheila Jeffreys *The Lesbian Heresy* (1993). Al respecto de la reintroducción del esencialismo a través del par *butch/femme* se dedica el capítulo llamado “The Essential Lesbian”, págs. 59-78.

un estereotipo negativo, la eliminación de la *femme* como expresión de la feminidad lesbiana —que tendería a la androginia— y la eliminación del ya escaso lenguaje del deseo al suprimir los juegos sexuales de roles entre mujeres (Halberstam, 2008: 146). Es por estas razones por las que diversas teóricas han llevado a cabo en las últimas décadas investigaciones centradas en eliminar la carga negativa de estas construcciones identitarias con la intención de demostrar que lo *butch/femme* no tiene por qué seguir sistemáticamente la heteronormatividad (Sullivan, 2007: 28)<sup>48</sup>.

Dentro de esta taxonomización general se encuentra una sub-tipología denominada *stone butch*. Esta categoría hace referencia a un extremo dentro de un espectro de masculinidad presente en las mujeres lesbianas: “los grados de ‘butchez’ se miden en términos de dureza o de suavidad, o en términos de permeabilidad. La butch dura o *stone butch* tiene una ‘naturaleza’ masculina, como algo opuesto —se supone— a un estilo o exterior masculino” (Halberstam, 2008: 148). Esta masculinidad está definida por las prácticas sexuales que no desea llevar a cabo, en concreto por la “intocabilidad genital” (Halberstam, 2008: 150; Sullivan, 2007: 28)<sup>49</sup>, algo que puede ser puesto en relación con la impenetrabilidad masculina tradicional.

Por último, la transmasculinidad ha sido un tema obviado, tanto por los Estudios de Masculinidades o Estudios Trans\* (Aboim, 2016: 226) como en la falta de preocupación que el feminismo en muchos casos ha mostrado respecto a las cuestiones trans\* (Gottzén y Straube, 2016: 216). La habitual asociación entre masculinidad y el hombre cisgénero ha oscurecido, sino invisibilizado, las múltiples maneras en las que la masculinidad hegemónica es materializada. En muchos casos, lo trans\* ha sido tenido en consideración siempre y cuando pudiera ser instrumentalizado para servir como ejemplificación de la “construcción” y “desencialización” del género (Abelson, 2014: 550).

---

<sup>48</sup> Algunas aportaciones como la de la autora Sue-Ellen Case (1988: 65) inciden en que el par *butch/femme* supone una dualidad de posiciones que permiten transgredir la univocidad del rol femenino heterosexual patriarcal: “[t]he lesbian roles are underscored as two optional functions for women in the phallocracy, while the heterosexual woman's role collapses them into one compensatory charade. (...) Thus, these roles qua roles lend agency and self-determination to the historically passive subject, providing her with at least two options for gender identification and, with the aid of camp, an irony that allows her perception to be constructed from outside ideology, with a gender role that makes her appear as if she is inside of it”.

<sup>49</sup> El autor Jack Halberstam afirma que no debe considerarse la “intocabilidad” como negatividad o acuerdo a un deseo improductivo: “[I]a prohibición stone del tacto genital puede permitir otras formas de tacto o puede crear un bucle sexual en el deseo de la mujer: en muchos aspectos, la *stone butch* depende de la *femme*, y existen muchas formas de complementariedad entre las *stones butches* y los diversos modos de placer *femme* (...)” (Halberstam, 2008: 154).

Entiendo esta categoría como un término que recoge diversas realidades y experiencias que parten de una discordancia entre el “sexo biológico” asignado, la identidad y la expresión de género. Un espectro identitario muy variado que incluye a “trans, hombres trans, transexuales de mujer a varón, transgéneros o transexuales masculinos (o cualquier otra denominación elegida, incluyendo a las *butch* transgénero, o incluso sin identificarnos)” (Cabral, 2010: 179). Podría afirmarse entonces que lo transmasculino es un conjunto de identidades que, en oposición a lo cis-masculino, ponen en evidencia el polimorfismo de la masculinidad. A pesar de ello, la principal crítica que se ha dirigido contra estas identidades se centra en cuestionar la capacidad de las transmasculinidades para subvertir una supuesta “socialización” única e inevitable basada en el privilegio masculino (Aboim, 2016: 226).





## **CAPÍTULO SEGUNDO. Contextualización histórica desde los márgenes. Los movimientos feminista y LGTB en su desarrollo sociopolítico (1970-2000)**

“Women’s studies as a project is not over until universities cease to be men’s studies”.

Sara Ahmed, *Living a Feminist Life* (2017)

“Quizá las mujeres nunca más necesiten —esperemos que nadie— sentirse acogidas por la antología literaria de Norton, mayoritariamente compuesta de hombres blancos, con el insolente saludo implícito: ‘No soy nadie, ¿quién eres tú?’”.

Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario* (1998: 68)

“Habría algo así como un comportamiento ecológico-etológico-conservacionista “sui generis”, motivado por una cierta compasión y sensibilidad exacerbadas por el sufrimiento y las condiciones de vida de otras especies, en el corazón de la progresía de toda sociedad tecnocapitalista avanzada y civilizada que apuesta por la biodiversidad”.

Ricardo Llamas y Francisco Javier Vidarte, *Homografías* (1999: 20)





En el capítulo anterior he pretendido exponer cuál es el principal objetivo de este trabajo en el que busco dar voz y reconocer la relevancia de las representaciones LGTB en la construcción fílmica y social de la masculinidad hegemónica. El análisis de personajes, narrativas, estructuras de identificación y de, por lo tanto, el aparato fílmico en su conjunto no puede sino más que ir de la mano de un contexto histórico que sustente y visibilice el diálogo entre la representación de género y la realidad política, económica y social. Puesto que, como he señalado, la interrelación texto-contexto es fundamental, es necesario apoyarse en una contextualización que se aleje de los hechos masculinos de la “Gran Historia” androcéntrica. No es una novedad que la tradición académica ha estado marcada por la invisibilización no solo de las mujeres e identidades disidentes, sino también de todo aquello que se aleja, en términos generales, de lo normativo. Es a partir de la revolución iniciada por la Segunda Ola feminista, con diversas publicaciones como *El segundo sexo* (1949) de Simone de Beauvoir o *Política Sexual* (1970) de Kate Millet, cuando este movimiento de liberación pondrá en evidencia la nula presencia de las mujeres en la disciplina histórica (Pedregal Rodríguez, 2011: 120). La introducción de la Historia de las mujeres<sup>50</sup> en el ámbito académico supone una transformación radical que, en palabras de Joan Scott (1996: 69-71), representa una “ambigüedad perturbadora” puesto que, a la par que “complementa” la historia tradicional “desestabiliza los principios disciplinarios instituidos”.

Como se ha hecho hincapié, el análisis feminista es necesario para promover un “descentramiento de la mirada” (Azpiazu Carballo, 2017: 32) que desautorice la producción masculina como la única narración legítima y universal. Puesto que, como señala Mark Ferro (1995: 33), “nadie escribe la historia inocentemente”, la contextualización que se presenta parte de evidenciar el androcentrismo mayoritario de la Historia tradicional. En tanto que disciplina científica, su producción está copada por lo masculino tanto a nivel temático como en lo referente al sujeto que la produce. En palabras de la teórica feminista François Thébaud (2013: 189): “[l]a Historia en masculino ha relegado a otras al silencio, pero, en su neutralidad, se ha negado a someterse al examen de la masculinidad, de la posición dominante y del sufrimiento de los Hombres”. Esta narración, puesto que pretende ser universal, niega cualquier

---

<sup>50</sup> En las últimas décadas destacan las valiosas aportaciones de la Historia de las Mujeres, disciplina reciente que persigue revelar la tradición cultural que ha sido marginada y oscurecida por el discurso falocéntrico convirtiendo a las mujeres en sujetos históricos. Para ahondar al respecto véase: Scott, Joan Wallach (2008) *Género e Historia*.

cuestionamiento tanto de su legitimidad como de los sujetos que la producen y protagonizan, sirviéndose del esfuerzo activo por invisibilizar y convertir en excepciones a los sujetos no normativos.

Esta situación de partida obliga a lo que Gayatri Chakravorty Spivak (1988: 295) denomina “des-aprendizaje sistemático”, es decir, un ejercicio de responsabilidad política que canaliza la necesidad de reconsiderar los planteamientos históricos que han sido aceptados y asumidos como postulados objetivos. No se trata, en exclusiva, de construir un contexto histórico que se base en una Historia “contributiva” o “acumulativa” en la que los hechos de los grupos invisibilizados se adhieran al análisis tradicional<sup>51</sup>. Más bien, lo que busco es reclamar una narración inclusiva que tenga por objetivo la reescritura, entendida como una reevaluación de la Historia, abandonando los intentos universalizadores que han desembocado en continuas exclusiones de diferentes grupos sociales. De lo que se trata es de poner en el centro del relato los intereses, políticas, sufrimientos y narraciones que hasta el momento han sido invisibilizados y reclusos en un sector marginal de los Estudios Culturales.

Mi objetivo es acercarme a aquellos eventos históricos que son fundamentales en la comprensión de la evolución tanto de la propia intrahistoria de los movimientos como en relación al análisis posterior de la masculinidad hegemónica. Como se ha comentado, la conceptualización de lo “excéntrico” (De Lauretis, 1990), “marginal” (Zemon-Davis, 1995) y “subalterno” (Spivak, 1988) obedece a la intención no solo de descentrar la producción político-cultural de la hegemonía masculina, sino también de legitimar la historia feminista y LGTB. Dicho lo cual, se buscará establecer vinculaciones entre la realidad material y la realidad representativa, entre la pantalla y la butaca no de una forma unidireccional y unívoca, sino más bien multidireccional y plurívoca en las que se dejen las puertas abiertas para valoraciones futuras.

Puesto que los movimientos feminista y LGTB son y han sido los esfuerzos más contundentes en la desestabilización de esta disciplina como un todo neutral, considero necesario construir un contexto que tome como punto de partida precisamente sus logros y evoluciones en el territorio español. Tal y como afirma la autora Gerda Lerner (1986: 13) la construcción de una historia que pretenda dar voz a mujeres y hombres por igual

---

<sup>51</sup> No es mi intención afirmar que las aportaciones de la Historia contributiva no hayan sido esenciales, especialmente en los años setenta y ochenta. Como afirma Françoise Thébaud (2013: 107), la acumulación de narraciones históricas realizadas *de las mujeres para las mujeres* ha contribuido sobremedida a la concienciación actual, así como a la recuperación de su pasado y presente histórico.

deberá eliminar las relaciones de dominación para que así, ambos, compartan la capacidad de significación y definición. De esta manera, se relegarán a un segundo plano los “hitos históricos” tradicionales marcados por la continua presencia de los varones y “sus temáticas” y se prestará atención a aquellos sucesos que a lo largo de las últimas décadas han determinado la consecución de la ciudadanía política de las mujeres y de los colectivos de lesbianas, gays, trans\* y bisexuales. Sin embargo, definir los espacios históricos propios de cada colectivo no es sencillo y es evidente que existe una mayor cantidad y accesibilidad de información en lo relacionado con los movimientos feminista y gay. Por el contrario, los movimientos lésbico, bisexual y trans\* se encuentran aún dominados por una importante escasez de análisis de sus discursos y procesos históricos. Así mismo, debe tenerse en cuenta, tal y como señala Gracia Trujillo (2009) refiriéndose al movimiento lésbico, la variedad de modelos discursivos, organizativos y de estrategias políticas dentro de cada uno de los movimientos. Tratando de superar estos obstáculos, el objetivo central de este capítulo es traer a primer plano el enfoque feminista, la Historia de las Mujeres, lo lésbico, gay, trans\* y bisexual para ahondar en la evolución histórica de estos colectivos, los cuales serán fundamentales en la construcción de las categorías genérico-sexuales y, en especial, de la masculinidad hegemónica.

## **2.1 Despenalización genérico-sexual: de la Peligrosidad Social a las conquistas políticas (1970-1980)**

Desde principios del siglo XX, conceptos como modernidad y homosexualidad cristalizarán en una dicotomía indivisible: “la visibilidad homosexual se considerará uno de los límites de la modernidad, el punto en que ésta empieza a resultar excesiva, una manifestación de la misma que disparará la ansiedad de progresistas y reaccionarios” (Mira, 2004: 79). Lo homosexual es utilizado como una frontera simbólica que constriñe las posibilidades discursivas de la modernidad, sirviendo como anclaje cultural de aquello que no debe rebasarse. El mundo occidental, heredero de esta comprensión, comienza a contemplar cómo categorías hasta entonces casi inmutables son percibidas como más fluidas, generándose cierto pánico a la “excesiva” relajación de las costumbres y formas sociales. Este proceso de “licuefacción”, descrito por Zygmunt Bauman en *La modernidad líquida* (2007), tendrá como principal consecuencia la reactivación de un fuerte sentido del deber moral heterosexual.

Concretamente, en el contexto español de mediados de siglo, la normatividad genérico-sexual se convirtió en el bastión tradicional en el que parecía encontrarse cierto alivio ante el miedo y la paranoia que causaba la apertura social de las categorías. El régimen franquista culpará directamente al influjo exterior de la expansión de dichas conductas, evidenciando la contradicción interna entre el aperturismo y el continuismo que tanta inseguridad e inestabilidad había creado (Powell, 2001: 44-45)<sup>52</sup>. La homosexualidad será encauzada entonces como la abyección necesaria para delimitar más claramente la masculinidad tradicional construida en base a un cuerpo heterosexual e infalible (Aresti, 2010: 180).

En este contexto es donde tiene lugar el surgimiento de nuevas formas delictivas recogidas, en primer lugar, en la modificación del año 1954 de la Ley de Vagos y Maleantes y, en segundo lugar, en la posterior Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que entrará en vigor en 1970<sup>53</sup>. La necesidad de actualizar el modelo legal no solo vendrá dada por las corrientes científicas que propugnaban nuevas maneras de aproximarse al hecho delictivo homosexual, sino también por la disposición de un marco legal que estuviera en consonancia con otros países europeos. La homosexualidad, como señala Arturo Arnalte (2003: 99), era considerada como una enfermedad y su práctica era ilegal en gran parte del territorio europeo, independientemente de la ideología que gobernara.

La interpretación de este sujeto fue compleja y un tanto inestable a lo largo de todo el siglo XX. Como afirma Javier Ugarte (2004), a lo largo del régimen el homosexual pasó de ser considerado, durante la década de los cuarenta y cincuenta, como un pecador y un psicópata a convertirse, en el último tramo desarrollista, en un ser enfermo e inmoral. Este proceso estará marcado por los cambios políticos que hicieron transitar los discursos hegemónicos desde la eugenesia y la degeneración de la raza, hasta la medicalización y

---

<sup>52</sup> Esta situación de tensión había quedado ya patente en 1974 cuando se manifestó un claro conflicto entre lo que se ha denominado el “espíritu del 12 de febrero” y el “Gironazo”. El primero procedía de un discurso pronunciado por el nuevo jefe de gobierno, Arias Navarro, en el que se hacía referencia a la necesidad de cierto aperturismo e incluso a la posible elaboración de un proyecto de Ley de Asociaciones Políticas. Sin embargo, esta comparecencia será contestada por José Antonio Girón de Velasco, procurador en Cortes y miembro del “bunker” franquista, que a través del diario “Arriba” arremeterá duramente contra el aperturismo, contando con el apoyo mismo del dictador. Debido a las presiones de los “ultras” franquistas, Arias Navarro, se verá en la obligación de desdecirse, convirtiendo el espíritu del 12 de febrero en un cambio de retórica política más que en una transformación real (Díaz Gijón et. al., 2001: 232).

<sup>53</sup> Además de “aquellos que realicen actos homosexuales”, la ley incluía a “rufianes y proxenetas”, “vagos habituales”, “los que habitualmente ejerzan la prostitución”, “los que promuevan o fomenten el tráfico, comercio o exhibición de cualquier material pornográfico o hagan apología”, los mendigos habituales”, “los ebrios habituales y los toxicómanos”, “los que promuevan o realicen el ilícito tráfico o fomenten el consumo de drogas tóxicas”, etc.

la consiguiente categorización del homosexual como un enfermo. Aun así, con ambas leyes entra en vigor la categoría de “peligroso social” por la que el marco legal justifica sus acciones no ya en función de la comisión de un determinado delito, sino de acuerdo con el peligro social que representaban estos sujetos a los que había que contener a través de medidas concretas (Olmeda, 2007: 29).

Sin embargo, eran muchos los juristas que entendían que la homosexualidad debía ser catalogada como un delito en sí mismo, independientemente de si se cometían o no “actos homosexuales”. Precisamente Antonio Sabater Tomás<sup>54</sup>, magistrado del juzgado especial de Barcelona, incluyó el carácter delictivo del homosexual simplemente por serlo en el anteproyecto de la LPRS. A pesar de esto, tal y como finalmente sucedió, tanto la práctica de “actos homosexuales” como la declaración por parte de un tribunal de la peligrosidad fueron requerimientos necesarios para poder aplicar las medidas de seguridad (Olmeda, 2007: 29; Ugarte Pérez, 2008: 28). Al sujeto delictivo se le imponía según esta ley:

- a) Internamiento en un establecimiento de reeducación.
- b) Prohibición de residir en el lugar o territorio que se designe o de visitar ciertos lugares o establecimientos públicos, y sumisión a la vigilancia de los delegados.<sup>55</sup>

Con la redacción definitiva se pretendía una actualización de la anterior ley de 1954 para así eliminar los “estados peligrosos” que fueran anacrónicos y dar “unicidad, continuidad y diligencia” a todo el “proceso de profilaxis y reincorporación social”. El objetivo principal, tal y como se pone de manifiesto, es el de “reeducar y rescatar al hombre para la plena vida social”.

Fue precisamente la amenaza que representaba el anteproyecto, lo que puso en marcha las reacciones y, concretamente, la creación del primer colectivo de hombres homosexuales en España. Serán los catalanes Armand de Fluvià y Francesc Francino (bajo los pseudónimos de Roger de Gaimon y Mir Bellgai) quienes, animados por las revueltas de *Stonewall* un año antes<sup>56</sup>, decidan escribir una carta dirigida a todos los

---

<sup>54</sup> Ya en su obra *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes* (Sabater Tomás, 1962: 197-202) el magistrado deja patente su visión cientifista de la homosexualidad a través de una profunda taxonomización de diferentes tipos de personas homosexuales. En la sección titulada “clases y caracteres de los homosexuales” Sabater diferenciaba entre “genuinos”, “personas con instinto sexual normal pero que han sido ‘seducidas’”, “hombres separados del otro sexo”, “bisexuales” y los que “se convierten posteriormente”.

<sup>55</sup> Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social.

<sup>56</sup> Los disturbios de *Stonewall* hacen referencia a una serie de protestas que se produjeron en Nueva York el 28 de junio de 1969 debido a las detenciones que se dieron en el conocido bar de copas *Stonewall Inn*. Estos hechos suponen un hito para el movimiento LGTB a nivel occidental ya que parecen servir como

obispos que en ese momento eran procuradores en Cortes (Calvo Borobia, 2001: 95). Con esta acción trataban de mostrarles cómo dicho proyecto de ley estaba fuera de lo aceptable incluso dentro de las corrientes científicas europeas de la época. Junto a esto, la propia revista francesa *Arcadie*, mostrando su apoyo a la causa española, enviará una serie de folletos a estos mismos procuradores en los que se les ofrecerá información sobre la homosexualidad. El refrendo internacional de sus acciones fue de tal relevancia que animó a ambos activistas a continuar trabajando en la clandestinidad para eliminar la LPRS a pesar de contar con medios escasos:

con un nombre falso compramos una multicopista de segunda mano en un sitio de segunda mano y la llevamos a mi casa, la dejamos en la carbonera del sótano, la limpiamos (...). Empezamos a editar un fanzine que se llamaba *Agois* y que lo hacíamos en la fábrica de su padre en Rubí porque tenía una máquina de escribir antigua con un carrete bastante grande para que la policía no pudiese identificar ni la multicopista ni la máquina de escribir. Siempre recordaré cómo me temblaban las piernas y las manos en el primer momento, en las primeras vueltas de manivela del primer número de la revista.<sup>57</sup>

A través de estas palabras se da testimonio de la constitución en 1971 del Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH) encargado de revitalizar, si no vitalizar, el debate público con respecto a la homosexualidad, marcado hasta entonces por la estigmatización del colectivo. La labor educativa de sus integrantes será especialmente relevante, ya que se enfrentaban a una sociedad que rechazada contundentemente la homosexualidad. Este hecho puede comprobarse en la encuesta mencionada por Jordi Petit (2003: 17-18) llevada a cabo en 1975 por la revista progresista *Guadiana*, dónde un 83% de la población de las 1600 entrevistas realizadas no dudó en afirmar que hacer desaparecer la homosexualidad era la mejor opción, apoyando, de esta manera, una ley contra la misma (80%)<sup>58</sup>.

---

detonante del surgimiento de los movimientos de gays, lesbianas, transexuales y bisexuales que a partir de entonces comenzarán a reclamar pública y masivamente sus derechos enfrentándose a la represión estatal y policial. Aun así, como señala Rafael M. Mérida (2009) estas revueltas se produjeron en un contexto más amplio de luchas políticas del movimiento antirracista y feminista norteamericano, así como las protestas estudiantiles y el rechazo social a la guerra de Vietnam. Como menciona este autor (Mérida Jiménez, 2009: 11-12), la importancia que *Stonewall* tiene para los colectivos se debe principalmente “al deseo y a la necesidad de creación de una mitología fundacional y de una genealogía grupal que fomentara y mantuviera vivo el espíritu de acción y de rebeldía”.

<sup>57</sup> Palabras de Armand de Fluvià extraídas de la entrevista realizada para *Idem TV* (06:00-07:00).

<sup>58</sup> Como señala Alfredo Martínez Expósito (1998: 170), durante las décadas de los setenta y ochenta el proceso de “desmedicalización legal” no se producirá a la par que la “desmedicalización social”. De esta manera, la homosexualidad continuará siendo considerada en términos generales como una enfermedad y, por lo tanto, siendo asociada al contagio y al estigma.

Este contexto no solo forzaba a la ilegalidad, sino que también condicionaba la vida de estos sujetos a la clandestinidad debido al peligro a ser delatados. El Régimen franquista instauró un modo de acusación a imitación del sistema inquisitorial de denuncia (Folguera Crespo, 1997: 531) en el que cualquier persona, actuando en favor de los valores que sustentaban el Movimiento Nacional, debía revelar ante la justicia aquellas conductas que fueran constitutivas de delito: “[l]a delación es un deber patriótico y los chivatos que dan pistas sobre republicanos o maricas obtienen premio y reconocimiento por parte de los líderes falangistas” (Olmeda, 2007: 24). La patria por encima de todo y de todos/as era la máxima esgrimida para convertir a los sujetos en capilares ejecutores del poder represivo del régimen, destruyendo, a su vez, un sistema de relaciones sociales sobre el que poder articular la oposición. Todo ello obligó a los líderes del movimiento gay a crear grupos reducidos con el fin de no llamar la atención sobre sus reuniones y evitar ser detenidos:

organizamos unos grupos, funcionaron 5 ó 6, de unas diez personas (...). Nos reuníamos una vez a la semana en diferentes casas, cada grupo tenía su casa, entrando y saliendo de uno en uno para que el sereno o el vigilante no pudieran chivarse a la policía.<sup>59</sup>

Esta situación se alargará hasta el fallecimiento del dictador, quién desde 1969 había sido diagnosticado de Parkinson y que en años posteriores se verá obligado a reducir su presencia pública y política debido a su estado de salud y continuos ingresos. Si bien es cierto, esta debilidad no se tradujo necesariamente en una mayor capacidad de acción de la oposición, ya que la presión policial era de tal magnitud que incluso se vieron obligados a clausurar algunos de los grupos que habían creado<sup>60</sup>. Lo que sí produjo esta complicada situación fue el surgimiento de un sentimiento de autorrealización que emanaba de la asimilación de su participación como un hecho coherente y de compromiso moral con la causa homosexual (Monferrer Tomás, 2003: 198).

Así mismo, durante estos años comenzó a establecerse una débil, pero influyente red internacional de grupos activistas homosexuales. Junto con la *Arcadie* francesa y la *Gay Activists Alliance* neoyorquina, los representantes españoles pudieron asistir a varios congresos en París en 1973 y en Sheffield en 1975, e incluso realizar una participación —bajo pseudónimo— en el I Congreso por los derechos de los Homosexuales de 1974

---

<sup>59</sup> Palabras de Armand de Fluvià extraídas de la entrevista realizada para *Idem TV* (07:00-07:29).

<sup>60</sup> Armand de Fluvià menciona en un momento dado de la entrevista (09:02-09:55) como el acoso policial les obligó a cerrar los grupos ante el temor de ser descubiertos y detenidos.

celebrado en Edimburgo<sup>61</sup>. Estos contactos internacionales serán los que les permitirán empaparse de todo un bagaje teórico que estaba recorriendo el mundo occidental aportando nuevas formas de asociación y de activismo político y que serán fundamentales para “el desembarco de la ideología de la liberación en España” (Calvo Borovia, 2001: 97). De acuerdo con esta, los homosexuales debían exigir un puesto de representación en el sistema y no únicamente resistir frente a la opresión. Se pasa, por lo tanto, de un modelo defensivo en el que la victimización<sup>62</sup>, la fraternidad y el establecimiento de redes habían sido fundamentales, para iniciar un proceso más ofensivo o reivindicativo marcado por las protestas y la ocupación —ilegal— del espacio público, así como por el paradigma de la “normalización”. Esta situación se traducirá en la transformación del MELH en el *Front d’Alliberament Gai de Catalunya* (FAGC) en 1975.

Si bien el movimiento gay tiene pocos antecedentes en España a nivel asociativo, el movimiento feminista, por su parte, cuenta con una tradición más amplia y asentada en la clandestinidad franquista. A pesar de que los años cuarenta fueron críticos por la fuerte represión y silenciamiento, a partir de la década siguiente comenzará a surgir una resistencia organizada en torno al Movimiento Democrático de Mujeres que permitirá ampliar su idea de militancia política en torno a la lucha contra el régimen (Sarasúa y Molinero, 2009: 321). La situación internacional será favorecedora para ambos movimientos sociales a partir de los años sesenta ya que la “revolución del 68” supondrá un avance sin precedente en la lucha por los derechos civiles dando lugar a fuertes movimientos como los que aquí tratan de describirse. Especialmente relevante para el feminismo fue la denominada Segunda Ola. Este proceso fue fundamental para inscribir la experiencia individual de las mujeres dentro de un sentimiento de pertenencia grupal en base a la conciencia de opresión colectiva sobre la que se sostenía su participación política. Su lucha no solo se basará en la eliminación de un corpus legal misógino, sino que se extiende hacia la consecución de derechos primordiales como la educación, la autonomía y el libre ejercicio de la sexualidad.

Junto a esta labor teórica, surgieron los denominados *Consciousness Raising Groups*, organizados en los años sesenta por el movimiento de liberación de las mujeres teniendo especial relevancia la *New York Radical Women*, germen de la futura *Women’s*

---

<sup>61</sup> Como señala Alberto Mira (2004: 476) el propio Armand de Fluvià realizó una intervención en la que habló sobre la situación legal de los homosexuales en el territorio español.

<sup>62</sup> Entendiendo esto como el proceso por el cual un grupo social se reconoce a sí mismo como víctima de una determinada opresión, lo cual es un paso fundamental de concienciación para poder iniciar la actividad política activa.



*Liberation Movement*. Estos grupos no solo suponen una forma de organización, sino un método de concienciación colectiva que había sido tomado del movimiento americano por los derechos civiles. En ellos, las mujeres podían compartir pensamientos e ideas dentro de un espacio de seguridad en el que no eran coaccionadas y donde sus opiniones no eran menospreciadas ni infravaloradas. Las mujeres participantes compartían y ponían en común sus propias vidas, reinterpretando y reconstruyendo sus experiencias en base a una idea colectiva de opresión. En el contexto español, la llegada de estos grupos de autoconciencia se produjo a finales de los años setenta una vez el régimen cayó en desgracia. Puesto que a lo largo de cuarenta años el modelo exaltado por el franquismo había sido el de buena esposa y madre, elevando este discurso a la categoría de “responsabilidad nacional” (Di Febo, 2006: 222), los esfuerzos feministas se centraron en, principalmente, combatir la opresión doméstica<sup>63</sup>, entendida como un discurso de subalternidad que forzaba al aislamiento y a la soledad de las mujeres (Nash, 2006). Susana Tavera (2006: 254) se refiere a esta reincorporación al hogar como el “exilio doméstico”. Con este término describe el proceso por el cual las sociedades occidentales a lo largo del periodo de entreguerras se enfrentaron a la necesidad de retomar las formas genéricas tradicionales y forzar a las mujeres a volver hogar. Un recogimiento que, tal y como afirma la autora, no debe ser entendido únicamente en términos de reclusión, sino que además se dio a la par que una intensificación de sus actividades.

La agenda feminista resultante de las necesidades políticas y sociales del momento tuvo como principal característica el tener un gran número de objetivos. Las mujeres debían hacer frente a todo un corpus específico que el régimen había puesto en marcha a lo largo de cuarenta años (Sarasúa y Molinero, 2009: 312). Esta amplitud de metas ayudó en la formación de una conciencia en torno al perjuicio resultante de la configuración de la sociedad patriarcal y de la división de roles entre hombres y mujeres. El movimiento feminista, al igual que el gay, focalizó su actividad, estimulando una participación más decisiva en torno a la asimilación de los conceptos de igualdad y ciudadanía política. La desvinculación de la tutela masculina irá aparejada a la incorporación de los derechos de las mujeres, especialmente los controvertidos derechos sexuales y reproductivos, como *locus* público y especialmente feminista (Valcárcel, 2006: 428).

---

<sup>63</sup> Como afirma Inmaculada Blasco (1999: 55) en relación al papel adscrito por el franquismo a las mujeres: “consistía en reconocer públicamente que su función social era imprescindible para el desarrollo de la nación. El Estado se encargó de definir rigurosamente en qué consistía esa función femenina: reproducción, maternidad, y transmisión de valores”.

Son tiempos de reivindicación feminista y esto se manifiesta en la consagración de 1975 como el año Internacional de la Mujer y la consiguiente celebración en Madrid de las primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer, así como la I Conferencia Mundial de la Mujer en México. Esta situación continuará al año siguiente con la celebración de las Jornadas Catalanas de la Dona, lo que iniciará un bienio, entre 1976 y 1978, de gran calado en la reivindicación de los derechos de las mujeres (Nash y Torres, 2009: 80). A partir de este momento se comienza a vislumbrar el origen de lo que será un feminismo institucional encargado de introducirse en los mecanismos políticos y transformarlos para reorganizar las estructuras de poder que impedían el acceso a las mujeres.

Si ya en 1972 la Asociación Española de Mujeres Juristas había conseguido que se equiparase la mayoría de edad legal, entonces situada en 25 años —21 años para los hombres—, a partir de 1977 se sucederán toda una serie de transformaciones políticas que equilibrarán la balanza considerablemente. A través de diferentes reformas se estimulará la individualización de las mujeres como sujetos autónomos y de pleno derecho, puesto que hasta entonces habían sido reducidas al ámbito privado, es decir, a ese “espacio de las idénticas” definido por Celia Amorós (2005: 108):

El espacio de las idénticas de las indiscernibles, el ámbito de lo privado, de lo que no se contrasta a la luz pública, donde nada se reconoce ni se discierne y cualquier emergencia no puede ser sino adjetiva sólo se puede ejercer poder como influencia indirecta puntual en oblicuo, en disposición en batería, carente de toda virtualidad sintética y de cualquier efecto potenciador.

Las mujeres habían sido infantilizadas e incapacitadas bajo la tutela masculina, viendo limitadas sus posibilidades de acción, así como de autorrealización, algo que para ellas debía residir en el ámbito doméstico. Como afirma la autora Inmaculada Blasco (1999: 55): “al serle negada una definición como ciudadana, la significación pública de las mujeres fue reducida exclusivamente a su función reproductiva, y a su especial capacidad para el sentimiento”. La labor de las feministas será fundamental ya que “a partir de la práctica social y la acción ciudadana de las mujeres, definieron tanto una comunidad de pertenencia como ciudadanas, como una nueva cultura política definida por el reconocimiento de los derechos personales y la agencia femenina” (Nash y Torres, 2009: 78)<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Un primer testimonio de la creciente participación política de las mujeres puede encontrarse en las elecciones de 1977 en las que representaban un 13%, de las cuales resultaron elegidas un 6% para el Congreso y un 1,9% para el Senado. Así mismo, los cargos de responsabilidad sindical, por ejemplo, estaban en manos de hombres mientras que a las mujeres se les entregaba el control de algún espacio

En este panorama político, el texto constitucional de 1978 será el mejor reflejo de las transformaciones que se estaban produciendo en relación a la consideración de las mujeres como ciudadanas de derecho<sup>65</sup>. Destacará especialmente el artículo 14 con el que se reconocía la igualdad ante la ley sin posible discriminación “por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”. Otras incorporaciones relevantes fueron el artículo 32 que establecía el matrimonio en igualdad jurídica entre hombres y mujeres y el artículo 39, que fijaba la protección a los hijos/as independientemente de su filiación (Folguera Crespo, 1997: 561)<sup>66</sup>. Aun así, debe matizarse que, a pesar de las indudables mejoras que incluye en su articulado, este texto no rompe con la tradición legal patriarcal, sino que, como menciona Octavio Salazar (2013: 59), “responde a los parámetros del constitucionalismo liberal” reforzado a través de “la construcción de un concepto abstracto de ciudadanía que, bajo un universalismo abstracto, mantuvo las cláusulas del “contrato sexual”.

A pesar de la movilización de las mujeres lesbianas en los mencionados Frentes de Liberación, por lo general, los movimientos feminista y gay supondrán su núcleo de participación política hasta los años ochenta, con la entrada de lleno en los que serán los debates más polémicos del feminismo contemporáneo (Trujillo, 2009). Si bien es cierto, las referencias a la homosexualidad de las mujeres en estas asociaciones serán escasas o poco relevantes. La incapacidad de los grupos para encauzar sus peticiones basadas en sus experiencias particulares derivó en una sensación de abandono. Las lesbianas estaban sometidas a una doble discriminación, por su identidad de género, que las constreñía al ámbito privado, y por su orientación sexual, la cual permanecía en el ámbito de lo invisible. Como señala Gracia Trujillo (2009) el Estado relegaba la represión de estas mujeres a su familia que sería la encargada de lidiar con su sexualidad en tanto que

---

“segregado” como es el caso de las Secretarías de la Mujer (Díaz Sánchez, 2006: 354). Si bien es indudable que la relevancia política de las mujeres había aumentado desde la plena invisibilidad, lo cierto es que no se había eliminado una estructura política de legitimación masculinista que les impedía el acceso.

<sup>65</sup> Entró en vigor el 6 de diciembre de ese mismo año siendo aprobada en referéndum por el 87,9% de las votantes, correspondiéndose con un total de 15.706.078 de votos. Mención especial merecen las denominadas, sirviéndome del título del documental de Oliva Acosta “Las constituyentes” (2011). En este documental se repasa la vida de 14 de las 27 mujeres que ocupaban la vida política española, por ejemplo, María Izquierdo, diputada del PSOE en Granada, Nona Inés Vilariño diputada de UCD en A Coruña, y María Teresa Revilla, diputada de UCD en la provincia de Valladolid.

<sup>66</sup> A estos logros deben sumarse las reformas posteriores del Código Penal que permitieron la despenalización del adulterio y el amancebamiento, así como la venta y propaganda de anticonceptivos — cuya despenalización ya había sido incluida en los Pactos de la Moncloa (Nash y Torres, 2009: 85). Habrá que esperar hasta 1981 para que se apruebe la Ley de nulidad, que establecía las condiciones del divorcio entre los cónyuges en igualdad de condiciones, así como la controvertida Ley del aborto en 1985.

problema privado. Puesto que la ocupación del espacio público suponía parte del privilegio masculino, los hombres gays habían sido duramente sometidos bajo un entramado legal que los consideraba como sujetos delictivos —homosexuales— a eliminar. Sin embargo, en el caso de las lesbianas, puesto que ni siquiera eran reconocidas como sujetos existentes, estaban condenadas a la invisibilidad y al sometimiento bajo el código legal restrictivo en tanto que mujeres<sup>67</sup>. Esta opresión no solo se evidenciaba en la subordinación con respecto al varón, sino en la prescripción de la heterosexualidad como régimen fundamental: “las mujeres que no querían seguir el camino de un matrimonio y la maternidad sólo tenían como salida el convento, la locura o la soltería como servicio a los demás” (Platero, 2009a: 19). Esta situación explica por qué las acciones de mujeres lesbianas a lo largo de los ochenta tendrán como eje fundamental la lucha contra la invisibilización (Osborne, 2008: 42).

Como he comentado, a lo largo de estos primeros años, las mujeres homosexuales oscilaron entre grupos gays y feministas, incorporándose a la lucha de los grupos mixtos. Sin embargo, esto no quiere decir que no existieran, dentro de estas organizaciones, grupos autónomos de mujeres lesbianas. Este es el caso del *Col·lectiu de Lesbianes de Barcelona* creado por María Giralt Castells en el año 1975-1976 dentro de las filas del FAGC:

paseando por los pasadizos se veía una gran pancarta, enorme, que era la presentación del Front d'Alliberament Gai (...) Al finalizar fui a la mesa y les pregunté si había mujeres en el FAGC y me comentaron que no, pero que tenían una lista de treinta nombres. Lo que hice fue coger la lista e irme a mi casa y llamar una a una para ver si estaban interesadas en hacer una reunión. Algunas van a rechazar la invitación y otras, dos en concreto, vamos a conseguir reunirnos en la Plaza de Cataluña y ahí va a comenzar el primer colectivo de lesbianas organizado como tal del Estado Español.<sup>68</sup>

Por otro lado, mientras que homosexuales y feministas comenzaban a organizarse en la primera mitad de los años setenta, las personas transexuales aun tendrán dificultades para ver surgir sus propias organizaciones. En estos años, a pesar de que su visibilidad política fue muy reducida en comparación con otros colectivos, tendrán cierto protagonismo en

---

<sup>67</sup> Se conocen pocos casos sobre mujeres que hayan sido juzgadas por la LPRS. Uno de estos es el de María Helena, una mujer que fue estudiada física y psicológicamente por el régimen franquista e internada durante 127 días. Los documentos que se poseen describen sus conductas en relación al arquetipo masculino evidenciando la rigidez discursiva del régimen. La autora Raquel (Lucas) Platero (2009a: 32-35) describe y analiza este caso mostrando como en la documentación original se menciona la “actitud sospechosa”, la “irresistible inclinación” y la criminalidad de la mujer al “no poder pasar con éxito por un hombre”.

<sup>68</sup> Palabras de María Giralt Castells, extraídas del documental “La memoria del l’orgull”. Projecte fi de cicle de l’INS La Mercè de Barcelona (01:50-02:54).

las manifestaciones llevadas a cabo tras la muerte del dictador. Debido a la asimilación de lo transexual con lo homosexual y travesti durante el siglo XX, esta identidad había visto reducida su capacidad de agencia para construir un movimiento propio y efectivo. Será la categoría travesti, considerada como una hipérbole homosexual, la que acoja la diversidad transgénero hasta los años setenta (Guasch y Mas Grau, 2014). Así mismo, la asimilación a lo homosexual también servía para ahogar sus posibilidades de empoderamiento en relación a la definición de un “yo” colectivo a través del cual estructurar las reivindicaciones sociopolíticas: “[l]a identidad transexual no existió como tal en los medios o en la política hasta más tarde” (Platero, 2009b: 121).

El autor Fernando Tena (2013: 39-40) describe cómo la formación de una identidad política propia estará marcada por un cambio producido entre los años sesenta y setenta por el que se pasa de una “transgresión del sexo por el género” a lo que la feminista Nicole Claude denomina una “transgresión del género por el sexo”. De esta manera, se transita de un periodo en el que la transgresión venía dada por la falta de intervención quirúrgica a otro en el que la transexualidad es encuadrada dentro de un programa medicalizador de readecuación quirúrgica. Aunque este cambio de paradigma construye al sujeto transexual como un enfermo y también lo inscribe en un proceso clínico, lo cierto es que, a su vez, le sirve para legalizar el proceso y ofrecerle el asesoramiento y condiciones necesarias para realizarlo. Este conflicto estará en la base de las problemáticas que se desarrollarán ya entrada la década de los ochenta en el seno del colectivo trans\*.

Si en la primera mitad de los setenta había surgido la primera asociación gay a nivel estatal, en la segunda mitad aparecerán asociaciones en todo el territorio español que experimentarán un aumento de su presencia pública motivada por la lucha contra la penalización de la homosexualidad. Es también en este momento cuando se produce la primera manifestación —considerada ilegal y de ahí la dura represión— en el Estado Español el 26 de junio de 1977 a la que acudieron cuatro mil personas (Petit, 2003: 28). Aparecerán en ese mismo año asociaciones como el *Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua* (EHGAM) y un año más tarde el Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHC). También en Madrid se organizó el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), así como la Agrupación Mercurio. En Valencia surgirá en 1979 el *Col·lectiu de lesbianas* que se integrará en la Coordinadora Feminista.

Estas y otras organizaciones no mencionadas son ejemplos de la concentración local que experimentarán los colectivos gays desde finales de los setenta. Si bien esta

situación puede ser entendida como una fragmentación o dispersión, también es síntoma de la multiplicación de los discursos y las ideas que circulaban en dichos grupos. Una clara materialización de los enfrentamientos que surgirán es la escisión en el año 1978 del FAGC por la que varios de sus integrantes crearán la Coordinadora de *Col·lectius d'Alliberament Gai*. Esta, entendida como una escisión radical, acusaba al FAGC de “un diálogo excesivo con las instituciones que desmontaba los ideales utópicos del movimiento original” (Mira, 2004: 486). A pesar de su intención revolucionaria, dicha propuesta no tuvo el éxito ni el apoyo esperado y se vio obligada a desaparecer varios años después, concretamente en 1980. Aun así, fue precisamente de esta escisión de donde surgió la primera organización trans\* conocida como Colectivo de Travestis y Transexuales (Platero, 2009b: 111). Otro caso relevante es la constitución de grupos propios como el Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid de 1981 debido a las actitudes misóginas detectadas en asociaciones gays (Osborne, 2007: 28).

En enero de 1979 la homosexualidad/travestismo serán eliminadas de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, algo que puso de relevancia la importancia de la acción política, así como su eficacia, ya que fue a través de esta y la presencia en las calles como se había conseguido el mayor logro hasta la fecha. Sin embargo, esto no supuso una mejora drástica del contexto social, ya que se continuaron produciendo sanciones a través del artículo 431 del Código Penal y de la figura delictiva del escándalo público, que no será eliminada hasta 1988.

El año 1979 supondrá el inicio de una etapa de ligero decaimiento del movimiento gay. Según el autor Jordi Petit (2003: 23) esto tiene varias explicaciones:

A las escisiones internas habidas en Barcelona por parte de un sector libertario que tiene una corta vida (CGAG, 1978-1980), hay que sumar sobre todo la satisfacción de muchísimos gays que disfrutando las nuevas libertades, no entienden el discurso revolucionario de tales grupos ni mucho menos la crítica a los locales de ambiente (...).

Como consecuencia, los movimientos gay y lésbico —a pesar de la fuerte dependencia del segundo con respecto al movimiento feminista—, manifestarán una concretización de su agenda, pasando a atender a problemas más específicos que, como menciona el autor (Petit, 2003: 34), se alejan de “proyectos abstractos o ‘revolucionarios’”. Como señala Trujillo (2009) la legalización de estas identidades devendrá en cierta desmovilización a la par que comienza a vislumbrarse el surgimiento de una subcultura comercial gay-lésbica. Sumado a esto debe valorarse el desencanto político generalizado que se vivió en España a inicios de los años ochenta y que se hizo evidente en la reducción de la

participación política de las elecciones de 1979 a un 69%. La legalización de la mayoría de las asociaciones de gays, lesbianas y feministas a principios de los años ochenta derivó en el reconocimiento político de sus acciones y, a su vez, permitió establecer un hito histórico a través del cual legitimar y reconocer el esfuerzo y la valentía de sus integrantes.

## **2.2 Despatologización social: lo LGTB y el feminismo en las estructuras de poder (1980-1990)**

### **2.2.1 El feminismo y el movimiento lésbico en los “movidos” años 80**

El movimiento feminista de este periodo se mantendrá fluctuante entre la acción y la falta de operatividad en un estado latente de actividad partiendo de una “sectorialización de las campañas y actividades” (Blanco Corujo y Moran Deusa, 1995: 24). La política y activista feminista Lidia Falcón (2001: 16) afirma que el movimiento en los años ochenta quedará dividido en torno a cuatro tendencias: “grupúsculos inoperantes o dedicados a realizar actividades culturales”, “asociaciones de mujeres filiales de partidos políticos”, “grupos dedicados a la asistencia social” y, por último, “partidos feministas”. Una fragmentación política y un contexto social fuertemente influido por la religión católica que, en cualquier caso, no evitará la acción colectiva común (Scanlon, 1990).

Algunas de las obras sobre la situación política del feminismo en esta década coinciden en señalar cierto “vacío” tanto de mujeres como de lo LGTB: “la presencia de las mujeres en los poderes era nula, aunque un número bastante significativo había formado parte de las organizaciones, plataformas, lugares de agitación y encuentro de los que se nutrió la nueva élite política” (Valcárcel, 2006: 430). Como resultado de la “remasculinización” de la política durante el tardofranquismo y la Transición democrática, la figura del varón sale reforzada como garante de la estabilidad y el consenso tan publicitado. Los discursos paternalistas se concretaron en toda una serie de medidas despenalizadoras que comenzaron a dotar a las mujeres de una ciudadanía democrática real, pero que, a su vez, no iba compaginada con una política educativa y administrativa que promoviera su acceso a los espacios de control y decisión.

Un tema especialmente complejo durante la primera legislatura del PSOE, que aún hoy en día sigue ocasionando graves conflictos sociales, fue la despenalización parcial del aborto en 1985. A pesar de que el proyecto de Ley fue presentado en 1982 y aprobado el 6 de octubre de 1983 en el Congreso de los Diputados, no será hasta dos años

después cuando entre en vigor debido al recurso presentado por Alianza Popular ante el Tribunal Constitucional. El artículo 417 bis del Código Penal despenalizará el aborto únicamente en tres presupuestos: “evitar un grave peligro para la vida o la salud física o psíquica de la embarazada” debiendo constar, eso sí, en un dictamen médico; “que sea consecuencia de un hecho constitutivo de violación del artículo 429” en las primeras doce semanas de gestación y siempre que dicho delito se denunciase; “[q]ue se presuma que el feto habrá de nacer con graves taras físicas o psíquicas” dentro de las primeras veintidós semanas de gestación y con el correspondiente dictamen médico<sup>69</sup>.

En estos debates tendrá especial importancia la Iglesia Católica. Si bien su preponderancia social había decaído en los últimos años, su peso político continuaba siendo determinante, no solo en la configuración ideológica de una España en vías de democratización, sino también en la autoridad política y moral que mantenía. A pesar de que la institución había sabido desvincularse a tiempo del Régimen dictatorial, tal y como señala Charles Powell (2001: 74), esto no evitó que su imagen se viera salpicada por el exceso de intervencionismo en la política estatal. Junto a esto, a lo largo de estos años se da un marcado decaimiento de la confianza depositada en la institución. De acuerdo con Alfonso Pérez-Agote (2007: 68) en este periodo se produce la que denomina la “segunda oleada de secularización”: “un proceso que no implica tanto el desarrollo de una actitud contraria y beligerante en relación con la religión y la Iglesia Católica sino, más bien de una actitud pasiva y desinteresada con respecto a ellas”<sup>70</sup>.

El papel de la Conferencia Episcopal será muy relevante, sobre todo en la exaltación de un clima social convulso a través de publicaciones o apariciones públicas que hacen gala de su asumida autoridad moral. En la XLII Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal Española el 28 de junio de 1985 se elaboró una instrucción titulada “Actitudes morales y cristianas ante la despenalización del aborto”. La anulación de la capacidad de decisión de la mujer se complementa con la construcción de un discurso que se articulaba de acuerdo al “derecho a la vida” y que consideraba el aborto como un “asesinato” con el que se atentaba contra el individuo y contra todo el conjunto social.

---

<sup>69</sup> Ley Orgánica 9/1985, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal.

<sup>70</sup> Aunque su autoridad se verá mermada en el campo político no podrá decirse lo mismo de la fuerte moralidad cristiana que seguirá imperando. Es precisamente a lo largo de este periodo cuando “España va dejando de ser un país de religión católica y se va convirtiendo en uno de cultura católica (Pérez-Agote Poveda, 2007: 74). Este hecho es fundamental no solo en relación a la evolución del sentimiento religioso en el país, sino también por la influencia que continuará teniendo la institución en la toma de decisiones políticas, en especial las vinculadas al cuerpo de las mujeres.



Lo primero que tenemos que decir es que el hecho de la despenalización no cambia la valoración moral del aborto provocado; (...). Cualquier hombre o mujer responsable sabe que es una violación práctica del derecho a la vida en el que se debe inspirar siempre la convivencia entre los hombres y la misma vida social.

A través de estas palabras y del texto en su conjunto, el aborto era dotado de una connotación de inmoralidad y, a su vez, se reforzaban vinculaciones tradicionales como mujer-madre-maternidad, sexualidad-procreación y matrimonio-familia. Los/as autodenominados/as “provida” se encuadraron precisamente en la oposición vida/aborto por la que se anulaba la capacidad de decisión de la mujer y se imponía la “palabra sagrada” y su ya clásica misoginia.

A partir de la segunda mitad de la década de los ochenta, tras la despenalización del aborto en base a supuestos, la lucha de las mujeres se verá impelida por la necesidad de trabajar en pos del acceso a las instancias de poder. El feminismo estará en una posición de lucha constante orientada a dismantelar la estructura patriarco-legal, al son del cual se conformará lo que se ha dado en llamar el “feminismo de Estado” que se inicia con claridad a partir de la creación en 1983 del Instituto de la Mujer. Esta institución centrará sus esfuerzos en dos líneas de trabajo: “la primera, para impulsar la creación de servicios de información y de atención y el desarrollo de programas de formación a las mujeres. Y la segunda, orientada al fomento de actuaciones para promover y coordinar políticas específicas dirigidas a las mujeres desde la Administración”<sup>71</sup>. Una forma de entender el ejercicio político que coincide con las características que Ana de Miguel (1995) adscribe al “feminismo institucional” europeo: el alejamiento de actuaciones al margen del sistema, la aceptación de que la transformación es paulatina y no necesariamente radical y la difusión de los Estudios Feministas en los espacios académicos.

Si a lo largo del periodo descrito anteriormente se hacía mención a la despenalización de determinados actos o comportamientos tipificados como femeninos, lo cierto es que el siguiente gran obstáculo para el avance del feminismo será la patologización que aun sufrían las mujeres como producto heredado del estricto binarismo del periodo franquista. Estas van a enfrentarse a una sociedad en transformación en la que comenzaba a surgir una conciencia de mujer en cuanto ciudadana y sujeto agente mientras persistían los discursos sexistas y misóginos que las consideraban menos aptas, débiles e incluso enfermas. En contra de prejuicios y

---

<sup>71</sup> Información extraída de la página web oficial del Instituto de la Mujer.

estigmatizaciones, se inició un proceso de “despatologización” de su propia condición que a nivel político consistió fundamentalmente en la demostración social de su valía para ejercer puestos y posiciones de poder de una forma tan exitosa o tan decadente como en el caso de los varones. Las mujeres feministas se convirtieron en eso que María Bustelo (2004: 41) denomina “agenda setters” o, dicho de otro modo, creadoras y fijadoras de la agenda política. Se trataba entonces de focalizar el interés de la sociedad hacia un asunto político relevante para así darle visibilidad y que sea tratado como un problema público. Para ello se contó con el apoyo internacional, por ejemplo, de la Comisión Jurídica y Social de la Mujer que redactó en 1979 la *Convención sobre la Eliminación de todas las formas de discriminación contra las mujeres* (CEDAW) (Alcañiz Moscardó y Carballido González, 2011: 167). En esta se reconocía que “la máxima participación de la mujer, en igualdad de condiciones con el hombre, en todos los campos, es indispensable para el desarrollo pleno y completo de un país, el bienestar del mundo y la causa de la paz”.

Así bien, este feminismo institucional surgirá tras la escisión de un feminismo de posiciones más “revolucionarias”. En la línea de la división que había llevado al *Col·lectius d'Alliberament Gai* en 1978 a escindir del FAGC, el feminismo verá en su propio cuerpo político esta ramificación que se extenderá hasta la actualidad a pesar de la clara preeminencia o relevancia pública del institucional por encima de uno de corte más radical. Se dará, de esta manera, una escisión que afectará al movimiento feminista —en el que se integrarán las lesbianas hasta finales de los ochenta<sup>72</sup>— entre las partidarias del feminismo de la igualdad y la doble militancia y las feministas de la diferencia que anteponen su categorización como lesbianas por encima de la definición genérica (Trujillo, 2009).

Indudablemente la participación política no fue sencilla y estuvo plagada de conflictos internos y externos. Virginia Maquieira D'Angelo (1995: 154-155) menciona cuatro obstáculos fundamentales en cuanto a la dificultad que encontraron las mujeres para acceder al ámbito político. En primer lugar, la ya denominada doble jornada. La falta de tiempo derivada del cumplimiento de las tareas domésticas exigidas socialmente las forzaba a un régimen de horarios que, en la mayoría de los casos, era incompatible con el

---

<sup>72</sup> Como expone Gracia Trujillo (2009) el movimiento lésbico en España se integrará durante los años ochenta en las filas del movimiento feminista. De este modo, las mujeres de estos grupos enfatizaron su condición de género por encima de un discurso identitario específico que se desarrollará a partir de los años noventa. Esto, de acuerdo a la autora, tuvo un efecto ambivalente: por un lado, otorgó a las lesbianas un espacio político de concienciación y creación de redes, pero, por otro, silenció la causa y las exigencias lésbicas al superponer la lucha feminista a la suya propia.

ejercicio político. Por otro lado, la autora hace referencia a las presiones vecinales como capilaridad de la presión social que, a través de comentarios, gestos e insultos coaccionaban a las mujeres participantes en los movimientos sociales, algo que estaría profundamente relacionado con otro de los obstáculos: la interiorización del miedo y la culpa que solo podía ser limitada a través de la sororidad identitaria. Junto a esto, se menciona la misoginia presente de forma transversal en otros movimientos sociales y en formaciones políticas tanto de derechas como de izquierdas, de tal modo que se coartaba la incorporación y participación de las mujeres.

Además de las problemáticas mencionadas en cuanto a la fragmentación general del movimiento, así como a las dificultades en la participación, existen otros asuntos que complicaron el buen desenvolvimiento político del feminismo de los años ochenta. Raquel Osborne (2007: 31) menciona varios debates: “el de la doble militancia, la pugna igualdad/diferencia y sobre todo el de la pornografía, las fantasías sexuales y en general las sexualidades no ortodoxas”. Especial interés tiene en este trabajo lo tocante a las sexualidades no normativas y el enfrentamiento directo con el feminismo. En este sentido, la obra de Victoria Sau *Mujeres lesbianas* publicada en 1979 es relevante para comprender cómo contextualizar el lesbianismo político dentro del proceso democratizador, así como para entender esta postura dentro del feminismo. Para Sau, tal y como indica Raquel Osborne (2007: 22-23), el lesbianismo es una posición política eminentemente subversiva que es concebida como una suerte de sujeto deseable del feminismo. Con su discurso se oponía al contexto de silenciamiento lésbico tanto en los Frentes de Liberación en los que se enfrentaban a la fuerte misoginia de muchos de sus integrantes, como en el seno del movimiento feminista donde se imponía la negación de su identidad (Trujillo, 2009). Frente a la posición de la autora, aun minoritaria en los ochenta, el discurso imperante en los colectivos feministas será el de negar la especificidad lésbica para resaltar la lucha política entorno a la categoría mujer la cual parecía incluir una liberación femenina de carácter universal.

Aun así, esta situación un tanto conflictiva servirá de sustrato para que el movimiento lésbico de estas décadas comience a realizar una crítica de los discursos heterocentros del feminismo clásico y la misoginia de los grupos gays. Si el feminismo institucional heredero de la Segunda Ola incidía en los derechos reproductivos (Humm, 1992: 54), el lesbianismo teórico se centrará no solo en descomponer la visión esencialista y naturalizada de la heterosexualidad, sino también en el desarrollo de nuevas metodologías para comprender la realidad de acuerdo con su visión analítica. De manos

de autoras como la mencionada Victoria Sau en España, así como Adrienne Rich, Audre Lorde y Monique Wittig, representantes de las tendencias radicales norteamericanas y francesas de los setenta, se enriquecerá el movimiento tanto en sus argumentaciones teóricas como en lo referido a su actividad política.

Junto a esto, la Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado Español (COFEE) organizará en 1983 las primeras Jornadas Feministas sobre sexualidad<sup>73</sup> celebradas en Madrid que estarán fundamentalmente centradas en las temáticas como la pornografía, el lesbianismo y feminismo, la crítica a la heterosexualidad obligatoria y, especialmente, en lo relacionado con la erótica, la seducción, el placer individual, la masturbación y, en definitiva, el reconocimiento del placer erótico-sexual de las mujeres. Como ejemplo, puede mencionarse la ponencia llevada a cabo por Fina Sanz titulada “Fantasías y Seducción”<sup>74</sup>. La importancia de estas jornadas fue tal que el periódico *El País* recogió cuales fueron los asuntos más relevantes en un artículo publicado el 6 de junio, al finalizar dichas jornadas, titulado: “Las mujeres reivindican unas relaciones afectivas con bases distintas a las tradicionales, cargadas de puritanismo”<sup>75</sup>. Como se puede comprobar, partir de 1983 las lesbianas comenzarán a organizarse y a adquirir cierta consistencia identitaria constituyendo grupos propios desde los que llegaron incluso a conquistar, tal y como mencionan Llamas y Vila (1997: 202) el espacio ideológico feminista.

El feminismo de estos años también inició una dura batalla para erradicar la violencia ejercida contra las mujeres. Los primeros frutos se extendieron hasta la reforma del Código Penal de 1989 en el que se incluía el artículo 425 que, por primera vez, diferenciaba el delito de lesiones de la recién nombrada violencia doméstica y que posicionaba las bases para futuras modelaciones conceptuales que derivaran en la actual violencia de género:

El que habitualmente, y con cualquier fin, ejerza violencia física sobre su cónyuge o persona a la que estuviera unido por análoga relación de afectividad, así como sobre los hijos sujetos a la patria

---

<sup>73</sup> Anteriormente ya se habían celebrado jornadas en 1981 sobre el aborto y otras en 1989 que llevaron por título “juntas y a por todas”, lo que muestra la relevancia de esta organización como punto de reflexión, fortalecimiento y empoderamiento de estas mujeres.

<sup>74</sup> Extractos de ponencias disponibles en el Centro de Documentación de Mujeres. Emakumeen Dokumentazio Zentroa.

<sup>75</sup> Artículo publicado en “El País” el 6 de junio de 1983.

potestad, o pupilo, menor o incapaz sometido a su tutela o guarda de hecho, será castigado con la pena de arresto mayor.<sup>76</sup>

Si bien la inclusión de la domesticidad hoy en día no sería apropiada, lo cierto es que esta reforma del Código Penal obedece a un intento claro y necesario de politización o *framing*<sup>77</sup> que da sentido estructural a una serie de actos que anteriormente no eran tratados con profundidad. Celia Amorós (2005: 25) insiste en la importancia de la evolución conceptual que el feminismo introdujo progresivamente a nivel social e institucional puesto que, tal y como afirma: “conceptualizar es politizar”. La autora se refiere al proceso por el cual un determinado suceso, en este caso, la violencia de género se convierte en un problema común pasando de una comprensión aislada o específica, a otra de carácter más general y estructural. Concretamente, esta transformación se hace evidente a través de la evolución conceptual de los “crímenes pasionales” a la “violencia doméstica” y a la posterior “violencia de género”, con lo que se consigue pasar “de la anécdota a la categoría”<sup>78</sup>.

Otro aspecto interesante es el establecimiento, ya desde finales de los años ochenta, de los denominados sistemas de cuotas que trataban de equilibrar la baja participación política de las mujeres a través de la discriminación positiva (Valcárcel, 2008: 107). Estos sistemas, en palabras de Tania Verge (2006: 131), “dotaron a las mujeres de un valioso poder orgánico que les garantizaba una mayor capacidad de presión para incrementar la presencia femenina en los cargos orgánicos y en los públicos, y para la ampliación progresiva de la cuota”<sup>79</sup>. Junto a esto, comienza a introducirse el concepto de “techo de cristal” por el que se refiere a la falta de acceso de las mujeres a los cargos de dirección en empresas y organizaciones, tratando así de evitar “que el sistema completo de autoridad y poder sesgue en función del género y no sea imparcial” (Valcárcel, 2008: 163). Lo que se pretende con estas medidas es trascender la configuración tradicional de la política y de las formas de acceso a la misma, alejándose

---

<sup>76</sup> Ley Orgánica de 21 de junio de 1989 de actualización del Código Penal.

<sup>77</sup> El autor Robert M. Entman (1993: 52) describe este concepto como un procedimiento que se basa en seleccionar y destacar determinados aspectos de la realidad para promover “a particular problem definition, causal interpretation, moral evaluation, and/or treatment recommendation”.

<sup>78</sup> Expresión extraída de la Conferencia impartida por la autora Celia Amorós en el 20 aniversario del curso sobre Historia de la Teoría Feminista celebrado el pasado 9 de junio de 2011 en el Museo Reina Sofía de Madrid.

<sup>79</sup> Una de las primeras consecuencias de estas medidas será la aprobación el 23 de enero de 1988 del sistema de cuotas de representación de un 25% en todos los órganos dirección y en todos los niveles del Partido Socialista.

de la establecida meritocracia masculina para fundamentarse en los sesgos de género que limitaban el acceso de las mujeres.

El movimiento lésbico, por su parte, mantendrá su participación en los debates y luchas feministas (Osborne, 2007: 36) viendo cómo sus propias exigencias eran reducidas prácticamente a las manifestaciones del 28 junio (Llamas y Vila, 1997: 204). Más que como una fragmentación, la situación del colectivo lésbico debe ser comprendida como participación múltiple que, si bien fue enriquecedora, también devino en cierta disolución de la efectividad del movimiento. En este periodo las acciones lésbicas se concretizan de tal forma que “lo anecdótico se convierte de nuevo en político” (Llamas y Vila, 1997: 206). Aun así, se dieron algunos hechos específicos que les otorgaron una visibilidad limitada, pero, al menos, más intensa que en la década anterior. Destaca, por ejemplo, la considerada como primera besada de lesbianas realizada el 23 de enero de 1987 en contra de la detención de dos mujeres pertenecientes al grupo de Mujeres Internacionalistas que se habían besado en la céntrica Puerta del Sol de Madrid. Este hecho, tal y como afirman Ricardo Llamas y Fefa Vila (1997: 205), alertó a la opinión pública de dos aspectos: la brutalidad policial y la todavía existente violencia legal que seguía imperando tras la legalización de la homosexualidad. Otro hecho remarcable es la celebración del I Encuentro Estatal de Lesbianas en Barcelona en el mismo año 1987 (Corcuera, 2012: 19), lo que evidencia cómo estos grupos continuaban profundizando política y teóricamente en su especificidad a pesar de su debilidad política.

### **2.2.2 Rompiendo la “ficción” transexual**

Las personas transexuales<sup>80</sup> verán cómo a lo largo de estos años comienzan a adquirir cierta entidad política que derivará en la creación en 1987 de la Asociación Española de Transexuales (AET), conocida como *Transexualia*. A la par, la situación internacional estará marcada por la inclusión de la homosexualidad y la transexualidad dentro del conocido como Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales (DSM) elaborado por la Asociación Americana de Psiquiatría (APA). El autor Jordi Mas (2017: 4) describe estos procesos medicalizadores que, según menciona, a pesar de su diferente evolución cronológica tienen grandes similitudes.

Por un lado, la homosexualidad pasará por varias conceptualizaciones, desde “perturbación de la orientación sexual” en el DSM II (1974), a la “homosexualidad

---

<sup>80</sup> Como indican Oscar Guasch y Jordi Mas (2014) el término utilizado para referirse a las personas trans\* en los años ochenta será el de transexual cayendo en desuso el de travesti.

egodistónica” del DSM III (1980), hasta su completa eliminación en 1987 en la edición revisada del DSM III. Por su parte, la transexualidad pasará a formar parte en 1980 del DSM III siendo definida como “transexualismo”. Los cambios tardarán en producirse y no será hasta el DSM IV cuando sea categorizada como un “trastorno de la identidad de género” y, más tarde, en el DSM V (2013), como “disforia de género”. A partir del año 2018, la Organización Mundial de la Salud incluirá la transexualidad en el apartado referente a las “condiciones relativas a la salud sexual”, abandonando su definición como trastorno y pasando a utilizarse la expresión “incongruencia de género”<sup>81</sup>.

La participación política de los grupos trans\* estará condicionada por su carácter patológico, médico y social, algo que ya se había hecho evidente en años anteriores a través de su apoyo a las manifestaciones contra la LPRS (Platero, 2009b: 109), a las reivindicaciones feministas o, más específicamente, a través de la lucha por la despenalización de la “castración”. Mediante la Ley Orgánica de 1983, en consonancia a otros países europeos como Alemania (1969) o Suecia (1972), se legalizó la llamada “castración terapéutica”, hoy en día conocida como cirugía de reasignación sexual, aunque, si bien es cierto, solo se podía llevar a cabo en clínicas privadas (Platero, 2009b: 111-112)<sup>82</sup>. Este contexto marcado por la colaboración con otros colectivos hará que la agenda política transexual —como la feminista— sea igualmente múltiple. Se pasará de la despenalización de la castración en un primer momento, a posteriormente, la legalización de la prostitución y la defensa de su inclusión en la Seguridad Social y la tributación (Platero, 2009b; Mejía, 2006).

En la década de los ochenta fueron varias las causas que llevaron a la configuración de grupos de transexuales que pudieron exigir medidas de acuerdo a sus necesidades. Como señalan Ortega y Platero (2015: 20) este movimiento por los derechos trans\* surgirá en una encrucijada entre “los derechos de las mujeres, las libertades sexuales y reproductivas, la denuncia del acoso a las prostitutas y el impacto del SIDA, entre otras causas”. También hubo que hacer frente a la adopción de un modelo moralista “homófilo” en el seno del movimiento gay español: “se aspiraba a una sociedad utópica en el [sic] que el concepto de homosexualidad quedase superado y la realización siguiera

---

<sup>81</sup> Información extraída del periódico *eldiario.es* en la que la periodista Marta Borraz menciona las novedades que serán posteriormente introducidas por la Organización Mundial de la Salud, concretamente el 18 de junio del 2018.

<sup>82</sup> Aun considerando la “castración” como una “lesión”, la ley Orgánica de 1983 sobre la reforma del Código Penal incluye el consentimiento como una forma de eximir de la responsabilidad penal al sujeto: “el consentimiento libre y expresamente manifestado, exime de responsabilidad penal en los supuestos de trasplantes de órganos, esterilizaciones y cirugía transexual, efectuados legalmente y por facultativo”.

las pautas de las pulsiones individuales, la cultura gay y la historia gay no resultaban aspectos de interés” (Mira, 2004: 487). A lo largo de estos años, el movimiento gay transformará el paradigma sobre el que regía su actividad política asumiendo discursos propios de la heteronormatividad. Tal y como mencionan Oscar Guasch y Jordi Mas (2014), del “modelo pre-gay” del tardofranquismo se pasa al “modelo gay” imperante en los ochenta, y con ello a la “masculinización” del sujeto político homosexual. Es en este momento cuando el movimiento rechaza aquellas figuras asociadas con lo femenino y ensalza la masculinidad como una forma de lograr la tolerancia social: “travestis y transexuales fueron expulsados de la centralidad gay al entenderse que sus actitudes contaminaban el proyecto de integración social liderado por las organizaciones gays ‘respetables’” (Guasch y Mas Grau, 2014).

En segundo lugar, es fundamental remarcar que tanto el movimiento gay como el incipiente movimiento transexual compartían la necesidad de desvincularse mutuamente de acuerdo a sus estrategias políticas. Por un lado, el movimiento gay necesitaba dejar atrás su adscripción a lo patológico, mientras que el movimiento transexual, como señala Fernando Tena (2013: 41), necesitaba de este discurso para alcanzar cierto grado de visibilidad, así como para tener acceso a los medios necesarios para la reasignación corporal. La patologización permitía abandonar una conceptualización cargada de moralismo religioso que les definía como perversos, para centrarse en la de enfermedad con la intención de que tanto la comunidad médica como el Estado garantizaran el acceso a unos servicios considerados fundamentales.

Al igual que para el movimiento gay, el VIH/sida, supondrá un elemento de vital importancia que captará la atención del movimiento trans\*. Si desde 1987 puede afirmarse que toda la población española conoce los peligros de la enfermedad, aunque sea a través de la codificación del concepto de los grupos de riesgo (Guasch, 1995: 148), esto no se traduce en un interés público por la asistencia social, sino más bien en una observación pasiva casi lastimera que pregonaba la pena ante personas que se habían contagiado por sus “propios medios”. A este contexto de abandono debe sumarse la marginación que ejercieron colectivos de gays, lesbianas y feministas, que no prestaron un apoyo directo debido a intereses inherentes a sus discursos políticos estratégicos, así como a la transfobia que imperaba en el seno de sus colectivos<sup>83</sup>. Como mencionan Ortega

---

<sup>83</sup> Al respecto, Julia Serrano reflexiona sobre estas cuestiones en su libro: *Excluded: Making Feminist and Queer Movements More Inclusive* (2013). Concretamente la autora muestra como el movimiento feminista



y Platero (2015: 19), en plena ebullición del pánico social creado por el VIH/sida se evidenciará la vulnerabilidad de personas travestis y transexuales, en especial aquellas que se dedicaban a la prostitución y que tenían que enfrentarse al acoso policial y al rechazo social.

Uno de los principales logros a nivel internacional lo constituye la *Resolución sobre la discriminación de los transexuales* emitida por el Diario de Sesiones de las Comunidades Europeas el 9 de octubre de 1989 (Platero, 2009b: 112; Mejía, 2006: 34). La importancia de esta resolución se debe a que es considerada como la primera con carácter oficial que reconoce la discriminación existente hacia las personas transexuales, así como la necesaria asistencia pública sanitaria (Platero, 2009b: 112). Evidenciando la falta de los instrumentos legislativos que regulen el procedimiento de “cambio de sexo”, tal y como es denominado, se afirma que “la transexualidad es un problema psicológico y médico, pero también un problema de la sociedad, que no sabe hacer frente a un cambio de los papeles sexuales específicos culturalmente establecidos”. Al igual que había ocurrido con la homosexualidad, la transexualidad pasa de ser un problema individual de un sujeto “culpable” a convertirse en un “trastorno” —retomando la definición del DSM— que asentaba sus raíces en los procesos culturales de discriminación. De acuerdo con esto, el texto recomienda a los diferentes Estados que incluyan en sus marcos legales la prohibición de la discriminación y que garanticen el procedimiento de “cambio de sexo” incluyéndolo en la Seguridad Social<sup>84</sup>. La resolución no solo evidencia la mayor sensibilidad y conocimiento sobre la realidad trans\* que impera en el contexto europeo concretamente en España (Mejía, 2006: 34), sino que también pone de manifiesto la preponderancia del discurso medicalizador en el ámbito institucional.

A pesar de que la transexualidad encuentra en este discurso un mecanismo que le ofrece ventajas e inconvenientes a partes iguales, a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta se comenzarán a oír las primeras voces discrepantes (Mas Grau, 2017: 4) que dividirán el movimiento, ya de por sí endeble, en dos tendencias: una que aboga por la patologización en base al discurso de un “sujeto atrapado en un cuerpo que no le corresponde”, y otra que planta cara a la patologización directa de la identidad transexual

---

y *queer* construyen sus grupos en algunas ocasiones a través de discursos que son el producto de las mismas formas de sexismo y marginalización que pretenden combatirse.

<sup>84</sup> La petición de los grupos de transexuales de que la Seguridad Social regulara el proceso no solo obedece a criterios de control médico, sino también a que la administración corriera con los gastos del proceso. Como menciona Norma Mejía (2006: 33) el coste total del proceso es muy elevado y puesto que muchas personas no pueden costárselo no pueden “regularizar su situación, y las condena a permanecer en un limbo legal, social y existencial durante toda su vida”.

y sobre todo a que la genitalidad ocupe el centro del debate (Tena, 2013: 46). La transexualidad comenzará a ser valorada progresivamente como una categoría que engloba múltiples trayectorias vitales, configurando lo que posteriormente se conocerá como transgénero y trans\*. Estos cambios no solo engloban adaptaciones terminológicas, sino más bien la transformación radical de sus formas de activismo y teorización, algo que dará sus primeros frutos en los años noventa y, sobre todo, a inicios del nuevo siglo.

### **2.2.3 La identidad como conflicto en los movimientos gay-lésbico y feminista**

Durante los años ochenta, los movimientos gay, lésbico y feminista se verán estimulados por una serie de debates internos que supondrán una fractura que se extenderá hasta la actualidad, pero que, a su vez, incentivarán la producción teórica y política de estos colectivos. A continuación, vincularé el debate clásico entre el feminismo de la igualdad y de la diferencia con el surgido en los colectivos homosexuales entre aquellas personas partidarias de la defensa de la identidad gay/lésbica y aquellas que la consideran un obstáculo para la normalización. A mi juicio, estos debates poseen puntos en común que permiten establecer comparaciones entre el feminismo, el movimiento gay y el lésbico en función de la manera en la que se articulan sus visiones y estrategias políticas respecto a la identidad. Estas confrontaciones coparán los espacios de debate, reformulando políticamente la manera en que se construyen como sujetos políticos y les permitirá definir su agenda de objetivos y, por ende, el futuro de los movimientos.

Primeramente, el feminismo de la igualdad asienta sus raíces en la ilustración, tal y como afirma Celia Amorós (2005: 304-305), una de sus principales defensoras en España. Con la caída de las estructuras estamentales se produjo una revolución en la manera de percibir la realidad a través de la aplicación de conceptos abstractos que pretendían cierto carácter universal. Esto es lo que la filósofa Amelia Valcárcel denomina “iconos horizontales”, en referencia a conceptos como “igualdad”, “individuo” o “ciudadanía” (1997: 163). El feminismo de la igualdad, en base a la conciencia de su discriminación al no formar parte de dichas abstracciones, se centrará en la crítica de los mecanismos patriarcales por los que se niega a las mujeres el acceso a determinados espacios sociales y simbólicos. De este modo, sintéticamente, este feminismo se organiza en torno al establecimiento de códigos universales que afectan a todos los sujetos, rechazando tanto la apropiación que lo masculino hace de lo “genéricamente humano” (Amorós, 1992) como el “dualismo” que reafirma el feminismo de la diferencia (Posada Kubisa, 2000: 236).

El feminismo de la diferencia, por su parte, de raíces francesas, especialmente tomando como base las obras de Luce Irigaray y Hélène Cixous, “parte de la constatación de la mujer como lo absolutamente otro” (Esteban, 2004: 38). La diferencia sexual es enarbolada como una herramienta que permite que las mujeres se aproximen a sus identidades resignificando las maneras en las que la cultura patriarcal ha devaluado sus cualidades. En palabras de Victoria Sendón de León (2002: 14), una de las exponentes de dicha teoría en el territorio español, “[e]l feminismo de la igualdad enfrentó un mundo androcéntrico con un espejo crítico. El de la diferencia explotó con su *speculum* nuestras propias ignotas diferencias para, desde ahí crear un mundo”. Se trata, por lo tanto, de reclamar la diferencia como el concepto fundacional de un feminismo que se centra precisamente en esta para reinterpretarla y resignificarla de acuerdo con su propia perspectiva, abandonando los supuestos universalizadores masculinos y abrazando un sentido de sororidad en dicha diferencia. Sin embargo, algunas de las autoras más críticas con este feminismo han señalado que el mantenimiento de las categorías duales patriarcales no hace sino más que reproducir el esencialismo clásico y la consideración de las categorías como entidades naturales (Posada Kubisa, 2000: 238)<sup>85</sup>.

A partir de estas ideas, considero apropiado vincular el feminismo de la diferencia con los sectores del movimiento gay y lésbico que ensalzaban la identidad como un bastión de la lucha contra la heteronormatividad. En estas tendencias se asumen las categorías que han sido impuestas culturalmente, pero se busca la manera de ocuparlas dotando a la diferencia de un gran peso en el empoderamiento individual y colectivo. Estos grupos, salvando las grandes diferencias que existen entre ellos, así como cierto esencialismo que es, en efecto, constitutivo de sus discursos, refieren a una conceptualización de la identidad con una gran capacidad práctica y, por ende, activista. En palabras de Alberto Mira (2004: 587): “una identidad que es provisional y estratégica;

---

<sup>85</sup> Victoria Sendón (2002) insiste en que las críticas lanzadas contra el feminismo de la diferencia no han interpretado correctamente la manera en la que se formula discursivamente. Tal y como explica, la intención de este feminismo no es alejarse únicamente del “sujeto universal” debido a que se considera que este siempre será favorecedor a lo masculino, sino que también rechaza la ocupación del “genérico Mujer” puesto que “no podemos ser Sujeto desde lo genérico” (Sendón de León, 2002: 32)<sup>85</sup>. Esta corriente de la diferencia ha sido calificada de excesivamente utópica (Posada Kubisa, 2000) no solo porque aspira a la consecución de unos “derechos sustantivos” de las mujeres (Sendón de León, 2002: 33), sino porque parece posicionarse en el intento de formular una ética propiamente femenina en tanto que superior y, por lo tanto, más válida. El feminismo de la igualdad se centrará por contrapartida en eso que Amelia Valcárcel denominó “el derecho al mal” (1994: 165), es decir, el reconocimiento social de las mujeres a no ser excelentes tal y como se considera de acuerdo al “logos moral” masculino: “[n]o reclamamos entonces nuestro mal, el mal por el que se nos ha definido y no queremos tampoco el bien que se nos imputa, sino exactamente vuestro mal”.

una identidad que es herramienta, no arnés; una identidad que puede integrar el placer y la ironía, que contiene elementos lúdicos, que evoluciona según las necesidades del momento”. Son posturas por las que la identidad es definida en positivo y que serán la base sobre la que se construya ya en los años noventa el activismo *queer* en el territorio español, especialmente a través de grupos como la LSD<sup>86</sup> y la Radical Gay.

De manera opuesta, gran parte de los líderes del movimiento gay español rechazarán la identidad gay ya desde los años setenta y ochenta (Mira, 2004: 585). Para estos será considerada como una forma “excesiva” de visibilización que desencadena tanto la estigmatización como la ira homófoba. También dentro de las organizaciones feministas donde se integraron las lesbianas, la disidencia sexual no solo era silenciada, sino que era vista como una forma de estigmatización que debía evitarse (Trujillo, 2009). Este contexto de visiones enfrentadas se agravará con la pandemia del VIH/sida que ahondará en esta división y enfatizará la visión “puritana”, masculina e institucional de lo que debía significar el sujeto homosexual en la sociedad heterosexista. Como se ha mencionado previamente, a lo largo de los años ochenta el movimiento gay adopta posturas tendentes a la “masculinización” de su sujeto político que derivan en la exclusión de aquello considerado femenino y, por extensión, contaminante para la “buena” imagen pública. De este modo, la identidad gay será asociada a las cualidades negativas representadas por el estereotipo, pasando a convertirse en “la raíz de los males de la cultura homosexual en España” (Mira, 2004: 586). Este proceso no solo está en la base de lo gay, sino que debe ser entendido como una moderación de los discursos de los grupos políticos que se unirán bajo las siglas de lo LGTB a lo largo de las décadas posteriores.

Uno de los ejemplos que mejor permite describir la comprensión de la identidad en el movimiento gay y lésbico remite al uso del espacio. La proliferación de lugares de encuentro —formales y no formales— propios de los/las homosexuales es un hecho constatable no solo desde el tardofranquismo sino con anterioridad. Desde mediados de siglo, en el periodo final de la autarquía, la mejora económica, la intensificación del proceso de urbanización, así como la inmigración serán determinantes, de acuerdo a las apreciaciones de Fernando Olmeda (2007: 27), en la formación de una nueva subcultura

---

<sup>86</sup> Como menciona Fefa Vila en una entrevista realizada por Gracia Trujillo y Marcelo Expósito la LSD aparece en Madrid en 1993 a la par que la Radical Gay. Su nombre alude a pluralidad de posibilidades: “Lesbianas sin duda”, “lesbianas se difunden”, lesbianas sexo diferente”, “lesbianas sin destino”, etc.

homosexual. La existencia de estos espacios será uno de los temas más debatidos y problemáticos dentro y fuera de las culturas homosexuales, especialmente en el ámbito gay. Mientras que los partidarios de la identidad defienden la existencia del gueto<sup>87</sup>, entendido como un espacio de socialización y entretenimiento, por otro lado, quienes son contrarios a la identidad gay afirman que es el producto de una sociedad represora. Por consiguiente, solo puede ser concebido como un espacio de (auto)opresión: “[e]l gueto era condenado no como efecto de la opresión sino, a medida que avanzaban los setenta, como causa de la misma” (Mira, 2004: 492). También las feministas lesbianas mostrarán una clara resistencia a asumir el gueto como un espacio necesario para la socialización lésbica que, tal y como señala Gracia Trujillo, no supieron ver la necesidad de este espacio a nivel subjetivo ni su papel fundamental en la creación de identidades colectivas (2009).

En este sentido, debe advertirse, como señala Alberto Mira (2004: 492), que no puede realizarse una correlación entre los términos mencionados, es decir, entre lo que se ha denominado “gueto” y lo que hoy en día es conocido como “ambiente”: “mientras que el primero se conforma a través de prohibiciones, los segundos aparecen a partir de posibilidades”. Ambos surgen de acuerdo con un entorno específico que, en el primer caso, es directamente represivo y punitivo y, en el segundo, es legal y socialmente permisivo. Mientras que uno es el efecto de una determinada situación jurídico-legal, el otro deriva de un contexto marcado por una tolerancia no inclusiva. Así, el “ambiente” no puede ser entendido exclusivamente como el producto de un determinado *status* de lo gay y lésbico en la sociedad patriarcal, sino que también debe ser analizado de acuerdo al carácter lúdico y socializador, teniendo muy presente las facilidades que aun ofrece de cara a la autoaceptación identitaria de muchos individuos. Esto no supone, en ningún caso, olvidar el carácter mercantilista, también criticable, que adquirirán estos espacios en la década de los noventa.

La interpretación de estos espacios debe ser múltiple, valorando que son, a su vez, una reacción *por* y *contra* la matriz heterosexual. *Por* la matriz, debido a que es esta la que constriñe las posibilidades de visibilidad pública y, por lo tanto, de representatividad política a la que diversos grupos tienen acceso, pero, además, *contra* la norma, porque no debe olvidarse que dichos espacios son significantes y dan lugar a nuevas formas de

---

<sup>87</sup> Utilizaré esta denominación, alejada de cualquier connotación negativa, ya que es la más habitual dentro de la producción teórica gay (Mira, 2004, Petit, 2003). Con ella me refiero a cualquier espacio de socialización destinado específicamente a homosexuales como pueden ser bares, discotecas, restaurantes o comercios.

socialización y de producción cultural. Este debate, especialmente arduo en el contexto español, pone de manifiesto la falta de capacidad analítica de los movimientos gay-lésbicos de finales de los años setenta que no supieron interpretar de forma compleja sus propios espacios y que, además, asumieron el discurso homófobo como parte de sus estrategias políticas (Mira, 2004: 589)<sup>88</sup>.

### **2.3 VIH/sida: En vías de la “repatologización”**

Uno de los hechos que más se ha inscrito en la memoria colectiva es, sin duda alguna, la pandemia del VIH/sida<sup>89</sup> que se produjo en los años ochenta. Dicha enfermedad acaparó el interés internacional en una década en la que la interrelación entre el desconocimiento, los prejuicios y la homosexualidad desató un nuevo proceso de patologización. Si bien en esta ocasión el contexto social en el que se da dicho proceso está marcado por la legalidad y la progresiva aceptación de la homosexualidad, con la pandemia del VIH/sida se reavivaron los viejos mecanismos de estigmatización y configuración del homosexual como un cuerpo enfermo (Llamas, 1994).

La enfermedad comenzará a manifestarse en España con cierto retraso en comparación a Norteamérica, donde, concretamente en Los Ángeles en 1981, se identifican los primeros casos del que será denominado “gay-related inmunodeficiency” (GRID) (Llamas, 1994: 159). Tomando como referencia los datos ofrecidos por el Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, en relación a la mortalidad de ambos sexos desde 1981, puede concluirse que la pandemia comienza a conformarse como tal en España a partir de 1984-1985, cuando el número de defunciones asciende de 12 a 69. Si los años ochenta están marcados por el miedo y la expansión de la enfermedad, los años noventa son los más mortíferos, llegando a los picos de mortalidad tanto en

---

<sup>88</sup> En este sentido lo que se plantea aquí es la existencia de la homofobia interiorizada a nivel colectivo en la línea a lo que Alberto Mira se refirió como *habitus* homofóbico (Mira, tomado de Julian Smith, 2004: 470).

<sup>89</sup> Según la Organización Mundial de la Salud: “El virus de la inmunodeficiencia humana (VIH) infecta a las células del sistema inmunitario, alterando o anulando su función. La infección produce un deterioro progresivo del sistema inmunitario, con la consiguiente “inmunodeficiencia”. Se considera que el sistema inmunitario es deficiente cuando deja de poder cumplir su función de lucha contra las infecciones y enfermedades. El síndrome de inmunodeficiencia adquirida (SIDA) es un término que se aplica a los estadios más avanzados de la infección por VIH y se define por la presencia de alguna de las más de 20 infecciones oportunistas o de cánceres relacionados con el VIH. El VIH puede transmitirse por las relaciones sexuales vaginales, anales u orales con una persona infectada, la transfusión de sangre contaminada o el uso compartido de agujas, jeringuillas u otros instrumentos punzantes. Asimismo, puede transmitirse de la madre al hijo durante el embarazo, el parto y la lactancia”.

hombres como en mujeres. Véase como ejemplo el siguiente cuadro que refleja la evolución de defunciones entre 1984 y 1997<sup>90</sup>:

AÑO	TOTAL	MUJERES	HOMBRES
1984	12	4	8
1985	69	14	55
1986	189	37	152
1987	433	85	348
1988	800	129	671
1989	1378	254	1124
1990	2033	349	1684
1991	2657	416	2241
1992	3477	597	2880
1993	4227	818	3409
1994	5058	991	4067
1995	5857	1116	4741
1996	5749	1137	4612
1997	3019	555	2464

Tras la manifestación pública de la enfermedad y su asociación con los hombres homosexuales —en términos generales un 75% de los fallecidos son varones—, las asociaciones gays españolas van a optar, en un primer momento, por hacer caso omiso ante la propia extensión del virus y de la propaganda un tanto homófoba (Ferrarons, 2010: 122). No será hasta finales de la década cuando se inicien las campañas de sensibilización hoy tan recordadas. Destaca el famoso anuncio publicitario “Si da, no da” del año 1988, que sintetiza los intentos de desvincular la enfermedad de un determinado grupo, a través de mensajes que destacan por su clara función educativa sobre las vías de transmisión del virus. El VIH/sida, de este modo, será “vivenciado como un retorno a enfermedades premodernas, al imaginario propio de estas y de ahí su connotación de *peste de fin de siglo* o su resignificación apocalíptica como *peste de fin de milenio*” (Inchaurreaga, 1995: 11). El miedo de los colectivos se basaba, más que en el hecho mismo de la enfermedad, en la posible estigmatización general ante los implacables datos que reflejaban que la mayor parte de los fallecidos eran hombres homosexuales. Los medios de comunicación desataron su ira homófoba publicitando denominaciones como “cáncer gay” (Guasch, 1995: 140), el juego de palabras “AIDS: Annally Injected Death Sentence”, o incluso “Wrath of God syndrome” (WOGS) (Llamas, 1994: 159).

<sup>90</sup> Datos obtenidos del Área de vigilancia de VIH y conductas de riesgo. Mortalidad por VIH/sida en España, año 2013. Evolución 1981-2013. Centro Nacional de Epidemiología/Subdirección General de Promoción de la salud y Epidemiología.

Estas expresiones no solo aluden a la “debilidad de una identidad homosexual plenamente asumida”, sino que también son una clara muestra de lo que Alberto Mira denomina “homofobia liberal” (Mira, 2004: 600). Esta, a diferencia de la tradicional, insta al homosexual a comportarse “correctamente” y a privatizar sus actitudes sexuales sin exhibir en demasía su identidad. Es decir, se otorga “la tolerancia social a cambio de la discreción y la invisibilidad” (Pecheny, 2002: 138). Durante los primeros años, el desconocimiento científico en lo relacionado con la transmisión de esta enfermedad dejó volar la paranoia homófoba y con ella se produjo la configuración de los llamados grupos de riesgo:

El proceso de particularización del sida, acentuado por la fijación epidemiológica de grupos de riesgo, motiva que la sociedad acabe por asumir que la enfermedad afecta solamente a sectores de población con problemas y conductas particulares: segmentos de población *inocente* como los hemofílicos, de *culpabilidad restringida* como los heroinómanos, o decididamente *culpables* como los homosexuales. (Guasch, 1995: 139)

De esta manera, lo que se consigue a través de esta concreción es, por un lado, la eliminación del pánico que podía originarse en otras capas de la sociedad, en especial en los/las heterosexuales, y por el otro, la culpabilización y el control de las prácticas no normativas de la sexualidad. Este discurso funciona como un dispositivo que limita el proceso de despatologización y normalización, poniendo en el punto de mira la aceptación y tolerancia de las disidencias sexuales. La enfermedad se convirtió en el mundo occidental en un mecanismo biopolítico en términos *foucaultianos*, por el que se asumía el control y la vigilancia de los cuerpos de los homosexuales. Como señala Pedro A. Cruz (2013: 14): “[e]l triunfo de la sociedad del miedo supone el triunfo de las políticas de la salud: en la medida en que el tránsito de los cuerpos esté protocolizado hasta el detalle más demencial, la seguridad de un determinado territorio se encontrará garantizada”. Pero, además, la enfermedad también servía como una suerte de escarmiento público por la degradación moral contemporánea. Como sucedió durante la primera mitad del siglo XX a través de los discursos regeneracionistas, el VIH/sida fue construido de manera homófoba como un “castigo divino” dirigido contra un colectivo que había osado ocupar el espacio público y mostrarse orgulloso de su identidad. El pánico social que desató esta enfermedad no se debió exclusivamente al miedo a la degeneración y a su extensión<sup>91</sup>,

---

<sup>91</sup> Como señala Susan Sontag (1989: 32), el Sida ha sido construido en base a metáforas que han resaltado la responsabilidad de los enfermos en su contagio y, por lo tanto, poniendo en evidencia un supuesto carácter desviado y moralmente deplorable. La dualidad sobre la que se metaforiza el sida con respecto a



sino que también puso en entredicho la confianza ciega que durante décadas se había depositado en el conocimiento total y absoluto que había promovido la medicina contemporánea:

Si el Sida porta horror a las sociedades no es sólo porque refracte su mortalidad, sino especialmente porque cuestiona los valores fundantes del pensamiento moderno: confianza ilimitada en la ciencia y en la tecnología, racionalidad, positivismo. (Inchaurreaga, 1995: 12)

Su avance y categorización como epidemia ante el incremento abrumador de las defunciones fue seguido por la definición del homosexual como un enfermo castigado por su promiscuidad. En un texto imprescindible titulado *La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida* (1994), Ricardo Llamas realiza un repaso histórico sobre cómo la “hipercorporalización” de determinados sujetos suele coincidir con grupos minorizados y discriminados que a través de determinados “principios de sujeción” materializan una serie de “categorías humanas en exceso encarnadas” (Llamas, 1994: 142). De acuerdo con esto, la enfermedad funciona como un detector de homosexuales: viene a solucionar la paranoia homófoba sobre la dificultad de reconocer a aquellos homosexuales que no son femeninos. En palabras del autor:

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, 1994: 162; énfasis en el original)

El VIH/sida sublima la idea tradicional del contagio homosexual y la transforma en un ente visible y estigmatizable. El cuerpo enfermo del homosexual será construido de acuerdo a la estereotipia gay, focalizando la enfermedad en aquellos aspectos que transgreden la normatividad. “El pasivo”, “la loca” y “el bujarra”, entre otros, se convierten en sujetos que, debido al disfrute un tanto “desbocado” de su sexualidad, han acabado por ser castigados a través de la enfermedad. La desacralización de las sociedades contemporáneas no solo se manifiesta en la pérdida de confianza en la institución eclesiástica, sino en la sustitución de esta por la ciencia médica positivista. Lo

---

la homosexualidad permite entenderla a la par como “algo en lo que incurren los vulnerables ‘otros’ y como (potencialmente) la enfermedad de todos” (1989: 70). De este modo se enfatiza la utilización pública de la enfermedad como una forma de corrección social que castiga a los que la padecen y atemoriza a los que no.

que antes era pecado ahora será enfermedad. El homosexual cristaliza como un enfermo, no ya de forma inherente a su orientación, sino por las prácticas sexuales que transgreden el ideal heterosexual monogámico. El VIH/sida ha terminado por representar las palabras mencionadas por Foucault (1998: 57) respecto a la construcción médica del sujeto homosexual: “el homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida; asimismo una morfología, con una anatomía indiscreta y quizás misteriosa fisiología”.

Tras un primer momento de desconcierto y estupor, en parte debido al impacto mediático que alcanzó la pandemia con el fallecimiento de figuras públicas, entre ellas el actor norteamericano Rock Hudson en 1985 (Guasch, 1995: 138), algunos grupos gays y lésbicos decidieron ponerse a trabajar en dos vías fundamentales: una de carácter externo y otra concerniente al propio movimiento. Me refiero en este caso a las organizaciones pertenecientes al sector moderado sobre el que se constituirá lo LGTB. Como menciona Trujillo (2009):

En los años noventa, la diferencia básica entre los colectivos pertenecientes a la corriente moderada y los *queer* es que mientras que los primeros, en líneas generales, hacen frente al sida a través de una labor de carácter asistencial, los segundos se enfrentan a la pandemia en clave de denuncia y movilización en la calle.

Por un lado, trabajarán exigiendo a la administración pública y al sistema sanitario que garantizaran el correcto y ético tratamiento de las personas enfermas (Petit, 2003: 34). En 1986 entra en vigor la Ley General de Sanidad a través de la que se configurará el Sistema Nacional de Salud. Esto no solo deriva de la necesidad de dotar de contenido el artículo 43 de la Constitución en el que “se reconoce el derecho a la protección de la salud”, sino también de la obligación y compromiso de los poderes públicos en la organización de las prestaciones, derechos y deberes de la ciudadanía. En este sentido, puede destacarse la redacción del artículo 10, en el que a lo largo de 15 puntos se recogen cuestiones especialmente relevantes como el derecho a la no discriminación, a la confidencialidad y la libre elección de los tratamientos y la obtención de los medicamentos o productos necesarios. Estos puntos son especialmente importantes en el contexto que planteaba el VIH/sida, especialmente por la necesidad de defender al paciente de la estigmatización y, sobre todo, del reconocimiento de su agencia para gestionar la información alrededor de su enfermedad.

En segundo lugar, los movimientos se vieron obligados a centrar los esfuerzos en su propia actividad después de unos años en los que la reciente legalización había diluido

su capacidad de acción. Algunos grupos homosexuales se resistieron a aceptar el uso del preservativo a pesar de las recomendaciones tanto de campañas estatales como de las propias organizaciones. El activista Jordi Petit (2003: 35) menciona incluso cómo en algunas ocasiones las campañas de sensibilización y reparto de preservativos que llevaban a cabo no eran del todo bien acogidas y se les acusaba de “fascistas y ursulinas”. La escasa información, el ansia por mantener la libertad tan duramente ganada y el recuerdo de las limitaciones sexuales impuestas en el pasado fueron claves para que algunos individuos fueran reacios a la utilización del preservativo. Habitualmente, esta reacción de rechazo al uso de medidas de protección ha sido asociada con el acceso de las nuevas generaciones a un patrón más hedonista y mercantilista de comportamiento. Sin embargo, considero que esta afirmación es incompleta y se obvia con ella una de las causas principales que alejó a las bases de los líderes de los movimientos: su falta de credibilidad.

El comentado rechazo de la identidad gay había generado una fractura no solo en el seno de los movimientos políticos, sino que también se había extrapolado al ámbito social<sup>92</sup>. Estos hombres interpretaron el uso de preservativos como propio de “fascistas y ursulinas” debido a que el movimiento gay institucional se había doblegado con anterioridad al modelo identitario homófilo, masculino y heteronormativo, abandonando a la “locas”, “promiscuos”, “maricones” y “afeminados”. Así mismo, sería un error culpar a los hombres homosexuales de la falta de uso del preservativo cuando ningún sector social, incluidos heterosexuales, parecía hacerlo. A pesar de las asociaciones homófobas que se dieron entre el “ambiente” y el contagio de la enfermedad, lo cierto es que, como algunos estudios han afirmado, son precisamente las personas que frecuentan estos espacios las que más uso hacen del preservativo (Guasch, 1995: 146).

Las reacciones sociopolíticas ante el VIH/sida, de acuerdo con el sociólogo Óscar Guasch (1995: 145), estarán organizadas en torno a lo que denomina “estrategias adaptativas”, en concreto tres: “monogamia, empleo de preservativos, y reducción de las relaciones sexuales con varones promiscuos”. Estas estrategias constituyen los pilares fundamentales de la sociedad heterocentrada, que establecerá su *modus vivendi* como el más apropiado para evitar el contagio del “mal homosexual”. A través del alejamiento de la promiscuidad no solo se pretende evitar el sexo “indiscriminado”, sino que, además, se tratan de recuperar los parámetros por los que el acto sexual se produce dentro de un

---

<sup>92</sup> Esta pérdida de apoyo por parte de las bases del movimiento puede situarse ya, como afirma Alberto Mira (2004: 493) en relación al comentado rechazo del “gueto” por parte de las élites homosexuales de los setenta y ochenta.

vínculo romántico-afectivo. Lo que se está produciendo es el paso de una limitada revolución sexual al retorno abrupto de la privatización del sexo (Guasch, 1995: 151) por el que se pretende soterrar la reciente visibilidad de lo gay-lésbico y de sus prácticas sexuales bajo el manto heteronormativo.

En este complicado contexto, como se ha comentado, el movimiento gay comenzará a tener una mayor capacidad de acción debido fundamentalmente a la creación en 1986 de COGAM (Colectivo Gay de Madrid) y la que puede ser considerada una escisión del FAGC, la Coordinadora d'iniciatives Gais de Barcelona<sup>93</sup>. A pesar de la creación de estas asociaciones, autores como Alberto Mira (2004: 603) insisten en que no será hasta los años noventa cuando se den acciones contundentes contra el discurso heterosexista, ya que en estos momentos simplemente se realizaban acciones puntuales, de acuerdo a sus posibilidades, que trataban de ocupar parte del espacio de abandono dejado por las administraciones públicas.

## **2.4 Políticas empoderadas: Consolidación de la ciudadanía**

### **2.4.1 Formación del movimiento LGTB: líneas comunes en una red múltiple**

Los años noventa supondrán un periodo político muy complejo debido a los diversos frentes políticos que se avecinaron, por ejemplo: los casos de corrupción política basados en el enriquecimiento ilícito, el progresivo declive del PSOE tanto por la pérdida de confianza de la ciudadanía como por su fragmentación interna, la crisis económica iniciada en 1992 que limitaría las políticas de cariz socialdemócrata y el aumento del paro (Tusell, 1999; Díaz Gijón et. al., 2001; Powell, 2001). Esta legislatura será calificada por algunos autores como “el giro social” (Marín, Molinero, Ysás, 2001: 420), debido fundamentalmente al aumento del presupuesto para el gasto social y a las diferentes disposiciones que se establecieron en vías de ampliar el Estado del Bienestar, algo que también puede ponerse en relación con la mayor sensibilidad que el Partido Socialista parece mostrar en este momento con las causas LGTB (Aljama y Pujol, 2013: 168)<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Según Jordi Petit (2003: 34) dicha fractura se produjo a partir de una asamblea organizada por el FAGC a finales de 1986.

<sup>94</sup> Un hecho reseñable es la aprobación en 1990 de la Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo (LOGSE) que amplió el periodo de enseñanza obligatoria hasta los 16 años, así como contribuyó a una reorganización completa del sistema educativo que sustituía a una anticuadísima Ley General de Educación del año 1970. A través de esta se regulaba el principio de no discriminación por razón de sexo, de tal manera que el alumnado pudiera desarrollar “una autonomía personal que les permitirá operar en su propio medio”. Junto a esto, en el título preliminar del artículo 2, se reconoce como principios ordenadores de la actividad educativa: “la efectiva igualdad de derechos entre los sexos, el rechazo a todo tipo de discriminación, y el respeto a todas las culturas”.

A pesar del contexto político un tanto convulso, lo cierto es que en lo que se refiere a los colectivos tratados, los años noventa serán fundamentales para marcar el resurgir de su capacidad de acción y con ello el afianzamiento de lo que se ha definido como institucionalización. Si bien desde los años setenta la visibilidad de los diferentes grupos irá incrementándose paulatinamente, será en los años noventa cuando se materialicen sus esfuerzos a través tanto de la constitución de un movimiento conjunto LGTB, como de la entrada en vigor de toda una batería de textos legales que buscan proteger y legitimar a estos sujetos.

En “Reflexiones sobre la institucionalización del movimiento LGTB desde el contexto catalán y español”, Patricia Aljama y Joan Pujol (2013: 169) definen precisamente este concepto como “un proceso que da un papel a los agentes políticos dentro del juego político”. En esta obra se mencionan cuatro características que describen el proceso de institucionalización de estos colectivos (Aljama y Pujol, 2013: 163-166): primeramente, la legalización de sus asociaciones, con la consiguiente aceptación de los requerimientos administrativos y sociales que lleva implícita. En segundo lugar, la incorporación de sus demandas en el marco jurídico-legal, de tal manera que el Estado asuma parte de las reivindicaciones presentes en la agenda política de estos colectivos. En tercer lugar, se señala la dependencia económica que se genera a través de subvenciones y dotaciones presupuestarias, a la que no todas las organizaciones podrán acceder en igualdad de condiciones. Por último, otra característica es la apropiación que los organismos públicos y privados realizan de las categorías LGTB, fundamentalmente a partir de finales de los noventa con su mercantilización y utilización interesada de la diversidad genérico-sexual. Si bien algunas de estas características han sido valoradas positivamente, lo cierto es que otras no han contado con especial entusiasmo en las bases sociales. La institucionalización no solo requiere de la participación dentro del sistema, con la consiguiente expulsión de los grupos considerados más radicales —sobre todo en torno al movimiento *queer*—, sino que se tiende a homogeneizar la experiencia múltiple LGTB obviando sus diferentes grados de inclusión social y política.

A lo largo de esta década será cuando lo LGTB se estructure como un movimiento conjunto de diferentes colectivos que se asocian políticamente al verse afectados por formas de opresión que tienen puntos en común. El movimiento significó la unificación de los sectores moderados de los diferentes grupos, hasta el momento interdependientes, que pasan a formar una agrupación común en la que se respetan las diferencias y se veneran las características comunes. Importado de tierras americanas, el concepto

LGBT<sup>95</sup> necesitará de cierta consistencia identitaria común que irá adquiriendo en la suma a distintas batallas, tanto contra la violencia legal como simbólica o incluso física —de cara a los denominados actualmente delitos de odio. En un inicio su organización estará encaminada a la obtención del conocido como “matrimonio homosexual” o “matrimonio igualitario”. Esta petición aglutinará a gran parte de las organizaciones, tanto a aquellas que estaban a favor de la igualdad de derechos, como a las que no eran partidarias de formar parte de una institución anclada en el pasado y que reproducía los mecanismos heterosexistas.

En cualquier caso, serán los sectores institucionalizados del movimiento LGTB quienes sincronizarán sus agendas proponiendo como objetivo principal y común el matrimonio (Gimeno y Barrientos, 2009: 20) y, con ello, los derechos asociados a la administración de patrimonios, herencias y pensiones, algo fundamental si se tiene en cuenta el VIH/sida. Esta pandemia había evidenciado la decadencia del sistema y la administración en relación tanto a la atención de las personas enfermas como a la discriminación sufrida por las parejas afectivas que se vieron desplazadas e invisibilizadas por una sociedad que se negaba a reconocerlas como legítimas. El VIH/sida revelará la imperante “homofobia liberal” (Mira, 2004) y, a su vez, estimulará la unificación entorno a la reivindicación del matrimonio como una cuestión de igualdad (Petit, 2003: 47).

Esta unión se representa en la actual Federación Española de Lesbianas, Gays, Transexuales y Bisexuales como un caso paradigmático del proceso de vinculación sufrido en las últimas dos décadas por el movimiento LGTB. La organización surge en 1992 formada inicialmente por gays y lesbianas (FEGGL). Poco tiempo después se comienzan a producir los primeros cambios con la adopción de la política feminista, tal y como evidencian sus estatutos, y también con el gesto simbólico, pero fundamental, de invertir el orden de sus iniciales, pasando a llamarse Federación Española de Lesbianas y Gays (FELG). En el año 2002 se incorporará la transexualidad (FELGT) y en el 2007 la bisexualidad (FELGTB)<sup>96</sup>. Esta afiliación gradual no debe entenderse como un mero gesto formal, sino que es el resultado de la cooperación y la necesidad de establecer un frente común que incremente su presión pública y política.

---

<sup>95</sup> En el caso inglés (*Lesbians, Gays, Bisexuals and Transsexuals*) sufre una modificación mediante el intercambio de posiciones de Transexuales y Bisexuales.

<sup>96</sup> Esto se produce en el II y IV Congreso Estatal respectivamente. Datos extraídos de la página web oficial de la FELGTB.

Paralelamente a esto, desde mediados de los años noventa puede comenzar a vislumbrarse el proceso de concentración urbana que ha dado lugar a los denominados “barrios gays”, especialmente Chueca en Madrid o el Gaixample en Barcelona. El caso madrileño es paradigmático no solo por evidenciar las transformaciones sociales con respecto a la normalización LGTB, sino por la importancia internacional que ha adquirido gracias a las manifestaciones y celebraciones del conocido como “orgullo gay”. Estos espacios se corresponden con lo que desde los Estudios sobre Geografía Urbana se ha denominado “escena gay” o “gay scene” (Valentine y Skelton, 2003; Fernández Salinas, 2007)<sup>97</sup>. Este concepto surge debido al interés en el “ambiente” como la derivación del “gueto” represivo, un espacio creado por homosexuales para homosexuales, comprendido no únicamente en términos de ocio, sino también en relación a otros aspectos más variados de carácter comercial y social. En este sentido, es evidente el reconocimiento de este espacio como una “escena compleja”, es decir, como “un sector urbano en el que, además de servicios de sociabilidad —siempre básicos para señalar un ámbito urbano capaz de generar mecanismos de identidad—, también aparecen otro tipo de servicios (comerciales, profesionales y/o de apoyo institucional)” (Fernández Salinas, 2007: 143). Chueca supone la materialización espacial del nacimiento de un colectivo que reclama visibilidad en un sentido positivo a través de la construcción identitaria plural e inclusiva, pero también en un sentido negativo en el mantenimiento de patrones patriarcales y capitalistas de actuación, destacando la fuerte mercantilización y masculinización de sus espacios.

Tal y como algunos autores han analizado, Chueca supone un fenómeno único en el territorio español que surge no como el producto de un sentimiento solidario de comunidad basado en una identidad común, sino más bien de acuerdo a criterios puramente económicos (Mira, 2004: 605; Ferrarons, 2010: 125). Esto no quiere decir que Chueca no haya participado de forma decisiva en la representación pública de los colectivos, haciendo uso de la “ocupación” de una zona céntrica de la ciudad de Madrid<sup>98</sup>. Este barrio es considerado un espacio de opresión/presión social que, a pesar de su

---

<sup>97</sup> Es importante mencionar la preponderancia pública de lo gay sobre lo lésbico, no solo en los espacios heterosexuales sino también dentro del ambiente. Incluso en lo referente a las investigaciones académicas es complicado encontrarse con estudios sobre el impacto de este espacio en la socialización lésbica.

<sup>98</sup> Algunos estudios han analizado en el caso de San Francisco o Manhattan como los espacios destinados al colectivo se desarrollan “principalmente en ciudades grandes, con tendencia a localizarse en zonas olvidadas urbanas (con potencial para una apropiación colectiva)” (García Escalona, 2000: 440). La autora recoge aquí los resultados de un estudio llevado a cabo por la *Ghent Urban Studies Team* (GUST) en el año 1999, que sería publicado con el título: *The Urban Condition: Space, Community and Self in the Contemporary Metropolis*.

inserción en las dinámicas generales de consumo, ofrece, en términos de disidencia sexual, un espacio de visibilización que planta cara a los discursos fóbicos presentes en la actualidad. Si por un lado es el reflejo evidente de una mayor apertura social y de cierta predisposición a la convivencia, por el otro, funciona como un reducto utópico que se despliega frente a otros espacios —periféricos— de la capital mucho más hostiles con las muestras de diversidad.

En relación con esto, en las últimas décadas se ha comenzado a utilizar el concepto de “capitalismo rosa” para referirse a “un sistema de intereses económicos que pueden enmascararse como conquista de derechos y decisiones políticas que realmente no ponen en cuestión los valores sociales mayoritarios ni abren el camino a una diversidad sexual y de género” (Carmona y Corcuera, 2006). La mercantilización del colectivo es vista como un gran peligro para los objetivos de los movimientos debido a que los únicos intereses de estas corporaciones se fundamentan en el rendimiento económico. Al vincular la capitalización del movimiento con la integración social, lo que se consigue es reforzar los discursos neoliberalistas por los que se pretende asociar la liberación genérico-sexual con el acceso a los medios de consumo, que, paradójicamente, refuerzan los modelos culturales más tradicionales y patriarcales. Como explica Eugeni Rodríguez (Carmona y Corcuera, 2006), la “peseta rosa” se estructura a través de la fantasía del *glamour* de lo gay en una ficción en la que la represión y la violencia social parece haber quedado atrás y en la que este sistema cuenta con la complacencia y colaboración de algunas de las principales asociaciones del colectivo.

Los años noventa supondrán el inicio de una serie de logros legales que derivarán en algo más de una década en el polémico “matrimonio homosexual”. Uno de estos antecedentes es la Ley de Arrendamientos Urbanos de 1994 cuyo texto final será producto de la enmienda presentada conjuntamente por la Coordinadora de Gays y Lesbianas, grupos andaluces y valencianos (COLEGA y *Col·lectiu Lambda*) y algunas ONGs que habían tomado parte en la campaña de “Democracia es igualdad” (Petit, 2003: 41). En el texto final aprobado se incluye en lo referente a los derechos de subrogación del contrato a “la persona que hubiera venido conviviendo con el arrendatario de forma permanente en análoga relación de afectividad a la de cónyuge, con independencia de su orientación sexual, durante, al menos, los dos años anteriores al tiempo de fallecimiento”<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Ley del 24 de noviembre de 1994 de Arrendamientos urbanos.



El trabajo del movimiento feminista y gay se había articulado en los últimos años mediante la idea de igualdad, asociándola a la de democracia y paridad en el caso de la participación política. Dicha lógica será la utilizada para llevar a cabo actividades en el paradigma del igualitarismo, que es el utilizado por los sectores institucionalizados. Relacionado con esto, el activista Jordi Petit (2003: 37-40) narra la que en 1993 fue la campaña antidiscriminación llamada “Democracia es igualdad” organizada por once-ONG y el Ministerio de Asuntos Sociales a la que se habrían vinculado una multitud de asociaciones de muy diversa índole. La campaña no iba dirigida únicamente en contra de la homofobia, sino que en ella se ponían de manifiesto otros discursos marginalizadores como la xenofobia y el racismo.

La campaña consistía en la superposición de imágenes de diferentes personalidades —la mayoría varones— a las que una voz en *off* “calificaba” sirviéndose del insulto más habitual<sup>100</sup>. Se escucha la palabra “maricón” sobre la fotografía de Oscar Wilde, “perro judío” sobre Albert Einstein y “basura negra” superponiendo imágenes de los movimientos de liberación racial americanos en las que ocupaba la pantalla Martin Luther King. La campaña pretendía utilizar a personalidades que destacaban en una determinada materia o disciplina para desarticular los discursos de odio imperantes en la discriminación basada en estereotipos sociales. Cada discurso tenía su propia sección dentro de la campaña en la que se trataba también de derribar algunas de las relaciones falaces establecidas con estas identidades. En el caso de la homosexualidad, se centraba en la anulación del estereotipo gay/lesbiano<sup>101</sup>. La campaña mencionaba las dificultades que encontraba las personas homosexuales en la búsqueda de empleo, en su contexto familiar o al ser considerados socialmente como “pervertidores peligrosos”. Ante esto se aclara intencionalmente que “más del 80% de los abusos sexuales a niños son cometidos por heterosexuales; y normalmente es un hombre siendo la víctima una niña”. Al estereotipo se le superpone la realidad basada en cifras y datos buscando romper el carácter generalizador y peyorativo, e incluso falaz del discurso estereotípico. Por último, se hace referencia a la idea, vigente en la actualidad, de que la homosexualidad en cierta medida se está “extendiendo”, un argumento homófobo que vincula insistentemente el contagio y la enfermedad a las sexualidades no normativas. La campaña responde a estas

---

<sup>100</sup> Parte de la campaña puede verse en la plataforma de videos YouTube en el siguiente enlace: [[https://www.youtube.com/watch?v=zImR5MHtz\\_k](https://www.youtube.com/watch?v=zImR5MHtz_k)].

<sup>101</sup> La contraposición que fue utilizada no es la de gay/lesbiana sino de homosexual/lesbiana.

aseveraciones aludiendo a la mayor visibilidad de los colectivos y al conocido “informe Kinsey”.

#### **2.4.2 Reforma del Código Penal y Conferencia Mundial de Beijing, 1995: El año clave.**

La campaña “Democracia es Igualdad” tendrá tal repercusión social que puede ser considerada como uno de los antecedentes que se verán materializados legalmente a través de las reformas del Código penal del año 1995. En lo referido a la protección legal de las personas LGTB —especialmente en lo relacionado a la homosexualidad— esta reforma puede ser considerada como uno de los pasos más importantes del movimiento en las últimas décadas. Varios serán los artículos que se encarguen de dar cobertura legal en cumplimiento de un, en ocasiones, ninguneado artículo 14 de la Constitución. Puede destacarse la introducción de la orientación sexual como un agravante de la responsabilidad criminal (Art. 22). Otro artículo a destacar es en el que se reconoce como delito la discriminación llevada a cabo contra “grupos o asociaciones” por diferentes motivos que se especifican y entre los que se incluye la sexualidad (Art. 510). También será constitutivo de delito, según esta reforma, la denegación de un servicio público a un individuo/a o una asociación (Art. 511). Así mismo, se penaliza la creación de asociaciones que promuevan el odio contra los grupos sociales o asociaciones especificadas en los artículos anteriores (Art. 515). De esta manera, este articulado refleja la obtención del reconocimiento social de la discriminación convirtiendo en sujetos de protección jurídica a los/las homosexuales (Olmeda, 2007: 32).

La lucha por el matrimonio y adopción en parejas homosexuales concederá cierto protagonismo al movimiento en la prensa de estos años, algo fundamental sobre todo debido a la carga homofóbica que había supuesto la pandemia del sida y el conocido como caso Arny<sup>102</sup> (Generelo, 2007: 42). Hasta llegar a su consecución en el año 2005, el camino a recorrer será largo y lleno de obstáculos. Las peticiones se iniciarán en 1986 cuando la Coordinadora Gai-Lesbiana lance la propuesta en un manifiesto llamado “Estima com vulguis, estima segur/a” (Petit, 2003: 47). Posteriormente se producirá uno

---

<sup>102</sup> Con el nombre de caso Arny se denomina a una investigación iniciada en 1995 con la que diferentes personajes públicos homosexuales fueron acusados de prostitución de menores en un conocido bar sevillano. Figuras como Jesús Vázquez, Jorge Cadaval o Javier Gurruchaga, entre otros, fueron expuestos al vilipendio público a pesar de su absolución el 18 de marzo de 1996. Como algunos autores han mencionado (Olmeda, 2007; Petit, 2003), esta acusación parecía servir para canalizar la homofobia resultante del continuo ascenso público y político de las peticiones del colectivo LGTB.

de los mayores logros de la década cuando se apruebe en 1988 en Cataluña<sup>103</sup> la unión de hecho en parejas homosexuales a través del siguiente texto:

la sociedad catalana de hoy presenta otras formas de unión en convivencia de carácter estable, las unas formadas por parejas heterosexuales que, pudiendo contraer matrimonio, se abstienen de hacerlo, y aquellas otras integradas por personas del mismo sexo, que constitucionalmente tienen vedado el paso a aquella institución.<sup>104</sup>

Aun así y tras la aprobación no solo de la ley catalana sino de la aragonesa en 1999, el Partido Popular bloqueará de forma conjunta las propuestas de una ley estatal de parejas de hecho realizadas por CiU, PSOE, IU y el Grupo Mixto (Platero, 2004: 32). Otro hecho importante será la aprobación en 1994 del conocido como “informe Roth”, elaborado por la diputada del parlamento europeo Claudia Roth, que presentaba la situación de discriminación que vivían las personas homosexuales, algo que derivó en la adopción de una serie de recomendaciones internacionales para su eliminación entre las que se encontraba la aprobación del matrimonio.

En el caso de los colectivos de transexuales, tal y como señala Raquel (Lucas) Platero (2008: 109), los años noventa coinciden con un periodo (1992 y 2002) en el que sus demandas se verán absorbidas tanto por la preponderancia de lo gay-lésbico en dichas organizaciones como por la mayor visibilidad de sus peticiones, en especial la legalización de las “parejas de hecho”. La siguiente fase se corresponde con la Ley de matrimonio y adopción referida a las personas homosexuales (2002-2005) que, una vez aprobada, permitirá centrar las reivindicaciones en sus propias demandas políticas. En último lugar, desde el año 2004 las reclamaciones girarán en torno a la identidad de género y en especial en la idea de la despatologización que se manifestará con intensidad en la segunda mitad de la década (Platero, 2009b: 115). Las peticiones del colectivo transexual girarán, tal y como señala Fernando Tena (2013: 59), en torno a la crítica de tres ámbitos fundamentales: primero, a la patologización a nivel social, segundo, a lo relacionado con el régimen y el procedimiento médico que se prescribe y, por último, a la autoridad médica para imponer la “verdad” de la identidad de género en cuestión. Estos aspectos tendrán una gran repercusión pública en las manifestaciones que se empezarán a suceder ya en el nuevo siglo. Destacará en concreto la celebrada el 7 de octubre del

---

<sup>103</sup> Para ampliar la información al respecto del proceso de aprobación de la Ley catalana y de sus antecedentes, ver: Petit, 2003: 45-56.

<sup>104</sup> Ley del 15 de julio de 1988 de uniones estables de pareja. Generalitat de Catalunya.

2007 en la que se gritará: “¡No más disforia de género! ¡No somos enfermos mentales!” (Platero, 2009b: 116).

Al igual que en el caso de lo transexual, las reivindicaciones del movimiento bisexual serán pospuestas hasta bien entrado el nuevo siglo. La bisexualidad, no solo cuenta con una escasísima producción académica más allá de los análisis relacionados con la pandemia del VIH/sida, sino que concretamente en el Estado español será el último colectivo en integrarse a la conjunción LGTB. Aun así, el activismo internacional bisexual será muy importante, especialmente desde finales de los años noventa, cuando comiencen a celebrarse eventos, conferencias e incluso a incluirse personajes en películas, novelas y series de televisión abiertamente bisexuales. Destaca el establecimiento, desde el año 1999, del 23 de septiembre como el día internacional de la visibilidad bisexual, el cual se debe a tres activistas norteamericanos/as: Gigi Raven, Michael Page y Wendy Curry<sup>105</sup>. Es reseñable, aunque se escape del marco teórico de este trabajo, la creación en marzo del año 2014 de Moebius la primera asociación de bisexuales, polisexuales y pansexuales en Valencia<sup>106</sup>.

Retomando la importancia del Código Penal de 1995, este también supondrá un paso adelante para el movimiento feminista al introducir la concepción de “violencia doméstica”. Si bien su establecimiento en 1989 supone el primer paso hacia un tratamiento más específico de la violencia contra las mujeres, este concepto tal y como comenta Vicenta Cervelló (2001: 77) tiene dos carencias fundamentales: por un lado, que no incluye la mención a la violencia psíquica, y por el otro, que dejaba sin cobertura legal a los hijos que no eran propios de la pareja, así como a los ascendientes. Ambos aspectos serán subsanados en la reforma posterior del año 1999 que mantendrá los requisitos legales de convivencia y habitualidad para poder aplicar la categoría de “violencia doméstica” (Bolea Bardon, 2007: 6). Sin embargo, a pesar de los intensos esfuerzos que se dieron en el ámbito legal por actualizar el concepto, este aun generaba cierta confusión en la sociedad conservadora española e incluso en los propios tribunales.

Otro de los hechos fundamentales para el feminismo de los años noventa a nivel internacional será la celebración en Beijing de la Conferencia Internacional de la Mujer en 1995. Un hito que marcará un antes y un después tanto en lo referido a los derechos

---

<sup>105</sup> Noticia aparecida en el *Huffpost* del 2 de febrero del 2016. “‘Celebrate Bisexuality Day’ Exists Because Of Three LGBT Activists”.

<sup>106</sup> Es interesante la multiplicación a la par de la institucionalización del movimiento LGTB de las identidades que rechazan el binarismo, y que deriva en conceptos como: agénero, género fluido, *gender fuck* y otros relacionados con la sexualidad como: polisexualidad, pansexualidad y asexualidad.

de las mujeres como a la incipiente inclusión y visibilidad de las lesbianas —no sin arduos y complejos debates. De estas reuniones se obtendrá finalmente la redacción de una Declaración y el establecimiento de la Plataforma de Acción de Beijing articulada de acuerdo a doce objetivos estratégicos junto con una serie de medidas para llevarlos a cabo:

la mujer y la pobreza, educación y capacitación de la mujer, la mujer y la salud, la violencia contra la mujer, la mujer y los conflictos armados, la mujer y la economía, la mujer en el ejercicio del poder y la adopción de decisiones, mecanismos institucionales para el adelanto de la mujer, los derechos humanos de la mujer, la mujer y los medios de difusión, la mujer y el medio ambiente, la niña.

Como evidencian dichas temáticas, todos los puntos se estructuran de acuerdo con el objetivo principal de eliminar la discriminación de género partiendo del reconocimiento de los mecanismos que la crean. Uno de los grandes logros de esta conferencia es el de reafirmar la existencia de “los derechos humanos de la mujer”<sup>107</sup>. Esta es una afirmación de vital importancia sobre todo si se pone en relación con la diversidad presente en los 189 países que firman la Declaración, pues no partían de los mismos niveles de democracia ni de equidad genérica. Varias décadas después parecía necesario insistir en que la archiconocida “Declaración de los derechos humanos de 1948” había sido tomada al pie de la letra de un masculino singular que en ningún caso asumía cierto carácter “genérico”, sino que simplemente olvidaba a las mujeres y sus problemáticas particulares. En este sentido, si entendemos los derechos humanos como lo hace la Organización Mundial de la Salud, es decir, como “las garantías jurídicas universales que protegen a individuos y grupos contra acciones que interfieran en sus libertades fundamentales y en la dignidad humana”<sup>108</sup>, nos encontramos con que las mujeres habían sido privadas de la dignidad que les infería la categoría de la humanidad.

La Conferencia de Beijing no solo fue fundamental por estas cuestiones, sino porque también dispuso el instrumental necesario para llevar a cabo reformas que habían sido propuestas en las reuniones anteriores —México (1975), Copenhague (1980) y Nairobi (1985)— pero que no disponían de los mecanismos apropiados. Reconociendo el carácter cultural y social de la violencia que es ejercida contra las mujeres, tal y como se especifica en el apartado 118, la Declaración pretenderá actuar desde un enfoque

---

<sup>107</sup> Este hecho de gran contenido simbólico guarda cierta relación con la “Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana” elaborada por Olimpia de Gouges en 1791 como respuesta a la Declaración de los derechos del hombre y el ciudadano aprobada por la Asamblea Constituyente durante la Revolución Francesa en 1789.

<sup>108</sup> Definición disponible en la web oficial de la Organización Mundial de la Salud.

transversal. Este es el caso de la política del *mainstreaming* que según el Consejo de Europa de 1998 consistía en “la (re)organización, mejora, desarrollo y evaluación de los procesos políticos para incorporar, por parte de los actores involucrados normalmente en dichos procesos, una perspectiva de igualdad de género en todos los niveles y fases de todas las políticas”<sup>109</sup>. Con Beijing se pasa de la consideración del género como una categoría analítica a su integración como eje estructurador y generador de políticas de tanto nacionales como europeas (Alcañiz Moscardó y Carballido González, 2011: 172). Esta extensión del alcance de las políticas se debe principalmente a la consolidación del concepto de “empoderamiento” entendido como el acceso de las mujeres a los medios, mecanismos o instrumentos dispuestos para contribuir a la construcción, politización y participación social en igualdad de condiciones que los hombres. El reconocimiento de la “humanidad” de las mujeres debía llevar implícita la participación social y el derecho a ejercer una ciudadanía autónoma.

Otro de los puntos de referencia que reflejan la importancia de la conferencia de 1995 es el rechazo al relativismo cultural sobre el que, aun hoy, numerosos estados se amparan para enmascarar prácticas enormemente violentas dirigidas contra las mujeres. En uno de los párrafos de este texto se hace mención explícita a esta cuestión:

232. g) Adoptar medidas urgentes para combatir y eliminar la violencia contra la mujer, que constituye una violación de los derechos humanos, derivada de prácticas nocivas relacionadas con la tradición o la costumbre, los prejuicios culturales y el extremismo.<sup>110</sup>

Por primera vez un organismo internacional de la magnitud de las Naciones Unidas recomienda a sus estados miembros incorporar medidas que protejan la dignidad de las mujeres por encima de las prácticas culturales discriminatorias. El respeto a las diferentes culturas y pueblos había servido como un argumento falaz que enmascaraba la violencia contra las mujeres. De ahí que el gesto simbólico de las Naciones Unidas tenga tanta relevancia al imponer la preponderancia de la dignidad de las mujeres sobre el respeto a la tradición. En este sentido, destaca la mención a la prohibición de la mutilación genital femenina “dondequiera que ocurra y apoyar vigorosamente las actividades de las organizaciones no gubernamentales y comunitarias y las instituciones religiosas encaminadas a eliminar tales prácticas”. La Declaración pone límite al creciente relativismo cultural anteponiendo los derechos de las mujeres, pero, sin embargo, deja en

---

<sup>109</sup> Información recogida por el Instituto de la Mujer en su página web oficial.

<sup>110</sup> Las Naciones Unidas pone a disposición del público las resoluciones aprobadas por la Conferencia de Beijing en el siguiente enlace.

manos de cada estado la aplicación de estas medidas diluyendo su responsabilidad y debilitando su capacidad de acción y sanción.

Beijing cobra otro sentido, quizá menos revolucionario, al prestar atención a la presencia LGTB en las sesiones celebradas. El papel de las mujeres lesbianas en la Conferencia Mundial fue más reducido y desde luego un tanto controvertido<sup>111</sup>. Si se realiza una revisión minuciosa de la conceptualización utilizada en la Declaración no se encontrará ninguna referencia a la “orientación sexual” o la categoría “lesbiana”, ni siquiera a la “homosexualidad”. Es precisamente la utilización del término “derechos sexuales” lo que llevó a que se estableciera un arduo debate en el que los países se posicionaron a favor o en contra de su utilización, obligando a la presidenta de la Mesa, ante tal grado de crispación, a eliminar su inclusión en la Plataforma de Acción (Platero, 2004: 27; Jiménez y Careaga, 1995: 58). Hasta tal punto se preveía que la incorporación del término sería problemática que se decidió programar la sesión en último lugar para evitar que las confrontaciones se alargasen y paralizaran otras sesiones (Jiménez y Careaga, 1995: 57).

Este debate puede entenderse dentro del contexto europeo de invisibilidad lésbica, pero, a su vez, puede ser interpretado como un punto de partida. El hecho de que se manifestara la necesidad del debate y se evidenciaran las posiciones contrarias posibilitó que se energizaran las actividades políticas de visibilización lésbica. Las discusiones dadas en la conferencia fueron el resultado del duro trabajo de diferentes organizaciones de lesbianas de múltiples países europeos que ya habían organizado un año antes una red de comunicación gracias a dos sucesos: la conmemoración del 25 aniversario del movimiento de *Stonewall* y la Conferencia Anual de la Asociación Internacional de Lesbianas y Gays (ILGA) (Jiménez y Careaga, 1995: 53).

Por este motivo, conviene reflexionar sobre las valoraciones generales realizadas sobre el éxito de la Conferencia de 1995, ya que como se ha visto, junto con el abandono de las reticencias culturales en valor de los derechos de las mujeres, no se eliminaron, a la par, los discursos discriminatorios de las mujeres en cuanto lesbianas. La sexualidad no normativa, en este caso la homosexual, continúa siendo un espacio privado, no como parte legítima de la intimidad individual, sino como producto de la represión cultural ejercida a través de estos debates que remarcaban el carácter legítimo y natural de la

---

<sup>111</sup> Ni la transexualidad ni la bisexualidad fueron tratadas dentro de alguna de las sesiones celebradas.

heterosexualidad. La dificultad del establecimiento de acuerdos e incluso del simple diálogo entre países tan dispares<sup>112</sup> lleva a la consideración de la Conferencia Mundial de 1995 como un éxito relativo en el que debe tenerse presente el oscurecimiento de la situación de las mujeres lesbianas.

El movimiento feminista continuará con su camino de empoderamiento político, ya que, a diferencia de los ochenta en el que la fragmentación había llevado a una agenda excesivamente abultada y difusa, los noventa significarán la reaparición de “un feminismo informado, con una agenda clara y los cauces políticos relativamente despejados” (Valcárcel, 2006: 432). Estos momentos vendrán marcados por las luchas para allanar los cauces de acceso a los puestos de decisión a través de los sistemas mencionados anteriormente: la discriminación positiva y el sistema de cuotas. Así mismo, comenzará a incorporarse a nivel internacional el concepto de “democracia paritaria”<sup>113</sup>. El resultado de la Conferencia Internacional y de los sucesivos debates internacionales se verá reflejado en la propia conceptualización política de la democracia.

Al igual que se había “pasado por alto” la consideración de la ciudadanía de las mujeres a la hora de hacer cumplir la Declaración de los Derechos Humanos, el concepto de democracia también había sido construido al margen de estas. De este modo, lo que se produce a partir de finales de la década es “un giro” por el que comienza a cuestionarse la propia democracia ya que no está teniendo en cuenta a la mitad de la población. La “calidad de la democracia” depende entonces de la participación igualitaria de hombres y mujeres, lo que quiere decir que la participación de estas influirá positivamente en el conjunto social (Verge, 2006: 130-131). Con este argumento se pretende involucrar a todas/os las/los miembros del Estado en las mejoras encaminadas a la obtención de la igualdad de género, rechazando su comprensión como algo que solo incumbe a las mujeres.

---

<sup>112</sup> Siguiendo el Anexo II del artículo mencionado de Patricia Jiménez y Gloria Careaga (1995: 65) se puede observar una lista de países a favor de la inclusión de derecho sexual entre los que estarían: Canadá Israel, Eslovenia, EEUU, Suiza, y 15 países de la Unión Europea. En el caso contrario lo cierto es que no sorprende la negativa de algunos países como los siguientes: Egipto, Libia, Irán, Costa de Marfil, Ecuador, Guatemala o Nigeria, entre otros, hasta sumar un total de 18 manifestaciones discordantes.

<sup>113</sup> Es en Cumbre Europea de Mujeres celebrada en Atenas celebrada en 1992, cuando se impulsa el desarrollo de este concepto tratando no solo de potenciar el empoderamiento femenino, sino de dotarlo de legitimidad dentro del marco internacional. De acuerdo a la declaración elaborada en dicha cumbre se establecen una serie de principios inamovibles en los que se reconoce la necesidad de la paridad para así establecer una verdadera democracia, así como en vías de la obtención de un beneficio social común: “La igualdad exige la paridad en la representación y administración de las naciones. (...) Una participación equilibrada de las mujeres y de los hombres en la toma de decisiones es susceptible de engendrar ideas, valores y comportamientos diferentes, que van en la dirección de un mundo más justo y más equilibrado tanto para las mujeres como para los hombres”.







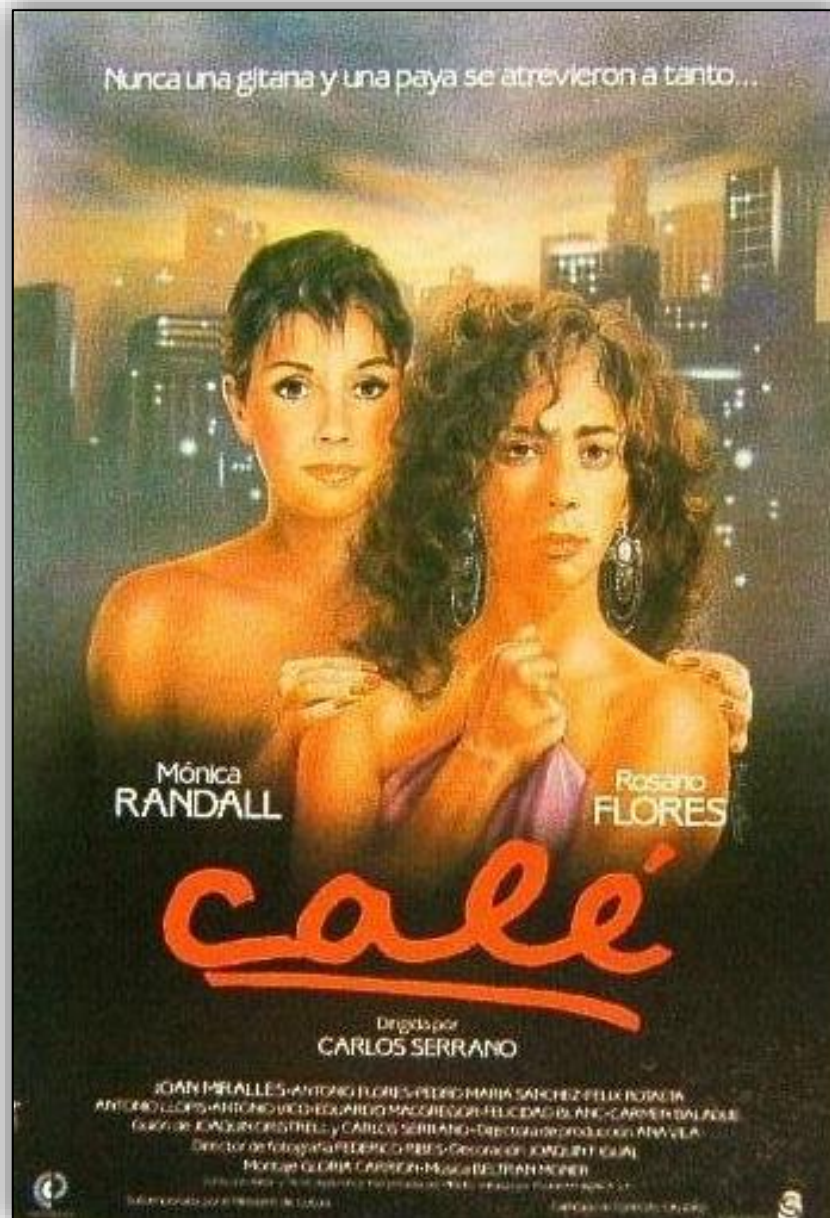
## **CAPÍTULO TERCERO. La masculinidad hegemónica proyectada en la pantalla**

“Images, thus, do not determine what we see; seeing is a complicated process born of our memory, our experience, our consciousness, and the politics of our location in culture. Images may distort, negate, clarify, or enhance our interpretive frameworks”.

Suzanne E. Hatty, *Masculinities, Violence, and Culture* (2000: 88)



### 3.1 *Calé* (1986): Masculinidad y racismo en el cine lésbico



## Ficha técnica: *Calé* (1986)<sup>114</sup>

Dirección: Carlos Serrano

Género: Drama

Intérpretes principales: Mónica Randall (Cristina), Rosario Flores (Estrella), Joan Miralles (Luis), Antonio Flores (Nono)

Argumento: Carlos Oristell, Joaquín Serrano

Guión: Carlos Oristell, Joaquín Serrano

Dirección Fotografía: Federico Ribes

Música: Beltrán Moner

Duración: 86 minutos

Temática principal: Lésbica

Datos de distribución:

Total de espectadores/as: 83.310

Recaudación: 138.680,33 euros

Resumen:

Cristina es una reconocida actriz de teatro que prepara una adaptación de la obra *Pigmalión*, de George Bernard Shaw (1913). Para dar forma al personaje se servirá de Estrella, una joven gitana que recientemente se ha quedado viuda. El contacto se lo facilitará su futuro marido, Luis, quién le ha realizado unas fotografías desnuda para una de sus exposiciones. Debido precisamente a estas imágenes, Estrella deberá huir con su hijo Salvador para no enfrentarse a las terribles consecuencias de deshonar a su familia. Cristina la acogerá en su casa y poco a poco surgirá una gran tensión sexual entre ambas que no se resolverá hasta avanzada la historia cuando inicien una relación a espaldas de Luis. Sin embargo, Nono, el cuñado de Estrella, averigua el paradero de la joven, va en su busca, le da una fuerte paliza y secuestra a su hijo. Finalmente, gracias a la intervención de Luis, la familia gitana cederá y le devolverá el niño a su madre. El cierre de la película estará centrado en Luis quién, todavía dolido por el engaño de su mujer, aceptará su relación y los tres partirán en un coche sin un rumbo ni destino definido.

---

<sup>114</sup> La información de las fichas técnicas —salvo el resumen— ha sido obtenida en el Catálogo de Cine español accesible en la página web del Ministerio de Educación Cultura y Deporte. Disponible en el siguiente enlace: [<http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/>].

Uno de los aspectos más relevantes de *Calé* es la incorporación como protagonistas de una pareja “interracial”<sup>115</sup> de mujeres lesbianas. Este hecho, además de suponer una novedad dentro de las trayectorias representativas del cine gitano y lésbico —ya de por sí escasas— permite establecer comparaciones entre ambas categorías, así como entre los diferentes procesos de discriminación que sufren y su proyección en pantalla. Esto evidenciará no solo la interconexión entre categorías como la raza y el género, sino también cómo estas funcionan de forma entrelazada, superponiéndose y amparándose mutuamente. Otorgar el protagonismo a lo racial y lésbico supone abrir un espacio de análisis para poder indagar en las similitudes y diferencias en la vivencia y representación de sus dinámicas de opresión. En este sentido, si se observa tanto el contenido como el número de filmes que incorporan personajes gitanos y/o lésbicos puede inferirse que estas representaciones están marcadas por la invisibilidad y por la presión del estereotipo. Estos dos mecanismos han operado conjuntamente, derivando en la escasez de representaciones y en la consiguiente falta de referentes culturales para dichos colectivos.

La representación de las/los gitanas/os ha oscilado entre la falta de obras realizadas por el propio pueblo gitano y la estereotipia malintencionada que les presentaba como delincuentes y traficantes (Herrero i Gomar, 2000). En las últimas décadas, en concreto en el periodo que nos ocupa, destacan obras como *Flamenco* (Carlos Saura, 1994), *Alma gitana* (Chus Gutiérrez, 1995), *Papa Piquillo* (Álvaro Sáenz, 1998) y *Gitano* (Manuel Palacios, 2000)<sup>116</sup> que, en general, insisten en una representación encaminada a la reproducción del *statu quo* y a alimentar la curiosidad paya, más que al intento de romper con las dinámicas racistas de los *mass media* (Porrás Soto, 1996: 22). Tal y como apunta el autor David Berná (2015: 105) en su tesis doctoral *Subjetividad y resistencia*

---

<sup>115</sup> A lo largo de esta tesis comprenderé el concepto “raza gitana” como un constructo cultural definido desde el poder hegemónico blanco. Mediante la definición de un “nosotros blanco” que niega su posicionamiento racial y se proyecta a sí mismo como lo “no-racial”, se da forma a una otredad gitana a la que se le adscriben una serie de características que construyen y, a su vez, limitan su identidad a un espacio “exterior” al poder hegemónico. De este modo, la “raza gitana”, según afirma David Berná Serna (2015: 108), se articula como una “ficción reguladora en la que determinadas diferencias han pasado a ser significativas, fortaleciendo jerarquías y arraigando ciertas características físicas y comportamentales como legitimadoras de opresión, subalternización y dominación”. La elección de este término sobre otros posibles como, por ejemplo, “etnia” o “grupo racializado” obedece a la intención de enfatizar la manera en la que la narración construye a los personajes refiriéndose a lo payo y a lo gitano como dos esencias incuestionables y, por ende, tratando de remitir a un discurso profundamente racista que legitima y (re)produce las desigualdades sociales existentes.

<sup>116</sup> Para una lista más amplia y detallada sobre las películas españolas y extranjeras en las que aparecen representado el pueblo gitano, véase la página web oficial de la Fundación del Secretariado Gitano. Nótese como *Calé* no se encuentra en dicha lista. Es muy revelador cómo algunas recopilaciones de este tipo de cine suelen “olvidar” *Calé* mientras que otros filmes aparecen de forma constante como hitos de la representación gitana.

*desde los márgenes: procesos de articulación identitaria entre los gitanos y gitanas LGTB*, la imagen del sujeto gitano es construida a lo largo de los siglos XIX y XX de acuerdo a dos discursos que se superponen y retroalimentan: uno, de carácter internacional, que bebe de la imagen “romántica” del gitano/a del siglo XIX, representativa del folclore español, y otra, de carácter nacional, que prima su problematización como un sujeto peligroso y marginal<sup>117</sup>. En este contexto, el sujeto gitano es construido de forma ambivalente como peligroso y exótico, misterioso y criminal, marcado por las pasiones y el ímpetu. Tal y como afirma uno de los personajes de *Calé* mientras ve a Estrella bailar sensualmente: “lo que esta chica lleva dentro, nosotros no lo vamos ni a oler” (37:03). La gitaneidad, es decir, la “construcción dinámica y diversa” basada en características que definen un deber ser gitano (Berná Serna, 2012: 219), es configurada como una realidad inalcanzable para la mirada hegemónica paya, lo que deriva en su consideración como algo fascinante y tentador, pero a la vez peligroso y desconocido.

A la par que la mencionada ambivalencia, las representaciones fílmicas de la gitaneidad reflejan la construcción esencialista del sujeto gitano en su vinculación a lo “puramente español” como epítome del folclore nacional (Santaolalla, 2005: 89). Esta instrumentalización de lo gitano cobra un nuevo sentido a partir de las décadas de los ochenta y noventa, cuando el proceso de europeización al que se adhiere el Estado español provoca la revalorización de las representaciones étnicas nacionales. De esta manera, la gitaneidad es absorbida como una forma racial auténtica, icono de modernidad y juventud al servicio de fines comerciales (Santaolalla, 2005: 87). La construcción discursiva del sujeto gitano está, por ende, condicionada por una red de significados, muchas veces contradictorios, que determinan las representaciones, pero también la manera en la que estas son recibidas.

Por otro lado, la proyección del lesbianismo en la cinematografía española ha sido muy minoritaria, hasta el punto de que puede afirmarse que ha estado marcada por la invisibilidad y el desconocimiento de su realidad (Pelayo, 2009: 11). Al igual que en el

---

<sup>117</sup> Al respecto Fernández Jiménez Carpio recoge la evolución jurídica del pueblo gitano durante el franquismo en un artículo para la revista *Amarí* (2018). Tal y como señala: “los gitanos fueron considerados injustamente ‘enemigos sociales’ y la biologización de los delitos pretendía esconder el fracaso del Estado en resolver los problemas derivados de la pobreza en una posguerra de miserias que se alargó mucho en el tiempo”. De esta manera, el pueblo gitano será oprimido a través de diferentes instrumentos jurídicos, acordes a las diversas legislaciones, que entraron en vigor a lo largo del siglo XX, entre ellas las mencionadas leyes de Vagos y Maleantes (1933 y posterior modificación en 1954) y de Peligrosidad y Rehabilitación social (1970).



caso de la gitaneidad, el sujeto lésbico es representado muy habitualmente a través de una mirada masculina que sexualiza a las mujeres convirtiéndolas en objetos diseñados por el imaginario patriarcal para satisfacer las fantasías de los hombres heterosexuales. Persistentemente se somete a las lesbianas a un régimen de representaciones que trata de convertirlas en “otredades” consumibles, bien por el deseo erótico y fetichista masculino heterosexual, bien por el capitalismo, que las “espectaculariza” para obtener provecho económico. Este tipo de representaciones se dan de forma continuada a lo largo de las últimas décadas, pero tienen especial relevancia desde los años setenta hasta el final de la Transición Democrática española. La autora Irene Pelayo (2009: 40) denomina a esta tendencia representativa la “modalidad erótica” del cine lésbico español. En ella incluye un conjunto de obras<sup>118</sup> en las que la mujer lesbiana es presentada como una figura maligna y neurótica, donde el desenlace está marcado por la prevalencia de la autoridad de la masculinidad hegemónica en tanto que redentora y/o salvadora.

Con la reconversión del régimen dictatorial en una democracia parlamentaria se produjeron reformas en las instituciones y en el conjunto social que tuvieron importantes consecuencias en los textos fílmicos centrados en la representación del pueblo gitano y de la identidad lésbica. En primer lugar, cristaliza un proceso de resistencia cultural por el que el pueblo gitano, desde su migración urbana iniciada en los años setenta y ochenta, tratará de mantenerse al margen de los intentos aculturadores de la sociedad paya (Berná Serna, 2015: 203). Esto reforzará la construcción esencialista del sujeto gitano asociado a lo folclórico y lo “puramente racial” e impedirá cierta diversificación de las representaciones cinematográficas (Santaolalla 2005: 89). En segundo lugar, si en las mencionadas décadas, las representaciones realizadas sobre mujeres —lesbianas o no— mostraban su estado de “transición” en una encrucijada entre la emancipación y la persistencia de los roles tradicionales franquistas (Ballesteros, 2001: 15), a partir de los años noventa se podrá dar constancia de una diversificación de personajes, tratamientos y temáticas estrechamente vinculadas a su empoderamiento sociopolítico. Se comienzan a producir películas que ahondan más profundamente en la realidad lésbica interesándose no solo por su atractivo en una sociedad que la entiende como espectáculo, es decir, como un producto rentable económicamente, sino también por la reivindicación de la

---

<sup>118</sup> La autora incluye en esta categoría películas como *Las vampiras* (Jesús Franco, 1973), *Emmanuelle y Carol* (Ignacio F. Iquino, 1978), *Silvia ama a Raquel* (Diego Santillán, 1979) y *La caliente niña Julietta* (Ignacio F. Iquino, 1980).

discriminación que sufren las mujeres lesbianas (Pelayo, 2009: 44). Sin embargo, la construcción estereotípica de lo gitano y lo lésbico persistirá de forma continuada, evidenciando la fuerza simbólica de dichas imágenes incluso en obras recientes como *¡Ja me Maaten!* (Juan Antonio Muñoz, 2000) o *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010)<sup>119</sup>.

La película *Calé* plantea un complejo panorama analítico definido por la transversalidad de las categorías de raza, clase social y orientación sexual en el que se toman como base los conflictos del melodrama tradicional para así exponer las pasiones como algo incontrolable (Iordanova, 2003: 8). Es innegable que el mero hecho de crear un producto cultural que visibilice y entrelace estas realidades es, de por sí, innovador dado el contexto social de partida, tal y como algunas críticas alabaron en su momento (Santaolalla, 2005: 91)<sup>120</sup>. Sin embargo, debe tenerse muy presente que el contenido del largometraje está mediado por la exhibición de discursos racistas y estereotípicos sobre lo gitano y, en especial, sobre las mujeres gitanas. *Calé* supone un intento problemático de mostrar una relación interracial lésbica, ya que su representación está determinada por las dinámicas de poder —tanto raciales como referentes al género y a la clase social— que se establecen entre ambas mujeres (Santaolalla, 2005: 91), pero también en relación a los dos hombres protagonistas. Como se podrá comprobar a lo largo de las próximas páginas, este filme no solo refleja la importancia de la categoría de raza, sino que también expone cómo determinadas formas de representación racial están vinculadas a formas específicas de masculinidad y feminidad (Yuval-Davis, 2001: 12)<sup>121</sup>.

A lo largo de este apartado focalizaré el análisis en la manera en la que la narración fílmica construye la masculinidad hegemónica en oposición a una masculinidad “blanda” o “cómplice” a través del enfrentamiento de lo gitano/payo y de la subalternización y exotización de la gitaneidad, en especial del personaje de Estrella, la protagonista femenina. Para ello, en un primer momento analizaré las relaciones que se establecen entre las parejas heterosexuales —Cristina y Luis, Nono y Estrella— y en cómo la

---

<sup>119</sup> Recientemente destaca la película *Carmen y Lola* (2018) de la directora paya vasca Arantxa Echevarría que relata la historia de amor de dos mujeres adolescentes gitanas. El filme ha recibido severas críticas desde grupos feministas que han destacado la representación estereotípica de lo gitano tanto en lo referente a los personajes como a los espacios que se muestran.

<sup>120</sup> El periodista Ángel Fernández-Santos publicó el 11 de marzo de 1987 su crítica de la película *Calé* titulada: “Película insostenible”. En esta crítica comenzaba afirmando que “[l]a idea argumental de que parte *Calé* es original y tiene evidente interés”. Sin embargo, más adelante afirma que la película “hace agua por todos los lados, salvo uno, el de Rosario Flores, todavía en pañales como actriz, pero dueña de una fotogenia excelente y de una notable fuerza en su presencia física”.

<sup>121</sup> Esta interconexión es posible gracias al creciente diálogo, así como críticas mutuas que se han producido en las últimas décadas entre el feminismo y el poscolonialismo. Para ahondar en dicha relación véase: Carrera Suárez (2000).

narración construye dos masculinidades a través de un claro racismo: frente a la imagen comprensiva del payo, se impone un gitano controlador y obsesivo. A continuación, me detendré brevemente en las formas de homosociabilidad que son expuestas y en la importancia que tienen en la descripción de ambos protagonistas y sus masculinidades. Por último, argumentaré que la relación lésbica puede ser leída como una expresión de la mirada masculina hegemónica. Tanto la instrumentalización que se realiza de Estrella como la manera en la que se construye su relación con Cristina evidencian el establecimiento de dinámicas de poder en base a una estructura heteronormativa. Este punto se hace especialmente evidente en la elección tomada por el director de incluir una metanarrativa que trata sobre la producción teatral de la obra *Pigmalión* de George Bernard Shaw (1913).

### **3.1.1 Masculinidad hegemónica: payo/gitano, cómplice/tóxico**

La proyección en pantalla de estas dinámicas de poder se produce principalmente a través de una narración que configura los espacios de lo gitano y lo payo como realidades perfectamente diferenciadas, estableciendo una dicotomía jerárquica en la que el pueblo gitano es asociado a estructuras familiares patriarcales mientras que lo payo es sinónimo de libertad, autonomía personal y raciocinio. Esta manera de construir la narración es lo que puede denominarse *racialización* del texto fílmico. Aplicaré este concepto, que cuenta con una larga trayectoria en los estudios sociológicos (Miles, 1989; Barot y Bird, 2001; Murji y Solomos, 2005; Martinot, 2010), para poner de relieve el proceso activo por el cual la narración construye dos “razas” como entidades diferenciadas y mantiene dicha división de forma consistente a través de todo el relato. Mediante distintas tramas y personajes, ambas realidades son dotadas de un contenido simbólico opuesto utilizando el discurso estereotípico racista y clasista promoviendo un conocimiento inmóvil y fetichista de aquello definido como otredad, en este caso gitaneidad.

En esta representación de la diferencia, la narración despoja a los personajes payos, en concreto a Cristina y a Luis, de cualquier rasgo que pueda ser reconocido como gitano. Lo “payo” entendido en términos de “raza blanca”, elude su enunciación y, por lo tanto, al igual que la masculinidad hegemónica, no es percibida ni asumida como un privilegio puesto que se presenta socialmente, en palabras de Judith Butler (2002: 262), como un “poder que no necesita pronunciar su nombre”. A través de este discurso se incide en la consideración de lo gitano como una “marca racial”, mientras que lo blanco

es sinónimo de normalidad<sup>122</sup>. La naturalización de la raza blanca deriva, por una parte, en que ésta no es reconocida como una ideología que construye cuerpos y espacios que difieren de aquellos definidos como otredad no-blanca, pero, además, invisibiliza este proceso al negarse a presentarlo como una forma de dominación y subyugación llevada a cabo por los sujetos no-raciales en base al privilegio blanco. Esta compleja situación evidencia la interconexión ya mencionada por bell hooks (1992: 2) entre el “mantenimiento de la supremacía blanca patriarcal” y la “institucionalización a través de los medios de comunicación de masas de determinadas imágenes y representaciones raciales”.

La gitaneidad es construida como aquello que debe “ser apartado-de” y “rechazado-por” una sociedad blanca ajena a la racialización, pues de esa manera, al definirla como un exterior, puede homologar indefinidamente al sujeto blanco normativo (Kristeva, 2006: 8). A través de su asociación con lo considerado socialmente como rechazable se consigue que lo payo se (auto)despoje de estas características y las proyecte en un “otro” que es construido como alteridad. Esto es lo que la autora feminista Julia Kristeva (2006: 7) ha denominado “abyección”, es decir, un movimiento de expulsión y rechazo, de “violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable”. En esta línea, el autor Frantz Fanon (1973: 157) se refiere a este proceso como “transitivismo”: “[e]n la medida en que yo descubro en mí algo insólito, reprimible, sólo me queda una solución: desembarazarme de ello, atribuir su paternidad a otro”. Este ejercicio se hace evidente con más intensidad en el caso de la mujer gitana, personificada por Estrella, que es construida de acuerdo a la doble discriminación genérico-racial por la que su deseo y conductas están condicionadas a ser expulsadas a los márgenes de lo considerado como civilizado. La otredad gitana se convierte en el “punto del desvanecimiento de la cultura” al que Homi Bhabha (1994: 157) refiere en la articulación del discurso colonial y por el que esta es asociada con el caos, la naturaleza y lo primitivo frente a la cultura, urbanidad y civilización del hombre blanco “desracializado”.

---

<sup>122</sup> Me refiero aquí a marca racial en relación con la “marca del femenino” descrita por Monique Wittig en su obra *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. La autora reflexiona sobre la imposibilidad de que lo femenino sea abstraído u ocupe el lugar de lo generalizable: “en efecto, no hay dos géneros, sino uno: el femenino, el “masculino” no es un género. Lo que hay es lo general y lo femenino, o más bien lo general y la marca del femenino” (2006: 86). Con esta referencia pretendo establecer una comparativa entre las dinámicas de naturalización de lo masculino y de lo blanco o no-racializado, donde ambos son asumidos como partes esenciales del sujeto ideal cisgénero.

Desde los primeros minutos de la película queda patente este proceso de abyección. Para ello se nos ofrecen diferentes imágenes de los/las protagonistas y de sus respectivas actividades cotidianas, contraponiendo la familia gitana a la paya. Por un lado, se muestra la vida acomodada de Cristina y Luis, una pareja de payos que gracias a sus profesiones como fotógrafo y actriz de renombre poseen un alto nivel de vida y reconocimiento social. Estas imágenes se alternan con lo gitano, representado a través de una familia numerosa que se encuentra de luto por el fallecimiento del hasta entonces “señor de la casa”, Juan de Dios, en un accidente de motocicleta. En este contexto, puede verse por primera vez en pantalla a Estrella, una joven viuda que tras la muerte de su marido pasa a estar bajo la tutela de otro varón, en este caso de su cuñado Nono, que en su papel de guardián de la honra familiar hará obedecer a rajatabla las leyes gitanas. Con esta exposición, el largometraje trata de mostrar un contexto sumamente patriarcal en el que la “salud familiar” está determinada por la adscripción a los roles de género plasmando, para ello, el control exhaustivo, sometimiento y restricción sexual que las mujeres y, en especial Estrella, viven cada día. La pertenencia gitana, tal cual se refleja, está fundamentada en la familia como un dispositivo que exige y produce el cumplimiento de las relaciones genéricas y el uso del cuerpo (Berná Serna, 2015: 207).

Esta secuencia de imágenes, a la par que para llevar a cabo la diferenciación y dicotomización de lo gitano y lo payo, sirve para establecer comparaciones entre los papeles que cada uno de los personajes toman dentro de la relación heterosexual que mantienen<sup>123</sup>. Por un lado, encontramos a Cristina y Estrella —a las cuales dedicaré uno de los próximos apartados— y por el otro a Luis y Nono, que son descritos como dos formas opuestas de masculinidad, tal y como desarrollaré a continuación. La dualidad racial se traduce en los hombres en la contraposición de una masculinidad paya “blanda” o “cómplice” y otra gitana más violenta o “tóxica”, caracterizada por la ejecución constante de restricciones sobre el cuerpo, el espacio, la sexualidad y el deseo de las mujeres.

Nono representa de forma clara una masculinidad hegemónica entendida según el modelo tradicional al que se adscriben características basadas en el sometimiento y el rechazo de lo femenino y las alteridades desde su posición social privilegiada. Es la

---

<sup>123</sup> En el texto asumiré como una relación heterosexual el vínculo de dominación que se establece entre Nono y Estrella a pesar de que su relación no es amorosa sino familiar de cuñado-cuñada. Sin embargo, el papel que Nono adopta de tutor legal y moral de la joven parece representar intencionalmente las dinámicas genérico-raciales de una relación heterosexual.

encarnación del “macho gitano”, es decir, un individuo que *performa* una masculinidad que no solo es entendida en términos de poder, sino que además representa al “verdadero gitano”, una figuración de la que depende la imagen social y, por lo tanto, la supervivencia del grupo (Berná Serna, 2012: 226). Este personaje es caracterizado desde un primer momento como el *pater familias* y esto quiere decir que está imbuido de la autoridad familiar y social para controlar a Estrella, impidiendo que esta trasgreda las “leyes gitanas” y, en concreto, las impuestas por el luto tras la muerte de su marido.

El luto constituye un ritual fundamental de la cultura gitana no solo como un acto social de expresión del dolor por la pérdida de un ser querido, sino como una manera de salvaguardar los valores tradicionales sobre los que se articula dicha cultura. El fallecimiento de un allegado marca un periodo de constreñimiento —sin duración definida— en el que la familia debe alejarse de todo aquello que sea considerado como ocio o entretenimiento, algo que se considera que ayuda al/la difunto/a a abandonar este mundo, tal y como recogen Miguel Ángel Badía, Cristina Marcos y María Jesús Aguarrón en su artículo *Los cuidados paliativos y la muerte en los gitanos* (2015: 112-113). Un rasgo fundamental visible en el filme es la utilización del color negro, que es otro requisito indispensable ya que sirve a modo de marca social por la que el grupo familiar hace evidente su dolor ante la muerte.



Estrella con su hijo Salvador mientras su cuñado Nono le recuerda que es él quién manda.

La elección de este aspecto concreto de la cultura gitana nos dirige hacia la intención del director de dar forma a la gitaneidad como un estricto régimen normativo marcado por la

importancia de la honra y el respeto a la familia como institución colectiva. El peso de la representación caerá entonces en Estrella quién, desde su posición de mujer gitana y viuda, mostrará la severidad con la que se castiga la amenaza de los valores que rigen el orden patriarcal. Las miradas y el flirteo de la joven con un hombre al inicio de la película serán entendidos por Nono como una afrenta contra la memoria de su hermano y más aún contra la honra familiar.

En esta escena el “macho gitano” está recalcando su papel como controlador de la sexualidad femenina, entendida como un deseo que puede desbocarse y necesita de guía, más aún, de acuerdo a su lectura en términos raciales. En el momento en el que la mujer ejerce su sexualidad de forma autónoma está poniendo en cuestión la estricta normativa de género por la que el hombre es el único autorizado para hacerlo libremente. Es, por esta razón, por la que Nono le propina una bofetada mientras hace evidente con sus palabras su intención de someterla: “mira, tú vas a bailar al son que te diga el cabeza principal, ¿estamos?” (03:12). Esta escena se complementa con la intervención de la madre del gitano que, a pesar de utilizar un tono que pretende moderar la conversación, reafirma la autoridad de su hijo y, a su vez, le exige de su responsabilidad.

Madre de Nono: Mujer, Nono tiene que estar un poco al tanto.

Estrella: ¿De qué?

Nono: ¿De qué? De cómo te comportas, sobre todo con los hombres, que a mí no se me escapa na', ¿te enteras?

Estrella: ¿Ahora eres pestañí?<sup>124</sup>

Nono: Mira, no te consiento que juegues con la memoria de mi hermano. (03:26-3:40)

Al demonizar la sexualidad femenina no solo se la construye como algo que debe ser contenido, limitado y reducido, sino que además se la vincula con la “salud moral”<sup>125</sup> de configuraciones como la familia, la patria y, en este caso, el pueblo gitano. El “macho gitano” construye la sexualidad femenina como un espacio de desviación potencial ya que, de esta manera, se asegura, por un lado, la justificación del control que ejerce sobre la mujer para garantizar la respetabilidad familiar y, por el otro, la reproducción de la normatividad patriarcal que anula los intentos de subversión femenina. Como afirma Pilar

---

<sup>124</sup> *Pestañí* se refiere a “policía” en caló.

<sup>125</sup> La autora Mary Vincent (2006: 136) menciona el papel fundamental que se le concede a la mujer como “termómetro de la salud moral de la nación”. En concreto, tomando como contexto el primer tercio del siglo XX de la España regeneracionista menciona el doble carácter que la mujer simbolizaba: por un lado, se alababa su capacidad nutricia y reproductiva y, por el otro, se la consideraba como la causante de la degeneración.

Vidal (2012: 399-400) tomando como referencia la obra de Nora Levinton<sup>126</sup>, con respecto a la importancia del discurso de la docilidad femenina: “[l]a leyenda de la maldad natural de la mujer, que necesita ser controlada por el sistema, legitima la represión de la agresividad”. Estrella y Nono canalizan a lo largo de la narración la clásica dualidad entre la virtud masculina y el vicio femenino por la que el cuerpo de la mujer, tal y como afirma Michel Foucault (1998: 127), es considerado como “un cuerpo saturado de sexualidad”. En este contexto, basado tanto en discursos religiosos como de origen médico, la sexualidad femenina es considerada como perversa y excesiva y su renuncia es fundamental para así encarnar los ideales patriarcales de buena madre y esposa.

Esta alterización de lo femenino no puede ser únicamente percibida a través del control directo que el varón ejerce sobre la mujer, sino también a través del autocastigo y autocontrol. La creencia en la imperfección del cuerpo y la sexualidad femenina también es asumida y reproducida a través de la aceptación de la inferioridad por las propias mujeres. Judith Butler, en su lectura de las teorías psicoanalíticas de Freud, menciona precisamente como este autor explora la importancia de un “superyó” que tiene la función de “mirar, observar y exponer al yo (...); es la instancia psíquica mediante la cual se realiza la regulación social” (Butler, 2002: 261). Este hecho es especialmente evidente en la madre de Nono que, al posicionarse a favor de su hijo y refrendar su autoridad, está adoptando un papel complementario al de la masculinidad hegemónica, asumiendo tanto la reglamentación de género como la racial<sup>127</sup>. A través de este mecanismo cada sujeto asume como propios los principios que rigen la pertenencia genérica y racial y los integra como parte esencial de su identidad. En concreto, en el caso de la gitaneidad, aspectos como la honra, el pudor, el respeto y el honor pueden ser comprendidos como artefactos biopolíticos que configuran simbólicamente y materialmente —a través de los actos más cotidianos y los más trascendentes— al sujeto gitano en función de una otredad que es definida como femenina y paya (Berná Serna, 2015: 469).

La masculinidad de Nono se construye como una forma de autoridad que se despliega y autojustifica socialmente a través de mecanismos como la honra y el respeto a la tradición. Su ejercicio policiaco es considerado por la familia gitana como algo absolutamente necesario porque de esta manera se puede garantizar el “cumplimiento de

---

<sup>126</sup> La obra en cuestión es *El superyó femenino* (2000).

<sup>127</sup> En esta línea, Judith Butler reflexiona tomando como base la obra lacaniana sobre la relevancia de reconocer la interrelación de las categorías de raza y sexo en la construcción de las normas sociales y rechazar las argumentaciones que consideran la preponderancia y el carácter primigenio de la diferencia sexual (Butler, 2002: 261-263).



los preceptos básicos que cifran la pertenencia a la mismidad gitana” (Berná Serna, 2015: 273). En caso de que Nono no cumpliera con esta normativa estaría poniendo en entredicho tanto su propia masculinidad como la integridad del grupo en su conjunto: “[l]a pérdida de honra públicamente se traduce en una disminución del valor del grupo, especialmente de los hombres, ante otros grupos gitanos” (Berná Serna, 2015: 273). La “salud” de la familia gitana depende de la ausencia de desviaciones de las leyes de la tradición que difuminen la ya de por sí complicada diferenciación entre lo payo/gitano y lo masculino/femenino:

La ausencia de virilidad *apayaría* al hombre gitano o, lo que es lo mismo, le haría correr el riesgo de convertirse en un individuo inútil para un grupo étnico y minoritario articulado en base a la metafórica defensa del enemigo exterior (...). (Berná Serna, 2012: 227)

Las transgresiones que pongan en entredicho el poder del varón o de la masculinidad como régimen de autoridad son contempladas como una posible feminización y, por consiguiente, como una degradación tanto a nivel individual como colectivo-familiar. Esta feminización, entendida como debilitamiento, es asociada a la figura del payo, de tal manera que este representa la imagen de un hombre “blando” carente de una identidad plenamente masculina. Sin embargo, no debe olvidarse que este discurso por el que el payo es degradado a través de su asociación con lo femenino tiene un carácter “interno” a la cultura gitana y que, por consiguiente, fuera de ella, carece de la preeminencia que si tiene el discurso hegemónico racista.

La racialización del filme, apoyándose en la construcción de la masculinidad hegemónica en términos de toxicidad, tiene una consecuencia fundamentalmente negativa para la representación del pueblo gitano. Nono es contemplado por la audiencia a través de la exposición de un discurso racista que generaliza sus características como si fueran universales, es decir, no es interpretado como un individuo concreto, sino más bien como una figura que se corresponde con el estereotipo social de lo gitano. La presentación de Nono puede ser comprendida de acuerdo al concepto de “personaje referencial” de Philippe Hamon (1972: 95), como una construcción narrativa que remite “a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura a roles, programas y empleos estereotípicos y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector/a en esa cultura”<sup>128</sup>. La lectura que pretende el texto visual está condicionada por la preexistencia y asimilación del estereotipo peyorativo de lo gitano para así guiar al/la espectador/a en

---

<sup>128</sup> Traducción propia del francés.

la construcción maniquea de lo gitano y lo payo, la estereotipia de Nono y la neurosis e infantilización de Estrella.

Mientras que Nono es un hombre dominante, profundamente machista e intolerante, Luis representa la realidad opuesta tanto en lo racial como en lo genérico. Este destaca por *performar* una masculinidad mucho más moderada y pacífica, algo que indudablemente le beneficia a ojos del público. El personaje es descrito como un hombre comprensivo y benévolo que no ejerce un papel de control ni restricción sobre Cristina, sino más bien al contrario. Encarna, así, una masculinidad que adquiere rasgos que la hacen aparentemente más comprensible y accesible, y que es entendida como una adaptación a la nueva situación social en la que las mujeres no están dispuestas a ocupar una posición inferior ni a autorrelegarse como complemento pasivo del hombre.



Luis y Cristina en uno de los momentos en los que muestran su afectividad frente a la violencia gitana.

El discurso fílmico (re)produce esta tendencia dulcificando las características que definen al hombre de los años ochenta y noventa, eliminando aquellos comportamientos considerados como más violentos y sexistas para incorporarlos con intencionalidad peyorativa en otros personajes. La transformación de los parámetros bajo los cuales se rige el “deber ser” masculino ponen en evidencia cómo los cambios sociales trastocan las maneras en las que el varón negocia socialmente su identidad. Esto no solo se hace evidente en su propia transformación, sino también en la necesidad de un contramodelo sobre el que descargar aquellas prácticas que antes eran valoradas positivamente pero que, ahora, posicionan a dicho personaje en el papel de antagonista. En palabras de Jokin Azpiazu (2017: 36-379):

nos encontramos en estos momentos con una masculinidad hegemónica más cercana al patrón del hombre ‘bueno y sensible’ que ‘respeto a las mujeres’ sin por ello perder el control sobre la situación. Este modelo hace uso extensivo de la imagen del macho *old school* como contramodelo que le permite ocultar el machismo latente en sí.

La construcción narrativa de Luis puede ser comprendida debido a las transformaciones sociales que se produjeron a partir de los años setenta, especialmente relacionadas con el empoderamiento de las mujeres, que derivaron en un claro y contundente cuestionamiento de la masculinidad tradicional y sus privilegios. La masculinidad comienza a ser enunciada como “género”, de tal manera que se pone en evidencia tanto su propia construcción como los procesos por los cuales da forma a la subalternidad de lo femenino. A partir de ese momento cobran importancia discursos como el de la “fragilidad”, “multiplicidad” o “crisis” mediante los cuales el cine, la literatura y el arte en general muestran con más énfasis la vulnerabilidad y las contradicciones que se encuentran en el seno de la identidad masculina (Zurian, 2011: 50). Es entonces cuando tomará forma un “nuevo hombre” que cristalizará a lo largo de los años ochenta y noventa como el catalizador de la modernidad, centrado en la mayor expresividad emocional y empatía, así como más vulnerable:

[The] New Man is an expression of the repressed body of masculinity. It is a fraught and uneven attempt to express masculine emotional and sexual life. It is a response to the structural changes of the past decade and specifically to the assertiveness and feminism of women. (Rutherford, 1996: 32)

Esta modulación de la masculinidad supone también un cambio en la manera en la que se establece la relación con lo femenino, ya que se han de reajustar los parámetros que rigen la ya mencionada “relacionalidad de género” (Schippers, 2007: 91). Dos de las consecuencias que pueden encontrarse en los textos visuales producto de este contexto son, por un lado, la introducción de personajes femeninos más diversos y caracterizados por un mayor grado de emancipación y, por el otro, la cristalización fílmica de un modelo de masculinidad que trata de alejarse de una representación tóxica y altamente violenta (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 71).

Luis está caracterizado tanto por cierta dificultad para asimilar la nueva situación de la mujer en el contexto social e interpersonal, como por una serie de atributos psicológicos que tratan de alejarlo de la invulnerabilidad del “macho español”. Es una figura más accesible que ya no adopta, tal y como explica Francisco Zurian (2011: 42), el papel del héroe clásico marcado por la imperturbabilidad, sino que “cuentan historias

pretendidamente cercanas al espectador al que se dirigen”. Esta es una masculinidad que muestra cierta incompreensión o aturdimiento provocado por las transformaciones sociales contemporáneas y se sitúa en un espacio de “contradicción” en el que persigue representar un papel más igualitario, pero, a su vez, ansía no perder su posición social de privilegio. Como ejemplo mencionaré una escena en la que se exponen los complejos e inseguridades que el personaje experimenta a la hora de asimilar el éxito profesional de su pareja. La masculinidad del “nuevo hombre” hace explícita su necesidad de validación femenina por medios menos hostiles, al contrario que el “macho”, que se impone a través de prácticas violentas con las que trata de reafirmar su poder y sus necesidades:

Cristina: Entonces estás borracho.

Luis: Muy borracho. Ten (le acerca y alza una botella de alcohol) ¡Dios salve a la reina!

Cristina: Eres ridículo.

Luis: Ya sé que te importa un bledo, pero mi exposición ha sido un éxito.

Cristina: ¿Por qué no te vas a brindar con tu independencia?

Luis: Alegría... (Bebe alcohol).

Cristina: Cuando bebes te pones horroroso.

Luis: Que va, que va. Cuando bebo soy capaz de...

Cristina: ¿De qué?

Luis: Yo que sé. ¿Qué quieres que te cuente la vida ahora? (25:42-26:10)

Un aspecto reseñable es la acusación que Cristina lanza a Luis respecto a su negativa al compromiso. Este aspecto ha sido una característica habitual, e incluso definitoria, en la representación de la masculinidad normativa a lo largo del siglo XX. El varón, especialmente en el cine clásico del *star system* hollywoodiense, está marcado por cierta frialdad y distancia (Zurian, 2011: 40). Sin embargo, Luis encarna, tal y como se ha descrito, una masculinidad más vulnerable e inestable propia de los años ochenta. Uno de estos rasgos que permiten diferenciarlo de la masculinidad clásica es su insistencia en no comprometerse oficialmente con Cristina. Si en épocas anteriores este rechazo era parte fundamental en la construcción del atractivo y encanto del “chico malo” del cine, en este caso se relaciona más bien con su carácter inmaduro y con su mala gestión emocional. Esto se hace patente no solo a través de la presentación de Luis como un juerguista con tendencia al consumo de alcohol, sino al hecho de que solo parece tener valentía para expresarse verdaderamente con su pareja cuando está ebrio.

Por otro lado, es muy elocuente la manera en la que Luis apoda a su pareja en varias ocasiones a lo largo de la película como “diva” o “reina”. Este apelativo, en diferentes contextos, podría querer incidir en su excelencia artística o bien en un cierto

grado asumible de egolatría. Sin embargo, Luis se sirve de este apelativo en situaciones en las que pretende enfatizar el carácter egoísta, excesivo y vanidoso de su compañera sentimental. La “diva” se corresponde aquí con esa imagen de la mujer poderosa y soberbia, un producto más del imaginario masculino que trata de enfatizar el carácter dramático y altivo de las mujeres independientes. La diva es vinculada en el imaginario colectivo con la representación de la *femme fatale*, puesto que ambas figuraciones suponen cierto cuestionamiento del *statu quo* masculino en diferentes niveles (Hernández Gutiérrez, 2016: 120). Especial resonancia tiene esta figura en el mundo del arte en el que diversas mujeres —Bette Davis, Katharine Hepburn, Madonna, Annie Lennox, etc.— han sido adscritas tanto por la crítica como por el público al estereotipo que las considera como sujetos caprichosos y odiosos que reniegan del control que el universo masculino trata de hacer sobre sus carreras (Martín Alegre, 2003: 96). En cierta manera, los apelativos utilizados por Luis muestran la inseguridad presente en la construcción de una masculinidad que no puede anclarse discursivamente en la misma subalternidad de lo femenino que el modelo tradicional y que pretende restringir su empoderamiento. Su ego se ha visto profundamente dañado puesto que su compañera sentimental parece no prestar atención a sus éxitos laborales.

Esta contradicción, motivada por las transformaciones de los ideales de género, es igualmente evidente en Cristina. Ambos personajes establecen una relación marcada por la separación de sus espacios individuales: no conviven en el mismo hogar, sino que viven “cada cual en su casita” (05:40). El fotógrafo muestra cierta reticencia al compromiso a pesar de que Cristina, en varias ocasiones, expresa con claridad su necesidad de una relación que se estructure de acuerdo al modelo tradicional que considera más estable: “Luis me hace el amor, pero...yo soy una chica a la antigua, creo que el amor es...es más” (09:00). Cristina representa una contradicción habitual que acompaña al empoderamiento de las mujeres desde la década de los setenta expuesta por Michael Kimmel (2008: 254-256): por un lado, se encuentran los deseos de libertad, autonomía e independencia y, por el otro, las fantasías románticas que asientan sus principios en modelos patriarcales carentes de cualquier atisbo de empoderamiento femenino.

Luis es construido como un hombre en tránsito hacia una madurez emocional que va adquiriendo progresivamente y que alcanza su culmen en dos momentos de la película: primero con la petición de matrimonio a Cristina, es decir, cuando cumple con las fantasías románticas de su pareja y de la heteronormatividad vigente y, ya en el desenlace, cuando decide formar parte del triángulo amoroso que cierra la narración. Al aceptar la

relación a tres, está mostrando su paso a una identidad más madura, comprensiva y abierta al cambio, así como más inclusiva de lo que cabría esperar por el contexto histórico en el que se proyecta la película. Se trata de una masculinidad un tanto perdedora, ya que solo consigue aquello que desea —Cristina— a través de asumir su derrota y de aceptar la relación de ambas mujeres. Si bien es cierto, esto no debe ser comprendido como una victoria de la femineidad sobre la masculinidad porque, como describiré en las próximas páginas, el papel de Cristina está íntimamente ligado a la comprensión heterosexualizada de las relaciones lésbicas en el que ella adopta la posición de una masculinidad “creadora”.

### **3.1.2 La falsa complicidad de Luis: subalternización de género y homosociabilidad**

A lo largo de las páginas anteriores me he referido a Luis como a un personaje que encarna una masculinidad cómplice (Connell, 1995: 79) y, por lo tanto, que hace referencia a aquellas prácticas que resultan aparentemente menos hostiles o nocivas en comparación con la hegemonía tradicional del “macho gitano”. Sin embargo, habitualmente el concepto de “complicidad” parece derivar en la diferenciación radical entre aquellos hombres que ejercen la hegemonía y los que no lo hacen. Por este motivo, considero necesario incidir, en primer lugar, en que en este trabajo la complicidad es entendida como una “forma” de ejercer la hegemonía, adoptada estratégicamente para así asegurar su preponderancia sociocultural.

Por este motivo sería un error comprender la imagen fílmica de Luis de manera unidimensional como un hombre en tránsito hacia una “nueva” masculinidad que se aleja gradualmente de los patrones normativos. Para enfatizar y aclarar este punto, me parece necesario referirme a Luis como a una “masculinidad híbrida” de acuerdo a lo expuesto por Tristan Bridges y Cheri J. Pascoe en *Hybrid Masculinities: New Directions in the Sociology of Men and Masculinities* (2014). La elaboración de este concepto remite a la necesidad de reflexionar sobre las maneras en las que la masculinidad hegemónica se apropia de características que han sido atribuidas a los grupos subalternos. Tal y como mencionan, este caso de apropiación cultural permite a estos hombres “reframe themselves as symbolically part of socially subordinated groups” (2014: 252). Con esto, lo que se persigue es alterar la “apariencia externa” más que su posición estructural, algo que permitiría que esta masculinidad se presentase a sí misma distanciándose del centro normativo (2014: 250).

La contraposición de masculinidades de forma maniquea no solo deriva en la abyección de lo gitano, sino que también es utilizada narrativamente para oscurecer e incluso invisibilizar los procesos por los que Luis continúa ejerciendo sus privilegios de género, clase y raza bajo formas más o menos sutiles de actuación. En representación de un proto “nuevo hombre”, Luis adopta características hasta entonces femeninas o menos masculinas (Zurian, 2011: 41) a modo de estrategia discursiva con la que consigue desvincularse falsamente de sus privilegios. Este distanciamiento puede ponerse en cuestión en la película a través del análisis de los procesos de subalternización de lo femenino que el fotógrafo ejerce contra Estrella. Esta “masculinidad híbrida” si bien parece reajustar ciertos comportamientos, continúa reproduciendo discursos racistas y reformulando las maneras en las que se justifica la desigualdad de género (Bridges y Pascoe, 2014: 250).

Uno de los aspectos más evidentes es la exhibición de la mujer gitana como un espectáculo, es decir, su exposición como un objeto erótico y exótico de disfrute para la audiencia. La feminidad gitana es construida como una otredad al servicio del entretenimiento del público payo —dentro y fuera de la diégesis—, que se recrea en la belleza y el misterio. El estereotipo racial, como ha señalado bell hooks (1992: 26), encierra una ambigüedad que genera, en este caso con respecto a la gitaneidad, tanta atracción como rechazo: “[t]he lure is the combination of pleasure and danger”. En primer lugar, es una fotografía de Luis la que convierte a Estrella en un objeto de deleite tanto del/la espectador/a como de Cristina. Luis, debido a su profesión como fotógrafo, encarna lo que Laura Mulvey calificó como ser el “poseedor de la mirada” (1988: 11), pues no solo controla la acción, sino que además está en su mano congelarla para así recrearse en la exposición del cuerpo gitano. Luis es uno de los personajes mediadores que permite que la narración utilice el valor estético que aporta lo racial en tanto que misterio y exotismo fuertemente vinculado a la sensualidad (Fanon, 1973: 43). Este personaje canaliza la fantasía “escoptofílica” de una mirada heterosexual controladora y obsesiva que reduce a la mujer a su consideración como objeto indispensable para el espectáculo narrativo (Mulvey, 1988: 5-10). La fetichización del cuerpo de la mujer es, en este filme, puesta al servicio de la narración, de acuerdo a lo afirmado por Anneke Smelik (1998: 11) en consonancia con la teorización de Mulvey, para neutralizar así la amenaza simbólica que supone su abyección y canalizarla como algo consumible.

Luis se apropia del cuerpo de Estrella y lo reifica no solo para su exhibición, sino también para comerciar con él en su propio beneficio. Por las palabras tanto de Estrella

como de Luis puede sobreentenderse que este no solo no le informó de la repercusión que podrían tener sus imágenes o siquiera del uso que les daría, sino que además le ofreció una cantidad irrisoria de dinero en comparación con el beneficio final. El payo se sirve de su privilegio no solo de género, sino también de clase para imponer las condiciones del acuerdo monetario y omitir las cláusulas que le convienen para así hacer prevalecer sus intereses capitalistas y masculinistas por encima de la joven gitana. La mercantilización de su cuerpo puede ser comprendida como el resultado del canibalismo de la diferencia, en palabras de bell hooks (1992: 31), por el que la otredad es incorporada en los paradigmas de consumo convirtiéndola en algo tolerable e incluso placentero, pero sirviendo, a cambio, como producto explotable económicamente. La mujer gitana, tomando las afirmaciones de la autora con respecto a la negritud (hooks, 1992: 28), es “devorada” y “explotada”, siendo asimilada bajo los parámetros consumistas que ven en la obtención de rendimiento económico un espacio controlado en el que promover cierta interacción con lo otro. Este uso instrumental del cuerpo femenino es más que evidente a través de la despreocupación y desprecio que Luis muestra con respecto a la situación de desamparo en la que sus fotografías han dejado a la joven:

Cristina: ¿Qué hago?

Luis: ¿Cómo que qué haces?

Cristina: No sé...Habrá que esconderla

Luis: ¿Nosotros? (Hace una mueca). Estás loca. (22:52-23:00)

En otra secuencia, Cristina organiza una fiesta en su casa a la que acuden sus compañeras/os de reparto para celebrar el inminente estreno de la obra de teatro que llevan meses preparando. La manera en la que se construye la escena es muy reveladora de la conexión que se establece entre lo gitano, lo erótico y lo exótico. Todas las personas invitadas se reparten por el amplio salón mientras Estrella hace las labores de camarera sirviendo canapés y recogiendo vasos a la par que soporta ser el blanco de miradas y comentarios que oscilan entre la falta de respeto, la curiosidad y el rechazo. Luis, al ver que la joven está un tanto aburrida y que se siente desplazada en el ambiente payo, le ofrece una copa mientras pone música flamenca para que así la joven pueda demostrar aquello que sabe hacer mejor. Luis conoce el poder de atracción que posee la joven y por eso le dice: “déjalos a todos con la boca abierta” (36:20). Estrella cumple con un objetivo fundamental: embellecer el relato tanto a nivel estético como a nivel narrativo a través de un discurso racista que la construye de forma esencialista como algo exótico.



In the cultural marketplace the Other is coded as having the capacity to be more alive, as holding the secret that will allow those who venture and dare to break with cultural anhedonia (...) and experience sensual and spiritual renewal. (hooks, 1992: 26)

El estereotipo construye las capacidades del sujeto gitano como inherentes a su etnicidad por lo que cabe esperar que la gitana tenga una habilidad especial e “innata” para la danza sensual. Luis considera que la gitana, por el simple hecho de serlo, tiene la capacidad de impresionar a sus invitados/as y la utiliza como un elemento exótico y erótico que aporta una riqueza estética y étnica que los payos y la sobriedad de sus espacios no pueden ofrecer. Esto es una clara manifestación del privilegio blanco ya que solo se comprenden como definitorias de una cultura aquellas prácticas —en este caso la danza— que han surgido como resistencia a la hegemonía blanca (hooks, 1992: 158). En *Calé*, Estrella es un instrumento, un objeto deshumanizado y, por consiguiente, susceptible de ser violentado, puesta al servicio de los personajes, pero también de las fantasías raciales del público. Lo que podría haber sido un buen ejemplo de visibilización de la experiencia y tradición gitana se convierte en un texto que condensa e incluso revitaliza las dinámicas que construyen la visión racista y clasista de la gitaneidad.

Otra de las cuestiones que permite reconocer en Luis algunas de las características que definen la masculinidad híbrida además de la objetualización erótica de lo femenino es el carácter homosocial del reconocimiento de sus privilegios de género. La masculinidad requiere necesaria y consistentemente de un ejercicio de eso que Louise Althusser (1989: 202) en su disertación sobre la ideología denomina “interpelación”. Un proceso por el que un individuo se “reconoce” a sí mismo como un sujeto inserto en un aparato ideológico que da sentido a su identidad. Cuando considero a un sujeto como un igual (masculino) estoy reconociendo características propias en ese sujeto y, por lo tanto, no solo estoy legitimando su masculinidad —le defino como miembro de mi grupo—, sino que reafirmo mi propia pertenencia: “[h]omosocial group interactions provide feedback and support for masculinity self-conceptualization. In this sense, masculinity conceptualization is itself a form of competition” (Bird, 1996: 127-128). Una interpelación que se basa en la búsqueda desesperada de lo similar, es decir, a aquel sujeto

que desde su perspectiva es el único capacitado para refutarle y validarle como perteneciente a la fraternidad.



“Tío gato”, considerado una autoridad dentro de la familia gitana, trata de llegar a un acuerdo con Luis.

La venganza que Nono promete en su primer encuentro con Luis se materializará en la parte final de la película con el secuestro del pequeño Salvador, así como con la paliza que le propinará a Estrella. A pesar de estar dolido por el engaño de Cristina al ocultarle su relación sentimental con la joven, Luis decide hacer una visita a la familia gitana para así lograr que le devuelvan al bebé. En el hogar gitano se encontrará con las mujeres, que realizan actividades domésticas, y con Nono y un grupo de hombres que, en cuanto ven al payo, comienzan a agredirle sin mediar palabra. Pocos segundos después aparece en escena el “Tío Gato”, un miembro respetado de la familia que posee la autoridad necesaria para contener el ímpetu y violencia del joven. Luis, al ser escuchado por el “Tío Gato” le ofrece un trato: si le devuelven a Salvador, él mismo retirará los cargos por la paliza, de tal manera que la policía cesará de buscarlos como los culpables de la agresión:

Tío Gato: ¿Y usted que ha venio' a buscar aquí?

Luis: Al niño.

Tío Gato: ¿Para qué?

Luis: Para llevarle con quien tiene que estar, con su madre.

Tío Gato: ¿Cómo con su madre? Si no le quiere. Si lo ha devuelto a su familia porque le molestaba.

Luis: ¿Eso le han dicho?

Tío Gato: Venir pa' mi casa. Tenemos que naquerar<sup>129</sup>. Y usted también (se dirige a Luis).  
(01:16:19-01:16:38)

---

<sup>129</sup> En caló se refiere al acto de hablar o charlar.

Estas imágenes reflejan el papel de la homosociabilidad como un mecanismo de relación masculina por el que se establecen una serie de reglas que tienen como punto de partida el reconocimiento de la soberanía masculina sobre lo femenino. Los hombres que participan de este proceso se atribuyen unos a otros la autoridad para dirimir determinados asuntos que consideran como “propios” o de su incumbencia de acuerdo con las leyes patriarcales. La homosocialización es comprendida entonces, tal y como exponen Michael Kimmel y Amy Aronson (2004: 397) como un “actor colectivo” que construye y perpetúa la preponderancia cultural de un modelo de masculinidad sobre “otros”, al igual que la alteridad y jerarquización de género de lo masculino sobre lo femenino. Así mismo, ambos autores enfatizan que esta asunción de privilegios no solo se manifiesta en lo simbólico, sino que además se materializa en la división espacial, algo que se muestra con claridad en el filme.

Homosociality has a physical and a symbolic connotation. It refers to the “literal,” that is, spatial separation of male spheres from female spheres, and it means that in developing (moral) attitudes, (political) opinions, and systems of values, members of the same sex are the most important significant others. (Michael y Aronson, 2004: 396)

Al finalizar la escena vemos como los hombres siguen al “Tío Gato”, mientras las mujeres continúan realizando diferentes tareas relacionadas con el hogar y el cuidado. La homosociabilidad supone una manera particular de entender las relaciones entre varones que no necesariamente tiene que estar mediada por la camaradería o la distensión, tal y como exponen algunas obras. De acuerdo con este argumento, se da por sentado que estas relaciones se producen en un espacio en el que el grupo de hombres puede mostrarse de forma auténtica y relajada frente al carácter fingido o contenido que se prescribe en las relaciones heterosexuales (Kimmel y Aronson, 2004: 397). Sin embargo, considero que la homosocialización no necesita del establecimiento de lazos de camaradería o fraternidad, sino que también está presente en enfrentamientos e incluso agresiones ya que en estos conflictos se dirime igualmente el “espacio” propio de lo masculino que, como he mencionado, no se desembaraza en ningún momento de su carácter competitivo. Tomaré como ejemplo el mencionado primer encuentro entre Nono y Luis. En dicha secuencia, Nono, al enterarse de las fotografías realizadas a Estrella en las que aparece completamente desnuda, decide visitar al encargado de realizarlas, es decir, a Luis. Bastan solo unos segundos para que el gitano, una vez entra en casa del fotógrafo, saque una navaja y le amenace directamente:

Nono: Te voy a cortar los huevos y te los vas a tragar.

Luis: ¿Por qué la buscas? ¿Es tu mujer?

Nono: Es mi honra. Tiene un hijo que lleva mi apellido.

Luis: Atento a la copla ratita. Primero me importa un carajo donde esté la chica. Segundo, no me gustan las amenazas. Y tercero, si te vuelves a pasar conmigo te voy a meter en chirona. ¿Te enteras?

Nono: (se levanta del suelo y avanza hacia la puerta) Esto no va a quedar así, yo tengo muy mala follá. (30:44-31:15)

En ambas escenas queda reflejado no solo el espacio homosocial donde son ellos los que deciden sobre los destinos de las mujeres, en concreto de Estrella, sino, además, cómo la joven gitana es reificada persistentemente. Los dos protagonistas la violentan constantemente y, además, compiten por dicha objetualización (Bird, 1996: 129). Luis, no solo menciona que no le importa cuál sea su situación o paradero, sino que además afirma que si los gitanos cumplen con el trato que les propone retirará la denuncia que se había interpuesto por la paliza. El payo asume el control y autoridad sobre el cuerpo de la mujer gitana para decidir tanto cuándo y cómo fotografiarlo, como para repudiarlo insistentemente. Él es quién, *motu proprio*, impone las condiciones del trato con la familia gitana dejando a la joven desamparada legalmente. Al afirmar que a cambio de que le entreguen a Salvador, retirará los cargos por la paliza, Luis le está arrebatando a Estrella el poder de decisión, no solo sobre su propia vida, sino también sobre su cuerpo. La anula puesto que es la única manera de que este no sea interpretado como una masculinidad no-hegemónica en el contexto general de la película.

### **3.1.3 Lo lésbico a través de los ojos de la masculinidad hegemónica**

La relación que se establece entre Cristina y Estrella es, sin duda alguna, el eje principal sobre el que gira tanto la narración como los conflictos que se derivan de ella. Podría parecer que, puesto que la historia incluye a Luis y Nono, dos personajes que despliegan una masculinidad hegemónica en diferentes grados, el papel concedido a las mujeres se basaría en la oposición a estas identidades y, por consiguiente, en resaltar el carácter complementario de su feminidad. Sin embargo, como argumentaré en las próximas páginas, considero que Cristina y Estrella deben de ser interpretadas en función a la oposición de una masculinidad “creadora” y una feminidad “hiperbólica”, tal y como el propio texto plantea mediante la inserción en la narración del mito clásico de Pigmalión. Mi intención es mostrar cómo la mirada masculina se apropia de la relación lésbica, construyéndola de acuerdo con el patrón heteropatriarcal, de tal manera que esta se fundamentará en la oposición de lo masculino y femenino, así como lo payo y gitano.

En vías de exponer el modo en el que la narración define lo lésbico a través de la mirada masculina, me centraré en tres mecanismos que en su conjunto dan forma al aparato fílmico de *Calé*. Para ello, en primer lugar, me referiré al uso que se hace del mito clásico de Pigmalión y a cómo este aporta las claves esenciales para comprender el largometraje como una relación de poder entre Cristina y Estrella. En segundo lugar, para apoyar la presencia de este desequilibrio, haré hincapié en la instrumentalización que Cristina, al igual que Luis, hace de Estrella para afianzar su posición de poder en tanto que paya de clase media-alta. En último lugar, me centraré en la representación de lo lésbico en dos sentidos: por un lado, como una carencia producto de la mala gestión de las relaciones heterosexuales y, por otro, como un espacio perfectamente delimitado de lo heterosexual, lo que deviene en la ausencia de la experiencia bisexual.

La utilización de mitos<sup>130</sup> y leyendas de diferentes tradiciones culturales ha sido un recurso habitual a lo largo de la historia del cine para enfatizar y complementar la idea principal de la narración o incluso para dotar al texto de un sentido global. Concretamente, a lo largo del siglo XX puede comprobarse cómo el mito de Pigmalión ha servido con relativa frecuencia para representar fílmicamente las conexiones entre el espacio gitano y el payo, siendo posible rastrear obras desde la década de los cuarenta y cincuenta como *Canelita en rama* (Eduardo García Maroto, 1943) y *La Faraona* (René Cardona, 1955) (Gallardo Saborido, 2011). Con esto, parece evidente que ante el éxito social de un determinado modelo de representación este acaba por cristalizar en una imagen unidimensional que define, en este caso, no solo lo payo y lo gitano, sino también la manera en la que se establecen sus relaciones: “[e]l estereotipo no es una simplificación por ser una falsa representación de una realidad dada. Es una simplificación porque es una forma detenida, fijada, de representación” (Bhabha, 1994: 100). Lo que se observa es cómo se hace uso de la narración fílmica para revalidar el estereotipo creado por la hegemonía con la intención de subalternizar a determinados grupos sociales (Herrero i Gomar, 2000: 45). El mito de Pigmalión, en estos textos y en *Calé*, permite articular un espacio de contacto interracial sometiendo a lo gitano a las dinámicas desiguales de poder

---

<sup>130</sup> Considero importante incidir en la consideración de los mitos como construcciones ideológicas. Tal y como señala Luz Mar González Arias (1997: 30), “[l]os mitos, ya sean cristianos, clásicos o de otro tipo, perpetúan estructuras de poder y estereotipos tradicionales en su labor de naturalización de la cultura”. Al igual que el cine, el mito debe ser valorado de acuerdo con su utilidad social en tanto que relato que cumple con objetivos concretos y que se estructura a partir de un lenguaje cultural específico. Retomando las palabras de González Arias (1997: 34), “[e]l mito es un texto más dentro de las prácticas discursivas de un momento histórico concreto, no un depósito esencialista de definiciones universales”.

racial y de género a través de las figuraciones del maestro adinerado payo (Pígalión) y de la aprendiz pobre gitana (Galatea/Eliza).

En las *Metamorfosis*<sup>131</sup>, Ovidio describe cómo Pígalión, rey de Chipre, decide permanecer célibe debido al rechazo que siente por las mujeres, a las que califica como seres llenos de vicios. Por esta razón es por la que para tener cierta compañía “femenina”, decide esculpir una figura de marfil que se adecúe a su ideal de mujer perfecta y, por lo tanto, digna de su amor. Según se nos relata, a medida que pasa el tiempo, la soledad, cada vez más profunda, hace mella en Pígalión, que comienza a olvidarse de la verdadera naturaleza de la escultura y a tratarla como si tuviera vida propia: la besa, acaricia, habla e incluso fantasea con la calidez de su piel. Llegado este punto, durante las festividades dedicadas a la diosa Venus, el hombre, desesperado, se posa ante el altar de la deidad y le ruega encontrar una esposa virgen similar a la obra que él mismo había creado. Poco después, ya en su hogar, el rey se acuesta junto a su creación en un diván y comienza a besarla como de costumbre. Sin embargo, esta vez será diferente ya que nota cierta suavidad en sus labios y cómo el material, rígido hasta el momento, empieza a ablandarse. Es de esta manera, gracias a la intervención de la diosa Venus, cómo Galatea<sup>132</sup> cobrará vida a imagen y semejanza del deseo de Pígalión.

En *Calé* se hace mención explícita al mito a través de su inclusión como parte de una trama que funciona a modo de metanarrativa. Esta historia, presentada de manera paralela a los sucesos narrados, se basa en la preparación de una obra de teatro de la que Cristina es la protagonista y que está basada en la conocida reescritura contemporánea del mito, elaborada por George Bernard Shaw en 1913. En esta adaptación teatral, Cristina interpreta a una joven gitana llamada Eliza que es educada y convertida en una “dama” por el profesor de fonética Henry Higgins. Los paralelismos con la historia no son solo inevitables, sino que son intencionales. El director busca que el público comprenda la manera en la que se construye la relación lésbica en base a una dinámica de poder, necesidad y dependencia y, para ello, intercala a lo largo de la primera mitad del largometraje fragmentos de la obra teatral, de sus ensayos y del día del estreno, en los

---

<sup>131</sup> Si bien es cierto que la historia de Pígalión se encontraba recogida en obras anteriores a la de Ovidio lo cierto es que es esta la que ha tenido mayor difusión y trascendencia en la cultura occidental (Cristóbal, 2003: 64). Para la descripción del mito se ha consultado el texto original de las *Metamorfosis* de Publio Ovidio Nasón, en concreto la traducción de Ana Pérez Vega de la editorial Brujuna (1983).

<sup>132</sup> Tal y como puntualiza el autor Vicente Cristóbal (2003: 81) el nombre de Galatea para la escultura diseñada por Pígalión no se encuentra ni en el texto clásico de Ovidio ni en los textos antiguos. Según este autor, la primera vez que puede rastrearse la utilización del nombre de Galatea es en una obra de Jean-Jacques Rousseau titulada *Pygmalion, scène lyrique* publicada aproximadamente en 1765.

que se presentan diálogos premonitorios de la relación de ambas mujeres. Lo que se pretende con esta disposición es que el público construya la relación lésbica como una mimesis del mito en el que, a diferencia de la metanarrativa, Cristina representa el papel de Pigmalión, es decir, de creador y civilizador, mientras que Estrella es Eliza, una joven gitana que necesita de protección, educación y soporte vital.

En su posición como educadora, Cristina considera a Estrella como un sujeto un tanto bárbaro y primario que debe ser socializado bajo los principios culturales blancos occidentales. Como reconoce Emilio José Gallardo (2011: 9) con respecto al cine del primer franquismo, el mito de Pigmalión canaliza la construcción estereotípica de la mujer gitana como un “un sujeto incompleto, deshumanizado en cierta medida, y que ha de ser limado y limpiado de defectos a través de la cultura de los sectores acomodados”. Esto se hace evidente a partir del momento en que conviven en casa de la actriz. Cristina acoge a Estrella en su propio hogar porque se siente culpable por su situación de desamparo, pero además porque se está sirviendo de ella para así perfeccionar su personaje teatral. Su convivencia servirá para mostrar al/la espectador/a como el paso del tiempo y la intimidad comienzan a hacer florecer sentimientos en ambas mujeres más allá de la mera amistad. La actriz simbolizará para Estrella una figura “paterna” generadora de un espacio de seguridad en el que poder ser feliz.

Las referencias a esta dependencia se entrelazan con la articulación de Cristina como una “masculinidad creadora”<sup>133</sup>. La capacidad de creación se estructura en la película a través de diferentes discursos. Cristina ejerce de Pigmalión y, por lo tanto, remite a una tradición mítica profundamente patriarcal que, en términos propios de la filósofa Simone de Beauvoir (1987), someten a la mujer a la representación de una figura mítica asociada a la inmanencia, estabilidad e inmutabilidad, frente a la contingencia y movimiento de lo masculino. La capacidad de creación y transformación de la realidad que ejemplifica Pigmalión son traducidas en la narración a través del proceso de civilización al que Estrella es sometida. Cristina, como es habitual en la representación

---

<sup>133</sup> Me gustaría mencionar que a pesar de que Cristina es caracterizada estéticamente de una forma más masculina que Estrella —también en lo referido a su independencia y autonomía— esto no la define como una *butch* o una mujer masculina. Cristina es una “nueva mujer” y, por lo tanto, es vinculada con el trabajo asalariado, con la independencia económica y con una seguridad en sí misma que la diferencia de la feminidad hegemónica tradicional. Su expresión de género no debe ser entendida de acuerdo con la adopción de una estética masculina —pelo corto y traje de falda y chaqueta—, sino más bien a la utilización de elementos estéticos que fueron asumidos por las mujeres durante estas décadas como parte su incorporación al mundo laboral.

de la gitaneidad en textos racistas, “doma”<sup>134</sup> (Gallardo Saborido, 2011: 8) a su amada, para así convertirla en un objeto susceptible de encarnar su deseo. Este discurso refleja de una manera radical la bestialización de la gitaneidad: un proceso que se desarrolla a lo largo del siglo XVIII y que desencadena la configuración de la raza gitana de forma esencialista en el contexto de la Europa industrial, blanca y cristiana del momento (Berná Serna, 2015: 114). La utilización de representaciones culturales que proyectaban al pueblo gitano de acuerdo a discursos culpabilizadores por los que se les responsabilizaba de su situación de marginación, exclusión y pobreza fueron utilizados —y todavía lo son en la actualidad— para servir como justificación de la intromisión cultural (Berná Serna, 2015: 107). Una intervención que bajo los parámetros del relativismo cultural no solo culpabiliza, sino que, a su vez, elimina aspectos y características fundamentales de la identidad gitana.

En una secuencia concreta a través de una sucesión de imágenes amenizadas con el acompañamiento musical propio de un programa infantil, podemos observar cómo se muestran diferentes escenarios en los que Estrella es adoctrinada por Cristina sobre cómo ser una “señorita”: le enseña a leer, a comer de acuerdo con las diferentes normas de protocolo, e incluso la viste, alejándola del negro, símbolo del luto impuesto por su familia. Estrella es infantilizada por la narración al someterla a un proceso de aprendizaje por el que sus rasgos étnicos son construidos como un obstáculo para la convivencia social. Más concretamente, si se presta atención a la narración, puede observarse cómo el “choque” identitario que se produce entre la mujer paya y la gitana se resuelve a través de la progresiva “desracialización” de Estrella (Santaolalla, 2005: 91). Cristina en su papel de “paya educadora” interviene sobre la gitana para que esta pierda los rasgos étnicos que definen su identidad y que son descritos en la narración como actitudes y prácticas primitivas, incívicas y nada femeninas. El racismo explícito se une a la “corrección” de género por la que la feminidad se estructura de acuerdo con unas estrictas normas de comportamiento. La estructura relacional se mantiene intacta también en esta pareja ya que frente al papel de protección y educación ejercido por Cristina se le opone el dócil, histérico y dependiente representado por Estrella.

La agencia de Estrella no solo está limitada, sino que es prácticamente nula, pues su importancia se reduce a servir de apoyo narrativo para otras masculinidades, tanto

---

<sup>134</sup> En *Calé* encontramos una referencia muy clara al inicio de la película cuando el director de la obra de teatro da indicaciones a Cristina sobre el personaje que interpreta: una mujer gitana: “esta mujer no habla, aúlla”.



frente a Luis y Nono como con respecto a Cristina. La trama inicial ya deja claro que la intención de la actriz es que Estrella le ayude a dar forma a su papel de Eliza, mostrándole la manera en la que habla y se mueve de acuerdo a su gitaneidad. A pesar de que, en este caso, es Cristina quien está siendo la “alumna” de Estrella, no debe olvidarse que esta trama pertenece a la metanarrativa teatral y que se superpone con el discurso racista que subalterniza a Estrella. Es poco probable, de esta forma, considerar a Estrella como una “educadora”. Estrella no “educa” a Cristina, sino que le da algunas “claves” —de acuerdo al estereotipo y fetichización de lo gitano— que le permiten interpretar el personaje de Eliza, es decir, únicamente le está mostrando cómo es ella misma sin abandonar su posición carente de autonomía e independencia.

Al igual que Luis expone la imagen de Estrella para deleite del público, Cristina también espectaculariza a la joven gitana en una escena que no solo remite al estereotipo gitano de lo exótico, sino también al arquetipo de la lesbiana vampira del cine de la transición (Melero, 2014: 276). Estrella, tras robar y abandonar la casa de Cristina, sobrevive trabajando como *stripper* en un local de carretera. En esta escena, la podemos ver bailando ataviada con prendas orientales mientras varios hombres disfrazados de vampiros y criaturas monstruosas la alzan y la tocan sensualmente. La mención a la “modalidad erótica” (Pelayo, 2009) del cine lésbico español es incuestionable. La figura de la lesbiana malvada es incorporada a la mujer gitana ya que ambos sujetos comparten la “habilidad” de contener lo abyecto en tanto que exótico y malvado. Estrella es un torrente de sexualidad incontenible que se deja patente desde el primer minuto del filme en el que coquetea sensualmente con un hombre o incluso cuando afirma: “a mí los jambos me gustan ‘demasiado’” (12:30).

La caracterización de Estrella a lo largo de la película no solo se reduce a la estereotipia gitana, sino que también se ve reforzada con características femeninas que son, en cierta medida, hiperbolizadas. La asociación esencialista de la feminidad con comportamientos neuróticos, excéntricos, posesivos y obsesivos no es nada que no haya sido profundamente criticado y desmontado por los análisis feministas<sup>135</sup>. De acuerdo a esto, el correcto desempeño de las emociones, respetando el esquema patriarcal basado en el control y la razón, deviene en la formación de un yo competente y, en caso contrario,

---

<sup>135</sup> Destaca la obra *The Cultural Politics of Emotion* de la autora Sara Ahmed (2014) en la que establece que las emociones son prácticas culturales que dotan de significación al cuerpo individual y colectivo. Esta obra reinserta las emociones dentro de una tradición académica que de acuerdo con un modelo estructural ha rechazado tradicionalmente la consideración y reconocimiento de las emociones. La autora desarrolla sus argumentos en torno a la importancia de las emociones en la construcción de los sujetos sociales.

en su fracaso, tal y como reflexiona Sara Ahmed (2014: 3). Es por esta razón, siguiendo con la afirmación de la autora, por la cual lo emocional es vinculado a lo femenino: “emotions are associated with women, who are represented as ‘closer’ to nature, ruled by appetite, and less able to transcend the body through thought, will and judgement” (2014: 3). Las mujeres han sido construidas por el imaginario masculino como “inherentemente patológicas” (Platero, 2009a: 19) y, por lo tanto, como sujetos que derivan “naturalmente” en la histeria y la desviación psicológica.

Este discurso sobre el que se erige la definición de lo femenino como subalterno legitima el papel de la masculinidad hegemónica como protector y tutor de unos sujetos infantiles que, supuestamente, no son capaces de controlar sus impulsos biológicos. No se trata únicamente de la dicotomía emoción/razón y su entrelazado con las categorías de género, sino de la propia jerarquía de las emociones, donde algunas, vinculadas con la inteligencia, son más apreciadas y valoradas y asociadas, habitualmente, con lo masculino (Ahmed, 2014: 3). En el caso de *Calé*, Estrella es construida en base a unos comportamientos infantiles y, a su vez, profundamente obsesivos y posesivos que ejerce sobre la figura de Cristina. Las actitudes reprochables de la gitana pueden ser comprendidas como la representación de los discursos médico-patriarcales que vincularon la histeria y la sexualidad femenina y que cobraron especial relevancia con la obra de Freud y Breuer a través de su trabajo *Estudios sobre la histeria* publicado originalmente en 1895.

En un momento concreto de la película Estrella alcanza unos niveles de obsesión tales que llega a perseguir, maldecir e incluso agredir a la propia Cristina. Estas expresiones violentas suceden ya avanzada la historia cuando Cristina alterna su relación con Luis y Estrella, de tal manera que la gitana, al sentir profundos celos del hombre, reacciona violentamente mostrando comportamientos que enfatizan su posición como un sujeto “descontrolado”. Una de estas situaciones ocurre en una discusión con Cristina en la que Estrella deja claro su punto de vista: “se quiere o no se quiere y no hay más”. La joven no comprende que su amada mantenga su relación con Luis y le exige que lo deje. Entiende que el único amor válido y verdadero es aquel que une a dos personas en un vínculo irrompible y dependiente. Su forma de amar es, después de todo, acorde a la manera en la que se construye el personaje como algo descontrolado, un fuego pasional, algo que aúlla o un verano que no se acaba<sup>136</sup>. Este punto es aún más evidente con otra

---

<sup>136</sup> Estas expresiones son utilizadas por alguno de los personajes para describir al personaje de Eliza o para definir directamente a Estrella.

frase que la joven le dedica a su amante: “eres mi vida y mi destino”. Estrella entiende el amor de acuerdo con el ideal romántico patriarcal basado en la complementariedad de lo masculino-activo y la feminidad-pasiva y que “permitió desde el siglo XIX subordinar a la mujer al deseo del hombre como una consecuencia ‘natural’ de la diferencia de los sexos” (Errazuriz Vidal, 2012: 310).

Es por esta razón por la que puede verse a una Estrella fuera de sí que maldice despiadadamente a Cristina cuando cree que esta la ha abandonado: “así se te muera tu hombre, se te queme la casa, hija puta, te revienten to’ las venas, paya rabúa (arisca)”. La reacción de Estrella no solo no es extraña para el/la espectador/a, sino que además sirve para verificar/reafirmar el estereotipo de lo gitano como algo ambivalente que oscila entre lo exótico y lo peligroso. Si hay una escena que es un claro ejemplo de la neurosis que experimenta Estrella esa es en la que le “devuelve” a Cristina la llave de su casa. En un primer momento puede verse a Estrella sentada en su cama agarrándose las piernas en un claro estado de nerviosismo. Unos segundos después reacciona y se abalanza sobre la mesilla de noche para buscar la llave que Cristina le había entregado de su casa. En este momento una ligera sonrisa vengativa se dibuja en su rostro mientras la música que acompaña la escena refleja la clara tensión que se avecina: la mujer gitana ya ha planeado cuál será su venganza, producto de los celos que siente por Luis. A continuación, se muestra a Cristina relajada en el baño mientras Estrella se le acerca y comienza a tocarla y abrazarla sensualmente hasta deslizarse a la entrepierna. Tras unos segundos de placer, Estrella hace un movimiento brusco e introduce la llave en la vagina de Cristina mientras la agarra por el pelo y le espeta: “entérate, si no voy a vivir contigo pa’ que quiero yo la llave de tu casa”. La violencia sexual que contiene esta escena es irreprochable ya que Estrella lleva a cabo un acto de violación que, sin embargo, la narración no representa de esta manera ni le otorga tal importancia.

La construcción de este personaje obedece a los dos modos de representación de la mujer histérica que se concretaron a lo largo del siglo XX y que recoge Pilar Errazuriz Vidal en su obra *Misoginia romántica: psicoanálisis y subjetividad femenina* (2012). Esta autora establece una vinculación entre los discursos machistas producto de los estudios psicopatológicos de la histeria y la influencia del movimiento feminista a lo largo del siglo XIX y XX en la definición de la feminidad:

la heteronomía de la feminidad y la autonomía de los comportamientos de las mujeres parecen alimentarse mutuamente. El feminismo (...) no es ajeno a la reacción que se produce en el

pensamiento hegemónica en cuanto a insistir en su versión de la feminidad, sea como ideal, como maldad o como patología. (Errazuriz Vidal, 2012: 418)

Estrella parece oscilar entre la mujer infantilizada, lánguida, pasiva y dependiente, propia de los discursos misóginos del siglo XIX y la mujer histérica fálico-narcisista, vengativa, exhibicionista, asociada a la *femme fatale* a lo largo del siglo XX (Errazuriz Vidal, 2012: 419-420). En este punto de la narración parece que Estrella “ha desatado” el peligro potencial del estereotipo de la gitana, así como las características patológicas en tanto que mujer. En sus últimas escenas, el personaje se oscurece, convirtiéndose prácticamente en una antagonista de cara a las relaciones de identificación con el público. Lo que en un primer momento es una joven desamparada se transforma en un torrente descontrolado de celos y posesión, algo que, por contrapartida, reafirma la serenidad y la no-racialización de Cristina.

Sin embargo, puesto que las pretensiones de la película se centran en ofrecer un final feliz para los personajes principales, debe reconducirse la desviación que sufre la imagen de Estrella. El procedimiento al cual se recurre para reconducir a las mujeres desviadas, con ejemplos desde la antigüedad clásica hasta la actualidad se basa en la redención, fundamentalmente violenta, de las malas acciones cometidas<sup>137</sup>. Esto nos remite, una vez más, a la mencionada “modalidad erótica” (Pelayo, 2009: 40-41) por la que se menciona la expiación o castigo de la mujer lesbiana como un dispositivo que permite que “[e]l espectador, que experimenta la sexualidad lésbica bajo su papel de *voyeurista*, se siente tranquilizado cuando al final del filme, la mujer lesbiana es, o bien castigada por su condición lésbica, o bien reconducida al paradigma heterosexual”.

En el desenlace del filme, tras el reencuentro de ambas mujeres y la solución de sus diferencias, Nono servirá para redimir los “pecados” cometidos por Estrella. Para ello le dará una paliza que la enviará al hospital de urgencia. El director, con este giro, se sirve de la masculinidad hegemónica en su papel tradicional de redentora del mal y, a su vez, del estereotipo gitano asociado a la idea de la venganza para así no poner en entredicho la bondad de ningún otro personaje. Nono es el único que no tiene nada que perder de cara a la identificación con el público puesto que ya se ha ganado su rechazo. De este modo, su acción reafirma la masculinidad hegemónica, pero en su vinculación con la toxicidad y la gitaneidad. Además, es determinante comprender que la deshumanización

---

<sup>137</sup> Algunos ejemplos de estas mujeres malvadas presentes en la mitología de la antigüedad son los de Salomé, Medea y Medusa, fundamentales para comprender la manera en la que a lo largo de la historia se ha utilizado estas figuras para ser contrapuestas con un ideal hegemónico de feminidad basado en la mujer-madre, dócil, abnegada y sexualmente al servicio del varón (Errazuriz Vidal, 2012: 120).

de Estrella se construye fílmicamente a través de una serie de actos violentos que ella misma comete: maldice, agrede, persigue, etc. Con esto, se le está entregando al/la espectador/a un repertorio de secuencias que le servirán para justificar de forma subrepticia el “merecido” castigo de Estrella. Así mismo, al sancionarla de forma tan brutalmente violenta lo que se busca es reactivar las relaciones empáticas que activen los sentimientos de lástima y pena por la joven gitana.

### **3.1.4 El deseo lésbico como carencia**

Los últimos dos aspectos que me gustaría tratar tienen que ver con las consecuencias de construir el deseo lésbico como producto de la mirada masculina. Por un lado, considero que *Calé* se inserta en la tradición cultural lesbófila que considera el deseo erótico entre mujeres como el resultado de una carencia heterosexual. Tal y como afirma la teórica feminista Adrienne Rich (1996: 25): “[l]a existencia lesbiana es representada, también, como simple refugio frente a los abusos masculinos, en vez de como una descarga eléctrica y potenciadora entre mujeres”. El sistema patriarcal, en su carácter “metaestable” (Amorós, 1992: 44), es decir, en su capacidad para adaptarse a diferentes contextos y tiempos históricos, rearticula sus discursos para contener y hacer frente a la visibilización de identidades que se sitúan en los márgenes de la normatividad. Uno de estos discursos, con gran calado en la cultura popular, consiste en considerar que el deseo entre mujeres nace como producto de malas experiencias e incluso del maltrato por parte de un hombre heterosexual. De esta manera, lo lésbico es visto como la derivación de una sexualidad “natural” y “normal” que ha colapsado debido a contratiempos individuales.

En *Calé*, podemos observar cómo esta representación de lo lésbico en tanto que experiencia producto de un contexto social desfavorable es muy evidente. En cierta manera, en vías de justificar ante el público el surgimiento de la relación entre las mujeres, las masculinidades descritas de Luis y Nono muestran sus inconvenientes para establecer lazos afectivos sólidos: mientras que uno es controlador y obsesivo, el otro rechaza el compromiso amoroso porque es reticente a establecer una unión formal. Este contexto produce que el deseo lésbico sea interpretado como el resultado de la insatisfacción femenina en el contacto heterosexual, algo que encaja con la consideración patriarcal de lo lésbico como carencia.

Ambas mujeres experimentan, en diferentes grados, un estado de infelicidad con sus vidas, una por el excesivo control y otra por la excesiva libertad. El amor que sienten es narrado como una fórmula que les sirve para escapar de su infelicidad. Sin embargo,

esto no quiere decir que el deseo lésbico sea presentado, como en otros filmes del cine español, como liberador o empoderador<sup>138</sup>, ya que está mediado por unas relaciones de poder profundamente violentas. Más que mostrarlo como un “acto de resistencia” o como un “ataque contra el derecho masculino de acceso a las mujeres” (Rich, 1996: 14), *Calé* insiste en su relación como el resultado de la insatisfacción personal, limitando considerablemente su potencial emancipador. Su concretización, al considerar lo lésbico como un problema de conducta individual, deriva en la deslegitimación de esta sexualidad. A la par, la narración no ahonda excesivamente en los problemas de autoaceptación a los que se enfrentan ambas mujeres con respecto a su deseo. A diferencia de otras películas de la época, especialmente de los años setenta y ochenta, *Calé* no se centra en narrar las dificultades de ambas mujeres en reconocer su bisexualidad, sino más bien en los problemas que encuentran para poder vivir como tal de acuerdo al “choque racial” lésbico, que, por otro lado, es lo que aporta el “atractivo” necesario para obtener una buena taquilla.

Este discurso por el cual la mujer lesbiana es aquella que, debido a un suceso negativo, decide dar la espalda a la sexualidad “natural” heterosexual y se desvía hacia su propio sexo, tiene una consecuencia determinante en relación con la masculinidad hegemónica, pues se le está otorgando indirectamente el poder simbólico de “producir” a los sujetos desviados. Al afirmar que las malas experiencias con hombres tienen como resultado el “lesbianizar” a la mujer heterosexual, lo que se está dejando entrever no es únicamente un discurso que trata de afirmar la capacidad creadora de la masculinidad, sino también, insistir en la necesidad de la “correcta *performance*” amenazando para ello con la desviación sexual. En caso de que el varón heterosexual no se adecue a las formas socialmente sancionadas de comportamiento masculino estará influyendo y provocando la conversión lesbiana de “su” pareja afectivo-sexual. Esta lógica asienta su funcionamiento en el papel complementario de la feminidad y en la necesidad de esta para validar la masculinidad.

A través de este discurso por el que se pretende deslegitimar el deseo lésbico se consigue, por un lado, reafirmar la heterosexualidad como un régimen de poder que se naturaliza, siendo considerada como más real, verdadera y original a diferencia del carácter artificial y construido de, por ejemplo, la homosexualidad (Butler, 2013: 95-97). Por otro lado, y como consecuencia de lo mencionado, las relaciones lésbicas son

---

<sup>138</sup> Me refiero concretamente a dos largometrajes realizados por la autora catalana Marta Balletbó-Coll: *Costa Brava* (1995) y *Sévigne* (2004).

despojadas de su carácter emancipador, o como señala la autora Adrienne Rich (1996: 25), dejan de ser valoradas “como una descarga eléctrica potenciadora entre mujeres”. Estos dos argumentos que comprenden lo lésbico como una “carencia” suponen, por ende, un discurso producido por y para interpelar a los sujetos masculinos y la heterosexualidad obligatoria.

Estrechamente vinculado, el último aspecto al que haré referencia es la falta de exploración de la identidad bisexual de ambas protagonistas, puesto que tanto Cristina como Estrella han tenido o tienen relaciones con hombres y mujeres. Sin embargo, la narración no explora sus identidades de acuerdo a esta categoría, sino que más bien aísla lo heterosexual y lo homosexual en dos espacios diferenciados para así evitar ahondar en la problemática bisexual. Algunos de los problemas que se presentan en la representación de lo bisexual han sido puestos de manifiesto recientemente en un informe del año 2012 titulado *The Bisexuality Report: Bisexual Inclusion in LGBT Equality and Diversity*<sup>139</sup> (Barker, 2012). En este se explora la situación de la bisexualidad no solo para exponer las causas de su invisibilización y silenciamiento dentro de la sociedad heterosexual, sino también para mostrar la exclusión a la que se la somete dentro del activismo LGTB —y posterior LGTBI+. En estas páginas se reconocen y definen una serie de mecanismos bifóbicos entre los que destacan: la invisibilidad de las experiencias bisexuales al quedar contenidas en lo gay-lésbico, la priorización de lo gay-lésbico sobre lo bisexual, el uso de la estereotipia y el silenciamiento de lo bisexual al referirse a esta identidad como un periodo de confusión o transición entre lo heterosexual y lo homosexual (2012: 4).

Dicho esto, considero que en *Calé*, debido al contexto histórico en el que se inserta, marcado por la invisibilización de la bisexualidad como categoría política, así como al interés del largometraje por presentar de manera morbosa una relación de mujeres, se niega la representación de la bisexualidad como una identidad independiente. La bisexualidad no es explorada ni siquiera mencionada en el filme, sino que la narración se centra en relatar los conflictos derivados de la relación interracial lésbica. En este sentido, tal y como afirma la autora Maria San Filippo (2013: 17), la bisexualidad, a pesar de estar presente o ser visible en muchos casos, es oscurecida o limitada tanto por los modos de representación como las lecturas textuales fílmicas que permanecen constreñidos por la lógica monosexista. La insistencia en la representación dicotómica es tal que es verdaderamente complicado realizar una lectura bisexual que tenga como

---

<sup>139</sup> El informe ha sido elaborado gracias a la colaboración de tres entidades: *The UK National Organization for Bisexual Research and Activism*, *Bi Community News* y, por último, *The Bisexual Index*.

objetivo “to resist the monosexist assumptions of dominant cultural discourses” (San Filippo, 2013: 35). La construcción del deseo lésbico como el producto de la mirada masculina impide la “liberación” y “expresión” del deseo bisexual. Esta identidad, a pesar de estar presente en el texto fílmico, está condicionada por los diferentes giros narrativos y discursivos que la limitan a una consideración connotativa más que denotativa (San Filippo, 2013: 41).

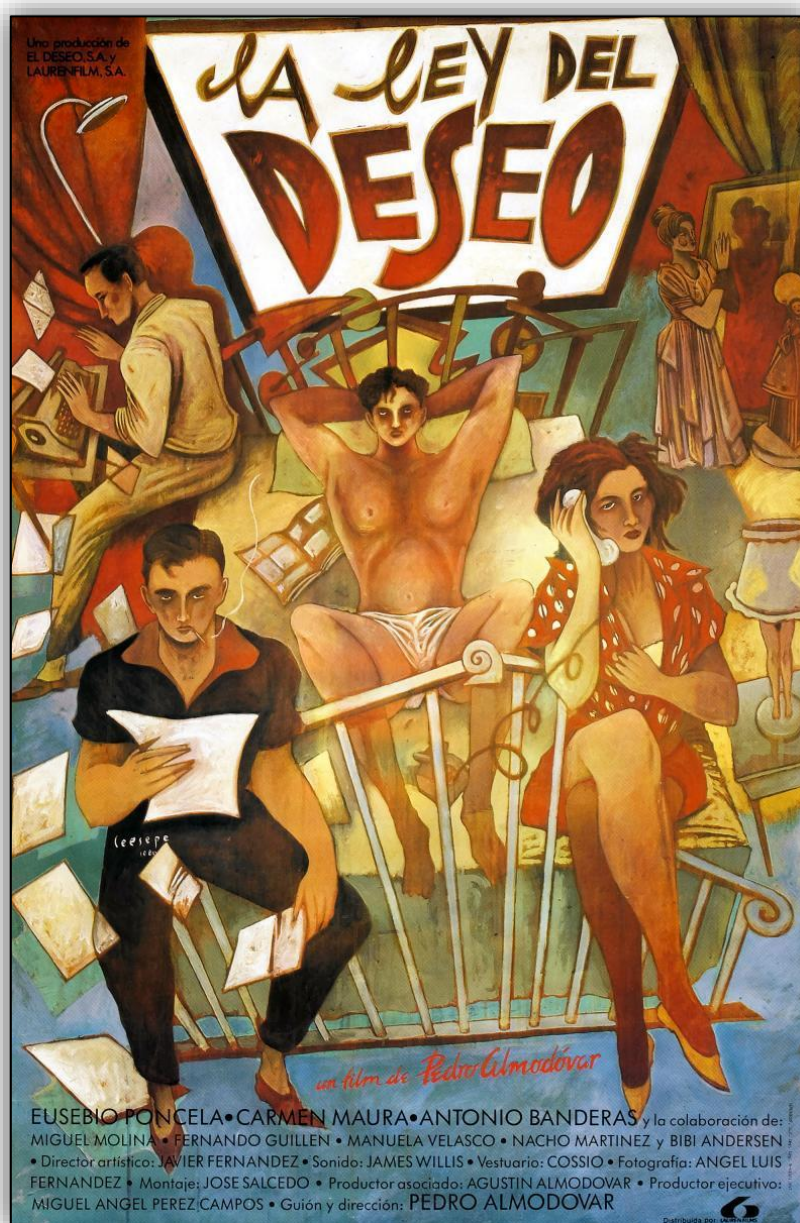
De esta manera, la narración se sirve, por un lado, de la separación de los espacios de lo homosexual y lo heterosexual para así contener la capacidad de transgresión que podría desencadenar la exposición de la bisexualidad. Incluso en la escena final, cuando la bisexualidad se materializa en pantalla y los tres protagonistas comparten espacio en un coche, la narración se cierra dejando un final incierto —abierto a posibilidades— pero poco estable. Luis junto a Cristina en la parte delantera y Estrella con Salvador en la parte trasera, montan en un coche sin un destino fijo, planteando la posibilidad de una relación a tres que parece estructurarse de acuerdo al modelo de la familia triádica freudiana: padre, madre e hija. En la parte delantera del coche, la pareja heterosexual, los payos serenos y reflexivos, en la parte trasera la joven e impulsiva, ya redimida, junto con su hijo Salvador. Más que ser considerada como una pieza en la relación a tres, Estrella es definida incluso en los momentos finales como un personaje infantil que sirve como un accesorio para la relación heterosexual.







### 3.2 *La ley del deseo* (1987): La masculinidad tradicional frente al estereotipo gay



### **Ficha técnica: *La ley del deseo* (1987)**

Dirección: Pedro Almodóvar

Género: Drama

Intérpretes principales: Eusebio Poncela (Pablo), Carmen Maura (Tina), Antonio Banderas (Antonio), Miguel Molina (Juan), Manuela Velasco (Ada)

Argumento: Pedro Almodóvar

Guión: Pedro Almodóvar

Música: Bernardo Bonezzi

Dirección Fotografía: Ángel Luis Fernández

Duración: 102 minutos

Temática principal: Gay, Transexual

Datos de distribución:

Total de espectadores/as: 780.568

Recaudación: 1.446.941,65 euros

Resumen:

Pablo es un famoso director de cine que está profundamente enamorado de Juan, un joven que, a pesar de que siente atracción por el artista, no puede corresponderle con la intensidad y la dedicación que este desea. Durante el verano, mientras Juan está fuera de la ciudad por trabajo, Pablo conocerá a Antonio, un chico jerezano que no solo admira su trabajo artístico, sino que también está perdidamente enamorado de él. Sin embargo, Antonio, al darse cuenta de que Pablo está todavía enamorado de Juan, llevado por los celos decide ir en busca del joven y acaba asesinándolo al empujarlo por un precipicio. A partir de este momento, se iniciará una investigación policial llena de enredos que terminará con el suicidio de Antonio. De forma paralela a esta trama se desarrollará la historia de Tina, la cual le revelará a su hermano Pablo que la razón principal por la que decidió iniciar su cambio de sexo fue debido a que estaba enamorada de su padre y que fue este quién se lo pidió.

Hablar de la *Ley del deseo* no supone únicamente adentrarse en una temática diferente a la de *Calé* (1986), en tanto que los personajes protagonistas son en este caso un hombre gay y una mujer transexual, sino también en la relación que se establece entre el texto, su autor y la recepción del público. Pedro Almodóvar, siendo una de las figuras fundamentales del cine español, ha construido un universo propio de acuerdo a unos elementos estéticos, una aproximación narrativa y unas temáticas que dan sentido unitario y coherencia a su trabajo y lo denominado “almodovariano” (Zurian, 2013: 39). La recepción de sus textos está condicionada no solo por su calidad artística, sino también por su imagen pública, que se articula en torno a dos esferas: una de tipo personal y familiar y otra de carácter cinematográfico que define tanto su forma de proceder como el resultado final de sus trabajos (Cerdán y Fernández Labayen, 2013: 132). Hasta tal punto esto es determinante que algunos autores como José Arroyo (1992: 35-36) han afirmado con respecto al filme que me dispongo a analizar que el escándalo derivado de su proyección tenía más que ver con su figura pública que con la representación de lo gay y lo transexual. Así mismo, la recepción de sus filmes estaba también condicionada, como señalan Cerdán y Fernández Labayen (2013: 137), por una crítica que permanecía anclada en el realismo y las estructuras narrativas clásicas del cine.

Un hecho fundamental en sus primeros años como director fue la creación junto a su hermano Agustín de la productora *El Deseo S.A.* cuya primera película será precisamente *La ley del deseo*. A través de esta decisión empresarial, Almodóvar muestra un claro interés por controlar directamente tanto el proceso creativo de su trabajo como las labores de marketing y promoción del mismo (Díaz López, 2013: 109). Algo que deriva, sin duda, en el desarrollo de un espacio artístico al margen, en cierta medida, del interés eminentemente mercantil de las grandes compañías cinematográficas. Esta motivación no es tanto fruto de la necesidad de diferenciación como de la intención de cultivar y explorar su propia identidad mediante la creación de historias que expresen emociones desde un enfoque y estilo muy personales (Zurian, 2013: 41). Su ingente producción se extiende de forma incuestionable a lo largo de las últimas décadas hablando por sí misma y mostrando una gran pasión por el cine a la par que la evolución de un estilo y una sensibilidad particulares. Sus inicios pueden rastrearse ya desde 1975 con la publicación del texto titulado *Relatos* que agrupa una serie de historias del periodo 1968-1975 que muestran a un joven Almodóvar deseoso de expresarse (Zurian, 2013: 39). Su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* no verá la luz hasta 1980, tras un largo periodo marcado por las dificultades de financiación. Es quizás en esta

primera producción donde mejor queda reflejado el espíritu de la “movida” y lo *camp*<sup>140</sup> en tanto que aspectos imprescindibles no solo para la comprensión de su trabajo, sino para su configuración.

El fallecimiento del dictador había supuesto un revulsivo para gran parte de la población que ansiaba una transformación social y política radical. Sin embargo, según se sucedían los años parecía reflejarse con más claridad que su ansiado cambio se vería reducido más bien a un reformismo limitado. Si la movida se había iniciado como un proceso de renovación cultural de las representaciones sexo-genéricas, terminará diluyéndose tanto por su asimilación a lo *mainstream* como por la apropiación que el gobierno socialista hizo del “movimiento” para actualizar y rejuvenecer su imagen pública (Pérez Sánchez, 2012: 143). Almodóvar convierte en protagonistas de su cine a una juventud desencantada con la política del momento que materializa en la “movida madrileña” su deseo de un “escape vital” (Escudero, 1998: 149). Largometrajes como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), *Matador* (1986) y *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) reflejan esta tendencia construida “a base de un pastiche de elementos procedentes de la novela negra, la rosa, la erótica, la de costumbres, la comedia de enredo y el melodrama” (Escudero, 1998: 154). Este eclecticismo no es más que el resultado de la conjunción de diferentes tendencias, estéticas e ideologías que dieron forma a eso que Jorge Marí (2009: 127) denomina “‘Movida sin movimiento’, es decir, un fenómeno amorfo, descoyuntado, sin dirección”, que con el paso de los años convirtió en protagonistas históricos y cinematográficos a esos “personajes ‘menores’” (Ballesteros, 2001: 57) que hasta el momento habían permanecido no solo en la invisibilidad política, sino también representativa.

*La Ley del deseo* exhibe la vida de un personaje gay y otro transexual, pero más que centrarse en sus identidades sitúa la pasión como el eje argumental sobre el que gira la narración. Una pasión irracional que es una fuente inagotable de placer y sufrimiento a partes iguales y que funciona como una droga para unos personajes que viven intensamente sus emociones y las consecuencias de las mismas. Ni Tina ni Pablo pueden evitar lo inevitable: “[a]l final, la ley del deseo impone sus normas y su precio” (Almodóvar en Vidal, 1998: 171). Este ejercicio de abstracción y esencialización del

---

<sup>140</sup> Especialmente importante es lo “camp” en la producción fílmica y, en general, artística de Pedro Almodóvar. La autora Susan Sontag en sus *Notas sobre lo camp* (1964) lo define como una sensibilidad o cualidad de los objetos por la que se resalta la visión del mundo como algo artificial, exagerado e incluso frívolo. El mundo es entendido de acuerdo a sus palabras como un fenómeno estético en el que “lo bello”, en sentido normativo, no tiene cabida y en el que el arte está profundamente relacionado con lo decorativo.

deseo como una pasión universal, la focalización en la temática familiar y el cierre “satisfactorio” de la narración son aspectos que según José Arroyo en “La ley del deseo: A Gay Seduction” (1992) reducen la capacidad transgresora del texto y, por lo tanto, permite hacerlo digerible para el público *mainstream*. Sin embargo, como trataré de mostrar en las páginas siguientes, la polisemia e “incoherencia” de lo “almodovariano” complica sobremanera la comprensión unívoca no solo de *La ley del deseo*, sino de todos los filmes del director.

Gran parte de las críticas más recurrentes dirigidas contra sus obras se basan en afirmar el carácter despolitizado de su cine, como si este se limitara a resaltar con su cinematografía aspectos meramente estéticos y formales. Estas críticas fueron especialmente intensas a partir de mediados de los años ochenta cuando Almodóvar adquiere resonancia internacional y comienza a ganar notoriedad pública como personaje y como director (Ibáñez, 2013: 153). Desde mi propia consideración, asumo como fundamental reconocer que tanto la construcción del personaje de Antonio como la primera escena de la *Ley del deseo* —entre otras posibles que serán mencionadas— son claros ejemplos de la politización de su cine. En este sentido, comparto la afirmación realizada por el autor Paul Julian Smith (2000), quien asevera que calificar de apolítica la cinematografía de Pedro Almodóvar supone ignorar el contexto cultural en el que sus textos son producidos y consumidos. Tal y como argumenta (2000: 3), que sus películas no obedezcan a los parámetros que han regido las representaciones de carácter estrictamente político —como el cine tardofranquista— o que no refieran a las formas de resistencia habituales en el contexto anglófono, no supone que estas carezcan de recorrido histórico ni de una voluntad política reconocible.

El análisis que realizaré de este “melodrama gay” (Arroyo, 1992: 31) estará organizado en torno a tres puntos. En primer lugar, me centraré en desgranar la escena inicial del filme, una de las más conocidas, criticadas y alabadas del cine de Almodóvar. Su construcción hace que en ella se evidencien los temas principales que se tratan en la película: la construcción del deseo y la masculinidad hegemónica de acuerdo con el ideal de la impenetrabilidad. Todo esto sin olvidar la fuerte carga política de la escena al enfrentar al/la espectador/a heterosexual al deseo homosexual de dos hombres. En segundo lugar, centraré mi exposición en la figura de Antonio, un joven jerezano que representa el papel del “señorito andaluz” homosexual que tiene ciertas dificultades en la aceptación de su sexualidad. Será fundamental prestar atención al rechazo del estereotipo gay a través del discurso higienista que el personaje utiliza a lo largo del largometraje,

evidente en su obsesión por la limpieza del cuerpo y el pánico a contraer una infección de transmisión sexual. Antonio es un personaje problemático, no solo porque su identidad es en cierta manera liminal, puesto que oscila entre lo público y lo privado a través del “armario”, sino también porque es, a diferencia de Tina y Pablo, el personaje “más cercano a la gente de la calle (...). [E]stá diciendo cosas muy desagradables acerca de todos nosotros con una transparencia, por primera vez en mi cine, ejemplar” (Almodóvar en Vidal, 1998: 170). Por último, dirigiré mi atención hacia Tina y su ambivalencia entre la confusión de género y la perpetuación de la subalternidad femenina. Haré hincapié, de esta manera, en cómo este personaje cumple una función “relajante” por la que la desestabilización de género sirve como un elemento paródico con el que restar dramatismo a la trama principal de Pablo, más que como un dispositivo subversivo.

### **3.2.1 La voz en off de la mirada masculina**

La primera escena de la *Ley del deseo* es, sin duda, una de las más mencionadas y analizadas del cine almodovariano (Arroyo, 1992; Smith, 1992; Ehrlicher, 2005; Bersani y Dutoit, 2009). Este largometraje expone en sus primeros minutos los temas principales que serán tratados y, así mismo, aporta las claves para entender las personalidades y necesidades de cada uno de los personajes. Esta secuencia, debido a su fuerte intencionalidad política, supone el “conflicto” más directo al que se enfrentará la audiencia a lo largo de toda la película. A partir de este momento, como señala José Arroyo (1992: 39), tanto la estructura narrativa lineal como la orientación temática hacia el amor fraternal y al deseo —no ya al sexo— hace que el resto del filme sea mucho más “benevolente” con el público más conservador. A diferencia de *Calé*, cuya intencionalidad era meramente narrativa, la escena inicial de *La ley del deseo* puede ser entendida como un contrapunto, como un desafío a la mirada del espectador heterosexual, especialmente al varón, que no solo está poco acostumbrado a ver el deseo homosexual, sino que además se opone a él:

La *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)

En este sentido, Arroyo (1992: 37), tomando de David Bordwell el concepto de “primacy effect”, reafirma la relevancia de esta escena en tanto que fuerza al público a poner a prueba sus propios límites a la vez que se le dan las claves para comprender el



contenido<sup>141</sup>. Según esta hipótesis, Bordwell constata que aquello que visualizamos en primer lugar en una narración nos aporta la información necesaria para interpretar las imágenes subsiguientes: “[t]he sequential nature of narrative makes the initial portions of a text crucial for the establishment of hypotheses” (Bordwell, 1985: 38). De esta manera, ambos autores, exponiendo la lógica temporal de la estructura del cine narrativo clásico, tratan de mostrar cómo, en el caso del filme que nos ocupa, la escena inicial supone un punto de inflexión para la comprensión del texto en su conjunto, no solo por su capacidad informativa, sino también por su potencial disruptivo: está calibrando, retando e informando a un público que establecerá una relación particular con el texto en función de sus intereses, deseos y su propia identidad. La interpelación al deseo homoerótico es uno de los aspectos más relevantes de este filme y de otros del director. Como señalan Caroline Evans and Lorraine Gamman (1995: 33), respecto a las revistas de estilo británicas de los años ochenta: “[t]hey gave readers ‘permission’ to be promiscuous with images, and they permitted images to function ambiguously, and thereby to speak to a range of different subject positions”.

La escena se inicia con un joven atractivo entrando en una habitación decorada sobriamente. El encuadre permanece fijo durante los primeros segundos ubicando al/la espectador/a en el espacio mientras el joven camina hasta el borde de la cama situada en el centro de la habitación. Poco después, la voz de un hombre que no aparece en el plano comienza a darle una serie de órdenes: “siéntate y vete desnudándote” (01:35). El joven acata sus palabras y comienza a desnudarse mientras la cámara se comienza a acercar para recrearse en su anatomía. Así mismo, el contacto visual parece haber sido prohibido formando parte de algún juego o acuerdo por el que la voz en *off* quiere mantener la fantasía de ser un mero espectador o *voyeur*. El “hombre ausente” le exige que no le mire directamente: “no me mires. No me mires. Estás solo, recuérdalo” (02:01).

Una vez en ropa interior, el hombre le ordena que se levante y se acerque al espejo que tiene a su lado: “piensa que es a mí a quién besas y te gusta. Refriégate el paquete contra el cristal” (02:34). Posteriormente, le pide que se tumbe en la cama y se toque el paquete por encima del calzoncillo para, unos segundos más tarde, decirle que se lo quite y que se dé la vuelta: “apóyate sobre las rodillas. Tócate entre las nalgas” (03:30). El chico, una vez más, obedece y comienza a tocarse, aunque esta vez muestra cierta

---

<sup>141</sup> David Bordwell toma el concepto, frecuente en la psicología cognitiva, de Meir Sternberg (1978), en concreto de la obra “Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction”. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

reticencia y por ello recibe la reprimenda del hombre: “las piernas no...entre las nalgas” (03:39). El plano picado nos muestra al joven, boca abajo, de espaldas a la cámara mientras continúa recibiendo órdenes: “ahora, pídemme que te folle” (03:54). Sin embargo, esta petición parece coger por sorpresa al joven hasta el punto de que se da la vuelta y mira directamente al hombre rompiendo la regla que habían pactado: “pero no habíamos quedado en...”, la voz en *off* le corta y continua: “lo que quiero es que me lo pidas. Vamos, no tengas miedo. Es solo una palabra” (04:06).



1. El joven comienza a desnudarse



2. Roza su cuerpo contra el espejo



3. Se toca la entrepierna tal y como le ordena la voz en *off*



4. Ruptura espacio/tiempo con los dobladores

A partir de este momento, una vez que el joven acepta la petición y comienza a verbalizar la palabra “fóllame”, la escena se escinde en dos espacios y tiempos diferentes. Por un lado, la habitación en la que se encuentran el joven y el hombre —fuera del campo visual— y, por el otro, una sala en la que dos dobladores ponen voz a la secuencia que se acaba de describir. De esta manera, se superpone la escena sexual —entendida ahora como el rodaje de una película— con el momento preciso de su doblaje, en la que dos hombres ponen voz a los “fóllame” y a los gemidos que acompañan al desenlace marcado por la eyaculación. Segundos después el hombre se acerca al muchacho que está tendido en la cama y le deja un fajo de billetes en la mesilla de noche: “lo has hecho muy bien. Después de ducharte puedes irte” (05:12).

La manera en la que Almodóvar construye estos minutos iniciales invita a su análisis desde diferentes perspectivas: no solo en relación con la función narrativa de la secuencia, es decir, la información que aporta de acuerdo con la comprensión del texto fílmico y la evolución de las historias que se relatan, sino también en lo referente al contexto social en el que se proyecta la película. La función política de la escena nos remite a un contexto histórico marcado por la homofobia y por una masculinidad retrógrada que había encontrado refrendo en la dictadura franquista. No hay que olvidar que el régimen había supuesto una etapa de oscuridad y estigmatización para las identidades no normativas (Arnalte, 2003; Olmeda, 2004). La homosexualidad era considerada como la consecuencia de la feminización y degeneración del fracasado Estado autárquico. Esto quedará en evidencia especialmente en los textos legales de 1954 y 1970, en los que se penalizaba la homosexualidad aludiendo a discursos regeneracionistas en base a la necesidad de proteger la “sana moral”, porque estas identidades “entrañan un riesgo para la comunidad”. La homosexualidad será vinculada a través de un discurso moral-nacionalista con el bienestar social legitimando, así, el papel de la masculinidad hegemónica en la tarea de reconstruir el Estado. En una sociedad posbélica que ansiaba, como menciona Vincent (2006: 151), la reconstrucción de sus espacios y tradiciones, el modelo carlista de masculinidad será el gran triunfador, teniendo como elemento director un fuerte paternalismo basado en la percepción de la autoridad y responsabilidad masculina.

Esta secuencia posee una clara función política que, basándose en un intento de subvertir el placer visual hegemónico heterosexista (Zecchi, 2015: 36), se muestra como un desafío a la homofobia imperante en la década de los ochenta. Más aún, en unos años en los que la manipulación pública de la pandemia del VIH/sida convirtió a los homosexuales en catalizadores de la muerte (Orama-López, 2009), devaluando aún más la ya de por sí frágil imagen de las sexualidades no normativas. El contexto social homófobo colisiona con una expresión desinhibida del deseo erótico homosexual en una escena que tiene la capacidad de generar tanto placer como displacer para el/la espectador/a: “[l]o del escándalo en esta película está directamente ligado con la homofobia. (...) [P]rovoque que no puedan ver la película con tranquilidad” (Almodóvar en Vidal, 1998: 162-163). Mientras que el hombre homosexual puede sentirse interpelado por el deseo proyectado en pantalla, el espectador heterosexual puede llegar a generar una tensión o displacer que le impida “dejarse llevar” por la narración. En este sentido, el director, tal y como menciona Earl Jackson (1993), no solo consigue reflejar el deseo del

espectador gay, sino que además lo construye como un sujeto con agencia política que se opone a la audiencia heterocentrista:

Almodóvar enables the process of [gay male] subjectivity and its articulations to take on the legitimizing ethos of an identity politics that does not abandon the anarchic and excessive energies of its transgressive pleasures. (Jackson, 1993: 77)

El director fue consciente hasta tal punto de la fuerza de esta escena que decidió incluir a los dobladores y la ruptura espacio/temporal para así acabar con, o al menos rebajar, la posible tensión generada en el público menos proclive a la aceptación de la homosexualidad: “me inventé lo de los dobladores simplemente para quitarle dureza, hacer una pirueta, decir lo que quería decir, pero no con una tensión inaguantable” (Almodóvar en Vidal, 1988: 163).

Un aspecto importante de esta escena se basa en cómo la secuencia potencia la identificación del/la espectador/a con la voz en *off* del hombre ausente del plano a través de la utilización de la cámara subjetiva. La imagen que recibimos viene dada por una cámara en posición subjetiva que convierte al público en el encargado de dar las órdenes al joven. Es precisamente esta estructura, que vincula la mirada del hombre con la de la audiencia, por la que esta escena contiene un enorme potencial conflictivo para la mirada homofóbica. Los continuos “no me mires” sirven para poner en evidencia la construcción de la escena —y del deseo— pero, a su vez, permiten romper la ensoñación de la identificación del público con el acto de ver en sí mismo (Cohen, 2001: 257). El público permanece “al margen” del contenido diegético —como un/a espectador/a privilegiado/a y *voyeur*— por eso que ha sido denominado como “cuarta pared”<sup>142</sup>. El sujeto que controla la acción con su voz es invisible al público que solo puede afirmar su existencia a través de las órdenes que da al muchacho.

Tradicionalmente, los filmes se experimentan a través de la ensoñación cinematográfica reificando los cuerpos, a veces desnudos, sin que estos devuelvan la mirada. Almodóvar, sin embargo, configura una escena que niega esta estabilidad clásica e interpela constantemente al sujeto de la mirada a través de la voz fuera de campo y la cámara subjetiva. Con ello busca reflexionar sobre las relaciones de poder que se establecen en el deseo (Ehrlicher, 2005: 84) y también enfrentar el poder masculino de la mirada con el deseo homosexual entre hombres. Esto ha sido una característica del cine

---

<sup>142</sup> A pesar de que el concepto de “cuarta pared” tiene su origen en el espacio teatral suele aplicarse a menudo en el ámbito cinematográfico como “cuarta pantalla” para referirse a la separación imaginaria entre los personajes y la audiencia.

del director desde sus inicios, tal y como señala Barbara Zecchi con respecto al primer largometraje del manchego: “el hombre se transforma en *to-be-looked-at-ness*, objeto del voyeurismo del público intradieético y del voyeur homosexual” (2015: 37; énfasis en el original). El director está forzando a su público a “poseer” al chico, a desnudarlo, a exigirle que se masturbe y que le desee. Está, en cierta manera, obligándolo a experimentar el deseo homoerótico a través de su interpelación directa como sujeto de la mirada.

Esta ruptura de la división hegemónica entre objeto y sujeto de la mirada no se da únicamente a través de las interpelaciones de la voz, sino que también se realiza, como he comentado, a través de la construcción de la secuencia en tres espacios diferentes: en primer lugar, la habitación donde se está grabando la escena, en segundo lugar, los dobladores que escudriñan el cuerpo del joven y le ponen voz, y en último lugar, la sala de cine en la que se está proyectando y a la que asiste Tina. Esta fragmentación interrumpe el placer escopofílico y voyeurístico de la audiencia y, a la par, alivia la tensión acumulada por esa masculinidad hegemónica que es interpelada directamente (Zecchi, 2015: 36).

Si bien es cierto, la escena no se centra exclusivamente en esta tensión entre el sujeto activo de la mirada y el objeto pasivo que la recibe. Junto a esto, se expone la construcción de la masculinidad y de los problemas que esta, de acuerdo a su comprensión hegemónica y, por lo tanto, heterosexista, encuentra en su interrelación con la subjetividad y la experiencia homosexual (Perriam, 1999: 129). Lo que se trata de poner en evidencia es cierta resistencia cultural homofóbica, en forma de ansiedad, rechazo e incluso odio a la penetración del hombre (Khayatt, 2006: 136), algo que será fundamental para comprender y analizar posteriormente el personaje de Antonio. Las reticencias del joven a verbalizar las órdenes de la voz en *off* son utilizadas para mostrar la oposición cultural a reconocer la penetrabilidad del varón, algo que el propio director explica:

Creo que la primera secuencia es la más dura de soportar por un concepto cultural. Aun partiendo de que no sientes homofobia, hay una cosa que culturalmente no se acepta: nunca un hombre, que sabe que puede ser penetrado, lo verbaliza. (...) El espectador, no importa ni de que tendencia ni de que sexo, admite que alguien pague a otro para follar, pero le resulta infinitamente más doloroso y más patético que alguien pague a otro para decirle que lo folle, en definitiva para decirle que lo desea. Eso me resulta escalofriante. (Almodóvar en Vidal, 1998: 163)

Desde hace más de un siglo la tradición psicoanalítica ha establecido y forjado una clara vinculación entre el sexo anal y la desintegración de la identidad masculina (Elise, 2001; Khayatt, 2006; Guss, 2010). Mediante esta asociación, protegida a través de la amenaza

de “feminización” (Khayatt, 2006: 140), se consigue mantener intactos los privilegios masculinos en base al rechazo de la penetrabilidad masculina y la feminización de la actividad sexual “pasiva”.

La autora Dianne Elise (2001: 519) define como una de las cualidades constitutivas de la masculinidad lo que llama “citadel complex”: “a reliance on being the one to penetrate and an avoidance at all costs of the experience of being penetrated”. De acuerdo con este discurso, la masculinidad se define socialmente en base al establecimiento de una barrera física y emocional que limita la “entrada” de todo aquello que viole el pretendido estoicismo masculino. De igual manera, esta autora recalca cómo la masculinidad, al ser contemplada como sinónimo de poder, constriñe las posibilidades de la experiencia sexual en un paradigma de polaridad y complementariedad de género (Elise, 2001: 520). La resistencia que se expone es el producto de la interiorización de la homofobia y, por lo tanto, del miedo a la “sodomización” simbólica y física de lo masculino (Boscán Leal, 2008: 98). La dominación de género se canaliza a través de la sexualidad (Khayatt, 2006: 141) de tal modo que el sujeto penetrado —denominado pasivo de acuerdo con la jerga gay— es, en cierta manera, sometido por una figura de poder penetradora —activo. La penetración es, en esta comprensión del acto sexual y de las relaciones románticas en general, la expresión última de las relaciones de género establecidas entre la pasividad/femenina y la actividad/masculina. Sin olvidar cómo esta concepción expone la importancia que el sexo tiene en la construcción identitaria de lo gay (Jackson, 1993: 77).

### **3.2.2 El amor narcisista del “nuevo hombre” almodovariano**

Tal y como han afirmado algunos autores, entre ellos Paul Julian Smith (1992), la escena inicial también introduce la consideración del amor que estará presente en toda la película. De acuerdo con este autor (Smith, 1992: 82), al construir el amor como un sentimiento universal y ahistórico, como una pasión incontrolable que se da de manera transversal en la experiencia humana, lo que se consigue es limitar la transgresión que supone la relación homosexual. Almodóvar hace uso de una estrategia discursiva muy habitual en relación con la representación de lo LGTB en el cine, no solo español, sino en las sociedades occidentales: apelar a emociones o sentimientos considerados como universales para así

contrarrestar la discriminación social existente<sup>143</sup>. En este filme, el amor es presentado como una emoción que no entiende de identidad genérico-sexual y el cual es vivido por los personajes como algo incontrolable y casi autónomo, que deriva en el sufrimiento y la intensidad emocional: “[d]esire is construction, and law” (Bersani y Dutoit, 2009: 248).

Una referencia que no puede pasarse por alto en la escena descrita se corresponde con la utilización del espejo: la voz insta al joven a frotarse contra su propia imagen y a pensar en él mientras lo hace. Esta escena expone tanto la construcción del “ego” a través de la fase lacaniana del espejo como la manera en la que se interpela a la audiencia para su identificación narcisista con los personajes (Zecchi, 2015: 36). Si en el caso de *Calé*, el amor pasional entre ambas mujeres era comprendido a través de la extrapolación del mito de Pigmalión, en este caso las referencias se dirigirán a la historia de Narciso. En la versión griega del mito, relatada por Ovidio en sus *Metamorfosis*, Narciso es castigado por la diosa Temis debido a su engreimiento. Su belleza le convertía en un hombre muy deseado tanto por mujeres como por hombres e incluso por criaturas mitológicas como la ninfa Eco. Sin embargo, la diosa Nemesi, aceptando la petición de alguna de las personas despreciadas por el joven, decidió hacer que Narciso se enamorara de su propia imagen y, por lo tanto, lo condenó a amar a aquello que jamás podría tener: “[q]ue así, aunque ame él, así no posea lo que ha amado” (Nasón, 1983: 65). Narciso, que vio su imagen reflejada en el agua de un río, trató de tocarla, besarla, abrazarla y al ver lo imposible de su deseo comenzó a consumirse y ser devorado por su propia vanidad hasta que solo restaba una hermosa flor de hojas blancas.

El personaje de Pablo toma forma en el relato a través de los temas clásicos del psicoanálisis en la construcción del sujeto homosexual. Representa el narcisismo, ese “deseo sin objeto, por lo tanto, cercano a la libido originaria, y al mismo tiempo el mismo deseo como carencia de la historia de la libido” (Preciado, 2009: 56-57). Pablo determina cómo y de qué manera debe ser ese hombre ideal al que Antonio, en su afán por convertirse en el objeto de deseo de su admirado director, tratará de parecerse lo más posible. El escritor, haciendo honor a su papel como creador y artista, “[n]ecesita sentirse

---

<sup>143</sup> No debe olvidarse la fuerte influencia de la teorización marxista en la conformación de los primeros grupos, sobre todo gays, en el estado español, algo que definirá sus estrategias de resistencia al poder durante los años de la Transición (Mira, 2004: 479). Esta estrategia política era la herencia de la participación en los movimientos en los Frentes de Liberación de los años setenta, por la que se insistía en la necesidad de abandonar todo tipo de categorías impuestas por la hegemonía en lo referente a la sexualidad y al género. Aun hoy en día puede comprobarse como la apelación al amor como una categoría universalmente humana sirve como eslogan de las diferentes campañas estatales e internacionales, tómesese como ejemplo “love is love”.

deseado por encima de todo, con mayúsculas” y de acuerdo con esa necesidad vinculada con la proyección del “yo”, ocupa “[e]l lugar del deseo que nunca acabará de satisfacer y que sólo está en su cabeza” (Almodóvar en Vidal, 1998, 164).

El autor Martin A. Danahay (1994) menciona la interrelación que existe en las representaciones pictóricas y textuales del siglo XIX entre los mitos de Pigmalión y Narciso con respecto a la masculinidad. Según este autor, los artistas victorianos focalizaron su producción en el mito de Pigmalión para así proyectar su propio narcisismo a través de la subalternización de lo femenino: [t]o preserve the boundaries of their own egos male authors and artists project their own repressed narcissism onto women” (Danahay, 1994: 47). Al igual que estos, Pablo no solo está actuando como Narciso, en tanto que construye su deseo como un doble de sí mismo (Vidal, 1998: 241), sino que, además, lo proyecta hacia otro que, en este caso, no es feminizado. La imposibilidad de construir narrativamente a Antonio como un personaje “femenino”, precisamente por su masculinidad tradicional, enfatiza la necesidad de comprender el texto a través del mito de Narciso. El amor homosexual en esta película es el deseo de uno mismo proyectado en el espejo, siendo, por ende, imposible y trágico. Como señala la autora Meri Torras (2007b: 7) en relación al mito: “Narciso se enamora de un reflejo que cree que es otro y luego acabará descubriendo que es él mismo (...). Narciso es víctima de su propio desconocimiento, de su desconocimiento de sí, por lo que deviene en su propio verdugo”.

Desde esta perspectiva, ambos mitos centran sus temáticas en el amor como motor de la vida de sus protagonistas. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre los textos: mientras que, en el caso de Pigmalión, el deseo es proyectado a través de la figura ideal de Galatea, en el mito de Narciso se refleja sobre uno mismo. Esta idea es materializada en la escena inicial a través de la utilización del espejo. La mención de este objeto como un símbolo asociado al narcisismo cuenta con una enorme tradición pictórica y literaria que ha sido frecuentemente asociado a la vanidad femenina (Danahay, 1994: 50). Sin embargo, como indica de nuevo Meri Torras (2007b:10-11), el espejo asociado a la representación de las mujeres posee múltiples lecturas que van desde la pureza, a la vanidad, la pasividad o la maldad.

Lo que hace que Pablo no sea interpretado completamente de acuerdo a características negativas —y “feminizantes”— como la vanidad o el narcisismo se debe precisamente a que está asociado a la masculinidad y no, por ende, a la tradición alegórica del espejo femenino. Frente a la masculinidad tradicional del periodo postfranquista que expondré en el siguiente apartado, Pablo despliega una identidad más sensible y



vanguardista. Si como he mencionado la “relacionalidad de género” hace que las mismas características tomen connotaciones diferentes según el sujeto que las *performe* (Schippers, 2007), el narcisismo en Pablo puede ser asociado, además de con el estereotipo de lo femenino —y homosexual—, con el “nuevo hombre” y la sociedad de consumo. En palabras de Rowena Chapman (1988: 230): “[a] narcissistic interpretation of the new men, with its stress upon style and personal consumption, could more easily and more usefully be assimilated into the prevailing consumerist ethos”.

Su actuación puede ser comprendida en relación al hombre almodovariano por excelencia, es decir, un sujeto que muestra una sensibilidad, pocas veces asociada a un hombre en el cine contemporáneo, sin que esto le lleve a perder un ápice de su virilidad (Orama-López, 2009: 3)<sup>144</sup>. Pablo representa el papel del artista, del creador que reflexiona sobre la creación (Almodóvar en Vidal, 1998: 170). Al igual que el propio Almodóvar, proyecta en sus creaciones artísticas la importancia dramática de la mujer y la centralidad del universo femenino<sup>145</sup>. Almodóvar se instala en el melodrama y en su utilización del eterno femenino para construir la manera en la que se interpretan el amor, la tragedia y las emociones en sus películas. Tal y como afirman Adriana Ugarte y Emma Suárez en el documental *Almodóvar, todo sobre ellas: Almodóvar por sus musas* (2016) respecto a la representación que el director manchego hace de lo femenino:

Emma Suárez: Su forma de sentir, cierta tendencia a la tragedia...Un sentido trágico de la vida, puede que sea femenino. Su sentido del amor siempre está visto desde las mujeres. Ese sentimiento apasionado...quizá sea más femenino.

Adriana Ugarte: Lo más femenino es cómo sufre una mujer. (02:35-03:04)

El autor recurre a las asociaciones tradicionales y esencialistas entre la emocionalidad y lo femenino, pero no desde la pasividad y la falta de actancia. Se apoya en la abnegación clásica de la mujer para construir a personajes resilientes, como afirma Celestino Deleyto (2013: 310): “[w]ithin the filmic universe, they are better human beings for the strength and consistency of their feelings, no matter the costs”. A la mujer se le reconoce no solo una sensibilidad extrema, sino también una capacidad mucho mayor de expresarla, tal y como Tina evidencia en comparación a su hermano Pablo. El director, más que desarrollar

---

<sup>144</sup> Me gustaría matizar que en la mayoría de los casos las obras que analizan esta cuestión no diferencian entre expresión de género e identidad de género. Estos hombres almodovarianos son, en su mayoría, claramente masculinos en su exposición física mientras que su espectro emocional es francamente mayor que en otros personajes interpretados por hombres en el cine español.

<sup>145</sup> Este aspecto se hace evidente cuando Pablo afirma que *La voz humana* de Cocteau —metanarrativa teatral— no puede ser interpretada por un hombre.

sus películas desde una perspectiva feminista, los realiza desde lo femenino, unas veces con un resultado que puede ser considerado como reivindicativo de la situación de las mujeres, otras sirviéndose de las formas patriarcales de representación e interpretación. En este sentido, creo oportuno considerar a Pedro Almodóvar como un director centrado en las temáticas propias del cine protagonizado por mujeres más que como un autor feminista. Esta diferenciación permite separar aquellas películas que tratan de representar y reflexionar acerca de la subversión de la jerarquía de género —ese cine que pretende “desnaturalizar la imagen filmica” (Colaizzi, 2007: 69)— y aquellas que presentan como protagonistas a mujeres de acuerdo con la lógica dicotómica patriarcal y, por lo tanto, en base a las características de “su” género.

### **3.2.3 Antonio: “como lenguaje el machismo”**

En su libro *El cine de Pedro Almodóvar* (1988), Nuria Vidal recoge las palabras del cineasta referidas a sus largometrajes desde su primera producción *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). En el capítulo correspondiente a *La ley del deseo*, el director muestra su desconcierto ante la falta de análisis que presten atención a las cuestiones que tienen que ver con la masculinidad de Antonio:

Esto tiene que ver con la conducta del hombre y una cierta idea de la masculinidad. No se habla de ello, ni en las críticas ni en las entrevistas (...). Es el personaje más interesante para un análisis de tipo sociológico, un personaje que tiene como lenguaje el machismo. (Almodóvar en Vidal, 1988: 170)

Indudablemente, este personaje ha sido uno de los menos estudiados del panorama cinematográfico almodovariano en comparación con sus coprotagonistas. Tanto la relevancia y espectacularidad con la que Carmen Maura interpreta a Tina, tal y como menciona el director (Vidal, 1988: 169), como el carácter secundario y antagónico de Antonio en una narración que se cuenta a través de la perspectiva de Pablo, hacen que el personaje del andaluz pierda centralidad. Sin embargo, como describiré a continuación, Antonio es fundamental para comprender cómo el director busca reflejar el contexto social, ya que su construcción obedece a una serie de discursos que refieren a una forma concreta de entender la masculinidad, el cuerpo y la homosexualidad.

Su primera aparición en pantalla se produce cuando abandona la sala de cine en la que acaba de presenciar la escena que he descrito en el apartado anterior y que pertenece a la película de Pablo *El paradigma del mejillón*. Al igual que la audiencia, Antonio acaba de experimentar el deseo homoerótico como un espectador/*voyeur* más. Descolocado por

las imágenes y sin poder contenerse, sale velozmente en dirección al baño público más cercano, entra en uno de los cubículos privados y se baja la cremallera del pantalón para, a continuación, comenzar a masturbarse mientras susurra “fóllame”, mimetizándose con el protagonista de la escena. Como afirma Jackson (1993: 77), el que Almodóvar exhiba una masturbación en la escena inicial no es casual, sino que obedece a su intención política de presentar un acto ligado al auto-placer —algo fundamental teniendo en cuenta las raíces católicas de la sociedad española—, así como permite potenciar la identificación con el espectador/a.

La educación religiosa del régimen había asumido los discursos médicos propios del siglo XIX que consideraban el “onanismo”, tal y como fue definido, no ya como un “vicio solitario”, sino más bien como una enfermedad (Vázquez García y Seoane Cegarra, 2004: 845). El director expone estos discursos morales de origen religioso concededor de la influencia que posee esta institución en la configuración de la culpa y de su materialización en la sexualidad y el cuerpo. A través de este acto deja claras sus intenciones de la primera secuencia: proyecta en Antonio no solo al espectador heterosexual reaccionario “contra” el que se dirige la escena, sino que también juega con la posibilidad de que este se sienta estimulado por ella. De esta manera, se proyecta dentro de la diégesis, concretamente en Antonio, la capacidad disruptiva de la escena ya que a partir de esta es cuando el joven jerezano comenzará a explorar su sexualidad (Kinder, 2009: 284).

La caracterización y construcción de este personaje está íntimamente entrelazada con la intencionalidad política del director: “[e]n el papel de Antonio está la sociedad española tal cual, y nadie lo ha dicho todavía”. Es un personaje que interpela directamente a la sociedad y al contexto histórico de los años ochenta en el que se proyecta el filme, algo que hace que sea considerado como el “más cercano a la gente” (Almodóvar en Vidal, 1988: 170). Antonio representa a una nueva generación de jóvenes que evidencian la reproducción y contradicción de los valores tradicionales e incuestionables que habían cristalizado en la España franquista. Es un “patriota” nostálgico que considera la familia patriarcal y la moralidad heterosexista como principios rectores de la vida pública y privada (Vincent, 2006: 149). Contrario al carácter excesivo y extravagante de Tina y Pablo, que remiten a la España posmoderna, artística y barroca de la “movida”, Antonio encarna la sobriedad y moralidad basada en la rectitud y el autocontrol.

La figura que mejor le describe es la de “señorito andaluz”. Antonio es un chico joven, proveniente de una familia adinerada y conservadora afincada en Jerez, en la que

su padre es un político de gran prestigio y su madre, de origen alemán, es la encargada de organizar todo lo relacionado con el servicio y las tareas domésticas del gran palacete en el que viven. Desde su primera aparición en pantalla, su estética profundamente clásica en comparación con Tina y Pablo evidencia la posición ideológica del personaje. A pesar de que el público no conoce algunos de sus datos biográficos hasta la segunda mitad del filme, su atuendo permite elucubrar sobre cuál es su estatus social o incluso sobre la manera de vivir su homosexualidad. El pelo engominado y su vestuario en base a polos *Lacoste*, pantalones de corte recto y zapatos náuticos no son una elección casual, sino que refieren a un “personaje” concreto y habitual en la España de los años ochenta.



Vestuario de Antonio en la parte inicial del filme.

convertirlo en un símbolo complejo que dota a la narración de un nivel más de interpretación (Dapena, 2013: 500)<sup>146</sup>. Como un mero carácter informativo o con una intencionalidad semiótica más elaborada, lo cierto es que Almodóvar viste a cada personaje con colores, texturas y formas que aportan información sobre sus orígenes y sobre su manera de ser.

Antonio, a través de su asociación con atributos clásicos de una masculinidad tradicional, representa a ese “macho ibérico” “machista y convencional, un tanto reaccionario” (Almodóvar en Vidal, 1988: 170); ese “españolito” de clase alta “hijo de papá y mamá” que es el producto de una familia adinerada con poder político y

---

<sup>146</sup> En el caso de la *Ley del deseo* una de estas prendas que trasciende el mero carácter estético es la camisa que Pablo viste en varios momentos y que Antonio adquiere para mimetizarse con su objeto de deseo.

profundamente católica que destaca por su lgtbifobia<sup>147</sup>. Almodóvar pone en un primer plano a un personaje que habla sobre un país que, desde su perspectiva, está caracterizado por su carácter conservador y machista, y lanza un dardo directo no solo contra la España fascista, sino contra la retrógrada, sea cual sea su tendencia política.

Así mismo, Antonio, debido a su comprensión moralista y heterosexualizada de las relaciones de pareja, representa para Pablo el papel de proveedor y garante de su estabilidad. Una vez que ve la entrevista en la que el escritor define a su hombre perfecto, movido por su obsesión, decide adoptar todas y cada una de las características que este menciona para así convertirse en aquello que Pablo desea<sup>148</sup>. Esto no solo pone de manifiesto, en términos lacanianos, la estrecha relación que existe entre la identificación con el otro y el narcisismo, sino que también refiere a su modo de entender el amor, la complementariedad y las relaciones dentro de la heteronormatividad. Almodóvar construye el deseo, tanto en el relato en su conjunto como en la experiencia individual de Antonio, de acuerdo con formas románticas patriarcales asociadas con lo femenino. Este posicionamiento en la narración es, de acuerdo con el discurso patriarcal del amor romántico, el que permite que Antonio protagonice una “pasión desbordada” que está condenada al fracaso (Almodóvar en Vidal, 1998: 170) y que también es la base de la construcción de otros personajes como Pablo o Tina. En relación con esto, las autoras Mari Luz Esteban y Ana Távora (2008: 64) toman los conceptos de “afiliación servil” y de “yo en relación” de Jane Baker Miller (1992) para explicar la manera en la que la sociedad patriarcal induce a las mujeres a interesarse por las necesidades de los otros más que por las suyas propias. De este modo, dicha manera de comprender el amor se basa en la creación de un “yo en relación” (Esteban y Távora, 2008: 64) y, por consiguiente, en que la única manera de subjetivarse se produce a través de las relaciones —dependientes y jerárquicas—que se establecen con otros.

El autor Antonio Barcelona sintetiza en su artículo *El lenguaje del amor romántico en inglés y en español* (1992) gran parte de las metáforas que dotan de sentido a esta construcción y algunas de las cuales son encarnadas por Antonio. En primer lugar, este personaje enfatiza su comprensión del amor como una guerra debido no solo al

---

<sup>147</sup> Tómese como ejemplo como la madre de Juan llama “corrompío” a Pablo cuando va a Jerez (01:04:57).

<sup>148</sup> En la entrevista que Rosy Von Donna (Rossy de Palma) le realiza a Pablo la locutora le pregunta por su hombre ideal a lo que el escritor responde: “Que no intente acompañarme a las fiestas, pero que se quede en casa para que le cuente los chismes. Que no me interrumpa cuando escribo a máquina. Que lea los mismos libros que yo, que tenga conocimientos de medicina, leyes, fontanería, electricidad: en definitiva, que me adore, que no me agobia y que acepte que soy un inútil” (14:07-14:27).

empeño, sino a las estrategias que deben desplegarse para obtenerlo, incluso aunque estas sean moralmente reprobables (Barcelona Sánchez, 1992: 7). Este aspecto de la conquista o caza es ya evidente en una breve secuencia de la película, en la que el personaje apunta con una escopeta de una máquina recreativa a la imagen reflejada de Pablo. Así mismo, este quedara de manifiesto en uno de sus primeros diálogos:

Pablo: Oye, esto no es ninguna competición.

Antonio: Sí lo es. Y yo acabo de perderla. Pero no me importa. (26:17-26:22)

Esta construcción, en su vertiente más violenta, se hace especialmente evidente cuando Antonio visita a su “oponente” Juan, de quién Pablo está completamente enamorado. En un momento dado, llevado por los celos, Antonio pierde el control sacudiendo y besando agresivamente al joven mientras afirma: “quiero poseerte. Quiero poseer todo lo que ha sido de Pablo porque le quiero” (55:05). Antonio lleva al extremo el discurso romántico por el que el amor se traduce en el deseo de apoderarse de la vida y el cuerpo del otro como una muestra de pasión desenfrenada. Un diálogo que no solo refleja las metáforas de amor/animal, amor/locura o amor/descontrol, sino que además incide en la comprensión de amor/unidad (Barcelona Sánchez, 1992). Una manera de amar que se ancla a través de discursos patriarcales y capitalistas que construyen la experiencia romántica como una emoción universal de aspecto mágico, incluso místico e irracional (Herrera, 2010).

Al respecto de la masculinidad de Antonio es interesante mencionar como, a pesar de la intensidad con la que vive su pasión, esto no le pone en relación, a diferencia de Pablo, con el estereotipo de lo femenino o las cualidades asociadas a lo homosexual. Enamorándose del artista, Antonio pierde el control de sus propias acciones, dejándose llevar por el ímpetu y la fuerza de la “carne” algo que, en las sociedades patriarcales, es vinculado con la debilidad física y espiritual de la dualidad femenino/emocional (Fischer y Jansz, 1995). Almodóvar, sin embargo, sortea la vinculación de Antonio con lo femenino y, a su vez, de la concepción clásica de la neurosis homosexual a través de dos mecanismos: por un lado, la referencia a la masculinidad tradicional del patriota y, por otro, la ya mencionada universalización del amor como contexto de todo el largometraje.

Primeramente, debe incidirse en la presentación de este personaje de acuerdo con una masculinidad hegemónica tradicional que rechaza cualquier atisbo o rasgo de lo femenino. Antonio mantiene sus privilegios de género a pesar del temor que siente por la feminización. Su virilidad se canaliza narrativamente a través de su autocontrol,

disciplina y tenacidad, todos ellos bastiones de la masculinidad hegemónica. El único aspecto que lo descontrola es el amor que siente por Pablo, pero la narración lo exime normalizando este sentimiento dentro del universo almodovariano. Es este descontrol el que le hace “exceder” los límites de su propio “armario” y besar a Pablo impetuosamente, casi con violencia, en medio de la vía pública; la misma emoción que le fuerza a matar a Juan y secuestrar a Tina. Antonio, muy en la línea de la neurosis romántica expuesta por Estrella en *Calé*, plantea una comprensión similar de su personaje, aunque con matices. Mientras que el comportamiento de Estrella es interpretado como el producto de su pertenencia racial y genérica en tanto que mujer gitana, en el caso de Antonio deriva, no de su identidad como hombre, sino que obedece a “la ley del deseo”. Antonio, por lo tanto, es exculpado de sus acciones ya que sus comportamientos no son producto de la *performance* de la masculinidad hegemónica, sino de una emoción humana que se ha descontrolado.

Podría parecer que, de acuerdo con esta descripción, Almodóvar construye a Antonio como un personaje plano y uniforme muy en la línea de Nono en *Calé*. Como se puede comprobar la masculinidad hegemónica tradicional asociada a comportamientos tóxicos es representada en estas décadas de manera reduccionista mediante personajes en muchas ocasiones, planos o enfermos. Sin embargo, para huir de esta simplificación, el director también expone los conflictos que se derivan de la colisión y el solapamiento entre la masculinidad hegemónica —con su prescripción de heterosexualidad— y la homosexualidad. De esta manera, a pesar de remitir directamente a un estereotipo de lo “puramente español y católico” muestra las fracturas y grietas que se producen en su identidad. El personaje se construye en base a una problematización que, a pesar de su trágico desenlace, tiene una función significativa a la hora de comprender los procesos identitarios.

La película refleja esta fluidez del armario a través de la identidad de Antonio, y de cómo éste a medida que avanza la película cambia la manera en la que percibe su identidad y cómo la afronta públicamente. Una de las tramas que representa la liminalidad de su identidad (Smith, 1992: 84) es la decisión del joven de que Pablo le envíe cartas a su ciudad natal con un pseudónimo de mujer —“Laura P.”— para así mantener la presunción de heterosexualidad por parte de su familia. A pesar de que Antonio afirma en un primer momento: “no quiero que nadie se entere de esto” (35:51), como puede comprobarse posteriormente su miedo se centra casi exclusivamente en su contexto familiar ya que no parece importarle besar a Pablo en la vía pública madrileña ya que esta

se encuentra muy alejada de su Jerez natal. En concreto, su preocupación se focaliza casi exclusivamente en su madre, que es retratada como una controladora, obsesiva y cotilla: “lo mejor es que me escribas con nombre de chica, así mi madre no sospecharía que eres un chico...” (36:12).

El “armario” es, como afirma Eve Kosofsky (1998), una realidad difusa e inestable marcada por la fluidez, tanto de los contextos culturales como de la propia identidad del individuo. En esta película funciona como un dispositivo utilizado por Antonio para mantener los privilegios que se derivan de la presuposición de heterosexualidad; a la par que busca evitar las dimensiones relacionadas con la estigmatización, discriminación y exclusión vinculadas a la homosexualidad (Pecheny, 2002: 133). Esto no supone afirmar que la permanencia en el armario se deba a una decisión coherente tomada por el individuo basada en la intención de aprovecharse del privilegio heterosexual. Sin embargo, no debe olvidarse que el “armario” no está “a disposición” de todos los hombres ya que está determinado por la “correcta *performance*” de la masculinidad hegemónica. Aquellos que son reconocidos como masculinos de acuerdo con unos requisitos culturales son directamente categorizados como heterosexuales y, por lo tanto, liberados de la carga del estigma y la violencia asociada a la alteridad genérico-sexual<sup>149</sup>. La fluidez del “armario”, dentro de una sociedad que vincula el sexo y el género como categorías consecutivas, no solo tendrá consecuencias sobre la revelación de la sexualidad, sino también sobre la subalternización de género.

A pesar de haber acordado la utilización del pseudónimo, Antonio comprueba que las cartas que Pablo le envía no son lo que él esperaba, pues no se acercan remotamente a la intensidad emocional de las que le escribía a Juan. Debido a esto, decide deshacerse del mote: “estoy harto de Laura P.”. Con ello muestra que se está enfrentando al miedo y a la ansiedad que le produce tanto reconocerse a sí mismo como homosexual como la posibilidad de salir del armario en su entorno familiar. A lo largo del filme Antonio pasa por diferentes fases en la autoaceptación de su identidad que pueden ser puestas en relación con las fases del desarrollo de la identidad gay propuestas por diferentes autoras/es (Troiden, 1979; Cass, 1984; McCarn y Fassinger, 1996; Cox y Gallois, 1996).

La secuencia de la masturbación en el baño, al ser provocada por la escena de apertura del filme, puede ser interpretada como un momento de descubrimiento o “awareness” (Cass, 1984) por el que el personaje se auto-percibe como diferente, así

---

<sup>149</sup> Considero que, en términos generales, esta afirmación es igualmente aplicable a las mujeres lesbianas en relación a la feminidad hegemónica.



como comprende la existencia de un grupo al que todavía no se confronta directamente (McCarn y Fassinger, 1996). Es en una fase posterior de exploración o “examination” cuando Antonio enfrenta su rechazo al estereotipo y lo hace evidente en la narración a través del pánico a la penetración y a las infecciones de transmisión sexual. Sin embargo, el contacto con aquello considerado como “el universo homosexual”, que era previamente valorado como negativo y estereotipado, tiende a favorecer el cambio de perspectiva y a producir un cambio positivo en su valoración (Troiden, 1979: 296). Esto puede comprobarse a través del rechazo del pseudónimo de “Laura P.” o mediante los cambios estéticos que el personaje va adoptando, tratando de mimetizarse con aquello que Pablo desea. Este proceso identitario está marcado, una vez más, por el deseo desenfrenado, puesto que es esa pasión lo que hace que Antonio, a medida que avanza la historia, se muestre más irreverente con las normas sociales que instauran la heterosexualidad obligatoria (Smith, 1992: 83). En este sentido, la narración parece corroborar las palabras de Richard R. Troiden (1979: 295) cuando afirma que “[f]alling in love rather than initiating a love affair with another male enabled a number of informants in this study to arrive at homosexual self-definitions”.

Así mismo, otra cuestión que determina la consideración de Antonio como un personaje que muestra sus contradicciones es la pretendida intersección entre su sexualidad y su ideología: se puede ser gay y machista. Antonio le sirve al director para poner en cuestión el discurso que otorga a la homosexualidad un carácter político subversivo o bien la extrae de las dinámicas patriarcales de aprendizaje social. Desde la posición crítica que le permite la “movida” como discurso contracultural, Almodóvar evidencia que ni la tendencia política ni la sexualidad son extrapolables a estar al margen de los parámetros patriarcales desde los que se entiende la pasión, el cuerpo y el sexo: “[Antonio] illustrates the fact that there is no necessary connection between homosexuality and political radicalism” (Smith, 2000: 85). El director parece adelantarse a las afirmaciones que el autor Francisco Vidarte hace en su *Ética marica* (2007: 20-21) dos décadas después del filme: “la opción sexual ha pasado a un segundo plano puesto que ya no contiene potencial emancipador alguno, obedeciendo las más de las veces a espurios intereses de clase, de privilegios consolidados, de estatus económico, de raza o procedencia, de nacionalidad”.

Antonio ejerce una masculinidad tradicional y retrógrada que obedece a una “educación muy concreta” (Almodóvar en Vidal, 1998: 170) y que se fundamenta en el rechazo del estereotipo de lo gay —vinculado a la “pluma”— como modelo corrupto de

vida. La promiscuidad, el consumo de drogas, las fiestas interminables y las formas de vida alejadas de su visión moralista no tienen cabida. Con sus intervenciones, dialogadas o no, Antonio trata de establecer unos límites de lo aceptable y no aceptable socialmente respecto a la masculinidad y la homosexualidad (Orama-López, 2009: 5). Con esto lo que hace es remitirse a la autoridad que posee la normatividad para construir la manera en la que “lo gay” es percibido y definido por la sociedad (Connell, 1992: 746).

Antonio: No quiero enterarme que sales con otros chicos, y no quiero enterarme que vuelves a tomar cocaína. Y cuando yo te lo diga, vendrás a verme y nos iremos dos semanas de vela. Solos. Necesitas hacer una vida más sana.

Pablo: ¿No eres un poquitín reaccionario?

Antonio: Sí, soy como hay que ser. (33:52-34:15)

Mediante este diálogo, Antonio no solo está sacando a la luz su propia homofobia interiorizada, sino que además está prescribiendo un modelo de tolerancia social de las relaciones homosexuales entre hombres, siempre y cuando se respeten una serie de preceptos morales basados en la discreción y la invisibilidad (Pecheny, 2002: 138). Antonio actúa como un “caretaker, symbolic parent, devoté, and fan” (Lev, 2013: 208) para encajar no solo en la abstracción romántica, sino también para lidiar con su propia homofobia interiorizada. A través de la (auto)imposición del sentimiento de ser inapropiado y ridículo, la sociedad patriarcal instala en los sujetos un poderoso mecanismo de heteronormalización de las subjetividades (Neman do Nascimento, 2010: 235). Antonio trata de compensar su malestar producido fundamentalmente por el rechazo que le produce el estereotipo gay, que vincula con una España moderna y carente de valores, mediante la reafirmación de su masculinidad tradicional. Para ello no solo se convertirá, en cierta manera, en el “tutor” o cuidador de Pablo, sino que además tratará de transformarlo para adecuarlo a sus convicciones políticas sobre el verdadero “hombre de provecho”.

El joven jerezano expone una estrategia de adaptación por la cual algunos hombres homosexuales con la intención de evitar los efectos negativos de la exposición pública de su sexualidad y limitar dicha transgresión de la norma heterosexual se sirven de la masculinidad hegemónica para así mantener su posición de privilegio masculino<sup>150</sup>. Estas “estrategias de compensación” ante el cuestionamiento de la masculinidad persiguen la

---

<sup>150</sup> No hay que olvidar que esta estrategia de adopción del canon masculino para no ser asociado con el estigma homosexual fue también utilizada por los grupos LGTB para así promover su institucionalización política y heteronormalización social.

restauración de la hegemonía masculina basándose en el incremento de las formas de rechazo de lo femenino y en la exageración de otros aspectos masculinos (Cheryan et al., 2015: 8). Antonio es un gay homófobo, no solo porque su discurso se dirige hacia sí mismo complicando su propia autoaceptación identitaria, sino porque también se materializa en el rechazo de todo aquello considerado como “feminizante”. Entiende lo gay como algo “emasculador” e impuro de acuerdo con su moralidad basada en la corrección del “deber ser” masculino y cristiano. Para justificar esta forma de vida como la única legítima, la masculinidad hegemónica construye lo gay asociándolo a lo repudiable, a aspectos como la muerte y la enfermedad, para así definirlo como lo abyecto (Kristeva, 2006).

Hay varios momentos a lo largo de la película en los que se muestra cómo Antonio posee una imagen muy definida de lo que es ser gay de acuerdo con el estereotipo no solo vinculado a la libertad sexual y al hedonismo de la “movida”, sino también a posiciones políticas ligadas a la izquierda. Los discursos desplegados refieren tanto a la tradicional consideración de que los hombres gays tienen muchos encuentros sexuales fuera de cualquier vinculación afectiva, es decir, son promiscuos, como a que en estas tienen mucho peso las infecciones de transmisión sexual y en especial el VIH/sida. La escena en la que ambos personajes mantienen sexo por primera vez expone con claridad estas cuestiones y explica el comportamiento de Antonio a lo largo del filme (Almodóvar en Vidal, 1998: 161).

Antonio: Oye, ¿no tendrás alguna enfermedad venérea?

Pablo: ¿Por qué me preguntas eso ahora?

Antonio: Como eres tan promiscuo...

Pablo: Pues no, tranquilo. Nunca he cogido nada. Ni unas simples ladillas.

Antonio: Es que me horrorizan esas enfermedades, ¿sabes? (28:34-28:54)

En esta escena, Antonio evidencia algo más que una simple aversión a las infecciones de transmisión sexual. Almodóvar articula a través del joven conservador el discurso por el cual, a lo largo de los años ochenta, tal y como menciona Ricardo Llamas (1994: 160-161), se “homosexualizó el sida”, es decir, se circunscribió a un grupo social delimitado, conocido y “localizable” cuya máxima expresión es la denominación que algunos medios otorgaron a esta enfermedad presentándola como el “cáncer gay”. Antonio asume que, acostándose con Pablo, un hombre gay y artista reconocido, tiene una gran probabilidad de contraer una infección de transmisión sexual. El cuerpo del homosexual se convierte en una entidad contaminada que es la expresión física de su modo de vida inmoral (Llamas, 1994: 158). El pánico al contagio, extendido por la prensa y epidemiología de

la época, daban forma a una enfermedad que, evolucionaba, según estos, de acuerdo con criterios morales e incluso religiosos (1994: 160). Al igual que gran parte de la sociedad española de los años ochenta, Antonio, iguala en la ecuación homosexualidad, enfermedad y pecado.



Pablo penetrando Antonio en la escena en la que este muestra su miedo a contraer alguna infección de transmisión sexual.

El fuerte peso de la religión en España, no solo se hace evidente en la relevancia que la jerarquía eclesiástica posee en la toma de decisiones políticas, sino también en la autoridad moral que manifiestan de cara a asuntos de interés público. Antonio, una vez adopta el papel de “cuidador” de Pablo, muestra la necesidad de limpiar el pecado del cuerpo del escritor. Tómese como ejemplo la escena en la que el jerezano le enjabona el cuerpo una y otra vez mientras menciona las normas que debe seguir respecto a su vida libre de “corrupción”: “[l]a escena de la ducha habla de la preocupación enfermiza por la higiene, la obsesión neurótica por la limpieza del cuerpo. La necesidad de borrar el pecado y cualquier rastro de sexo” (Almodóvar en Vidal 1998: 170). Antonio, en base a la rigidez de sus principios morales, trata de transformar a Pablo para así convertirlo en un individuo que “a pesar” de ser homosexual pueda ser tolerado socialmente. Para ello deberá abdicar de cualquier característica física o psicológica que sea sinónimo de homosexualidad/modernidad.

En los momentos finales de la secuencia en la que se produce la primera relación sexual, Antonio, es penetrado por Pablo mediante el uso de lubricante, pero no, en cambio, de preservativo. En este sentido, a pesar de las críticas del público

norteamericano ante la falta de protección en el acto sexual<sup>151</sup>, Almodóvar, tal y como afirma Smith (1992: 83), trata con esta decisión de romper la asociación malintencionada que existe entre sexo gay sin preservativo y enfermedad. El director no está obviando el uso del preservativo para que el público imite ese comportamiento, sino más bien para que ponga en cuestión la vinculación entre sexo y enfermedad y fundamentalmente sobre cómo está solo está presente en las relaciones homosexuales. Sería impensable, incluso hoy en día, que películas que muestran relaciones sexuales heterosexuales sufrieran críticas por la falta de preservativo, lo que muestra como el sexo entre hombres continúa atado a la “obligación moral” de encarnar la culpa y vergüenza con la que se asocia a VIH/sida.

Antonio habla con claridad de una sociedad que transita hacia formas de convivencia con la diversidad pero que mantiene discursos, políticas y representaciones que reproducen el ideal oscuro y pernicioso de la masculinidad: “está diciendo cosas muy desagradables acerca de todos nosotros con una transparencia (...) ejemplar” (Almodóvar, en Vidal, 1998: 170). La construcción del personaje no busca que el público se identifique con él o incluso le genere cierta simpatía, sino más bien servir de espejo del contexto social. Llegado este punto, el suicidio de Antonio cobra relevancia dentro y fuera de la diégesis. Este final puede ser comprendido como una redención consecuente con el asesinato de Juan o bien a modo de castigo por su homosexualidad. Las palabras de Antonio Banderas aportan luz sobre los efectos sociales que tuvo su interpretación en los años ochenta:

I remember in “Law of Desire”, where I played a homosexual, that people were more upset that I kissed a man on the mouth than I killed a man. It’s interesting to see how people can pardon you for murdering a man, but they can’t pardon you for kissing one. (Wleselman, 2009)<sup>152</sup>

La narración desautoriza su comportamiento a través de su trágico final: “Antonio: esta situación me la he inventado yo y yo tengo que resolverla” (01:29:32). Si en el caso de Estrella, la masculinidad hegemónica redimía su neurosis y locura amorosa, en el

---

<sup>151</sup> Esta cuestión también evidencia las diferentes reacciones que se dieron en el contexto norteamericano y el español respecto a la pandemia del VIH/sida, tal y como comenta Gracia Trujillo (2009). Mientras que en el caso norteamericano los grupos activistas comenzaron rápidamente a ofrecer servicios de asistencia a las personas enfermas, en el caso español tanto los colectivos como las actividades dirigidas por la administración se darán de manera tardía, llegando estas últimas a mediados de los noventa. Así mismo, la autora también pone de manifiesto las diferentes líneas de trabajo de los grupos *queer*, orientados al activismo de denuncia y movilización y, por otro lado, los moderados o LGTB que se centraron en labores de asistencia a las personas enfermas.

<sup>152</sup> Fragmento de la entrevista realizada a Antonio Banderas por Jarett Wleselman para el portal de internet *Page Six* (2009).

universo narcisista de la *Ley del deseo* solo cabe esperar que sea el propio Antonio quien busque la única redención que se le permite: el suicidio. Las palabras del actor muestran con claridad el contexto en el que se configuró y se visualizó la película, pero a su vez, evidencia la tendencia, habitual en gran parte del cine LGTB de asociar a sus personajes con un final trágico generalmente mortal.

### **3.2.4 Tina y la masculinidad: enfrentamiento e inestabilidad**

A pesar de que la narración toma como eje central la pasión entre Pablo y Antonio reflejada desde el punto de vista del primero, lo cierto es que Tina se ha convertido por derecho propio en uno de los personajes más apreciados por el público. La fuerza de la actuación de Carmen Maura y la frescura y extravagancia de Tina la han convertido en uno de los personajes más emblemáticos del cine LGTB —posterior LGTBI+— español. Tal y como refleja la política y activista Carla Antonelli en el coloquio sobre la representación de la homosexualidad y transexualidad emitido por Televisión Española: “[Tina] es por derecho, es echada para adelante, es flamenca, es decir voluntad, es decir yo estoy aquí y es decir ese momento que todos... cuando le pega el castañetazo al policía y le dice para que aprendas”<sup>153</sup>. Con estas palabras la activista enfatiza no solo la solidez y fuerza con la que está construido el personaje, sino también cómo estas cualidades traspasan la pantalla y le permiten al público LGTB, especialmente al trans\*, empoderarse y sobreponerse, de este modo, a las dificultades de la cultura lgtbifóbica en la que nos encontramos. Un personaje posmoderno que representa el carácter crítico y nostálgico de Almodóvar con las ideologías normativas y, a su vez, el “reciclaje irónico de formas culturales del pasado” (Mira, 2004: 527).

Tina es un personaje cuya identidad, mediante su vinculación con lo artificial, lo performativo y lo teatral (Pastor, 2005: 445), reniega de ser fijada, pues está continuamente en transición y transgresión de las normas sociales, especialmente las genérico-sexuales. Su fluidez, a diferencia de la de Antonio que se debía a su ambivalencia entre lo homo(gay)/hetero, está más en relación con una sociedad moderna tendente a la eliminación de las categorías rígidas. Tina es la encarnación del concepto de “liquidez” acuñado por el sociólogo Zygmunt Bauman (2004) frente a la solidez representada por Antonio. Para ella, las categorías tradicionales han dejado de tener validez: las “pautas y configuraciones ya no están ‘determinadas’, y no resultan

---

<sup>153</sup> Coloquio realizado por Radio Televisión Española en el programa *Historia de nuestro cine* dedicado a la homosexualidad y transexualidad en el cine español (2017).

‘autoevidentes’” (2004: 13). El antagonista, sin embargo, parece tener claros los puntos de anclaje de su identidad y del “deber ser” social y político en base a sus estrictos y tradicionales valores morales.

La construcción del personaje está muy en relación con la masculinidad no porque sea una mujer transexual, sino por otras dos razones fundamentales: en primer lugar, porque la masculinidad es “introducida” en su caracterización hiperfemenina para producir intencionalmente una identidad que, en base a su extravagancia y frescura, evite la saturación del público en los momentos más dramáticos de la narración. Dicho en otras palabras, es el contraste que producen las referencias a la masculinidad en un cuerpo de mujer sexualizado lo que suaviza la tensión narrativa a modo de broma o parodia. En segundo lugar, Tina establece una tensa relación con la masculinidad hegemónica representada por los policías encargados de resolver el asesinato de Juan. Para aclarar este punto, pondré como ejemplo su primer encuentro, pues supone una secuencia icónica debido a su empoderamiento como mujer transexual.

Tina es un personaje inestable, es decir, está marcado por el carácter cambiante, ambivalente e incluso transgresor que representa de acuerdo no solo a las normas de coherencia del género, sino también, por ejemplo, a la utilización de la religión. Junto con Pablo y Ada y su vínculo familiar sirve para “confundir (...) las posiciones tradicionales de lo ‘femenino’ y lo ‘masculino’ y crear así un orden social más allá de los nexos biológicos creados por la reproducción sexual” (Ehrlicher, 2005: 82). Su identidad es, en sí misma, un ejercicio constante de producción de “incoherencias” en las que la masculinidad choca frontalmente con su clara hiperfeminización. De acuerdo a esto, Tina puede ser entendida, de igual manera, como una reacción contra los intentos medicalizadores de la psiquiatría de la época y de las diferentes taxonomizaciones producidas en torno a la definición de la transexualidad como una enfermedad.

La exageración y énfasis de las cualidades femeninas, especialmente de las estéticas, está fundamentado en el interés de mostrar el carácter performativo y (de)construido del género (Ballesteros, 2009: 91) y, para ello, el director insta a Carmen Maura durante el rodaje “a imitar a una mujer, a gozar con esa imitación, a ser consciente de la parte *Kitsch* que hay en esa imitación, renunciando siempre a la parodia, pero no al humor” (Almodóvar en Vidal, 1998: 168)<sup>154</sup>. El solapamiento entre las muestras de una feminidad exagerada (Ballesteros, 2009: 91-92) y las referencias a atributos masculinos

---

<sup>154</sup> Fragmento originalmente extraído de la revista “Fotogramas”. nº1723. Octubre. 1986.

producen un personaje que es, en sí mismo, la evidencia material de la artificialidad del cuerpo y el género siempre oscilando entre la parodia y la desnaturalización de estas estructuras. El humor que desprenden estas secuencias no resta ni un ápice de solidez y fuerza al personaje, todo lo contrario. La parodia de la que se sirve el director para construir sus personajes deriva de la resiliencia y adaptación/superación de las duras experiencias vitales por las que están marcados y que, en este caso, son producidas por su inagotable y abnegada manera de amar y no por sus identidades sexo-genéricas.

A lo largo de la película hay varios ejemplos de diálogos que muestran cómo se construye esta fluidez a través de la confusión subversiva de las categorías y los discursos que tratan de refutar la rigidez y coherencia sexo-genérica (Butler, 2013: 99). Uno de estos ejemplos sucede cuando, junto a Ada, Tina entra en el instituto Ramiro de Maeztu en el que había estudiado cuando era pequeña. Mientras camina hacia la capilla, atravesando un hueco en la verja, la mujer mira el edificio con nostalgia y afirma: “cuantas pajas me habré hecho yo entre estos muros” (19:16). En otro momento, Tina habla relajadamente con su “hija adoptiva”, que le muestra cierta preocupación por el momento en el que le comenzará a crecer el pecho. Ante esto, la mujer comienza a tocarse y sentencia: “a tu edad yo era lisa como una tabla” (47:29). Estos dos diálogos funcionan como “marcas lingüísticas” (Pastor, 2005: 444) que pretenden llamar la atención del público, descolocar su percepción sobre el personaje y su identidad y con ello romper el hilo narrativo de tensión que le precede. Estas escenas ponen en evidencia el contraste entre los hechos y las palabras (Smith, 1992: 85), entre la materialidad del cuerpo y la identidad de género y, concretamente, entre las expectativas asociadas a la corporalidad femenina y la parodia de la coherencia del género<sup>155</sup>.

Almodóvar parodia aquí uno de los discursos más habituales en la representación de lo trans\*. Como señala Bermudez de Castro, estas identidades son habitualmente

---

<sup>155</sup> Me parece apropiado relacionar este contraste con la propia intención del director de difuminar las diferencias que tradicionalmente han separado el espacio fílmico y el teatral. Como señala la autora Carmen Pérez Rúa (2010: 59) a pesar de que el cine y el teatro tienen en común la construcción de relatos dramatizados, también manifiestan diferencias tanto en lo relacionado con sus objetivos como en la manera de llevarlos a cabo. En concreto la autora señala, entre otros aspectos, la intencionalidad realista del cine frente a la artificiosidad del teatro (Pérez Rúa, 2010: 60), algo que es de especial importancia en la obra de Pedro Almodóvar, estrechamente vinculada a la estética *camp*. En la búsqueda del director por cuestionar las estrategias representativas tradicionales, especialmente en lo relacionado con el realismo cinematográfico, se servirá de ambos discursos, el fílmico y el teatral para producir un relato que auna lo artificial no solo como un recurso estético sino también narrativo. Contrariamente a lo que podría parecer, esto no deviene en la falta de credibilidad de la narración sino más bien en su énfasis dramático. Almodóvar no cede ante la supremacía de lo visual en el cine *mainstream*, sino que toma del teatro el poder de la palabra y del cine la expresividad de la imagen para así construir una narración de carácter complejo.



representadas, especialmente en los años ochenta y noventa, siendo asociadas al engaño y la mentira: “the lie, the cheating carried out by the transsexual character in relation to her gender identity, is the element that is supposed to create fear in the audience” (2017). El director, subvirtiendo, las imágenes monstruosas típicas de las abyecciones sexuales de estas décadas impone la construcción de un personaje con el que la audiencia pueda empatizar. La mentira, en este caso, no funciona como un discurso de rechazo a través del que se construye lo trans\* como “anormal”, sino más bien como una forma de parodia que articula la definición de Tina como un personaje desenfadado, amable y fundamental en la narración.

Otro de los aspectos que debe ser tenido en cuenta a la hora de valorar la repercusión de Tina es la función relajante que el director le otorga dentro de la narración. Tina es utilizada intencionalmente como un personaje que, de acuerdo con su identidad trans\* y con la confusión de géneros que promueve, rebaja la tensión acumulada en la historia paralela y principal. Tina aparece en pantalla rompiendo los momentos dramáticos en los que la desesperación de Pablo por el amor no correspondido de Juan se hace evidente:

el papel de Carmen es el más agradecido. El público se identifica con ella y quiere verla más y más. Hace respirar la historia. Es un auténtico bombón, cada vez que entra ella hace un gran número pirotécnico y hace que el espectador se relaje respecto a la otra historia, que le mantiene en continua tensión. (Almodóvar, en Vidal, 1998: 166)

De este modo, el personaje de la mujer transexual no solo obedece a la intención provocativa del director por visibilizar y dar voz a una alteridad identitaria, sino que también responde a una serie de funciones narrativas propias a su manera de operar (Aronica, 2005: 58-59). Por otro lado, no debe olvidarse que, como algunas obras han destacado, lo trans\* a lo largo de finales de los años setenta y la década de los ochenta, fue apropiado como una figura de entretenimiento para las clases medias (Ballesteros, 2009: 90). La mayor presencia de lo trans\* en el cine y la televisión debe ser comprendido de acuerdo con un proceso de apropiación malintencionada por el que estos sujetos, más que ser presentados como figuras subversivas, serán expuestos como seres grotescos y extravagantes (Guasch y Mas Grau, 2014: 6)<sup>156</sup>. De este modo, considero necesario

---

<sup>156</sup> En relación a esto, Juanjo Bermúdez de Castro elabora un repaso de la representación de las identidades transgénero en la televisión norteamericana en su artículo “Psycho Killers, Circus Freaks, Ordinary People: A Brief History of the Representation of Transgender Identities on American TV Series” (2017). Tal y como señala, la utilización de lo trans\* asociada a lo monstruoso y a lo “anormal” cumple con las

valorar que la función relajante que Tina cumple en la narración se apoya en la tradición representativa que ha relegado habitualmente a lo trans\* al papel de divertimento del/la espectador/a cisgénero.

Sin embargo, que Tina cumpla con esta función, e incluso que no sea la protagonista principal sobre la que giran los acontecimientos, no quiere decir que el personaje no tenga cierta autonomía y capacidad de decisión, eso sí, muy constreñida por el estereotipo dramático-pasional y la abnegación femenina: “el personaje de Tina encapsula tanto la alteridad sexual como la genérica y es capaz de alejarse del centro como norma, pero a su vez, se erige como sujeto de su alteridad, con autonomía propia, distinta, plural e identificable” (Pastor, 2005: 444). Almodóvar, con esto, no solo está proponiendo la confusión genérico-sexual como una fuente de agencia política (Smith, 1992: 87), sino que además está mostrando su empoderamiento a través del enfrentamiento con la masculinidad hegemónica.



Interrogatorio de los policías a Tina sobre el asesinato de Juan.

Una figura utilizada habitualmente para representar la autoridad masculina como miembro ejecutor del poder estatal es la del policía. El director, manteniéndose fiel a su visión histórico-política, presenta en varios de sus filmes la figura del policía incompetente, machista, lgtbifóbico y profundamente corrupto tratando de contraponerla a la imagen impoluta y ejemplar del policía en época franquista (Gubern, 2005: 53). Con

---

necesidades de una sociedad tráfoba que necesita encauzar la ansiedad ocasionada por unas identidades que cuestionan los modelos rígidos de género. Es precisamente la creciente visibilidad alcanzada por este colectivo lo que ha provocado, como menciona Bermúdez de Castro, que las representaciones de dichas identidades sean más oscuras y peyorativas en la década de los ochenta que en años anteriores. Algunos de los ejemplos de series y filmes señalados son: *La hora* (Alfred Hitchcock, 1965; NBC), *¿Quién la ha visto morir?* (Aldo Lado, 1972), *Vestida para matar* (Brian de Palma, 1980), y *El silencio de los corteros* (Jonathan Demme, 1991).

esto, no solo trata de hacer una crítica retrospectiva, sino que además recoge el “sentir popular” de una España harta de los abusos de esta institución (Martínez-Vasseur, 2005: 57). Los policías de la *Ley del deseo*, encargados de resolver el asesinato de Juan, están formados por un padre consumidor habitual de cocaína y desmotivado por su trabajo, y su hijo, profundamente ambicioso y machista.

Inspector: Cuando llegues a mi edad descubrirás que si no fuera por estos pequeños vicios no hay quién soporte este oficio. Espero que no tardes tanto como yo en descubrirlo.

Policía hijo: Cuando llegue a tu edad seré comisario general y no inspector como tú. (01:08:56-01:09:09)

Tras este diálogo entra en escena Tina muy molesta por encontrarse a los policías en casa de su hermano, que se encuentra hospitalizado tras un accidente de coche. La escena refleja la violenta tensión que existe entre ambos policías y Tina, sobre todo con el menor de ellos, el cual deja ver con claridad el intenso asco que siente por la mujer transexual. Ambos la instigan para sacarle información, aunque, mientras que el inspector evidencia una clara atracción sexual hacia la mujer desnudándola con la mirada y afirmando directamente “que buena está la hija de puta” (01:08:44), su hijo solo muestra el repudio transfobo a través tanto de los diálogos como de la agresión física:

Tina: Que te sonría tu puta madre.

Policía hijo: (Le propina una bofetada y la tira al suelo) La gente como tú no merece vivir.

Tina: ¡Quita! Y la gente como tú... capaz de pegar a una mujer indefensa... ¿Qué es lo que merece?

Policía hijo: Tú no eres una mujer. (01:11:02-01:11:17)

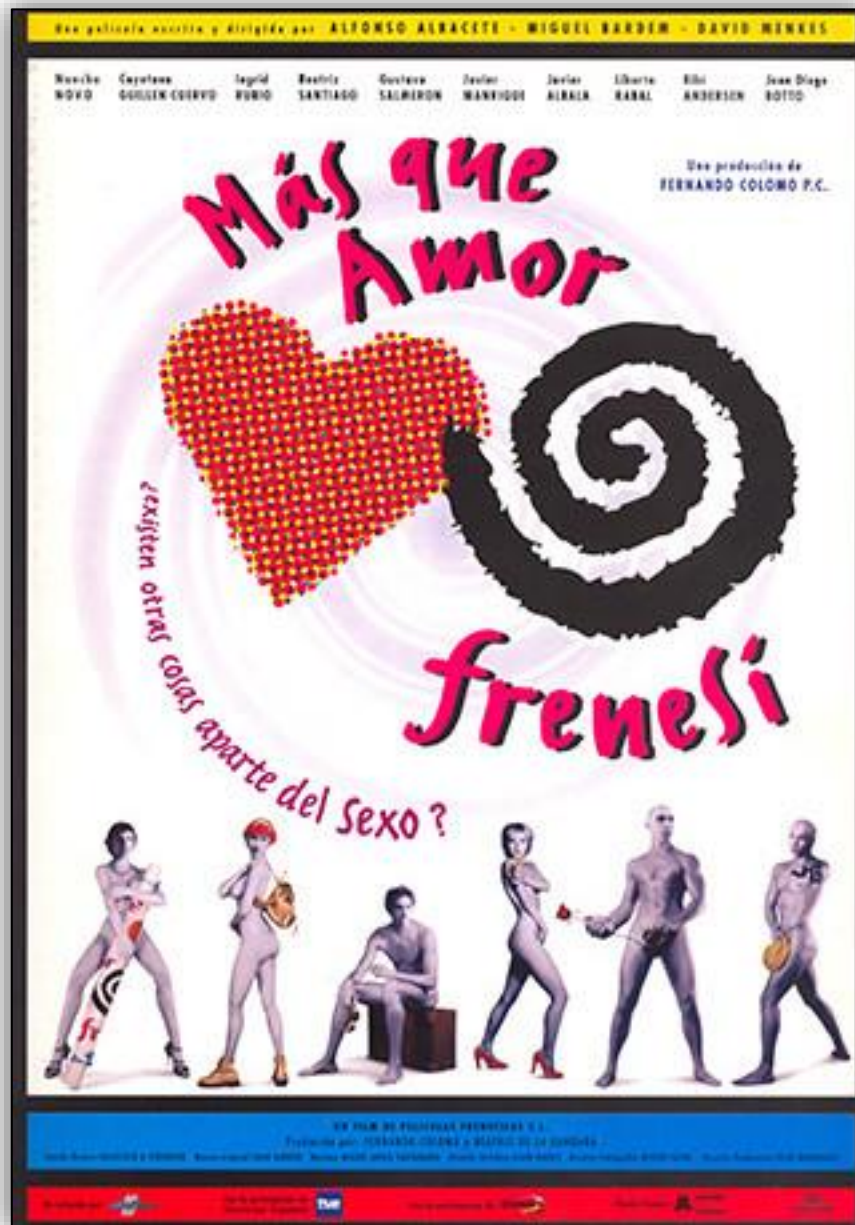
Inmediatamente, al escuchar esta afirmación, Tina le otorga un puñetazo que deja al menor de los policías tirado en el suelo. Esta escena refleja no solo la reacción violenta de Tina motivada por una serie de agresiones por parte de la policía, sino que además tiene una significación mucho mayor que condensa el derecho del (los) colectivo(s) a defenderse ante la cultura machista y lgtbifóbica. Como refleja Carla Antonelli en las palabras a las que me he referido en las páginas anteriores, el puñetazo de Tina condensa los deseos figurados de venganza sobre un cuerpo policial que durante años fue el brazo hostigador del poder opresivo del Estado sobre lo LGTB. Esta escena no solo está poniendo en evidencia la falta de profesionalidad y el carácter retrógrado y abusivo de la policía franquista, sino que está “regalando” al/la espectador/a LGTB una pequeña venganza que, a su vez, dota a Tina de una fuerza fílmica pocas veces expuesta hasta el momento. A través de este gesto, Tina no solo pone en cuestión la comprensión rígida de

la narrativa clásica y de la rigidez de la identidad, sino que además se enfrenta a la “cómoda” identificación de la mujer transexual como víctima (Allinson, 2009: 150).





### 3.3 *Más que amor, frenesí* (1996): La masculinidad en redención y la maldad de la *femme fatale*



### **Ficha técnica: *Más que amor, frenesí* (1996)**

Dirección: Alfonso Albacete Miguel Bardem, David Menkes

Género: Comedia

Intérpretes principales: Ingrid Rubio (Yeye), Beatriz Santiago (María), Nacho Novo (Max), Cayetana Guillén Cuervo (Mónica), Gustavo Salmerón (Alberto), Javier Manrique (Luis), Javier Albalá (Alex), Liberto Rabal (David), Bibi Andersen (Cristina)

Producción: Fernando Colomo, Beatriz de la Gándara.

Guión: Alfonso Albacete Miguel Bardem, David Menkes

Dirección Fotografía: Néstor Calvo

Música: Juan Bardem

Duración: 107 minutos

Temáticas secundarias: Gay, trans\*, lesbiana, bisexual

Datos de distribución:

Total de espectadores/as: 311.889

Recaudación: 1.040.527,76 euros

Resumen:

Max es un prostituto que se ve implicado en un supuesto asesinato que él no ha cometido. La fallecida es Amanda, una mujer que se quitó la vida tras acostarse con Max. En su camino para demostrar su inocencia, el protagonista lidiará con Luis, un policía que le sigue el rastro y se encontrará con tres mujeres fundamentales en la historia: su antigua novia y amor de su vida, Yeye, a la que abandonó tiempo atrás; Mónica, una mujer seductora y peligrosa que tratará de engatusarle; y Cristina, la proxeneta que le daba trabajo en el pasado. Esta trama estará marcada por la reconciliación de Yeye y Max a la par que por el descubrimiento de que Luis es en realidad la expareja de Amanda a la cual agredía de manera constante, algo que hizo que la mujer acabara suicidándose. La historia se complementa con la trama de Alberto, un chico gay enamorado que es engañado por un hombre casado y que tiene dificultades para distinguir si David, un compañero de la escuela de arte se siente o no atraído por él.



La relevancia del cine de Pedro Almodóvar no solo se hace evidente al constatar el estilo particular y novedoso del que el director hace gala, sino que también debe ser valorado en relación con su repercusión, tanto estética como temática, en las producciones posteriores del cine español de los años noventa. Uno de estos textos que toma como referencia sus obras es *Más que amor, frenesí*, que incluso ha llegado a ser calificada como un “calco almodovariano” (Vera, Badariotti y Castro, 2003: 195). Indudablemente, las similitudes son incuestionables tanto en la utilización de un universo estético muy vinculado a la sensibilidad *camp* de lo artificial y frívolo, como a nivel narrativo en la tensión establecida entre el melodrama y la comedia (Mira, 2010: 164). El filme hace confluír las vivencias de múltiples personajes a lo largo de un texto que oscila entre la comedia de crímenes y el costumbrismo (Martínez-Expósito, 2004: 246), pero que no deja de ser una “comedia petarda madrileña” (Llamas, 2001: 74).

A pesar de la presencia de cierta “herencia estética”, tal y como se ha insistido en diversas obras (Fouz-Hernández y Perriam, 2000: 109; Vera, Badariotti y Castro, 2003: 195), gran parte de las producciones cinematográficas de los años noventa — entre ellas *Más que amor, frenesí*— carecen del carácter político subversivo que sí posee el cine de Almodóvar. Esta película ofrece la visión de una juventud hedonista centrada en la experimentación de las emociones y las pasiones que, en cierto modo, tras la asimilación de los diferentes avances político-sociales de las últimas décadas, ha perdido el carácter reivindicativo que manifestaba durante la Transición Democrática. Ese aspecto se hace evidente no solo en lo estrictamente político, sino también en la reivindicación de lo relacionado con las identidades no normativas. A pesar de esto, podría considerarse que los largometrajes producto de este periodo tienen la intencionalidad de reflejar el contexto social y para ello se sirven de la subjetivación de las experiencias y, en especial, del desempleo juvenil, las drogas o la homosexualidad (Lanuza Avello, 2012: 75). Sin embargo, lo cierto es que estos filmes ahondan en la estereotipia y la acomodación de los discursos, recubriéndolos de una estética con pretensiones de vanguardia.

Si tomamos como referencia la representación de la homosexualidad, por ser la más estudiada en estos filmes de los años noventa, parece existir cierto consenso en reseñar cierta domesticación y acomodación a los requisitos del cine comercial (Martínez-Expósito, 2004: 246), así como al estilo cómico e incluso homófobo presente en algunas de ellas (Perriam, 2013: 43). El hombre gay es incorporado en la narración como un complemento circunstancial más que como un sujeto agente; un proceso al que ya se ha hecho referencia respecto a la “modalidad desfocalizada” del cine gay español (Alfeo

Álvarez, 2003: 42). Los nuevos tiempos obligan a mostrar ciertas realidades para así hacer gala de la apertura ideológica del país o bien para contentar a los sectores más progresistas que demandan la modernización de las representaciones. En este momento es cuando alcanza cierta relevancia la figura del “amigo homosexual”, más como “cuota fílmica” que como una figura protagonista (Ballesteros, 2001: 123). Tal es el carácter complementario de este personaje que la eliminación de sus tramas no supone un obstáculo para el curso de la narración principal, de lo que puede deducirse que la alteridad sexual de esta figura ha sido apropiada y utilizada, y no tanto normalizada, debido a su consideración como referente de la modernidad y la vanguardia (Mira, 2004).

*Más que amor, frenesí* presenta un aspecto muy relevante para el estudio de las identidades genéricas en comparación con otras representaciones fílmicas coetáneas. Uno de estos aspectos positivos es la exhibición de una intrincada red de relaciones, emociones y conflictos con un gran número de personajes implicados, lo que pone en juego un amplio espacio de análisis en el que poder indagar sobre las diferentes y variadas construcciones identitarias. Aun así, el crisol de fórmulas genéricas que se proyectan en pantalla está muy en relación con los estereotipos patriarcales asociados a la “mujer fatal”, al uso “recreativo” del transformismo y al hombre arrepentido que desea redimirse de sus malas acciones. *Más que amor, frenesí* se sirve, por ende, de formas ya conocidas de representación y resolución narrativa envueltas en una estética carente de contenido subversivo muy a pesar de los avances socioculturales de los años setenta y ochenta.

A lo largo de este análisis me centraré en mostrar cómo la masculinidad de Max es la gran vencedora del filme. Para ello se recurre tanto a su oposición con Luis, una masculinidad tóxica que asume las funciones del asesino antagonista, como con respecto a Mónica y Cristina, dos mujeres fatales, depredadoras y ambiciosas que suponen una tentación y un peligro para la identidad del varón. La narración construye a varios personajes en oposición a Max, especialmente a aquellos que *performan* características masculinas, para mostrar cómo el único legitimado moralmente para hacerlo de manera “correcta”, es decir, socialmente beneficiosa para los intereses patriarcales, es el héroe de la narración. Así mismo, la película, buscando dotarle de humanidad y sensibilidad, incluye a Yeye que encarna la inocencia y la abnegación de la femineidad hegemónica acorde con el paradigma de la complementariedad.

En otro de los apartados ahondaré brevemente en la trama de Alberto y cómo sus relaciones con Álex, un hombre casado con una mujer, y con David, un chico ambiguo en cuanto a su sexualidad, exponen una manera más fluida de establecer las relaciones de

la masculinidad con la homosexualidad, algo que evidencia tanto una cierta asimilación/tolerancia de la diversidad sexual, como la transformación que se estaba produciendo en la manera en la que la masculinidad hegemónica se articulaba discursivamente. Por último, es fundamental mencionar la utilización de lo trans\* y, en concreto, del transformismo como un entretenimiento que aporta espectáculo y una estética vanguardista a la narración muy en la línea de lo expuesto anteriormente en relación a Tina.

### **3.3.1 El polimorfismo de la masculinidad hegemónica**

#### **3.3.1.1 Max y Luis: el chico malo que resulta ser bueno y el policía asesino**

Al igual que las películas que la han precedido, la escena inicial de *Más que amor, frenesí* es fundamental para la comprensión del filme. Como sucedía con *Calé* (1986), los primeros minutos tienen una intencionalidad estrictamente narrativa, a diferencia de lo presentado en *La ley del deseo* (1987) en la que se evidenciaba una clara politización del texto en relación con el contexto histórico. A través de esta escena se presentan los personajes principales, sus deseos, motivaciones e incluso las relaciones que establecen entre ellos, y también se vislumbran los ejes sobre los que girará la narración. Una de las tramas a la que prestaré especial atención es la que vincula a Max y Luis con el asesinato de Amanda, una mujer que, como se descubre finalmente, se había suicidado debido a la violencia continuada que sufría a manos de Luis. Desde el comienzo se dejará entrever que ambos personajes están implicados de alguna manera en el crimen, eso sí, como es habitual en el cine policiaco, jugando con la culpabilidad de los diferentes sospechosos para mantener la intriga del público.

A través de una serie de *flashbacks* se muestra a Max, por primera vez en pantalla, manteniendo una relación sexual muy intensa con una mujer. Los movimientos bruscos de la cámara, el estridente acompañamiento musical y el color rojo con el que se filtran las imágenes definen una manera particular de construir esta escena. La principal intención es introducir a la audiencia en el universo de la película en el que serán fundamentales las ideas no ya del romance o la ternura, sino más bien de la pasión desbocada y el frenesí. Estos aspectos combinados producen un clima de tensión que culmina cuando en otro *flashback* puede observarse el cadáver de la mujer con la que Max mantenía el encuentro sexual, ahora inerte en la cama, llena de sangre y con una pistola cerca de su entrepierna, en la que se intuye ha recibido un disparo. No hay lugar a

dudas de que la intención de esta escena es establecer una serie de hipótesis acerca de la culpabilidad e inocencia de Max y Luis. Mientras que el primero, que huye en un autobús en dirección a Madrid, parece ser el asesino de la joven, por otro lado, encontramos a Luis, que tanto por su estética como por su manera de actuar de incógnito parece representar el papel de policía y, por lo tanto, de encargado de resolver el crimen de Amanda<sup>157</sup>. Sin embargo, estas hipótesis en base al montaje de la escena irán siendo desmentidas según avancen las tramas. Progresivamente, Max revelará que Amanda, harta del maltrato y las vejaciones continuadas que sufría por parte de su pareja había decidido quitarse la vida justo después de su encuentro sexual expuesto en los *flashbacks* iniciales.

Este giro narrativo, habitual en el cine policíaco, no solo tiene interés narrativo para mantener la atención del público, sino que también es fundamental debido a cómo se adecúa la masculinidad para construir a los personajes en función de su inocencia o culpabilidad. Es la disposición de una determinada masculinidad la que los hace más aceptables o rechazables de acuerdo con las percepciones y asociaciones que la audiencia va conformando. El sujeto culpable es asociado con características masculinas negativas, mientras que el inocente debe encuadrarse en una masculinidad hegemónica tolerable en el contexto social. Al igual que en el caso de *Calé*, la masculinidad hegemónica y sus diferentes modulaciones son utilizadas para dotar de sentido a la historia. Con la evolución de las identidades de Max y Luis lo que se está poniendo de manifiesto es la oposición de dos trayectorias inversas. Ambos personajes encarnan masculinidades tóxicas. Sin embargo, mientras que Max persigue de forma constante su redención y reinserción en el modelo hegemónico clásico, Luis, por el contrario, enfatizará los comportamientos negativos y rechazables para así ser etiquetado como el antagonista.

Max presenta, desde el inicio, una serie de comportamientos que lo alejan del estoicismo que rige la masculinidad hegemónica contemporánea. Gran parte de las obras dedicadas al análisis de la identidad masculina han incidido en la especial importancia que el control, tanto ejercido sobre otros sujetos como sobre la propia subjetividad, tiene en la configuración de la masculinidad (Kaufman, 1987; Seidler, 1989; Lutz, 1996; Jansz, 2000; Robinson, 2002; Berggren, 2014). Dicho (auto)control debe entenderse como un discurso que no restringe únicamente las emociones, sino que las delimita bajo los principios de una racionalidad masculina (Fischer y Jansz, 1995: 62). Me refiero,

---

<sup>157</sup> En un breve plano de un periódico que compra el propio Luis puede leerse con respecto al caso: “Extraña muerte en un hotel: una conocida dama de la alta sociedad aparece muerta en un hotel de Barcelona”.

concretamente, a un discurso heredado de la ilustración que se despliega de forma transversal en la construcción de la experiencia masculina y que se basa en la negación de todo aquello que implica o significa emocionalidad por ser asociado culturalmente a la feminidad (Seidler, 1989: 44). Este ideal no se refleja exclusivamente sobre la reducción de la expresión emocional, sino que también cobra sentido a través de la construcción del cuerpo, la sexualidad y el espacio.

De acuerdo con esto, cobran especial importancia tres características que, tal y como mencionan Agneta H. Fischer y Jeroen Jansz (1995: 60-61), no solo dan forma al sujeto masculino, sino que son asimiladas al “deber ser” universal en el contexto occidental: racionalidad, autodeterminación y responsabilidad. Estos tres aspectos inciden en otorgar al sujeto una capacidad de acción característica de las sociedades patriarcales postindustriales “as rational agents, who are in charge of their own lives, are predictable and reliable, and responsible for their actions” (Fischer y Jansz, 1995: 61). De manera opuesta, lo emocional y las emociones en sí mismas, han sido descritas en la cultura occidental de acuerdo con cuatro principios definitorios de la feminidad: su carácter irracional, corporal, involuntario y relacionado con lo animal o primitivo (Fischer y Jansz, 1995: 59-60).

Max es presentado como un hombre que ha fallado en la *performance* de su masculinidad y, por lo tanto, en la adecuación de sus comportamientos y emociones al modelo hegemónico estoico. La narración le tomará como eje central y como guía, al igual que ocurría con el héroe del cine negro, y será “su deseo [el que] marcará la trayectoria del relato” (Coll Cantín, 2000: 178). A lo largo de la película se le mostrará como un hombre que ha cometido errores que le han llevado a distanciarse del ideal normativo, pero estos en ningún caso ponen en tela de juicio su virilidad. Al contrario, su agresividad, capacidad sexual y personalidad oscura y misteriosa enfatizan su carácter masculino como un héroe que ha triunfado sobre la adversidad. Su masculinidad es sometida a una serie de “pruebas” entre las que se encuentran su falsa acusación de asesinato o la tentación que representan las *femme fatale*, para que así, una vez superadas, pueda ser valorado positivamente por el público. Lo que Max consigue es revalidar su identidad masculina superando los clásicos temores del imaginario patriarcal: la ansiedad de castración y la pérdida del control de la violencia masculina. De este modo, el cuestionamiento de Max está vinculado a su posterior redención, de tal manera que su “ejemplaridad moral”, en tanto que héroe del filme, permanece prácticamente intacta (Coll Cantín, 2000: 182).

Este personaje destaca por ser un hombre sexualmente muy activo que, en el pasado, aprovechando su destreza amorosa, se dedicó a la prostitución con mujeres de una buena posición social que contrataban sus servicios a través de Cristina<sup>158</sup>. La manera en la que los *flashbacks* iniciales lo muestran en la cama con Amanda lo proyectan como un hombre apasionado que es capaz de perder el control en la cama. Esto no solo se interrelaciona con la comprensión del deseo sexual masculino como algo constante, inagotable y, en cierta manera primitivo, sino que también se basa en la consideración de las emociones como algo “animal”: “because they are assumed to stem from the most primitive part of mankind, an inheritance of our early ancestor” (Ficher y Jansz, 1995: 60). Este discurso es indudablemente ambivalente: por un lado, se afirma la potencia sexual del varón heterosexual, algo que cobra una importancia fundamental en la construcción de la masculinidad hegemónica (Fracher, 2005). Por el otro, en relación con el autocontrol se ponen en juego dos aspectos que evidencian la tensión existente en la construcción de la identidad de Max: el miedo a la pérdida de control y su vinculación con el espacio femenino de lo “emocional” y lo “descontrolado”.

En varios momentos de la película, este personaje no solo muestra su inquietud ante la pérdida del control de sus emociones, sino que este miedo articula su reacción contra las mujeres antagonistas: “[o]ften it is the fear of losing control that accounts for the instrumental character of men’s actions as well as the power of theories which marginalize emotional life” (Seidler, 1989: 44). Esto puede observarse a través de los tensos diálogos que mantiene con las dos mujeres antagonistas, especialmente con Cristina, quién lo enfrenta con su “yo” pasado, del que trata de huir insistentemente: “Cristina: asesinaste a aquella mujer en Barcelona, ¿perdiste el control, no Max?” (01:00:00). En otra secuencia el personaje llega incluso a mostrar su carácter más impetuoso y agresivo al zarandear y agarrar por el cuello a Cristina cuando esta le amenaza con informar a la policía de su paradero. El miedo a la pérdida de control sirve entonces como un dispositivo que, a través de la amenaza de convertirse en un sujeto subalterno, pasivo y “desempoderado”, da forma a la identidad masculina.

Max es construido miméticamente a la figura del varón del cine negro que claramente simboliza Humphrey Bogart en Hollywood: “[h]ombres que traspiran virilidad sin ambages, fríos, calculadores, fuertes, activos, con carácter y personalidad, siempre vencedores y triunfales especímenes de la masculinidad universal” (Zurian,

---

<sup>158</sup> Para incidir en la maldad femenina se insiste a lo largo de la película en que fue Cristina quien enseñó a Max todo lo que sabe sobre el sexo.

2011: 40). Un “chico malo” que se mantiene en un tenso equilibrio con fórmulas tóxicas de comportamiento pero que, a pesar de todo, continúa suponiendo un mito erótico y amoroso dentro del imaginario heterosexual. Tal y como Michael Kimmel expone en su obra *Guyland: The Perilous World Where Boys Become Men* (2008: 257), una de las fantasías románticas más asentadas en el universo femenino es que: “[a] woman’s love is transformative”. Las mujeres, en su construcción como sujetos víctima de sus propias vidas, de acuerdo con el discurso de la abnegación y entrega femeninas, tienen la capacidad y obligación de transformar a estos hombres y reajustar su comportamiento. Deben entregar sus vidas a una causa común que en términos patriarcales se identifica con lo masculino. Los hombres tienen que cambiar, pero las mujeres deben entender no solo el sufrimiento implícito en este proceso, sino participar de él, entregándose en cuerpo y alma a la “liberación” de la identidad masculina (Jeffords, 1995: 171). Yeye es asociada precisamente con la feminidad hegemónica a través de la cual Max puede mostrarse como un “buen hombre”. Frente al encuentro con Mónica en el que prima la pasión descontrolada, el engaño y la tentación femenina, su escena sexual está marcada por la sensualidad y delicadeza con la que ambos se tratan. La moraleja de este discurso parece clara: la masculinidad del varón solo conseguirá liberarse a sí misma de su restricción emocional a través de una figura femenina consagrada —y utilizada— como el “amor verdadero”. Todo ello sin reconocer en ningún momento que esto suponga una forma de dependencia (Seidler, 1989: 52), sino que es entendido como una forma de complementariedad sostenida por los discursos del amor romántico y la “relacionalidad de género”.

Así mismo, hay un aspecto muy importante del comportamiento rechazable de Max a lo largo de la película: en la mayoría de las ocasiones estas acciones se producen contra las mujeres fatales antagonistas. La narración está mostrando a un personaje un tanto siniestro, pero, a su vez, lo exime de culpa racionalizando sus comportamientos y emociones a través de la maldad femenina. Como comentaré en el apartado siguiente, lo que permite redimir su comportamiento tóxico es que se dirige principalmente contra sujetos calificados de inmorales y, por consiguiente, que, de acuerdo al imaginario masculino, “merecen” ser castigados o maltratados. La polarización a través de la que se construyen las identidades de las mujeres, en especial de Yeye y Mónica como trasposición de “la santa” y “la puta”, hace que para que Max pueda transitar hacia una masculinidad privilegiada y aceptada socialmente deba rechazar a la mujer fatal para así reunirse con la joven honesta. A medida que abandona su posición de depredador sexual

y se demuestra su inocencia adopta una figura mucho más moderada que trata de reflejar la idea de una masculinidad que busca fervientemente alejarse de la toxicidad hegemónica y volver al espacio de complementariedad con lo femenino, permitiendo que el/la espectador/a olvide las malas acciones cometidas por el personaje y lo exculpe.



Momento inicial de la película en el que Max recuerda el suicidio de Amanda.

Max es la encarnación de este hombre que, habiendo adoptado una serie de prácticas tóxicas, debe redescubrir su “verdadero yo”, alejado tanto de una hipermasculinidad dañina socialmente como de un varón feminizado un tanto lánguido e inactivo: “[r]ather than trying to imitate women or become ‘honorary women’, the path I suggest is to overcome Toxic

Masculinity and recover the Deep Masculine, which lies at the base of each man” (Bliss, 1995: 303). Lo que se expone es la representación del mito del hombre como una “bestia” que a través del amor encuentra la manera de “expiar sus pecados”. De acuerdo con este discurso, que tuvo especial relevancia durante la década de los ochenta y noventa de la mano del *Men’s Rights Movement* y el *Mythopoetic Movement*<sup>159</sup>, los hombres están atrapados en su propio género, sometidos a la violencia de la masculinidad tanto o más que sus congéneres femeninos. Como consecuencia, tal y como expone Jeffords (1995), la transición de la masculinidad hacia formas menos evidentemente violentas de expresión o el propio cuestionamiento de ese hombre de “hierro” pasan a ser centrales en las obras cinematográficas incluso de carácter *mainstream*.

Tal y como afirman Milette Shamir y Jennifer Travis (2002: 5) esta “narrativa de la emocionalidad”, que en las últimas décadas ha invadido la producción de los Estudios de Masculinidades, puede servir “as a way to redefine the precarious position of

<sup>159</sup> El *Men’s Right Movement* se distingue del movimiento mitopoético especialmente en el fuerte carácter espiritual del segundo, que toma como base las teorías psicoanalíticas de Carl Jung (Flood et. al., 2007: 420). Así mismo, a pesar de que ambos se anclan en discursos y lenguajes que toman como partida la teoría de los roles sexuales (Messner, 1998), lo cierto es que el movimiento mitopoético muestra una clara tendencia a la necesidad de recuperar una esencia masculina centrada en el ritual homosocial y en el hombre primitivo (Messner, 1993: 729). Es por esta razón por la que el autor Michael Messner lo denomina junto con la organización cristiana de “Promise Keepers” como “essentialist retreats from feminism”. Esta diferenciación también puede partir del componente anti-intelectual que a diferencia del movimiento liberacionista sí tendrá el mitopoético, evidente especialmente en el constante rechazo de los análisis y tradición académica que mostraba el carácter cultural y construido de la masculinidad (Messner, 1993: 728; 1997: 21).



*mainstream* masculinity through selfproclaimed victimization”. En un momento en el que el sujeto hegemónico masculino, blanco, heterosexual y funcional comienza a ocupar el centro del relato como objeto de crítica/estudio, se originan contradiscursos que funcionan para reinstaurar o, al menos mitigar, los efectos de dicha crítica. Una narrativa autocompasiva que como menciona Eve Kosofsky (1998: 191) ha sido asumida por la cultura de masas como si de un “*lacrimae Christi*” se tratase oscureciendo otros procesos de reivindicación o, a lo sumo, restándoles importancia.

El bienestar de estos hombres será fundamental para la resolución satisfactoria de la narración en muchas de las películas de esta época: “no one can be free until men are released from the curse of living under the burdens of tradicional masculinities” (Jeffords, 1995: 171). La figura de Max pone en evidencia cómo el cuestionamiento de la masculinidad como discurso hegemónico por parte del movimiento feminista y LGTB a lo largo de estas dos décadas ha tenido como consecuencia la activación de contraofensivas que pretenden revalidar la autoridad de la masculinidad. No se pretende restituir al “macho alfa”, sino a un hombre más vulnerable que mantiene, a pesar de esto, los privilegios derivados de la estructura desigual de género y que continúa ejerciendo un claro papel de dominación sobre la feminidad.

Paralelamente, Luis transita, en sentido inverso, desde la inocencia y la moralidad asociadas a la autoridad del policía, a la culpabilidad e inmoralidad propias de una persona que disfruta sometiendo, agrediendo y abusando sexualmente de las mujeres. Si en el inicio le observamos cámara en mano persiguiendo y fotografiando a Max, tratando de obtener alguna prueba que le inculpe en el asesinato de Amanda, pronto se mostrará como un personaje homófobo, racista y machista que muestra una obsesión enfermiza por encontrar al supuesto asesino de su amante. De este modo, asociándolo con la degradación moral, Luis se va progresivamente convirtiendo en el antagonista del filme a través de prácticas que promueven la desidentificación con la audiencia. Tal y como afirma Liz Bondi (2003: 65) este proceso se basa en la construcción de un personaje de acuerdo con parámetros que lo alejan de lo socialmente tolerable y que hacen que el/la espectador/a lo posicionen como opuesto a sí mismo/a.



Luis acosa a María en la calle cuando esta se dirige a una fiesta de disfraces.

Antes incluso de que se conozca que es el causante de la muerte de Amanda, Luis comienza a mostrarse muy violento contra diferentes personajes, especialmente contra las mujeres protagonistas. La toxicidad de la masculinidad de Luis

quedará en evidencia a través, entre otros, del personaje de María, a la que agrede físicamente en varias ocasiones y trata de violar posteriormente. Uno de sus encontronazos se produce en un callejón aislado en el que Luis, tras seguir a la joven, la sorprende y empuja violentamente tratando de forzarla para que le confiese el paradero de Max. A pesar de la brusquedad del policía, María consigue escabullirse y continúa con su camino en dirección a la fiesta de disfraces a la que iba a asistir. Una vez allí, Luis aprovecha un momento en el que la joven no tiene compañía para propinarle varios puñetazos e introducirla violentamente en uno de los cubículos privados del baño utilizando sus esposas para retenerla:

Luis: Sí, soy policía, ¿qué pasa? Encima que he tenido que entrar en este antro lleno de maricones. (Le propina varias patadas). Ni tú ni vuestro amiguito ese de los cojones me vais a dar por el culo, ¿entiendes? (Orina mientras le habla). Por mucho que digan que ha sido un suicidio, yo sé que ese hijo de puta asesinó a Amanda y voy a demostrarlo, cueste lo que cueste. ¿Has oído? Ahora no dices nada ¿eh? Te podía haber dado gustito por las buenas... tú te lo has buscado. ¿Me vas a decir donde está Max? Eres una calentapollas de mierda. Ahora vas a saber lo que es tener en la boca un buen rabo gordo. (01:20:58-01:21:45)

La secuencia retrata la obsesión de Luis al negarse a aceptar que él mismo es el culpable de la muerte de Amanda, pero también refleja como obtiene placer sometiendo y degradando a las mujeres. A medida que avanza la escena e insulta y golpea a María, va excitándose hasta llegar a intentar violarla para satisfacer sus deseos de sometimiento femenino. Si bien es cierto, María utilizará un guante forrado con tenedores —parte de su disfraz futurista— para clavárselos en su miembro. La crueldad con la que se dirige a la joven, unido al conocimiento de su implicación en el suicidio de Amanda hacen que este personaje sea en cierta manera construido como un monstruo deshumanizado para que así, posteriormente, sea castigado a través de su muerte sin que esto cree un conflicto

moral en el público. En este momento, el desequilibrio de Luis es más que evidente y la violencia que lleva a cabo contra María sirve para recrear el sufrimiento al que Amanda se había visto sometida durante años y, por extensión, permitir al público repudiar la monstruosidad del personaje y la toxicidad de su masculinidad.

### ***3.3.1.2 Discursos masculinos frente al cambio: la femme fatale frente a la feminidad hegemónica***

La *femme fatale* es uno de los arquetipos más constantes en las diversas y numerosas producciones artísticas de la cultura occidental desde hace más de un siglo y medio (Errazuriz Vidal, 2012: 306). Esta figura, representante de la progresiva adquisición de poder por parte de las mujeres, será vinculada con: “the dark lady, the spider woman, the evil seductress who tempts man and brings about his destruction” (Place, 1998: 47). La cinematografía no solo no se ha mantenido al margen de esta formulación, sino que la ha potenciado y enriquecido dando vida a las mujeres fatales más reconocidas a lo largo del siglo XX, destacando sobre manera las aportaciones del *film noir* norteamericano (Doane, 1991: 2). Los numerosos y profundos cambios sociales acaecidos durante los años cuarenta y cincuenta activarán las tradicionales ansiedades patriarcales que serán proyectadas en la publicidad, cine y cultura popular reforzando los discursos antifeministas en Europa (Errazuriz Vidal, 2012: 195). Ya a finales de siglo, durante la década de los noventa puede presenciarse el resurgir de esta “mujer araña” a través de obras que han sido categorizadas como cine “neo-noir” (Simkin, 2014: 21) o “retro noir” (Farrimond, 2011: 30). Esta reutilización y actualización de determinados modelos de representación de la mujer “empoderada” pone de manifiesto la vigencia de estos discursos sexo-genéricos. Pero, a su vez, evidencia la existencia a nivel sociocultural de “anxiety points”, tal y como los denomina Kate Stables (1998: 171), que encuentran en este arquetipo una vía de escape o canalización de unos temores principalmente masculinos. Una de las principales características de este arquetipo es que está marcado por su “posicionalidad”: “she is a multiple sign singularised by her position of Otherness: outside, invading, abnormal, subnormal and so on” (Stott, 1992: 38).

Estos filmes focalizan la construcción de la narración en torno al ego masculino y a la necesidad de reestablecer la preponderancia social de sus privilegios de género. Algunas autoras como Miranda Sherwin (2008: 178) han afirmado que en varias películas de los años noventa en las que aparecen mujeres fatales, los hombres “are repositioned in relation to the films’ narrative structure: they are decentered, marginalized”. Si bien es

cierto que en algunos casos el papel representado por los protagonistas muestra cierta fragilidad o sometimiento a los deseos femeninos, no debe olvidarse que tanto la narración en su conjunto como las estructuras de identificación resultantes se basan en la asociación de la mujer fatal con un discurso que la convierte en un sujeto deplorable y abyecto moralmente.

Sin negar la posibilidad de que se den múltiples y posibles identificaciones que subviertan la concepción clásica de la mirada masculina (Sherwin, 2008), lo cierto es que en este texto pretendo focalizar la atención en el carácter textual de estos filmes. La comprensión, como afirma Rebecca Stott (1992: 44-47), de la “*femme-fatale-as-sign*” determina que su construcción depende de aquello que es considerado como otredad en una sociedad concreta. Por lo tanto, como productos históricos recurrentes de origen antifeminista deben ser puestos en relación con la evolución de las relaciones genéricas y las “injerencias” femeninas/feministas en la “relacionalidad” de género. La *femme fatale* debe ser entendida como la respuesta patriarcal ante la ansiedad provocada por la fluidez de las categorías sexo-genéricas (Farrimond, 2011: 145) vinculada, a su vez, con los tradicionales fantasmas masculinos de la castración (Wulff, 1997: 80) y del “desvío” sexual (Bade, 1979: 9). Es, en definitiva, figura temida que simboliza el discurso patriarcal por el que se niega la vinculación mujer-poder/masculinidad asociando la transgresión de la “correcta *performance*” a características moralmente deplorables.

*Más que amor, frenesí* es un largometraje que no solo se sirve de la combinación de aspectos propios del género policíaco y de la comedia, sino que además construye sus personajes en referencia a modelos arquetípicos clásicos, entre los que destacan, además del héroe redimido representado por Max, las dos mujeres fatales antagonistas: Mónica y Cristina. Como describiré a continuación, ambas encajan perfectamente en su categorización de acuerdo al discurso cultural que trata de sancionar y denigrar a las mujeres que osan “comportarse como hombres”. Son descritas como depredadoras sexuales que enfrentan al personaje masculino principal a una dualidad: son un obstáculo para su redención debido a que encarnan tanto una tentación, principalmente sexual, como un peligro para su masculinidad. Así mismo, la categorización de estos personajes como *femmes fatales* no se ha basado exclusivamente en la descripción psicológica que se hace de ellas a través de actitudes, comportamientos y diálogos. La narración hace referencias explícitas a otras mujeres fatales clásicas y las vincula intertextualmente con Mónica y Cristina.

Buscando dotar a estos personajes de más profundidad, solidez y trascendencia, sirviéndose del peso cultural del estereotipo, ambas serán asociadas explícitamente en la narración con dos figuras icónicas de la tradición fílmica del siglo XX, reconocidas por su ambición, manipulación e incluso depravación: Escarlata O’Hara (Vivien Leigh) en *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939) y Catherine Tramell (Sharon Stone) en *Instinto Básico* (Paul Verhoeven, 1992). Si en el caso de Max se perseguía establecer un vínculo con el héroe “en redención” del cine negro, las antagonistas se insertarán en una genealogía de la maldad y, a su vez, subversión femenina. De este modo, Cristina será interpretada de acuerdo con la perversión y falta de escrúpulos encarnados por Sharon Stone. No solo imita aspectos relacionados con su comportamiento y estética hipersexualizada, sino que reproduce miméticamente algunas de las escenas más memorables del largometraje norteamericano. Por otro lado, Mónica se diferenciará de Cristina a través de su vinculación con Escarlata O’Hara. Este hecho se hará evidente especialmente cuando este personaje se disfrace con un atuendo de “época” para uno de los *castings* que realiza como actriz.



Cristina en su primer encuentro con Max



Mónica le muestra a Yeye su arma

La referencia a estas dos figuras reconocidas del cine contemporáneo no solo dota de sentido a los personajes recurriendo al estereotipo misógino de la malvada y caprichosa, sino que también permite establecer una diferenciación entre ellos. Cristina y Mónica pueden ser comprendidas como el resultado de las diferentes modulaciones de los discursos patriarcales con los que se persigue mantener a las mujeres alejadas de los atributos de la masculinidad hegemónica (Simkin, 2014: 38). De esta manera, analizar su construcción en el filme permite comprender la manera en la que la hegemonía masculina busca delimitar activamente su propio espacio de inteligibilidad.

Por un lado, Cristina se define a través de la depravación moral haciendo referencias constantes al arquetipo y a la estética de la “mujer araña”, siniestra e incluso mortal. Representa la cristalización cultural de la mujer fatal a través de los textos

mitológicos: “the emasculating licentious of the Siren, the Furies’ malicious retributive sense of justice, the avaricious rapacity of the Harpie, and Pandora’s narcissistic and destructive curiosity (...)” (Anderson, 1995: 90). En este sentido, es necesario señalar, como apunta Kate Stables (1998), que a pesar de que esta *femme* de los noventa asume gran parte de los rasgos vinculados con la mujer fatal del cine negro, su identidad está marcada por características que pretenden hacer más énfasis no ya en su carácter transgresor, sino en su maldad, voracidad y ambición:

If the *fatales* of the 40s and 50s were marked out from the vamp by their hunger for independence, their unfeminine ambition or unsettling sexuality, the threat they posed to cultural norms was merely that of the woman outside the conventional social structures. But in the 90s, the new freestanding *fatale* willingly inhabits the cultural margins; what motivates her is her enormous appetite for power, money and sex. (Stables 1998: 170)

Mónica, por el contrario, no destaca tanto por su maldad innata, como por su asociación con comportamientos masculinos que le otorgan una alta independencia, autonomía y desinhibición sexual, pero que también la relacionan con el egoísmo, el narcisismo y la manipulación de los hombres. Las diferencias entre estos dos personajes son más evidentes si tomamos como referencia las *femme fatale* con las que son vinculadas narrativamente: si bien la protagonista de *Instinto básico* es una asesina que logra enloquecer y aturdir a sus víctimas durante el acto sexual, Escarlata O’Hara, por el contrario, es un personaje más ambiguo y complejo. Su caracterización oscila entre la imagen de una mujer caprichosa, profundamente vanidosa, y otra que destaca su inteligencia y carácter práctico por el que rechaza el ideal hegemónico femenino de la pasividad y abnegación.

Si la construcción histórica del modelo del “ángel del hogar” se ha visto reforzada y complementada por la figura de la *femme fatale* (Errazuriz Vidal, 2012: 305), desde el siglo XIX este esquema se reajustará con la incorporación de una “nueva mujer” más independiente y autónoma (Simkin, 2014; Hanson, 2010). Mónica representa lo que se ha definido como una feminidad paria (Schippers, 2007), es decir, mujeres que al *performar* características propias de la masculinidad hegemónica no son percibidas como masculinas. Su identidad queda definida socialmente por las características que transgreden la relacionalidad de género, por ejemplo: “la puta”, “la guarra”, “la mala madre” o “la bollera”. La gestión de la sexualidad, fuera del orden heterosexual o heteronormativo, condenan a estas mujeres a que sus identidades se vean contaminadas y totalizadas de acuerdo con dicha “falta”. En este proceso, la identidad se forma a través

de la abyección (Kristeva, 2006) ya que son determinadas transgresiones las que la dotan de unidad y significación.

Mónica es definida a lo largo de toda la película, tanto por sus amigas como por otros personajes como una “puta”. No solo se hace referencia a la manera en la que vive su sexualidad, alejada de las coreografías relacionales impuestas por el patriarcado, sino que también se busca evidenciar su fuerte carácter, determinación y, en definitiva, que “sabe lo que quiere”. Desde el inicio, su descripción se desarrolla de manera opuesta a la feminidad hegemónica representada sobre todo por Yeye.

Mónica: Tú lo que necesitas es pasar un buen rato Yeye. ¿sabes lo que es eso? Dejarte llevar, coño. Pegarte un pasón y que no signifique nada. Echar un buen polvo y olvidarte de Max.

Yeye: Que no Mónica, que no insistas que yo no soy así. Nunca lo he hecho y paso de hacerlo. ¿Qué quieres que me acerque a un tío y le diga lo típico? ¿Nos conocemos? ¿Estudias o trabajas? Me sentiría ridícula.

Mónica: Pero es que hay mil formas de acercarse a un tío. Yo por ejemplo el otro día me acerqué a uno y le dije: hola, soy el genio de la lámpara, pídemme tres deseos y te serán concedidos.

Yeye: Eres la hostia. ¿y qué pasó?

Mónica: Y alucina, me dice: Quiero verte mañana, quiero verte pasado, y quiero verte al otro.

Yeye: ¿Y qué hiciste?

Mónica: Salí corriendo no te jode. Le sueltas esa chorrada y ya te quiere enganchar para toda la vida. Yo quiero ser actriz Yeye. Solo me importa mi carrera, no tengo tiempo para colgarme por nadie.

Yeye: Y tu vida, ¿Qué pasa con tu vida?

Mónica: Mi vida... la vida es esto... (saca una pistola de su bolso) un disparo y se acabó. (20:38-21:50)

El lenguaje soez y directo que utiliza, su vestuario provocativo, la falta de timidez a la hora de hablar y seducir a los hombres, junto con el consumo reiterado de alcohol y drogas dan mucha fuerza, pero, a su vez, dureza al personaje. Es una mujer fuerte y ambiciosa que, sin embargo, también muestra ser despiadadamente sincera y manipuladora. Esta es una caracterización que, al igual que otras mujeres fatales, está determinada por el desplazamiento entre lo “bueno” y lo “malo” (Hanson, 2010: 221). Mónica solo presta atención a su carrera laboral puesto que esta es la manera de mantener su independencia. La incorporación de la mujer al espacio público y con ello al laboral no solo implica una mayor autonomía. Un aspecto fundamental de este proceso es que ha estado marcado por el hecho de que las mujeres se han visto obligadas a decir: bien a realizar un sobreesfuerzo para compaginar su vida laboral y personal o bien sacrificar una de estas dos facetas y centrarse en su elección. La decisión que toma Mónica de apartar su vida personal y con

ello las relaciones “formales” con los hombres, es interpretada como una actitud egoísta, y errónea, puesto que como Yeye le pretende hacer entender: la única manera de ser feliz es a través del amor. Este personaje busca su propio bienestar, algo impensable de acuerdo con el ideal de dependencia sobre el que se debe articular lo femenino hegemónico.

A pesar de que Mónica y Cristina representan dos modulaciones distintas, lo cierto es que ambas comparten el ser temidas debido a su carácter incontrolable e impredecible, algo que tiene mucho que ver con la división patriarcal entre razón y emoción. Si Max representaba, o buscaba encajar, dentro del ideal estoico de la masculinidad hegemónica, las *femmes* toman forma como su opuesto necesario a través de ser consideradas como “descontrol” e “inestabilidad”. Los atributos masculinos que estas mujeres asumen son interpretados como producto de su naturaleza hiperfemenina y malvada, manteniendo, así, la legitimidad de la masculinidad hegemónica en manos del varón cisgénero. De este modo, ambas pueden ser descritas de acuerdo con las cuatro características que según Agneta H. Fischer y Jerven Jansz (1995: 59-60) caracterizan la manera en la que la cultura occidental comprende y percibe las emociones en base a: “irrationality, corporeality, involuntarity, animality”.

Primeramente, son construidas como seres impulsivos y, a la par, controladores que se dejan llevar por sus pasiones más oscuras y temibles, especialmente la ira y la venganza, para atacar a los modelos hegemónicos de género representados por Yeye y Max. Si la cimentación de la psicología masculina estaba definida por una “emocionalidad restrictiva” (Jansz, 2000: 166), la *femme fatale* representa su opuesto: es el puro descontrol de las emociones y del juicio racional. Estas mujeres encarnan una hipérbole del discurso occidental sobre las emociones, muy en la línea de la neurosis e hiperfeminidad expuesta anteriormente con respecto a Estrella en *Calé* (1986).

Según Catherine A. Lutz (1996: 152) las emociones son entidades paradójicas que mientras que, por un lado, provocan la debilitación del sujeto, por el otro, suponen una fuente de energía y poder. Más concretamente, en el caso de las mujeres, la autora afirma que su vinculación con lo emocional las dota de cierto valor dentro de la cultura, pero al mismo tiempo las degrada como seres que necesitan de un estricto control (1996: 158). Este carácter paradójico está determinado precisamente por la construcción genérica que contrapone un modelo hegemónico estoico —masculino— a otro subalterno emocional —femenino. La masculinidad necesita de un sujeto opuesto que base su identidad en el cuidado, la sensibilidad y la entrega, algo que se sublima en la figura de la madre-esposa.



El segundo aspecto se basa en la consideración general de que las emociones están vinculadas a una manifestación corporal (Fischer y Jansz, 1995: 60). La belleza de la mujer fatal es de tal grado que solo puede esconder algún tipo de maldad o un castigo en forma de todos los males masculinos tal y como lo supuso Pandora. Su cuerpo exuberante es de un atractivo innegable para la masculinidad hegemónica, puesto que encaja en los patrones estéticos que definen la belleza. Sin embargo, está moralmente corrompida no solo por su asociación con la autonomía sexual, sino también con la vanidad y el narcisismo con la que se muestra frente al hombre, contraviniendo el decoro y la ocultación a la que el cuerpo femenino debe ser sometido. Ni Mónica ni Cristina parecen tener ningún problema en hacer uso de sus cuerpos para tentar o seducir a los hombres, es más, parecen disfrutar jugando con ellos y sometiéndolos a sus intereses. La autonomía de la que estas mujeres hacen gala las convierte en seres realmente temibles, puesto que representan la ansiedad masculina al percatarse de que las mujeres podrían reapropiarse de las cualidades femeninas en su propio beneficio (Luengo, 2009: 429).

El tercer y cuarto aspecto hacen referencia al carácter involuntario y “animal” de las emociones y, por consiguiente, a ese aspecto abrumador y primitivo que se les otorga (Fischer y Jansz, 1995: 60). En el caso de las *femme fatale*, retomo la consideración *foucaultiana* sobre el cuerpo de las mujeres —aplicada a Estrella en *Calé*— como “un cuerpo saturado de sexualidad” (Foucault, 1998: 127) reflejado en su carácter excesivo, arrollador y ambicioso. Una característica que refleja este punto es la desinhibición y depravación sexual de acuerdo al canon moral patriarcal. Una normatividad que no solo produce una disociación misógina entre el respeto y el deseo erótico, sino que únicamente reconoce la sexualidad femenina siempre y cuando devenga en el modelo de la maternidad (Errazuriz Vidal, 2012: 168). Tanto Mónica como Cristina interrumpen el discurso heteropatriarcal por el cual toda mujer necesita de un hombre para experimentar una sexualidad completa y plenamente satisfactoria.

Ambas dan forma a su sexualidad a través de cierto “autoerotismo” e “independencia sexual” (Sherwin, 2008: 177) que está marcado por el carácter apasionado e incluso animal de sus encuentros sexuales. La asociación de este arquetipo con la bestialidad es un rasgo que ha sido representado ampliamente en la pintura del siglo XVIII y XIX (Bade, 1979: 8). La vinculación patriarcal de lo femenino con la naturaleza y lo animal radica precisamente en mostrar a la mujer en referencia a su carácter indómito que necesita del control de lo masculino. Las mujeres fatales son representadas como hipersexuales no solo por su estética prominente o su deseo voraz,

sino también por su conocimiento de lo sexual ya que la imaginación masculina se recrea en su capacidad de experimentación a la vez que le atemoriza.

Mónica graba todos sus encuentros sexuales y los recopila en un armario en el que se encuentran todas las cintas de video cuidadosamente etiquetadas con el nombre de sus compañeros sexuales. Esto no solo remite a su gran deseo sexual y a prácticas exhibicionistas y pornográficas, sino también a la necesidad de control sobre lo que, en términos de depredación, son sus víctimas sexuales. Este personaje es construido como obsesivo sobre todo a través de la frecuente grabación de sus encuentros sexuales. La estantería repleta de cintas de video funciona como un símbolo de la independencia y del rechazo de esta mujer fatal a someterse a la figura de un hombre. Pero, además, la conversión de los encuentros sexuales en cintas de video simboliza los deseos de conquista y apropiación de la “mujer araña” que trata de “poseer” a sus víctimas. La paranoia masculina con respecto a la feminización y la castración se proyectan aquí a través de Mónica que ejerce el control sobre sus víctimas: literalmente, a través de su capacidad de seducción y, metafóricamente, por ser ella en este caso quien posee el “poder de la mirada”. Cada cinta muestra a un hombre en un momento de debilidad no solo porque se encuentra teniendo una relación sexual, sino porque ha caído bajo los encantos de una mujer “masculinizada”.

Así mismo, a través, en este caso solo de Cristina, toma forma otro discurso habitual por el que la mujer fatal es asociada a la bisexualidad<sup>160</sup> como un recurso que permite caracterizarla como más atractiva, tentadora y peligrosa de acuerdo con el imaginario masculino (Farrimond, 2011: 135). La narración no representa la bisexualidad como una orientación sexual, sino como el producto del carácter sexualmente activo de Cristina. La manera en la que se vincula la sexualidad como el principio generador de la identidad hace que su bisexualidad sea interpretada como la respuesta lógica a su depravación, algo que se materializa en su posición como proxeneta y corruptora de menores. De este modo, a pesar de que este arquetipo visibiliza relaciones transgresoras de acuerdo con la heteronorma, lo cierto es que su vinculación con lo diabólico termina por reafirmar la legitimidad de lo heterosexual (Sherwin, 2008: 176). En *Más que amor*,

---

<sup>160</sup> En una secuencia en la que puede verse el interior del armario de Mónica en el que guarda las cintas de video con los nombres de sus amantes. En dicha estantería junto con nombres como Max, David, Alain o Alfonso A. se encuentra el nombre de Estibali. Aun así, esta es la única referencia que vincula indirectamente a este personaje con la bisexualidad, por ello este argumento se centrará predominantemente en Cristina.

*frenesí* la única relación lésbica que será expuesta se producirá entre Cristina y una joven, Raquel, que según se sobrentiende es menor de edad.

Cristina: Raquel me recuerda a ti cuando viniste la primera vez. No sabías nada y yo te lo enseñé todo. Ahora tienes la posibilidad de devolverme el favor.

Max: ¿Raquel, qué edad tienes?

Cristina: ¡Y eso que te importa! Antes no tenías escrúpulos.

Max: El viernes quiero mi dinero sin falta. (34:14-34:30)

En este sentido, me parece fundamental traer a colación la reflexión de Katherine Farrimond (2011) sobre la representación de la bisexualidad asociada a este arquetipo. Según la autora, su bisexualidad es articulada como algo abyecto, no solo debido a su construcción como otredad hipersexual y temible, sino también porque enraíza con un discurso monosexista por el cual el sujeto, dentro del paradigma binario, solo puede sentirse atraído por un hombre o una mujer (2011: 144). De esta manera, la bisexualidad es contemplada aquí como una muestra más de la voracidad sexual de una mujer hedonista. Esta duplicidad la hace oscilar entre su posición como un objeto de deseo masculino y, a su vez, como un sujeto inestable que no merece confianza alguna debido a que solo persigue su propio placer: “the femme fatale appears to choose the partner who will get her what she wants, and, by using her charms on men and women alike making everyone a potential victim” (Farrimond, 2011: 135).

Su independencia no debe ser comprendida como autonomía o agencia “she is not the subject of power but its *carrier* (...)” (Doane, 1991: 2). La mujer fatal tiene capacidad de acción, pero aun así es el varón quién continúa teniendo la legitimidad y la capacidad de sancionar las transgresiones. Así mismo, tal y como menciona Helen Hanson (2010: 225) en el caso de películas como *Instinto Básico* (1992) o *El cuerpo del delito* (Uli Edel, 1993), se corre el riesgo de vincular la autodeterminación sexual, entendida respecto a parámetros masculinos y capitalistas, con el empoderamiento femenino de forma acrítica. La libertad de acción de estas mujeres no es capaz de eliminar los procesos por los cuales “the other is made other” (Stott, 1992: 41). Es precisamente por esta razón por la que gran parte de las narraciones en las que se configuran estos personajes terminan ensalzando la masculinidad hegemónica del varón a costa del castigo o incluso muerte de la mujer fatal: “[h]er textual eradication involves a desperate reassertion of control on the part of the threatened male subject” (Doane, 1991: 2).

La última secuencia es muy reveladora de acuerdo con la sanción de la *femme fatale*. Mónica es asaltada en su casa por Luis que no solo está muy alterado, sino que va

armado. La mujer, sabe cuáles son las necesidades de ese hombre y para calmarlo comienza a realizarle una felación y así evitar que el hombre accione el gatillo. Justo cuando este está a punto de finalizar, Mónica le muerde y arranca parte de su miembro para finalmente dispararle con su propia pistola. Este personaje es castigado narrativamente con una violación, pero, además, con la victoria de la pareja hegemónica representada por Yeye y Max, quienes acaban juntos y presumiblemente felices. Max y Mónica llevan a cabo una *performance* francamente similar, sin embargo, mientras que él se redime para así ocupar su posición de superioridad, ella se niega a redimirse y a convertirse en el complemento subalterno.

### **3.3.2 Homosexualidad y masculinidad**

En las últimas décadas, desde los Estudios Culturales y en concreto, en lo que respecta a las representaciones visuales, se ha tendido a asociar directa y proporcionalmente el aumento de la presencia fílmica de la homosexualidad —frecuentemente la del varón— con la “igualitarización” de sus condiciones de vida. Es indudable que la mayor presencia de las sexualidades no-normativas en las pantallas está fuertemente vinculada a un proceso de despenalización legal y normalización social. La aparición de filmes, series, y todo tipo de representaciones que visibilizan al homosexual reflejan con claridad el cambio de mentalidad de un país que comienza a “acostumbrarse” progresivamente a estas realidades. Sin embargo, valorar este incremento de personajes de manera exclusiva y unidireccional como el reflejo del mayor grado de igualdad “real”, supone simplificar las diversas maneras en las que funcionan las representaciones culturales de acuerdo, por ejemplo, a los intereses del mercado.

Por otro lado, no debe olvidarse la enorme influencia que el movimiento gay ha tenido en la crítica al modelo hegemónico de masculinidad heterosexual. La normalización de las sexualidades no normativas y el ascenso de las mujeres en los ámbitos públicos son dos de las piedras angulares que forzaron y fuerzan el cambio de estos varones. No es casual de este modo, que la aparición de los hombres gays en los medios de masas se produzca a la par que la transformación del modelo tradicional de masculinidad y la incorporación de ese “nuevo hombre”. En este contexto suelen establecerse solapamientos entre lo gay y lo masculino. Esto explicará cómo lo gay es asociado habitualmente, no solo con la “radicalidad política”, tal y como he comentado en el caso de *La ley del deseo* (1987) (Smith, 1992: 85), sino también con la presencia de formas más igualitarias de masculinidad heterosexual.

Debido al empuje de los movimientos sociales, muchos hombres comienzan a asimilar progresiva y lentamente que su identidad debe tener como pilares el antisexismo y la antihomofobia y que esto no tiene por qué traducirse en la pérdida de un ápice de su tan ansiada virilidad (Boscán Lean, 2008: 104). Estos discursos están determinados por la persistencia en el mantenimiento de la categoría “hombre” y por la comprensión esencialista de la virilidad como un punto básico del anclaje identitario. El “verdadero hombre” es ahora un “hombre bueno”<sup>161</sup> que, puesto que no tiene muy claro en base a que características definirse, se aferra a una virilidad u hombría “bondadosas” para no hacer colapsar su identidad. Lo que se persigue es huir de la asociación de la masculinidad con la toxicidad reafirmando la existencia de una masculinidad diferente opuesta al machismo (Boscán Leal, 2008: 105). Sin embargo, esta “nueva masculinidad” recuerda a los modelos clásicos en los que valores como el honor, valor y la honradez suponían ya atributos conocidos, así como la persistencia del miedo a la feminización, especialmente en su expresión emocional y corporal<sup>162</sup>.

Me aproximaré a estos aspectos a través de tres personajes que aparecen en pantalla gracias a las tramas de Alberto. En primer lugar, analizaré cómo este personaje puede ser interpretado, de acuerdo a la estereotipia gay, como un sujeto asociado a características femeninas. Posteriormente, me centraré en dos hombres con los que mantiene algún tipo de relación: por un lado, con Álex, un hombre maduro que representa al gay en el “armario” y, por el otro, a David que encarna al hombre heterosexual tolerante que utiliza la ambigüedad sexual como un juego o pasatiempo.

Alberto es el hombre gay que más protagonismo tiene a lo largo de todo el filme a pesar de que su trama es indudablemente secundaria. Su personaje parece corresponderse con la “cuota de amigo gay” que menciona Isolina Ballesteros (2001:

---

<sup>161</sup> Para una exposición de esta perspectiva, véase la obra de Ritxar Bacete, *Los nuevos hombres buenos: la masculinidad en la era del feminismo* (2017). En ella el autor apela a la necesidad de una “nueva masculinidad” basada en atributos como la “ternura, ayudar, compartir, comprender, dudar, rectificar, sonreír (...)” (Bacete, 2017: 40). Sin embargo, esta perspectiva minimiza la violencia ejercida por la masculinidad hegemónica, así como se niega a reconocer en toda su extensión el papel de los hombres en la configuración discursiva de la desigualdad de género: “con esto quiero decir que no somos responsables de crear las superestructuras ideológicas en las que nacemos (como el sexismo), que nos preceden y que probablemente nos trascenderán si no tomamos conciencia de ellas, pero sí que tenemos la capacidad y la responsabilidad tanto individual como colectiva de influir en su transformación” (Bacete, 2017: 42). Esta retórica —la cual recurre de manera insidiosa a las referencias a la generalidad del “conjunto social” o la “humanidad” que diluyen la responsabilidad de los hombres, incluso de los “nuevos”— tiene como resultado la exoneración de la masculinidad, más que una crítica sistemática de los preceptos que la forman.

<sup>162</sup> Es llamativo como el diccionario de la Real Academia Española de la Lengua reafirma este punto al definir “hombría” en su segunda acepción como: “cualidad buena y destacada de hombre, especialmente entereza o valor”.

123). La presencia de esta cuota es una de las características del cine de los años noventa en el que se comienza a integrar, normalizar y relegar a un segundo plano a las narrativas que tienen por eje central la diversidad genérico-sexual. Para cumplir con esta se recurrirá habitualmente al estereotipo femenino del hombre gay. Alberto es un personaje más cercano a las características de la femineidad hegemónica que a las de la masculinidad puesto que es de esta manera como se construye la estereotipia gay. La atribución del estigma y el castigo social al hombre homosexual está, por lo tanto, asociada no solo a su desviación de la heterosexualidad obligatoria, sino también a su *performance* femenina (Schippers, 2007: 96).

Como señalan María del Mar Ramírez Alvarado y Sergio Cobo-Durán (2013: 75) en relación con las ficciones televisivas de principios de este siglo, algunas producciones promueven una visibilidad de acuerdo con modelos heterosexistas mediante los cuales se presenta al hombre caracterizado a través de rasgos femeninos: gran emocionalidad, preocupación por el aspecto físico y reacciones excesivas o entendidas como hiperbólicas. Sin embargo, el problema de la estereotipia no es la asociación de lo femenino con lo gay, sino la caricaturización que la narración lleva a cabo al mostrar a Alberto como un hombre enamorado, obsesivo, dramático e hipersensible. De este modo, el problema radica fundamentalmente en cómo, a pesar del incremento del número de representaciones y de la visibilidad de los hombres gays, estas, a su vez, pueden incidir en la reafirmación de los modelos hegemónicos de masculinidad (Ramírez Alvarado y Cobo-Durán, 2013: 74).

Aun así, Alberto expone algunas cuestiones fundamentales respecto a la manera en la que su identidad se presenta públicamente. Este personaje vive, al igual que el Pablo *almodovariano*, sin complejo de culpa, vergüenza o anclado en la necesidad de una “confesión” homosexual (Alfeo, 2008: 158). Más bien al contrario, no solo no se muestra cohibido o atemorizado por la expresión pública de su sexualidad, sino que la asume como un rasgo que le permite empoderarse y sobre el que puede construir una identidad positiva. Su “pluma”, es decir, su atribución a una expresión de género femenina ya no es un ámbito de vergüenza o constreñimiento, sino que se convierte en un espacio político de subversión y autoafirmación. El homosexual no solo se ha “desarmarizado”, sino que lo ha hecho, tal y como afirman Ricardo Llamas y Francisco Vidarte (1999: 88) de una manera radical y nada victimista:

Al salir del armario hay que procurar siempre abrir la puerta violentamente, con fuerza, y darle con ella en las narices a quien estaba fuera esperando una confesión victimaria. Una salida del

armario no ha de ser pusilánime y autoinculpatoria. Hasta puede ser todo un acto reivindicativo y político.

Esta autodeterminación del hombre gay va a ir muy asociada a las transformaciones sociales con respecto a las mujeres. La vinculación entre los movimientos feminista y gay ha sido una constante a lo largo de las últimas décadas tanto en el enfrentamiento como, en la colaboración conjunta. Así mismo, la asociación cultural machista entre lo gay y lo femenino ha ayudado a que se creen formas de solidaridad que se han manifestado a lo largo de la historia. En este caso, es muy relevante la figura del ya mencionado “amigo gay” que se encuentra estrechamente relacionado con la mujer heterosexual, en concreto en este filme con Yeye. La “mariliendre”<sup>163</sup>, tal y como se la conoce de forma coloquial, establece una relación “atípica” dentro del régimen patriarcal con el hombre gay debido a que su amistad está determinada por la falta de atracción sexual (Valdespino Placer, 2009: 205). El alejamiento de la masculinidad hegemónica que Alberto encarna supone por contrapartida su acercamiento a formas de expresión emocional, sensibilidad y de empatía que solo parecen estar al alcance de las mujeres.

De igual manera, el “fenómeno mariliendre” puede ser considerado como un espacio de disrupción. Yeye y Alberto comparten momentos de intimidad emocional en los que ambos confían el uno en el otro para hablar sobre sus deseos, ilusiones e incluso para mencionar episodios que no les son agradables en sus vidas. La falta de deseo sexual parece determinar estos encuentros y dotarlos de una complicidad y afectividad que no se encuentra presente si quiera entre las mujeres de esta película. Si bien es cierto, es necesario valorar también formas de violencia que en estas relaciones se vean invisibilizadas debido a la asociación cultural entre lo gay, lo femenino y su representación como una “nueva masculinidad” (Valdespino Placer, 2009: 206).

Otro personaje importante en esta sección es Álex. Un hombre maduro y atractivo con el que Alberto mantiene encuentros sexuales y por el que parece que comienza a sentir algo más que atracción física. Sin embargo, su relación no es sincera ya que Álex mantiene una doble vida al estar casado con una mujer y haber sido, recientemente, padre

---

<sup>163</sup> Según la autora Sonia Valdespino Placer (2009: 200) la etimología de la palabra provendría del nombre coloquial Mari/Maruja y de su asociación con las liendres. De este modo, se trataría de destacar la estrecha relación que la mujer mantiene con el hombre gay. En relación a los orígenes de estos términos también puede destacarse que, según afirma Asier Santamari(c)a (2018), la palabra “maricón” proviene del nombre Mari Carmen, muy habitual en la España de los años veinte, en la que ser “maricón” se equiparaba con ser un “no hombre”: “[c]uando nos llaman ‘maricas’, no nos están llamando ‘homosexuales’ sino ‘no hombres’. El insulto nace de la interacción entre la misoginia y esa máquina de normalización que es el ‘convertirse en un hombre’”.

de un niño. Desde el inicio del filme, la descripción de Álex encaja con algunos de los aspectos asociados al estereotipo del hombre “armarizado” extremadamente celoso de su intimidad. Este personaje es construido como un hombre que ha descubierto que se siente más cómodo de lo habitual en la compañía de otro hombre: “fue algo tan diferente...” (04:00). Al igual que Luis en *Calé* (1986), el alcohol le sirve para atreverse a hacer y decir cosas que de otro modo no serían posibles. De hecho, la narración da a entender que es precisamente el alcohol lo que le estimula a tener un encuentro sexual con Alberto a pesar de que le había insistido en que no sería así. La escena sexual que ambos mantienen en la ducha está marcada por la intensidad y la pasión. La velocidad con la que Álex desnuda a Alberto e incluso el ansia que se percibe en su manera de besar trata de reflejar la explosión sexual que este personaje está experimentando. A diferencia de la *Ley del deseo* (1987), la narración no omitirá la penetración, sino que la mostrará sin hacerlo explícitamente (Alfeo, 2008: 159-160).

Frente al joven ilusionado se encuentra el hombre maduro en el armario que, a pesar de mantener encuentros sexuales con otros hombres, siempre lo hace en la más absoluta discreción. Esta es una característica fundamental que no solo hace referencia a mantener cierto control de las acciones: no ser visto con otro hombre en actitud romántica o afectiva, sino que también debe ser comprendida como un dispositivo que condiciona la manera en la que uno debe presentarse públicamente para no “parecer gay”. De este modo, el armario está condicionado tanto por la discreción como por el autocontrol y ambos discursos toman forma a través de la estereotipia masculina y femenina. La permanencia en el armario está condicionada por el “acto discursivo del silencio, no un silencio concreto, sino un silencio que va adquiriendo su particularidad” (Kosofsky Sedgwick, 1998: 14) y que en este caso toma la forma de la masculinidad hegemónica.

El armario le sirve a Álex para mantener su doble vida: por un lado, ser padre de familia y por el otro, tener relaciones sexuales con Alberto. De hecho, no solo le permite mantener ambos espacios, sino diferenciar su papel en cada uno de ellos, concretamente en relación con su identidad masculina. En la secuencia en la que Alberto va a buscarlo por sorpresa a su casa sin saber que vive con una mujer puede observarse cuál es el rol de este hombre en el ámbito doméstico. Álex se encuentra afeitándose mientras de fondo puede escucharse un partido de fútbol y en primer plano aparece su mujer sofocada, un tanto enfadada que baña a su hijo y atiende a la llamada al timbre. La narración nos invita a ver en Álex a un hombre tradicional en un hogar familiar de acuerdo con el canon heterosexual.



Lo que se manifiesta es el cambio de rol del personaje en función del contexto: con su mujer adopta el papel tradicional de la masculinidad y con Alberto el del hombre más emocional y accesible. Por un lado, está el Álex casado que despliega una identidad típicamente asociada con el “macho ibérico”. Ese hombre al que le gusta el fútbol y que no tiende a participar de las tareas domésticas ni en el cuidado de sus hijos. Así mismo, este personaje llega a flirtear con Mónica en el inicio del filme delante de la mirada un tanto enfadada de Alberto. En el espacio público, Álex *performa* una masculinidad hegemónica por la que, de acuerdo con las asociaciones patriarcales, no existe ninguna duda de su orientación sexual. Por otro lado, encontramos al Álex que mantiene relaciones sexuales con Alberto. Cuando está con el joven su comportamiento es más emocional y afectivo e incluso muestra una pasión que no parece existir en su actual matrimonio. Esta exposición pretende hacer ver al hombre en el “armario” como una víctima de su propio mundo puesto que solo podrá experimentar su vida completamente cuando abandone dicho espacio de silenciamiento.

El último personaje al que haré referencia es David, un joven atractivo que aparece por primera vez en escena al servir como modelo desnudo en las clases de pintura a las que asisten Yeye y Alberto. Esta presentación es verdaderamente elocuente ya que incide en la introducción del cuerpo masculino en el mercado visual de consumo. Esto no solo se debe a una transformación en la manera en la que se construye la masculinidad, sino también en la que los grupos subalternos acceden a una posición de autoridad sobre la que exigir su reconocimiento y poder de la mirada. David está expuesto a un nuevo régimen escópico por el que el cuerpo masculino es observado no solo por mujeres heterosexuales, sino también por hombres homosexuales.

Otra de las características que define a este personaje y que es habitual en la cinematografía de los años noventa es su caracterización en base a su falta de inteligencia, lo que ha sido calificado como el “bobo sensible” (Jiménez-Varea et al., 2013: 54). Esta tipología se corresponde con un hombre que está marcado por cierto interés cultural, pero que, a la vez, no es muy resolutivo o no capta del todo bien los mensajes que se le tratan de transmitir. La aparición de este hombre más emocional se complementa con una falta de inteligencia que no se observa en la masculinidad hegemónica representada por Max. Lo que esta película impone es un régimen en el que todas las identidades que no se corresponden con los ideales hegemónicos de masculinidad o feminidad son sancionados por la narración.

Junto a esto, David representa también los intentos de mostrar una “nueva masculinidad” más tolerante y abierta que, sin embargo, necesita de la justificación de su heterosexualidad, así como de una virilidad que no pueda ser puesta en entredicho. Desde un primer momento muestra una buena relación con el hombre gay e incluso llega a defenderlo de las presiones de Álex en los momentos finales del filme. A pesar de que este hombre es más ambiguo e incluso puede resultar confuso, siempre deja clara su sexualidad. Es Alberto el que, obsesionado por encontrar el amor de su vida, malinterpreta las intenciones del joven modelo a pesar de que este hace hincapié en su interés por Yeye. Es un “hombre nuevo” que no quiere dejar de ser hombre; que entiende el cambio como una adaptación casi placentera más que como una transformación total e incluso dolorosa. Jokin Azpiazu refleja este contexto en su obra *Masculinidades y feminismo* (2017: 72) y, en concreto, esta “nueva” manera de entender la aproximación de los hombres a la igualdad:

Los hombres hemos abordado la idea de igualdad mediante la ¿masculina? forma de conquista: conquistemos nuevas expresiones emocionales, conquistemos el hogar, conquistemos la paternidad. Seguimos sin querer pensar demasiado en aquellas cuestiones que impliquen una pérdida de espacios: desconquistar el empleo, retirar nuestras tropas de la arena cultural y simbólica, desempoderarnos en el terreno político.

Es interesante mencionar cómo la transformación de la masculinidad también tiene consecuencias sobre las maneras de comunicación entre los hombres gays. Durante décadas, la ilegalidad en la que muchos hombres vivían su homosexualidad les había obligado a gestionar sus encuentros y sus maneras de relacionarse furtivamente. De esta manera se creó un conjunto de signos que denotaban cuándo alguien era o no homosexual y si tenía algún tipo de interés en la otra persona. Esto es lo que en la actualidad se conoce como “radar gay” o “gaydar” y que hace referencia a: “the ability to distinguish homosexual and heterosexual people using indirect cues rather than explicit information about sexual orientation” (Rieger et al., 2010: 124).

Este tipo de relación se ha articulado en un contexto social en el que la masculinidad se basaba en un modelo rígido y profundamente homofóbico de relación entre los hombres. Esta situación derivó en el surgimiento de un tipo de interacción que es percibida como una forma “intuitiva” de reconocimiento (Uhlmann y Cohen, 2007: 219). Sin embargo, es necesario remarcar que el “radar gay” no solo funciona a través de señales intencionales, sino que también se basa en asociaciones preconcebidas sobre los estereotipos de la homosexualidad y la heterosexualidad en relación con la feminidad y

masculinidad (Rieger et al., 2010: 127). De este modo, con la modulación del ideal de masculinidad del “macho” a partir de los años setenta, habiéndose flexibilizado sus maneras de presentarse socialmente, el “radar” pierde la eficacia que si había poseído anteriormente. Si los hombres se expresan o comportan de maneras más afectivas, emocionales e incluso insinuantes, los signos tradicionales dejan de tener validez y puede llegar a producirse una confusión de intenciones o falso reconocimiento. Alberto y David ejemplifican a la perfección esta situación: a pesar de que el joven insiste en su interés por Yeye, Alberto se siente confundido debido a la confianza y cercanía que le muestra el modelo.

### **3.3.3 El transformismo como espectáculo estético**

Anteriormente se ha expuesto cómo a lo largo de los años ochenta y noventa se produjo un cambio en el referente político del movimiento gay, el cual pasó de ser el hombre afeminado y el travesti a convertirse en el hombre viril (Guasch, 1995). Este movimiento cerró filas en torno a un modelo identitario que le garantizaba cierta tolerancia social a cambio de relegar a las identidades alejadas de la heteronorma al margen de la participación política. De este modo, el hombre gay se institucionalizaba como una figura respetable mientras que “la loca”, “la bollera”, “el travelo”, etc. se convertían en modelos abyectos rechazados por la falta de “seriedad” de sus expresiones públicas. Como exponen Oscar Guasch y Jordi Mas Grau (2014) en su artículo *La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)*, el cambio de paradigma del movimiento gay tuvo serias repercusiones políticas. Además del mencionado rechazo de las identidades disidentes, que eran entendidas como “formas extremas de homosexualidad”, otro aspecto fundamental será el énfasis en la espectacularización televisiva de lo trans\*.

*Más que amor, frenesí*, ofrece, a mi juicio, un ejemplo de las consecuencias fílmicas de estos procesos. Lo travesti y transexual, de acuerdo con la terminología de la época, será simplificado a formas anecdóticas de representación que, más que aportar significado, pretenden servir como recurso estético de la narración. Lo trans\* sirve entonces como un mecanismo ornamental, privándosele de participar de forma activa en la significación del producto fílmico. En concreto el transformismo y travestismo serán construidas como formas de “ocio” asociado al ambiente gay. Esto es ejemplificado por los tres personajes de esta película que en su primera aparición se presentan como “Diva”, “Jackie Kennedy” y “Dolly Parton”. Su excéntrico vestuario y maquillaje se acompaña

de una coreografía perfectamente sincronizada para la interpretación del *playback* “estoy llorando por ti” (1995) de la artista Minerva. La canción sirve como base del primer encuentro entre Yeye y Max, canalizando el punto de vista y el estado de ánimo de la joven. Al igual que la protagonista de la película, la canción refleja la espera infinita de una mujer por el hombre al que ama mientras llora por él: “y viviré una vida triste y sencilla añorando las cosas que he dejado atrás”.

La actuación sirve como hilo conductor para no solo embellecer el relato, sino también para quitar dramatismo al encuentro entre ambos personajes. Lo importante de su actuación es que están aportando el toque *camp* a la narración y, en especial, al reencuentro de los dos protagonistas. El transformismo no tiene un mensaje propio como en el caso de lo gay en este mismo filme, sino que sirve como mediador de la tensión entre la pareja heterosexual. Si bien esto refiere a la función “relajante” de Tina, el transformismo en este filme no posee, en ningún caso, ni el protagonismo ni la agencia que sí tiene la mujer transexual. Esta escena condensa el contexto social del momento en el que lo homosexual estaba reajustando los parámetros en los que debía basarse la imagen pública de “su” movimiento. El propio cine LGTB de estas décadas tomara lo trans\* en este sentido, como un accesorio estético más que como un eje narrativo en el que ni siquiera poseen una trama propia.

A pesar de esto, la transexualidad y el transformismo no serán sometidos de la misma manera a los intentos de apropiación cultural de la heteronorma. Por un lado, a lo largo de los años ochenta comenzaron a tener peso los discursos que pretendían la racionalización del transexual: “la redefinición del travestí a través de la categoría médica de transexual permitió su representación normalizada en el sistema de clasificación de género” (Guasch y Mas, 2014). Sin embargo, la figura de la *drag queen* o transformista parecía contener todavía cierta capacidad de subversión debido a la inestabilidad de la *performance* de género que representaba. A pesar de que esta figura no pudo ser racionalizada a través de su medicalización, tal y como lo fue el sujeto transexual, se la sometió a los parámetros del incipiente “mercado gay” para así anular y limitar su capacidad subversiva (Berzosa Camacho, 2012: 124).

De esta manera, la capitalización y la espectacularización funcionan de manera conjunta como mecanismos que permiten retomar la —nunca abandonada por completo— asociación franquista entre el travesti y el cabaré/show nocturno. La capacidad subversiva de estas identidades será contrarrestada a través tanto de su conversión en figuras estrambóticas como de la inserción en las dinámicas capitalistas del

“mercado rosa”. Esto es lo que Ricardo Llamas y Francisco Vidarte (1999: 217) llaman la “comunidad contenta” o “satisfecha” en relación con la mercantilización del colectivo y a su claudicación a las imposiciones heteronormativas. Este proceso tiene su exponente en la retirada “estratégica” de la molesta feminidad de las transformistas y de las locas y, en todo caso, su reducción al estereotipo irrisorio falta de complejidad o al objeto de entretenimiento heterosexual.

Tal y como menciona Judith Butler (2002: 185) el privilegio heterosexual se estructura a través de la presentación de la heterosexualidad como una entidad original y natural que, paralelamente, produce sus propias formas de travestismo en las que proyectar sus ansiedades. Lo que la autora denomina “alivio ritual” es comprendido aquí como la necesidad de aplacar esa vía de inestabilidad y subversión que puede presentar el transformismo en un contexto fílmico marcado por la preeminencia de la masculinidad hegemónica. Esta utilización instrumental también es evidente en la falta de profundización narrativa en estos personajes, los cuales son construidos como sujetos planos que únicamente suponen una expresión estética. Son personajes que aparecen para mostrar la “modernidad” estética e ideológica de la película, pudiendo ser extraídos de la narración sin que esta sufra ningún cambio relevante.



3.4 *Segunda piel* (1999): El hombre víctima; el hombre traumatizado



### **Ficha técnica: *Segunda piel* (1999)**

Dirección: Gerardo Vera

Género: Drama

Intérpretes principales: Jordi Mollá (Alberto), Ariadna Gil (Elena), Javier Bardem (Diego), Cecilia Roth (Eva).

Producción: Andrés Vicente Gómez

Argumento: Gerardo Vera

Guión: Ángeles González-Sinde

Dirección Fotografía: Julio Madurga

Música: Roque Baños

Duración: 104 minutos

Temática principal: Gay

Datos de distribución:

Total espectadores/as: 555.045

Recaudación: 2.209.599,20 euros

Resumen:

Alberto y Elena, desde que se conocieron siendo adolescentes, comparten sus vidas representando al matrimonio feliz. Aparentemente mantienen una vida idílica criando a su hijo, sin embargo, el nudo del relato se desencadenará cuando Elena encuentre indicios de que su marido mantiene una relación con otra persona. Si en un primer momento trata de retomar las riendas de su relación y recuperar la magia de los primeros años, pronto descubrirá que su matrimonio se basa en una mentira: su marido le engaña no con una mujer, tal y como se había imaginado, sino con un hombre. Tras este descubrimiento, Alberto se verá obligado a asumir sus engaños y aceptar su identidad frente a su mujer a la cual llevaba engañando toda su vida. Sin embargo, el personaje parece no poder hacer frente a esta situación ya que su educación y herencia cultural le impiden aceptarse a sí mismo, tal y como él manifiesta. A pesar de contar con el apoyo de Diego, su amante, y de su hasta entonces mujer, Elena, el protagonista terminará derrumbándose siendo incapaz de asumir su homosexualidad. El filme se cerrará con el fallecimiento de este debido a un accidente de motocicleta, aunque también se deja en el aire la posibilidad de un suicidio.



Los años noventa supusieron una diversificación de las representaciones de lo LGTB acompañada por una “desfocalización” (Alfeo Álvarez, 2003: 43) de sus tramas y centralidad en la historia, una situación de la que *Más que amor, frenesí* (1996) es representativa. No será hasta finales de la década cuando se recupere cierto “monotematismo” de cada una de las identidades acuciado por el fortalecimiento del movimiento y de su participación en las instituciones. Estas categorías serán representadas en las narraciones individualmente, retomando su protagonismo y ahondando en la experiencia LGTB de una manera más compleja, aunque manteniendo los ejes temáticos clásicos. Tomando como referencia el cine gay, se puede apreciar cierta continuidad en la manera en la que esta identidad es tratada fílmicamente, especialmente a través del recurso de ejes temáticos como, por ejemplo: la salida del armario, la dificultad de asimilación de la identidad sexual y los problemas derivados de la homofobia.

Precisamente *Segunda piel* es uno de estos filmes que durante los años noventa abandonan las representaciones plurales de la diversidad y se centran en tratar exclusivamente una identidad. La película sirve como exponente, además, de la vigencia que el discurso del “homosexual traumatizado” continuaba teniendo y tendrá hasta bien entrado el siglo XXI<sup>164</sup>. Los discursos patologizadores han calado en el imaginario colectivo de tal manera que las representaciones culturales continúan construyendo, en muchos casos, la vivencia de la homosexualidad como una esfera traumática de la vida de los personajes. Hasta tal punto es habitual la asociación entre patología y sexualidad no-normativa que esta parece haber adquirido la forma de un canon fílmico. A través de secuencias en las que se reproduce la confesión del secreto identitario, la experimentación de culpa o la salida del armario, es como se dota de sentido a la experiencia homosexual. Estas fórmulas codifican sus experiencias vitales basándose en discursos que pueden ser asimilados por la audiencia, especialmente por la heterosexual. De este modo, la representación LGTB solo cobra sentido a través de los discursos propios del heterosexismo que están encaminados a “mostrar” y “exhibir” la diversidad para promover su heteronormalización. Mientras que, por un lado, esto puede ser entendido como algo positivo puesto que aporta visibilidad al colectivo, por otro, ha terminado por

---

<sup>164</sup> Con esto no pretendo argumentar que la experiencia LGTB no esté, en muchos casos, marcada por experiencias traumáticas y violentas, sino más bien quiero incidir en cómo las narraciones eluden tratar de manera directa los conflictos planteado por la homofobia del sistema patriarcal y se centran en su descripción simplista.

congelar los modelos de representación invisibilizando otras trayectorias identitarias igualmente legítimas.

La intencionalidad del director en el desarrollo y construcción de la historia de este largometraje supone un punto muy relevante con el que iniciar el análisis. Tanto parte de la crítica como el propio director, Gerardo Vera, han insistido en negar la centralidad de la homosexualidad en esta película: “no es una película homosexual (...) es una película de sentimientos donde realmente la opción sexual no cuenta” (citado en Llamas, 2001: 76). Como Almodóvar hiciera en la promoción de *La ley del deseo* (1987), ambos insisten en focalizar el interés de sus producciones en la pasión y las emociones más que en la relevancia, e incluso cierto sentimiento de innovación, que implica incluir a personajes y tramas LGTB. Una vez más, se recurre a la presentación del amor de manera esencialista como algo universal e incuestionable que va más allá de razas, sexos y sexualidades. Tal y como menciona Ricardo Llamas (2001: 76), el amor se convierte en *Segunda piel* en una “verdad humana sustantiva” debido a la intención expresa del director de sortear la calificación de su filme como gay. Así mismo, con esto se pretende alejarse de la “mala publicidad” del “estigma homosexual” y por ello el filme se construye en base a lo que el mencionado autor denomina “locafobia” (Llamas, 2001: 76). De esta manera, la alusión al amor como una emoción humana que está por encima de las etiquetas genérico-sexuales funciona no para normalizar la experiencia y diversidad LGTB, sino más bien para invisibilizarla.

Sin embargo, a pesar de que tanto Almodóvar como Vera llegan a un punto común, su manera de construir la representación es frontalmente opuesta. Mientras que Almodóvar no tiene prejuicios a la hora de desarrollar la estética *camp* y la pluma<sup>165</sup> para hacer fluir lo LGTB con voz propia, Vera da muestras de un profundo y obsesivo interés por eliminar todo rastro de histrionismo de su narración: “[l]a fuerza de la película radica en que ves a dos hombres enamorados, no son dos locas sino dos tíos” (citado en Llamas, 2001: 76). Este discurso higienista se materializa no solo en la excesiva serenidad y frialdad con la que se construyen los personajes, sino también en las carencias narrativas. Como afirma Alberto Mira (2004: 596), el obstinado intento del director por “desproblematizar” la homosexualidad no hace más que presentar una “visión

---

<sup>165</sup> El autor Alberto Mira (2005: 179) menciona la relación que existe entre las culturas homosexuales, lo *camp* y la pluma: “La pluma no siempre es contagio, puede entenderse como ascesis; puede ser un código totalmente buscado para integrarse más fácilmente en círculos determinados. (...) Lo *camp* parte de la pluma, la hace consciente y la utiliza activamente para afirmar precisamente los gestos que constituyen motivo de injuria”.

desinfectada [de la homosexualidad] que simplemente resulta increíble desde el punto de vista narrativo”. Esta carencia deriva, según el autor, en la invisibilización de la homofobia, que no es representada en prácticamente ningún momento, pero, además, en el empaquetamiento de la “experiencia homosexual para el disfrute de la mirada heterosexista” (Mira, 2004: 597).

Al igual que como se puede observar en la cinematografía gay de los años setenta, el personaje de Alberto es introvertido, delicado y vive marcado por la amargura, la falta de realización personal y el trauma que le supone su identidad sexual no (auto)aceptada. Como afirma Alejandro Melero (2014: 288-289) respecto a la cinematografía gay de la Transición, el personaje homosexual está condenado a tres ejes temáticos a través de los que se rige su representación: “la homosexualidad condena a la soledad”, “la homosexualidad condena a la incomprensión” y “la homosexualidad condena a la diferencia”. Alberto es un personaje destinado a la soledad y a la experiencia sexual clandestina alejada de las miradas exteriores. Una situación vital dramática que, como ocurre en este caso, no puede tener un desenlace positivo. Al recurrir a esta forma de representación, la homosexualidad es utilizada como el principal problema de la narración. Como apunta Alberto Mira (2004: 598-599), sin esta problematización de la homosexualidad en términos patológicos la narración desaparece, puesto que supone el núcleo de todo aquello que se narra, de tal manera que no se exploran las dificultades derivadas de la experiencia homófoba, sino que se describen los “males” que derivan de la homosexualidad.

El tratamiento de la narración se articulará a través de lo que Chris Perriam (1999: 135) ha definido en *Segunda piel* como “esterilización de la homosexualidad”. Esta acción es un mecanismo por el que se despoja a los personajes de cualquier rasgo asociado a lo gay para así no correr el riesgo de que no sean tomados en serio: “el único homosexual al que se le permite protagonizar con dignidad es aquel que ha borrado toda marca de la historia, de la tradición, aquel que ha borrado pluma y estética, aquel que ni siquiera conoce el ambiente” (Mira, 2004: 600). No es algo casual que los actores que interpretan a Alberto y Diego, Jordi Mollá y Javier Bardem respectivamente, sean considerados en la época como iconos representantes de una masculinidad más moderna y sexualizada (Perriam, 1999: 135). La obstinación con la que se busca el alejamiento de la representación estereotipada se materializa en la virilidad que ambos representan a través, principalmente, de su apariencia física.

Este largometraje puede ser entendido como el producto lógico del proceso de “masculinización” del sujeto político LGTB, ya mencionado, que se inicia en los años ochenta, por el que las fórmulas consideradas “excesivas” y femeninas de alteridad sexo-genérica pasaron a ser valoradas como poco apropiadas. Lo que se configura es un modelo masculino de lo “políticamente correcto” en el que la institucionalización del movimiento LGTB irá asociada a la búsqueda de fórmulas más “atractivas” y menos “agresivas” en el juego político heteronormativo. Esta delimitación del discurso reinscribe un modelo del “buen homosexual, trans\* o bisexual” basado en el control, planificación y en la contención de aquello que puede o no ser mostrado (Generelo, 2007: 48). La restricción de estas identidades se fundamenta, así mismo, en el rechazo activo de aquellas que, de acuerdo con el patrón heterosexista, aportan “mala imagen” para un movimiento que ansía la validación social. Este discurso existirá frente a la imagen festiva y, a su vez, reivindicativa de la cada vez —especialmente desde finales de los noventa— más influyente manifestación del “orgullo” en la capital madrileña. Tal y como comenta Óscar Guasch, el aspecto negativo propio de la institucionalización se complementará con la posibilidad de autoaceptación de la identidad gay, algo que no era viable en el contexto represor. Es en este momento cuando el homosexual “puede convertir su diferencia en orgullo” (Guasch, 1995: 74).

A lo largo de este apartado me centraré en tres aspectos que considero fundamentales para desgranar la representación de la masculinidad y su interrelación con lo homosexual. En primer lugar, siguiendo con la aproximación comparativa entre lo masculino y lo femenino hegemónico, prestaré atención a la manera en la que Alberto y Elena dan forma el matrimonio tradicional anclado en los roles normativos del hombre proveedor y la mujer abnegada. En segundo lugar, pasaré a analizar cómo la introducción de la trama homosexual revela la “fragilidad” de la masculinidad de Alberto y lo muestra ante la audiencia como un “homosexual traumatizado”. Esto será interpretado de acuerdo a dos discursos: por un lado, la tradicional vinculación de homosexualidad/patología a través del concepto de “homofobia interiorizada” y, por otro lado, de acuerdo al surgimiento, en las últimas décadas de un discurso que pretende presentar como “víctimas” del patriarcado a los hombres que *performan* la masculinidad hegemónica. En último lugar, incidiré sobre cómo la narrativa homosexual anula la posibilidad de presentar una historia sobre la bisexualidad que al final se ve reducida a mera anécdota.

### **3.4.1 La familia y el matrimonio tradicional: vínculos necesarios para la masculinidad**

El argumento central de *Segunda piel* gira entorno a la doble vida del protagonista, Alberto. Este personaje oscila entre el modelo tradicional de familia que ha formado junto a Elena, y las relaciones sexuales esporádicas que mantiene con Diego, su amante. A través de esta alternancia entre lo homosexual y lo heterosexual, Alberto —al igual que Álex, el hombre casado de *Más que amor, frenesí*— pretende mantener su vida marital y extramarital en esferas independientes, pasando de una a otra sin que estas entren en contacto. De hecho, el nudo de la narración se inicia precisamente cuando comienzan a difuminarse los límites que habían demarcado estos espacios y el protagonista se ve obligado a enfrentar su propia realidad y orientación sexual. El matrimonio heterosexual y la familia feliz que se representan en un inicio van a ir resquebrajándose debido a las mentiras y, fundamentalmente, a la irrupción del deseo homosexual.

El matrimonio será representado de acuerdo con el modelo tradicional heteronormativo en el que el varón cumple las funciones de proveedor mientras que a la mujer se le prescriben prácticas relacionadas con los cuidados, las tareas domésticas y, en definitiva, como afirma Diane Alméras (2000: 97) la labor fundamental de garantizar el bienestar de “su” familia. Esta mujer es, en palabras de Meri Torras (2007b: 11), la alegoría de la “mujer-reflejo” burguesa cuya principal función es la de garantizar la continuidad de las leyes patriarcales de generación en generación, de padres a hijos. En esta visión del mundo a través de roles diferenciados, especialmente en el ámbito doméstico, la mujer se convierte en un instrumento subordinado que garantiza la supervivencia del grupo a través de su esfuerzo constante. Elena, esposa de Alberto, encaja a la perfección en este modelo de aspiración femenina que sirve como pilar de la estructura familiar patriarcal, y que representa lo que la autora Betty Friedan (1974: 70) define como “mística de la feminidad”:

La mística de la feminidad afirma que el valor más alto y la única misión de las mujeres es la realización de su propia feminidad. (...) un modelo por el cual todas las mujeres deben regirse de ahora en adelante o renunciar a su feminidad.

Elena encarna la cualidad de entrega absoluta al hombre y señor del hogar, construyendo un espacio de descanso para él y, a su vez, de trabajo incansable para ella. El ámbito doméstico da forma a las subjetividades, especialmente en lo referente a la masculinidad y la feminidad (Parrini: 2000: 72). Es así como el hogar se convierte en eso que Steven L. Nock (2000: 1977) llama “factoría de género” en el que a través de prácticas rutinarias se reafirma la masculinidad y la feminidad del matrimonio heterosexual: “gender beliefs are part of marriage. But they are also part of how men and women render themselves fully masculine and feminine”. Aun así, es fundamental recalcar el papel de la familia no solo como productora de subjetividades, sino también como garante de la jerarquía masculina más allá de los cambios que se produzcan a nivel socioeconómico. Como afirma Pierre Bourdieu (2000: 120), es la “autonomía relativa” de los bienes simbólicos—que puede entenderse en términos de adaptación constante—, entre ellos el matrimonio, lo que “permite que la dominación masculina se perpetúe más allá de las transformaciones de los modos de producción económicos”.



Elena y Alberto en una cita que ella organiza para convencer a su marido de que necesita un terapeuta.

La construcción de distintos espacios en función del género determina, como ha mencionado Simone de Beauvoir (1987: 502-503), las diferentes ambiciones y necesidades que rigen el matrimonio: “el hombre, hoy, se casa para anclarse en la inmanencia, pero no para encerrarse en ella; quiere un hogar, pero permaneciendo libre para evadirse de él; (...) La mujer trata de constituir un universo de permanencia y de continuidad”. Estas aspiraciones, diferentes y, a su vez, complementarias, no solo son el producto de la diferencia de género, sino que también sirven para que estas se reproduzcan y adapten a lo largo de las diferentes generaciones, mostrando una falsa apariencia de inmutabilidad.

Aun así, el filme no reproduce ahistóricamente el arquetipo del “ángel del hogar” por el que Elena permanecería recluida en el ámbito doméstico, sino que aporta ciertos

matices que la presentan como una mujer moderna acorde a los nuevos tiempos. Este personaje, tal y como se muestra al inicio de la película, trabaja fuera y dentro del hogar, se encarga de ir a buscar a su hijo a la salida del colegio y, además, de tareas varias como recoger la ropa de la tintorería o preparar la comida. Para esta “mujer moderna” —que se incorpora a la vida social a partir de los años setenta en complementariedad con el “nuevo hombre”— el matrimonio ya no es el fin último de su vida, sino que, como indica Victor J. Seidler (2006: 45) se convertirá en el instrumento más eficaz para ser feliz. Es un personaje muy dinámico que, sin duda alguna, centra su actividad en hacer que el hogar canónico patriarcal funcione correctamente. Para ello lleva a cabo una doble jornada centrada tanto en el trabajo asalariado como en el “trabajo reproductivo” (Carrasquer et al., 1998: 96)<sup>166</sup>.

Un dinamismo que, si bien le aporta más libertad de acción, sobre todo en el espacio público, a su vez, parece servir para tensar las relaciones de dependencia y servidumbre al aumentar el número de actividades de la que es la encargada. Como ya comentó Simone de Beauvoir (1987: 503) a mediados del siglo pasado, el trabajo doméstico de la mujer no le aporta autonomía debido a que este es considerado como un valor privado que no es útil para el conjunto social. Sus actividades no solo son entendidas como inherentes a su género, sino que no son valoradas como un “verdadero” trabajo. De esta manera, la mujer moderna trabaja fuera y dentro del hogar viendo como lo doméstico es invisibilizado o no reconocido como tal. Así mismo, el discurso patriarcal infravalora, como indica Bourdieu (2000: 121), el tradicional y esencial papel de las mujeres en lo relacionado con el capital social y con el mantenimiento de la cohesión familiar dentro y fuera del espacio doméstico.

A pesar de que el “nuevo” modelo de pareja heterosexual presenta una apariencia de mayor flexibilidad e independencia para ambos cónyuges, lo cierto es que el discurso fílmico reproduce algo que numerosos estudios han constatado (Carrasquer, et al., 1998): el peso del hogar continúa recayendo principalmente en las mujeres, que siguen siendo consideradas como las “verdaderas dueñas del hogar”. A pesar de la inserción de la mujer en el ámbito laboral y de los profundos cambios sociales, las estructuras familiares parecen seguir rigiéndose por principios tradicionales y patriarcales (De Luis et al., 1999:

---

<sup>166</sup> En los últimos años se ha tendido a abandonar la terminología de “trabajo doméstico” debido a que los cuidados del hogar y la familia “no se reducen exclusivamente al hogar o ámbito doméstico”. Este trabajo tiene dos características fundamentales: por un lado, el no estar retribuido económicamente y, por el otro, su feminización y consiguiente invisibilización, incluso para las mujeres que lo realizan (Carrasquer et al., 1998: 96).

189). Los hombres no asumen el hogar como un “espacio propio”, sino más bien como un lugar de transición que les permite descansar de su ajetreada vida pública. De acuerdo con esto, para Alberto el matrimonio no simboliza la felicidad total, sino el punto de apoyo que le permite disfrutar de la estabilidad necesaria para garantizar su rol social alejado de la estigmatización homosexual. Su mujer es un símbolo de masculinidad hegemónica puesto que a su lado y, junto con su hijo, da muestra pública de su heterosexualidad. Es a través de esta referencialidad discursiva al esposo y padre patriarcal que inunda el imaginario colectivo como se dota de significado al personaje, pero también, en su carencia, como evidenciaré a continuación, lo que motiva el rechazo del mismo.

Debido a la irrupción del deseo homosexual y a la infidelidad del protagonista, el matrimonio inicia un proceso de desestructuración en el que Alberto, a la par que se expone identitariamente, deja de ejercer como un “buen padre”. El protagonista comienza a descuidar a su familia, no solo olvidando cumpleaños o pequeñas tareas, sino también dejando de tener intimidad con su mujer y comunicación con su hijo. Esto se evidencia en una breve secuencia en la que padre e hijo cenan delante del televisor sin intercambiar a penas ninguna palabra y en la que puede comprobarse cómo ambos son prácticamente dos extraños el uno para el otro. Su falta de habilidad para gestionar la incomodidad de la situación deriva en algo habitual: servirse de lo material para así tratar de suplir las carencias emocionales evidentes en la relación con su hijo: “¿Quieres que vayamos a comprar el chándal que vimos el otro día?” (49:47).

La infidelidad de Alberto con un hombre no solo le aleja de su mujer y de su hijo, sino que parece arrojarle fuera del pedestal del *pater familias*. Cuando las mentiras del protagonista comienzan a quedar al descubierto, él también queda en entredicho como representante de la masculinidad hegemónica. A partir de ese momento comienza a derrumbarse, a pedir ayuda a Elena y a afirmar que está “enfermo”. La narración empieza entonces a mostrarlo como una víctima, algo que como reflejaré en el próximo apartado, obedece a un intenso esfuerzo discursivo por el que la masculinidad hegemónica pretende recuperar su posición social privilegiada.

Un aspecto relevante de estos personajes y que también da sentido a la masculinidad hegemónica es la caracterización emocional de ambos de acuerdo con la complementariedad patriarcal emoción/razón y con la abnegación femenina. En el año 2011, el programa de televisión *Versión española* presentado por Cayetana Guillén Cuervo realizó un coloquio que acompañaba a la proyección de la película en el que



estuvieron presentes el director, Gerardo Vera, Ariadna Gil y Jordi Mollá. Las palabras de la actriz acerca de su personaje son muy elocuentes, ya que revelan hasta qué punto la abnegación de Elena deriva de la intencionalidad del director por crear un personaje femenino que hiciera referencia al discurso patriarcal canónico: “Ariadna Gil: La mujer lo primero que hace es *mirarse a ella* (...) ¿Qué está pasando con la relación?” (18:04-18:12; énfasis propio). La actriz se refiere en concreto al momento en el que Elena comienza a sospechar sobre la infidelidad de su marido y trata no ya de obtener respuestas, sino más bien de resolver a toda costa la situación, pero sin entrar en conflicto con Alberto. Para ello se tiñe el pelo, se compra un libro de autoayuda, lencería e incluso propicia que su hijo pase la noche en casa de un amigo para quedarse a solas con su marido. Al igual que ocurría con Yeye en *Más que amor, frenesí* (1996), la abnegación femenina va a ser desarrollada como una manera de dulcificar y de resaltar las bondades del personaje, más que para mostrarla como insulsa y pasiva. Preparando esta velada, la “buena esposa” no solo busca evitar un conflicto directo con su marido, sino que, además, está asumiendo que tiene la culpa parcial o total de los problemas por los que atraviesa su relación. Desde el inicio de la película en el que descubre que algo está ocurriendo con su matrimonio, Elena trata de encontrar una solución a la situación, encargándose de gestionar no solo sus propias emociones, sino también las de su marido debido a su incapacidad de comunicarlas:

Elena: Oye Alberto, ¿tú crees que debería ir a un psicólogo?

Alberto: No sé, ¿tan grave es lo que te pasa?

Elena: A lo mejor, tú también lo necesitas. Yo creo que a ti también te pasan cosas.

Alberto: ¿Qué pasa Elena? Mira, si quieres ir a un psicólogo me parece muy bien, pero vas tu sola, conmigo no cuentes. Y si se tienen problemas uno se ocupa y los resuelve...los resolvemos, me da igual. (12:06-12:49)

El clásico sentimiento de culpabilidad inculcado a las mujeres para así promover su baja autoestima y, por ende, su sometimiento (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2003: 148-149) se materializa aquí en que Elena problematiza su relación, en un inicio, de acuerdo con su mal ejercicio como esposa y madre. Asume la culpa del fracaso de su matrimonio, entendido como un fracaso personal, y por ello intenta ponerle remedio incluso cuando descubre la “verdadera” orientación sexual de su marido. Elena es una “suffering heroine” al modo de las princesas Disney (Fernández Rodríguez, 1997), es decir, una mujer frágil y pasiva, una trabajadora incansable que vive en un contexto de esfuerzo permanente por

garantizar la felicidad de su entorno a costa de la suya propia. Su realización personal proviene precisamente del exterior: solo es feliz cuando los suyos son felices.

Alberto, por su parte, es retratado desde un primer momento en contraposición a la fidelidad e intensidad emocional de su esposa. La introspección que ella lleva a cabo es traducida en el caso del hombre en incapacidad emocional y de autoaceptación. Es un mentiroso que incluso llega a causar cierta aversión en la audiencia debido a la cantidad de mentiras que le cuenta a su esposa y a su amante, a la par que a sí mismo. La mentira es el centro de todas sus acciones y eso funcionará como un obstáculo en la identificación de la audiencia, pero paralelamente potenciará la empatía con Elena. La contraposición con la feminidad hegemónica permite construir la desidentificación con Alberto, puesto que él es expuesto como el causante del sufrimiento de la “mujer perfecta”. Aun así, esto no supone que se le configure como el antagonista, sino más bien como un “pobre hombre” del que se sentirá pena cuando finalice la narración. Es precisamente esta oposición buena/malo la que permite ver cómo se da forma al protagonista como un hombre traumatizado por la incapacidad de aceptarse a sí mismo, así como de encajar en un rol social que le ha sido impuesto. Frente a la feminidad hegemónica de Elena se presenta la “frágil” masculinidad de Alberto, que ni siquiera es capaz de cumplir con sus obligaciones como padre. Elena *performa* su feminidad de una manera tan “correcta” que incluso cuando se entera de que su marido ha mantenido relaciones con un hombre y decide, por despecho, acostarse con un compañero de trabajo, la narración hace evidentes sus remordimientos, algo que no ocurre con Alberto.

El director aporta otro matiz a la actuación de la actriz que sirve para enfatizar el carácter contenido del personaje: “Gerardo Vera: Otro equilibrio que Ariadna hace prodigiosamente es que, en ningún momento, ella cae en ‘la mari’. En ningún momento... ¿de dónde vienes? ¿y esta factura? Y no sé qué... nada. Es de una elegancia...” (17:11-17:30). La introspección femenina es considerada como una característica positiva, tal y como evidencian los comentarios de la actriz y el director, porque son muestra del sosiego y la calma que caracterizan a una mujer alejada de los grandes dramatismos. El director contrapone la figura de “la mari”, considerada como una mujer histriónica, ruidosa e insistentemente pesada, al personaje de Elena, que no solo destaca por su abnegación, sino porque lleva su sufrimiento en silencio sin hacer grandes o “exageradas” muestras del mismo. Esto es visible tanto en la falta de diálogos explicativos como en el hieratismo

que caracteriza la actuación de Gil, que incluso en los primeros planos se muestra impertérrita ante las diferentes situaciones que vive<sup>167</sup>.

Este ideal femenino sanciona un discurso de imperturbabilidad que no debe ser confundido con el masculino. Si bien en ambos casos se prescribe cierto control emocional, debe tenerse en cuenta que hombres y mujeres interpretan sus emociones de maneras diferentes de acuerdo con los ideales de género (Fischer y Jansz, 1995: 64). Elena debe sufrir silenciosamente, soportando de manera ejemplar los engaños y la traición de su marido sin siquiera poder hacer una demostración de rabia que vaya más allá de un exabrupto momentáneo. La feminidad fuerza a la asunción de la rabia o la ira como emociones eminentemente negativas que deben ser autocontroladas, puesto que de esta manera se limitan las capacidades subversivas que pongan en entredicho la autoridad masculina:

Furthermore, emotions like anger, rage, and irritation do not fit the stereotypical expectations of an emotional woman. These emotions, and particularly their expression, seem to be in sharp contrast with femininity, because they imply the attribution of negative events to others ('it was your fault'), speaking up against and criticizing others, and even becoming violent and hostile against others. (Fischer y Jansz, 1995: 64)

Anne Campbell y Steven Muncer (1987) muestran cómo las agresiones y las amenazas son entendidas por hombres y mujeres de maneras diferentes. Para ellas representan una situación de ganancia nula (*no-win*) que generará frustración o las hará sentirse mal. La agresión es concebida como una pérdida de control, un alejarse de la forma adecuada de comportamiento que rápidamente es corregida y autosancionada. De esta manera, las mujeres se enfrentan a una clara paradoja: si mantienen el control sentirán frustración y si no lo hacen lamentarán haberse dejado llevar por la ira (Campbell y Muncer, 1987: 501). Sin embargo, para ellos es una situación de pérdida nula (*no-lose*) ya que se limitan a seguir la normatividad social que garantiza que no solo puedan expresar su rabia y agresividad, sino que esta sea calificada como apropiada, madura o incluso propia de un

---

<sup>167</sup> Este discurso de la abnegación femenina asienta sus bases en la herencia occidental judeo-cristiana, tal y como expone Emma González en su obra *Soportarás todos los males: la violencia contra las mujeres en el cristianismo primitivo* (2017). La autora no solo alude a la violencia extrema que supone exigir/asumir este modelo basado en el sufrimiento y el silencio de las mujeres, sino en cómo esto es considerado el ideal deseable dentro de las sociedades patriarcales. Al respecto, M<sup>a</sup>. Amparo Pedregal Rodríguez afirma que dicho ideal de abnegación es el producto de la asimilación de la esclavitud como modelo de conducta cristiana. El cristianismo "hizo suyos los 'valores' de la esclavitud y los empleó metafóricamente para describir el comportamiento más conveniente a sus devotos, jerarquía eclesiástica incluida. (...) [E]l cristianismo da un paso más presentando el sufrimiento, el castigo que el esclavo pueda recibir de su amo, como algo deseable" (Pedregal Rodríguez, 2007: 421).

caballero (Campbell y Muncer, 1987: 505). La expresión de estas emociones es parte de un conjunto de reglas sociales que demarcan una forma de relación masculina, algo que acaba por generar un sentimiento de poder y camaradería (Fischer y Jansz, 1995: 64).

En definitiva, si inicialmente el director perseguía alejarse del estereotipo gay — las “locas” a las que se refería— ahora rechaza a la mujer hipersensible e hiperexpresiva del melodrama clásico. Son precisamente estos dos discursos, uno plumófobo<sup>168</sup>, o si se prefiere, de rechazo a la feminidad encarnada por varones, y otro misógino, puesto que se basa en presupuestos patriarcales que sancionan un modelo hegemónico y complementario de feminidad, por lo que este filme pierde calidad política y narrativa a medida que avanza su desarrollo. La heteronormalización del homosexual, acompañada de la construcción hegemónica del personaje femenino, parten del trabajo intencional del director por configurar un texto destinado, tal y como afirma Alberto Mira (2004: 598), a “un ‘ustedes’ que es heterosexual”.

### **3.4.2 Entre el trauma homosexual y las lágrimas masculinas**

Otro eje temático sobre el que gira esta película es la homosexualidad, concretamente a través de los conflictos identitarios de Alberto. Su orientación sexual es construida como un problema fundamental que orienta la narración y que está en la base del sufrimiento de Elena y de Diego, e incluso del suyo propio (Mira, 2004: 598-599). Si en un principio he señalado que el autor ha construido el texto fílmico de acuerdo a su rechazo de lo gay<sup>169</sup>, lo que ahora pretendo es mostrar cómo este punto de vista se proyecta en la construcción del personaje de Alberto y de su masculinidad. No es únicamente que Alberto, evite estratégicamente los marcadores gays, sino que el mismo filme es un ejercicio de “homofobia liberal” (Mira, 2004). El intento del director por “borrar” los marcadores de identidad gay hace que, más que una película sobre la homosexualidad o siquiera sobre las complicaciones del amor, *Segunda piel* se convierta en una alegoría de la victimización de la masculinidad hegemónica. Este largometraje puede ser entendido, de este modo, como el contrapunto de una década, los noventa, marcada por las comedias gays protagonizadas por jóvenes hedonistas, para centrarse en la representación de personajes adultos y viriles (Fouz-Hernández, 2004: 70).

---

<sup>168</sup> El discurso “plumófobo” se basa en el rechazo a los hombres con “pluma” —forma coloquial de referirse a un hombre cuya expresión de género es vista como femenina— a los que habitualmente se les considera directamente como gays.

<sup>169</sup> Entendido en este caso como lo asociado históricamente a la identidad gay.

Como han señalado algunos estudios, en el proceso de autoaceptación de la orientación sexual, el género y, en este caso la masculinidad hegemónica, tiene un papel esencial para validar y negociar la identidad: “[b]eing able to reconcile their sexuality with a successful performance of masculinity is a key ritual in men initially accepting their sexuality in a homophobic world” (Rige, Plummer y Peasley, 2006: 507). También la representación fílmica se sirve de la masculinidad para convertir a un determinado personaje en más o menos asimilable por la audiencia en relación a los patrones culturales patriarcales. En el caso de este largometraje, la masculinidad será utilizada como la excusa para “disculpar” los errores del protagonista presentándolo como una víctima del patriarcado<sup>170</sup>. De acuerdo con esa afirmación, *Segunda piel* hace uso de la masculinidad hegemónica como una forma de justificación, y no como explicación, para canalizar el conflicto principal que expone la narración.

Que Alberto sea construido como un personaje homosexual “traumatizado” no le resta capacidad de ejercer la hegemonía de acuerdo a su privilegio masculino basado en su esfuerzo activo por “pasar por heterosexual”. Este personaje rechaza todo aquello que pueda ser tipificado como homosexual y para ello enfatiza su papel de masculinidad hegemónica y su vinculación con la heterosexualidad. Este proceso de “armarización” a través de la utilización de la *performance* masculina es descrito por Fernando Villaamil (2004: 21) como un dispositivo estratégico:

la organización social de la masculinidad se establece sobre la noción de discreción y una articulación característica de la dicotomía privado-público. Los signos y comportamientos asociados a la masculinidad sancionada componen un arsenal simbólico que puede ser empleado estratégicamente: en un ambiente que podríamos calificar de cierta tolerancia pasiva, precisamente mientras se mantenga una apariencia pública de normalidad, un apego público a la norma y una amplia conformidad externa con las expectativas de rol masculinas, se abre a los hombres un amplio margen de maniobra, en el que se incluirán las formas subordinadas de la masculinidad.

En este sentido, Mario Pecheny (2002: 143) afirma que este ejercicio requiere de la simulación, bien sea de forma activa a través del “simulacro” o pasiva mediante la “discreción”. En ambos casos se pone el énfasis en “pasar por heterosexual” y, por lo tanto, adoptar aquellas prácticas, estéticas y actitudes consideradas masculinas. De lo que

---

<sup>170</sup> Con esto no pretendo afirmar que los hombres y otras identidades no sufran formas de discriminación y opresión patriarcal. Más bien busco resaltar la manera en la que la narración asume un discurso malintencionado que en las últimas décadas ha comenzado a tener importancia por el que se establece una relación simétrica entre la opresión de las mujeres y los hombres: “los hombres también estamos oprimidos por el patriarcado”.

se trata es de “parecer heterosexual” apelando a la naturalización cultural: “todo sujeto es heterosexual hasta que se demuestre lo contrario”. Como afirma Alberto Mira (2004: 597-598), la narración podría haber cobrado un nuevo sentido si se hubiera decidido enfocarla desde el tratamiento del “pánico homosexual” o de la “homofobia interiorizada”, pero, sin embargo, se elude esta trayectoria para así “exonerar al heterosexismo”. En vez de realizar una crítica a la homofobia presente en la asimilación tan profundamente negativa que Alberto tiene de lo gay, llegando a afirmar “yo no soy eso”, se prefiere una aproximación que se centre en su papel como víctima. El problema de Alberto no es acostarse con hombres, su problema es el miedo a la discriminación y al rechazo social derivado de ello. Su conflicto principal lo supone la masculinidad hegemónica que es presentada de acuerdo con el modelo de toxicidad, auto-opresión, victimización y, sobre todo, homofobia.

Si bien el rechazo de la identidad gay es una constante desde los años setenta y está presente en el personaje de Antonio en *La ley del deseo* (1987), lo que cambia en esta película es la manera en la que se articula la masculinidad que encarna dicho rechazo. No se representa exactamente el modelo del “hombre bestia”<sup>171</sup>, sino más bien el del “hombre víctima”, el énfasis está presente en su sufrimiento y no en la necesidad de redención. Ya no se muestra a un “macho alfa” imperturbable, sino que según avanza la narración Alberto va progresivamente convirtiéndose en el blanco de la compasión de la audiencia, algo que culminará con su suicidio. El “hombre víctima” toma forma en el relato a través de dos discursos: por un lado, la patologización y somatización de la homosexualidad y, por el otro, la retórica masculina de la liberación emocional vinculada al *Men's Rights Movement* norteamericano<sup>172</sup>.

Primeramente, en *Segunda piel* la homosexualidad será representada, de acuerdo con Mira (2004: 599), como un carácter patógeno<sup>173</sup> de la identidad de Alberto: “la

---

<sup>171</sup> Susan Jeffords en su obra “The Curse of Masculinity: Disney’s Beauty and the Beast” (1995) muestra, sirviéndose del ejemplo de la película de animación *La bella y la bestia* (1991), cómo numerosas películas de la época Reagan presentan al hombre como una “bestia” a la que la sociedad está obligada a ayudar. La salvación masculina se convierte en un deber moral nacional y la felicidad del conjunto depende de que esta masculinidad encuentre el rumbo adecuado.

<sup>172</sup> En varias ocasiones en esta tesis tomo como referencia los grupos, discursos y movimientos norteamericanos en relación a la evolución de la masculinidad. Considero que estos sirven como ejemplificación de un proceso de organización que algunos hombres llevaron a cabo en contra y —aunque menos evidentes y numerosos— a favor del movimiento feminista en algunos territorios occidentales entre los que incluyo a España.

<sup>173</sup> También la autora Eve Kosofsky en su *Epistemología del armario* (1998: 106-107) se refiere al carácter patógeno del secreto para referirse a cómo la revelación de la homosexualidad es concebida en las sociedades homófobas como un daño que fluiría tanto para el sujeto en cuestión como para quién recibe la información.

homosexualidad no se marca como identidad ‘positiva’ (algo que podría haberse hecho al construir la interpretación del personaje de Diego; en cambio se marca como algo positivo por no ser una identidad) y sí como identidad patológica”. Esto queda claramente reflejado en el diálogo que el matrimonio mantiene cuando Elena descubre que su marido le está siendo infiel con un hombre y no como pensaba, con una mujer. Algo que parece ser fundamental ya que transforma la manera en la que esta reacciona frente a la infidelidad. Si en un primer momento, al presuponer que la persona con la que su marido le es infiel es una mujer, asume la culpa del fracaso de su relación, cuando descubre que en realidad es un hombre pasa a acusarle directamente a él e incluso a aludir al asco que le produce la situación: “Tienes muchos mensajes: unos son míos, otros de tu hermano y hay otros...que me han hecho vomitar” (46:03-46:23).

Esta reacción presenta a Elena, según las palabras de Eduardo Nabal (2007), como un personaje homófobo que no puede, o no quiere, gestionar la puesta en entredicho de la identidad sexual de su marido, a la par que enfatiza el sentimiento de soledad que pretende proyectarse a través de Alberto. Mientras que anteriormente había tratado de reconducir la situación, será con el descubrimiento del “sexo” del amante de su marido cuando reaccione a través del enfado, el desprecio y las referencias al vómito. La feminidad hegemónica ejecuta, desde su posición subalterna, formas de coerción identitaria —en este caso la homofobia— a través de las que exige la correcta *performance* de la masculinidad hegemónica heterosexual. Sin embargo, avanzada la película, Elena volverá a asumir la culpa total de la problematización de la homosexualidad en un gesto que muestra, una vez más, su entrega total a la pareja: “Pienso qué habré hecho mal para que te hayas liado con un hombre” (58:32). Si bien la homofobia parece un rasgo distintivo de algunos de los representantes de la masculinidad hegemónica de estos filmes, en el caso de las mujeres supone más bien una reacción irreflexiva y/o momentánea; algo que enfatiza su carácter tolerante y abierto frente a la mayor rigidez que encarnan ellos.

Alberto permanece anclado a lo largo de todo el filme en el “padecimiento” de su sexualidad tanto a nivel psicológico como físico. En este mismo diálogo Alberto no solo suplica por el apoyo de su mujer —“necesito ayuda” (47:42)—, sino que al concebirse a sí mismo como un enfermo llega a afirmar: “me voy y vuelvo cuando esté bien” (47:51). Alberto encaja milimétricamente en el “homosexual egodistónico” (Nabal, 2007), incluido en el *Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos Mentales* (DSM; Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders). En el DSM III (1980: 281), en

concreto, se mencionan algunas características que pueden ser puestas en relación con el personaje: destaca especialmente la presencia de una preocupación constante por la experimentación —no necesariamente física— del deseo homosexual, así como a la necesidad de incrementar el deseo heterosexual, bien sexualmente o a través de la constitución de una familia en el sentido tradicional. Este hecho parece incidir en el carácter simbólico que Elena tiene en la simulación de la heterosexualidad que Alberto lleva a cabo constantemente. Junto a esto, en el DSM III se mencionan también otros aspectos presentes en el personaje, especialmente los relacionados con la experimentación de sentimientos de soledad, culpa, vergüenza, ansiedad y depresión.

Cuando Alberto y Elena tratan de reconducir su relación, ella toma la decisión de que deben conocerse mejor y hablar más sobre sí mismos. La irrupción del deseo homosexual dentro del régimen heterosexual ha transformado su percepción de la identidad de su marido —a pesar de que el filme se niegue a representarlo— y, por este motivo, necesita rellenar ese “vacío” para así (re)conocer de nuevo a la persona que se sienta frente a ella. Elena centrará su primera y última pregunta en los orígenes del “problema” a modo de una etiología del homosexual: “¿Cuánto hace que te acuestas con hombres?” (01:09:45). Sin embargo, Alberto no puede tolerar la pregunta ya que responderla significaría enfrentar su sexualidad, algo que no lleva a cabo en ningún momento de la película, ni siquiera en la confesión final. Su rostro en esta secuencia refleja el nerviosismo y el bloqueo que le ha producido dicha pregunta, hasta el punto de hacerle levantarse y abandonar el restaurante a toda velocidad para acabar vomitando en la calle.

Esta definición patógena de la homosexualidad también se muestra corporalmente. Alberto somatiza la incapacidad de expresar sus emociones, en concreto lo relacionado con la revelación del secreto homosexual. Las emociones, al igual que la sexualidad, son comprendidas en el mundo occidental como una energía constantemente en flujo que no puede ser contenida y que en su liquidez siempre encuentra la manera de llegar al “exterior” (Lutz, 1996: 153). El modo en el que la sexualidad es vivida por este personaje como un secreto genera una tensión ante el pánico que siente por su posible filtración, algo que, a su vez, se libera corporalmente a través de la secreción. Esto coincide con lo que Eve Kosofsky denomina “pánico homosexual” (1985: 89) y que entiende como una forma interiorizada de vulnerabilidad ante el miedo al chantaje homófobo. Este sentimiento es uno de los aspectos constitutivos de la masculinidad



hegemónica contemporánea ya que permite realizar una distinción más o menos difusa entre la homosociabilidad y el homoerotismo (Kosofsky Sedgwick, 1988: 245)<sup>174</sup>.

La referencia al vómito no solo refleja la realidad corporal sobre la que se basa la concepción cultural de las emociones (Fischer y Jansz, 1995: 59-60), sino que también muestra el carácter incontrolable y líquido de la sexualidad. A pesar de que el control de la comunicación del secreto es un recurso fundamental (Pecheny, 2002: 135) Alberto no hace uso de ello y se niega si quiera a asumir que existe. La abyección busca metafóricamente encontrar su camino hacia el exterior, siendo, la boca, especialmente significativa debido a la función reveladora que la capacidad de habla adopta en el caso de la confesión del secreto. Como menciona Julia Kristeva (2006: 9-10) al respecto de la abyección:

De ese este elemento, signo de su deseo, “yo” nada quiero, “yo” nada quiero saber, “yo” no lo asimilo, “yo” lo expulso. Pero puesto que este alimento no es un “otro” para ‘mí, que sólo existo en su deseo, yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que “yo” pretendo presentarme.

La interiorización del modelo hegemónico heterosexual de masculinidad deviene en el despliegue de un discurso de odio autoinculcado que paraliza las opciones de negociación identitaria a través de las cuales Alberto podría llegar a aceptarse a sí mismo. Esa homofobia interiorizada, ya tratada en el caso de Antonio en *La ley del deseo* (1987) y en su insistencia en la limpieza del cuerpo, se manifiesta aquí a través del cuerpo enfermo que necesita expulsar a modo de secreción y, a su vez, revelación el deseo homosexual. Pero, aun así, más que profundizar en este aspecto, la narrativa incide de manera

---

<sup>174</sup> Existe cierta confusión en la consideración de lo homoerótico y lo homosexual como conceptos sinónimos. Sin embargo, ambos tratan de hacer referencia a diferentes realidades. Mientras que homosexual es utilizado para referirse a la identidad resultante del contacto sexual y afectivo entre varones, el homoerotismo trata de reflejar el espacio de inestabilidad que aglutina las relaciones afectivas, pero habitualmente des-sexualizadas también entre varones. En las sociedades patriarcales este concepto es utilizado como “a border or transition zone where neither of these two master categories [homosexualidad y heterosexualidad] can enforce an uncontested claim” (Flood, et al., 2007: 310).

victimista en los problemas físicos y psicológicos que la homosexualidad, y no la homofobia, causa en Alberto, relegando el sufrimiento de Elena y Diego.



Alberto en su diálogo final con Diego en el que se derrumba.

El momento de la confesión refleja a la perfección la somatización, a la vez que incide, como menciona Mira (2004: 599), en la patologización de la homosexualidad al tratarla como una tara que necesita de explicación. Alberto alude en esta escena a la fragmentación de los espacios homo/hetero y a cómo esta división es sostenida a través de mentiras y simulaciones que garantizan su estabilidad y aislamiento. Menciona que el intento de agradar a su familia le ha llevado a estudiar, trabajar y, en general, a vivir tal y como los demás han querido. El personaje culpa al contexto, sin referirse en ningún caso a la homofobia, para así justificar sus acciones a lo largo de su vida. Esa “piel falsa” o “doble vida” ha sido creada a modo de una máscara; una simulación ajustada a los designios patriarcales para así sortear la estigmatización y la discriminación homosexual. El personaje, en esta secuencia, no lleva a cabo una gran autocrítica, sino que más bien se centra en poner de manifiesto de cara a la audiencia el porqué de su situación e incapacidad de acción. La escena, momento álgido de la película, concentra el dramatismo de la confesión homosexual, pero, a su vez, de la pena y compasión que Alberto causa en la audiencia al verlo derrumbarse —enfaticado por la música y el primer plano de su rostro compungido:

Alberto: Me cuesta mentir...con lo fácil que era antes...era como si no fueran mentiras, como si fuera otra vida que me construía...como si el daño que he hecho no fuera conmigo. Pero ahora no puedo.

Diego: Pues mejor, Alberto, mucho mejor.

Alberto: No...Te lo estoy diciendo. Llevo mintiéndome desde niño. ¿Tú te crees que a mí me gusta pasarme el día encerrado en esa nave? Lo odio. Odiaba la carrera, odiaba los compañeros, lo odiaba

sobre todo porque es la profesión de mi padre, la profesión de mi abuelo. Me he pasado la vida aprobando los exámenes de todo el mundo. (01:26:19-01:27:25)

Tal y como indica Chris Perriam (1999: 136), más que una confesión, lo que aquí se presenta es la culpabilización del contexto y, en mayor medida, de la “herencia patriarcal”. Si bien la narrativa de la confesión homosexual deriva, en muchos casos, en anular la agencia del sujeto y en presentarlo de manera victimista y culpabilizadora (Llamas y Vidarte, 1999: 88), este no será el caso de *Segunda piel*. En este filme, la confesión sirve a los intereses masculinos de exculpación. Alberto no se culpa a sí mismo por haber tomado decisiones erróneas, sino que culpabiliza a un “otro” patriarcal y familiar, a una tradición de la que él mismo se ve como víctima. Sus mentiras a lo largo del filme no son vistas como el producto del privilegio masculino y la homofobia, sino como los errores de un “pobre hombre” forzado a adoptar un rol que le causa daño.

Para llegar a este punto, tanto Elena como Diego han realizado un profundo trabajo emocional con Alberto para así ayudarle a (auto)gestionar sus emociones. La narración no solo se centra en los problemas identitarios del protagonista, sino que además hace que todos los personajes hagan girar sus acciones hacia su recuperación y comprensión, pasando por encima de sus propias necesidades. Si bien, como he comentado anteriormente, el “hombre bestia” mencionado por Susan Jeffords (1995: 171-172) difiere del personaje aquí expuesto como “hombre víctima”, lo cierto es que ambos comparten un aspecto esencial: son el centro narrativo. Estos han conseguido convertir las que, *a priori*, parecían vulnerabilidades en líneas argumentales que les permiten reapropiarse del espacio representativo que habían perdido en las últimas décadas.

Uno de los pilares sobre los que se construye el discurso de la victimización masculina en los años ochenta y noventa, ejemplificado por *Segunda piel*, es la emocionalidad o, más bien, la retórica del control y liberación de las emociones que, como he comentado, es asimilable a la manera en la que se comprende la sexualidad (Lutz, 1996). Esta retórica consiste en considerar que los hombres deben dar rienda suelta y expresar sus emociones para así liberarse del yugo patriarcal, algo que en este filme se produce a través de la confesión exculpatoria final. La autora Sally Robinson (2002: 225) expone cómo este discurso de las emociones se articula para reafirmar la masculinidad:

This image of a simmering male body whose psychophysical energies are always circulating and recirculating in an effort to avoid both destruction and self-destruction constructs a masculinity that embraces pain as a manly credential even as it threatens to release those natural male energies that cause pain to others. Men *must* restrain their dangerous impulses, but men *cannot* restrain

them; men *must* release their blocked emotions, but men *cannot* release them. It is in the space between the “must” and the “cannot” that the physically and psychologically wounded man emerges, *not* as a pathological, or even “failed” man, but as the norm of a masculinity that can only attempt to be “healthy”.

Precisamente esta retórica es desarrollada por los autodenominados grupos de la liberación de los hombres —*Men’s Liberation*— cuyas ideas considero que pueden ser puestas en relación con el proceso de victimización que Alberto representa en esta película. El origen de estos “liberacionistas” se sitúa en los años setenta en el contexto norteamericano especialmente en espacios académicos donde se tenía accesibilidad a las nuevas corrientes de pensamiento feminista (Messner, 1998: 256). Toman sus argumentaciones del feminismo cultural de este periodo que postulaba un acercamiento de carácter personal y psicológico frente al teórico-político del feminismo radical (Robinson, 2002: 214-215). Tomando también la forma de organización en torno a grupos de autoconciencia, los participantes comenzaron a cuestionar su propia identidad motivados, fundamentalmente, por los cambios estructurales y la experiencia de cierta “crisis de la masculinidad”. Estos hombres articulan un discurso por el que pretenden poner de manifiesto su sometimiento a la opresión patriarcal con la misma intensidad que las mujeres. Con esto, asumen un falso discurso basado en la simetría de la opresión de los géneros, por el cual hombres y mujeres son considerados como víctimas sometidas a los mismos niveles de subalternización (Messner, 1998: 261). De este modo, lo que en principio parecían ser grupos de autoconciencia, organizados en torno a la autoexploración emocional e identitaria, pronto se torna, a partir sobre todo de los años ochenta, en un movimiento masculinista que, más que criticar la estructura patriarcal, pretendía analizar el “sufrimiento” y los “padecimientos” de la masculinidad

Esta aproximación hace que se imponga un modelo terapéutico e individualista con altas dosis de contradicción que tiende hacia la autoayuda y que está compuesto, paradójicamente, por los miembros de un grupo privilegiado (Flood et al., 2007: 418-419). Estos hombres se ven a sí mismos sumidos en un contexto patriarcal que los ha sometido a unas estructuras y esquemas identitarios que les han aportado más sufrimiento que desarrollo positivo. Para ello, se organizan en torno a la premisa de que los hombres han sido “heridos” gravemente por el patriarcado, así como por aquellos aspectos que se le asocian: responsabilidades, restricción emocional, poder, violencia, etc. (Robinson, 2002: 206-207). De acuerdo con esto, Michael Kimmel (1987: 279) considera estas corrientes como respuestas ante los cambios sociales que, si bien pueden distinguirse de

las denominadas “antifeministas”, puesto que no buscan la subordinación directa de las mujeres, no dejan de poder ser calificadas como masculinistas ya que se centran en devolverle al varón su preponderancia tradicional en el ámbito público. Progresivamente, el sector más conservador de los *Men’s Liberation* se reagrupará en el denominado *Men’s Rights Movement* que supone, más que un cambio de discurso, una mayor focalización e intensidad del victimismo masculino ya presentado (Messner, 1998: 265). En concreto, me parece relevante para la interpretación del personaje de Alberto y, en general, la articulación de la narración, incidir en cómo la victimización funciona como un mecanismo muy efectivo para contrarrestar los efectos críticos que el feminismo y los movimientos LGTB habían tenido sobre la masculinidad.

Alberto representa en cierta medida el discurso masculinista que construye un sujeto víctima sin definir con claridad un sujeto opresor algo que desemboca, como han argumentado algunos autores, entre ellos Michael Messner (1998: 261), en la despolitización de la opresión en términos feministas.

In this usage, the concept of oppression was depoliticized and seemed to refer only to a general condition faced by everyone in a sexist society. The language of sex role theory allowed men’s liberationist to sidestep a politicized language of gender relations, in favor of a falsely symmetrical call for women’s and men’s liberation from oppressive sex roles. In short, early men’s liberationist tended to give equal analytic weight to the “costs” and “privileges” attached to the male sex role.

Puesto que se alude a la mencionada tradición patriarcal como la culpable del sentimiento de opresión, angustia y vacío que siente el protagonista, lo que se representa es la materialización fílmica de la falsa simetría incorporada por los movimientos norteamericanos. *Segunda piel* muestra a Alberto como ese “pobre hombre” sometido a un mundo patriarcal en el que no ha sabido —pero si ha querido— desenvolverse. Al negarse a prestar la suficiente atención al sufrimiento de Elena y de Diego, la narración toma partida por Alberto y, por ende, lo victimiza y exculpa a través del discurso de “los costes de la masculinidad”. Ya no es, solamente, que hombres y mujeres estén oprimidos/as, sino que la opresión que ellos sufren es más intensa ya que obliga a ocupar una posición de poder, violencia y, en general, rigidez, difícilmente asumible<sup>175</sup>.

---

<sup>175</sup> Michael Messner (1998: 265) recupera este punto en su análisis de la obra de Herb Goldberg *The Hazards of Being Male* (1976), en la que este autor, perteneciente al *Men’s Rights Movement* llega a afirmar que el privilegio masculino es un mito promovido por la ambición interesada del movimiento feminista. Esto explicaría tanto el rechazo a la presentación de marcadores gays como a la construcción de una feminidad hegemónica “compatible” con la hegemonía masculina que encarna el protagonista.

A nivel narrativo la victimización del personaje está limitada por la dificultad con la que la que el/la espectador/a puede identificarse con Alberto. Jonathan Cohen enumera en su artículo “Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences With Media Characters” (2001: 256) las que, según su análisis, son las cuatro dimensiones centrales para tratar de medir el proceso de identificación de la audiencia. El autor menciona la empatía o la comprensión de las emociones del personaje; compartir su perspectiva y los objetivos de este en la narración; y, por último, cierto grado de pérdida de conciencia de una/o misma/o en el proceso de visualización, algo que denomina “absorción”. El “padecimiento” de Alberto es motivo de pena, tristeza e incluso angustia, pero, junto a esto, su comportamiento a lo largo del filme complica, si no impide, el cumplimiento de las demás dimensiones comentadas por el autor. Aun así, debe tenerse presente que esto es consecuente con lo pretendido de presentarle como una víctima y no necesariamente identificarse con él.

Debido a que es un texto construido presumiblemente para un público heterosexual no es necesario que la audiencia se identifique con el protagonista, sino que basta con que pueda entender o percibir su sufrimiento<sup>176</sup>. Esto ocurría de forma similar en el caso de Max en *Más que amor, frenesí* (1996), que también representaba una masculinidad heredera de los presupuestos de estos movimientos, pero sin hacer tanto énfasis en el victimismo. Este personaje destacaba por su intención exculpatoria y para ello contaba con la “ayuda” narrativa de las “mujeres fatales” que servían como un exterior rechazable que dejaba en buen lugar a la masculinidad. En el caso de *Segunda piel*, ni Elena ni Diego pueden ocupar un espacio de abyección puesto que son los damnificados por la actitud de Alberto. Sin embargo, el discurso que canalizará su exculpación será la homosexualidad. A pesar de las diferencias presentes en la caracterización de los personajes y en los discursos que plantean, lo cierto es que tanto Max, a través de ese hombre-bestia cercano al movimiento mitopoético, como Alberto, con el inexpresivo y lacrimoso hombre torturado, sirven para reafirmar un modelo hegemónico de masculinidad.

---

<sup>176</sup> Lo que convierte a *Segunda piel* en un texto un tanto problemático es que, debido a los discursos comentados de la victimización masculina, la “esterilización de la homosexualidad” y la configuración de la “perfecta esposa”, la narración impide que el público pueda empatizar verdaderamente con alguno de los personajes.

The discourse of men's liberation sketches out the contours of a new masculinity: a masculinity defined by the pain of emotional blockage but one defined, as well, by the painful necessity of restraining the "primitive" impulses that always threaten to emerge. (Robinson, 2002: 225)

Algunas obras insisten en mostrar cómo el discurso enarbolado por estos hombres no solo les construye como víctimas tratando de despolitizar los objetivos feministas, sino que refuerza la masculinidad hegemónica y, tal y como afirma Sally Robinson (2002: 208) les permite apropiarse de forma oportunista de la posición de víctima. Al igual que el "Movimiento Mitopoeítico", el *Men's Rights Movement* —ambos fuertemente interrelacionados— contó con gran apoyo social de hombres mayoritariamente blancos, de clase media y de ambientes universitarios (Messner, 1997: 18; 1993: 729). Estos discursos interpelaban a un sector concreto precisamente porque se articulaban para defender sus propios intereses en base a una "victimización autoproclamada" (Shamir y Travis, 2002: 5). Lo que hacía tan atractivo estos movimientos era, principalmente, que supieron recoger el malestar masculino y transformarlo en una agenda y agencia política centrada en la revalorización y modulación de la masculinidad hegemónica para que esta no perdiera sus privilegios. Esto explicaría por qué estos grupos no decidieron prestar atención a la opresión existente en sus propias filas de acuerdo con categorías como la orientación sexual, la raza, o la clase social (Messner, 1993: 730).

### **3.4.3 La bisexualidad anulada: del triángulo amoroso al monosexismo**

A partir de finales de los años noventa, la bisexualidad comenzará a ser expuesta tímidamente en diferentes representaciones culturales. A la par, en el ámbito académico se comenzarán a producir análisis críticos que pretenden reflexionar sobre la invisibilización de esta categoría dentro y fuera de los colectivos LGTB, pero también, como indica Pramaggiore, (2011: 588), sobre la imposición heterosexista del monosexismo. Estas críticas se harán evidentes a lo largo de las décadas posteriores, sirviendo para evidenciar la mayor presencia de lo gay en detrimento de otras identidades, especialmente de las relaciones lésbicas que, como indican Collins y Perriam (2000: 221), permanecen a lo largo de estas décadas inexploradas cinematográficamente. De igual modo, como *Segunda piel* parece evidenciar, la bisexualidad está lejos de poder ser considerada como una identidad justamente explorada en los productos culturales incluso hasta bien entrado el siglo XXI. Como han indicado autoras reconocidas en la materia (San Filippo, 2013: 19; Pramaggiore, 2011: 589), la bisexualidad a pesar de haber sido articulada políticamente continúa siendo invisibilizada o, a lo sumo, representada de

acuerdo a estereotipos que la presentan como “promiscuidad” o “experimentación” sexual.

*Segunda piel* no es un filme que persiga tratar la bisexualidad, al menos *a priori*, y para ello anula aquellos espacios que puedan generar una interpretación bisexual por parte de la audiencia. Como trataré de mostrar a continuación, la masculinidad hegemónica no solo influye en la manera en la que son caracterizados los personajes, sino en cómo la narración promueve su propia lectura como el “drama gay” de un “pobre hombre” tratando de anular la lectura bisexual. Este largometraje presenta una narración habitual en los discursos fílmicos en torno a la bisexualidad en los años noventa por la que esta es leída generalmente como homosexualidad o incluso se llega a imposibilitar su desarrollo al representarla como mera curiosidad sexual (Watson, 2008). No es únicamente que la división de los espacios homo/hetero sea determinante hasta el punto de hacer inviable una lectura bisexual, como ocurría en *Calé* (1986), sino que, además, el filme de Gerardo Vera anula cualquier tipo de presunción bisexual desde el inicio. A pesar de que se representa a Alberto como un hombre que vive una doble vida, rápidamente se le caracteriza como un tanto desequilibrado por su incapacidad de asumir su “verdadera sexualidad”. Lo que se representa es lo que María San Filippo (2013: 39-40) ha denominado un “triángulo amoroso con resolución monosexual”. En el caso de la película, la confesión final, colmada de victimización masculina, reafirma la homosexualidad del personaje. Incluso en el desenlace fatal, la audiencia es plenamente consciente, porque así se le hace saber, de que Alberto no muere como un sujeto bisexual, sino como un “homosexual traumatizado”.

Al superponer lo “gay” a lo “bi”, la bisexualidad es utilizada por el personaje principal como un recurso adaptativo ante la homofobia imperante. En este sentido, la bisexualidad “adaptativa” es entendida en su estrecha relación con el “armario” como un mecanismo que garantiza la “permanencia” en lo heterosexual, es decir, como un “espacio de seguridad” libre de la estigmatización. En oposición a este se despliega lo homosexual, generalmente de manera clandestina, pero que es entendido como el “verdadero” deseo. Como expone Watson (2008: 101:102): “simultaneous attraction to both sexes is perceived as a contradiction of one’s authentic sexuality”.

Esto es evidente en el caso de las escenas sexuales representadas en la película y que informan sobre la “naturaleza” de cada relación. Mientras que Diego y Alberto protagonizan varias secuencias de intimidad y afectividad sexual, en el caso del matrimonio heterosexual solo se dará en una ocasión. Ambas reflejan las diferentes



relaciones emocionales que el protagonista establece: con Diego es pasional y fogoso mientras que con Elena es más comedido y delicado. Si en el primer caso se trata de mostrar una relación amorosa, en el segundo lo que se busca es reflejar cómo la relación heterosexual está marcada por el cariño y el amor, pero no necesariamente por la pasión. Las palabras del actor Jordi Mollá en el mencionado coloquio emitido por Televisión Española refieren directamente a la importancia de las escenas sexuales entre Alberto y Elena a nivel narrativo: “lo que en realidad pasa es que no follamos” (26:35). El sexo y su representación en pantalla parece ser fundamental para definir el tipo de relación que se da en los personajes y, más concretamente, en este caso, sirve para exponer la homosexualidad de Alberto.

El autor Richard N. Pitt (2006) reflexiona sobre esta cuestión en relación a la recepción mediática que tuvo la película *Brokeback Mountain* (Ang Lee; 2005) y en cómo la prensa decidió centrarse en la descripción del filme como una narración gay en vez de hacerlo como bisexual: “the bisexuality of these characters is practically ignored by the media (...). [T]he movie served as a catalyst for discussions about societal pressures that cause homosexual men to remain in the closet” (Pitt, 2006: 255). Puesto que al igual que la homosexualidad, la bisexualidad no concierne exclusivamente al ámbito de lo sexual, sino que incluye otro tipo de vínculos que van desde lo erótico y afectivo a la intimidad emocional, no puede considerarse que *Brokeback Mountain* sea un drama únicamente gay. Que la narración se construya de forma explícita primando lo gay no elimina o invalida los vínculos emocionales —y sexuales— que los protagonistas tienen con las mujeres, al igual que ocurre entre Alberto y Elena. Lo que esto pone de manifiesto es la necesidad que tiene la prensa y la audiencia de construir su interpretación del texto de acuerdo con significados estables —bifóbicos y monosexuales— que no solo terminan por eliminar la posibilidad bisexual, sino que reafirman los patrones heterosexistas. Una necesidad que indudablemente se extiende al director al tomar la decisión de ahogar las posibilidades expresivas de la bisexualidad.

Este rechazo de la visibilización bisexual lleva asociado, en ambos largometrajes, la consideración de sus personajes como “sympathetic victims of a world which refuses to allow them the freedom to just...be” (Pitt, 2006: 256). El victimismo masculino no solo refuerza el carácter de la masculinidad hegemónica al patologizar la homosexualidad y subalternizar lo femenino, sino que absorbe la posible lectura bisexual y la hace desaparecer. Si se hubiera presentado a Alberto como un personaje bisexual toda la narración se hubiera desmontado puesto que ya no se podría sostener ni la homofobia

interiorizada ni la patologización de la homosexualidad. Pero es que, además, Alberto sería representado no ya como una víctima de sus propios prejuicios masculinos, sino que muy probablemente sería interpretado como un manipulador y mentiroso sin posibilidad de redención. Al no poder excusarse en un conflicto identitario, Alberto sería asociado con estereotipos bifóbicos y el supuesto “privilegio bisexual”.





## **CAPÍTULO CUARTO. Las tres esferas de la masculinidad: corporalidad, espacialidad y violencia**

“El Señor Dios dijo: ‘No es bueno que el hombre esté solo; le daré una ayuda apropiada’”.

*Génesis (Creación de la mujer) 2, 18*

“El Señor le dijo: ‘Qué has hecho? La voz de la sangre de tu hermano grita de la tierra hasta mí. Por tanto, maldito seas lejos de la tierra que ha abierto sus fauces para empaparse con la sangre de tu hermano derramada por ti. Cuando cultives la tierra, no te dará ya sus frutos. Andarás errante y vagabundo sobre la tierra’”.

*Génesis (Abel y Caín) 4, 10-12*

“Oh Frankenstein, no seas equitativo con todos los demás y me pisotees solo a mí, para quien tu justicia, e incluso tu clemencia y tu afecto, son más necesarias. Recuerda que soy tu criatura: debía ser tu Adán; pero soy, más bien, el ángel caído, a quien niegas la dicha sin que haya cometido ningún crimen. En todas partes veo una felicidad de la que sólo yo estoy excluido irrevocablemente. Era generoso y bueno; la miseria me hizo hostil. Hazme feliz y seré virtuoso otra vez”.

*Mary W. Shelley, Frankenstein o el Prometeo moderno (2006: 109-110)*



#### 4.1 El cuerpo y la masculinidad en la pantalla

En las últimas décadas el cuerpo se ha convertido en un objeto de análisis fundamental dentro de las Humanidades y Ciencias Sociales, especialmente en lo relacionado con la Antropología, Sociología y Filosofía a través de lo que se ha dado en llamar Estudios del Cuerpo o *Body Studies*. Si bien es cierto, durante gran parte de la historia, el cuerpo ha sido obviado en los análisis e investigaciones, siendo considerado como una entidad prescindible o incluso insignificante. Como indica Donna Haraway (1995: 357), el cuerpo ha sido desnaturalizado “como signo, contexto y tiempo” negando, de este modo, su carácter histórico y contextual y, por consiguiente, su mutabilidad, así como su interrelación con los discursos culturales. Progresivamente, pasará de ser considerado como un asunto menor, e incluso prescindible, a ser uno de los ejes sobre los que se articula el conocimiento científico. De esta manera, se comienzan a producir estudios desde los que se aboga por remarcar la premisa de que “somos un cuerpo” y, por lo tanto, donde se pone el foco en la importancia que tiene lo corporal en los procesos de conocimiento. El cuerpo será valorado entonces como una pieza clave tanto en la experiencia como en la interpretación de la realidad.

Una de las disciplinas más prolífica en estas cuestiones será la fenomenología, especialmente la tendencia francesa representada por Jean-Paul Sartre (*El ser y la nada*, 1943), Gabriel Marcel (*El misterio del ser*, 1946) y Merleau-Ponty (*Fenomenología de la percepción*, 1945). Estos autores, en palabras de Bryan S. Turner (2008: 52), suponen una aproximación a la consideración corpórea del sujeto: “an individualistic account of embodiment from the point of view of the subject; (...) which seeks to bracket out the question of existence in order to focus on the problem of meaning”. El cuerpo no es simplemente un instrumento que traslada la información de un “exterior” a un “interior”, sino el mecanismo que “produce” ambas realidades. Este punto se hace especialmente evidente en la obra de Gabriel Marcel que, tal y como menciona Turner (2008: 50), insiste en la importancia de considerar que la consciencia siempre es corporal, rechazando las dicotomías objeto/sujeto y ser/tener, para poder así concluir que “to have a body is in fact always to be embodied so that existence is experienced-embodiment”. Esta concepción romperá con las corrientes idealistas clásicas que consideran el cuerpo como una limitación que nos impide obtener un conocimiento certero del mundo. La puesta en valor del cuerpo como aquello de lo que depende nuestra existencia es especialmente clara en la filosofía de Merleau-Ponty, tal y como señala Meri Torras (2007a: 24):

Para él, el yo se constituye como yo y el mundo en relación. Lejos de ser un obstáculo, nuestro cuerpo es la frontera, la interfaz de interrelación bidireccional, el vehículo, el medio de conocimiento indisociable de su objeto de conocimiento y no puede subsumirse ni al simple pensamiento ni a la pura materialidad sobre todo por su capacidad perceptiva.

La irrupción de los Estudios Feministas en el ámbito académico —no sin fuertes resistencias aun presentes— ha permitido transformar los principales paradigmas epistemológicos que han regido las investigaciones que, por lo general, se han basado en un sujeto abstracto de análisis. La falta de reflexión académica sobre el cuerpo, hasta hace pocas décadas, puede ser puesta en relación con la manera en la que este permanece “invisible” en nuestra actividad cotidiana de acuerdo con la fragmentación occidental entre mente/cuerpo. Esta dicotomía no solo condiciona la producción teórica, sino que también define una percepción de la realidad en la que nuestro cuerpo se presenta como algo ajeno a nosotras/os. Autores/as como Pierre Bourdieu (1999) o Sara Ahmed (2006) han reflexionado acerca de las maneras en las que el sujeto se distancia de su propia materialidad e incluso llega a “rechazarla” volviéndose invisible. A pesar de que la experiencia es corporal, el cuerpo parece alejarse de la consciencia en la vida cotidiana. Es por esta razón por la que Drew Leder, en su obra titulada precisamente *The Absent Body* (1990), describe el proceso por el que la experiencia se distancia de la corporalidad, es decir, por el que el cuerpo se proyecta fuera de sí mismo y deja de formar parte de la percepción<sup>177</sup>. Esto será denominado por el autor como “ecstatic body” (1990: 21-22):

The ecstatic is that which stands out. This admirably describes the operation of the lived body. The body always has a determinate stance —it is that whereby we are located and defined. But the very nature of the body is to project outward from its place of standing.

La “abyección del cuerpo” es producida por regímenes normativos masculinos que al prescribir una división del sujeto entre mente/cuerpo y su comprensión generizada como masculino/femenino, promueven el rechazo de la materialidad por corresponderse con un significante femenino. De esta manera, reconocer la importancia del cuerpo en la construcción del sujeto es fundamental para así abordar algunos de los principales problemas metodológicos que se han planteado desde el Feminismo en las últimas décadas: “[t]he problem of the body is thus not simply an issue in epistemology and phenomenology, but a theoretical location for debates about power, ideology and

---

<sup>177</sup> Así mismo, el autor analiza el carácter instrumental del dolor, al servir para borrar ese vacío existente entre una conciencia descorporeizada y el cuerpo en sí mismo.



economics” (Turner, 2008: 56). El movimiento feminista, tomando como base la fenomenología francesa, revitalizará los debates en torno a la identidad poniendo el cuerpo de las mujeres en el centro del análisis<sup>178</sup>. Con esto, lo que se pretende es el alejamiento de uno de los principales bastiones sobre los que se organiza el pensamiento científico europeo, especialmente en los últimos dos siglos: la negación de lo corporal. Precisamente porque el cuerpo es un lugar fundamental en la construcción de la identidad, algo que han reiterado numerosas autoras como la propia Connell (2015: 146), es por lo que este es asumido como un lugar privilegiado desde el que articular las políticas y reivindicaciones feministas. A través del cuerpo se pueden, si no deconstruir, al menos desajustar las posiciones jerárquicas de lo masculino y lo femenino.

La recuperación de una “historia de los cuerpos”<sup>179</sup> debe basarse en la comprensión indivisible del sujeto y su corporalidad. Esto es, en la redefinición del sujeto abstracto occidental, sustituyéndolo por un sujeto-cuerpo que haga evidente su construcción como símbolo material y, al mismo tiempo, materia simbólica. Tal y como refleja Judith Butler en su obra *Bodies that Matter* (2002: 28) la materialidad del cuerpo debe ser entendida como el resultado de complejos procesos de significación que estructuran la manera en la que el sujeto percibe la realidad y con ello, su propia identidad y corporalidad. Estamos insertos en múltiples redes de significados en las que intervenimos —nos intervienen— y, por ende, de las que formamos parte. El papel del sujeto-cuerpo no es únicamente el de superficie que recoge las inscripciones culturales, sino el de agente que tiene la capacidad de modificar los discursos. Esta es una comprensión, como expone Pierre Bourdieu (1999: 186), en la que el cuerpo no solo está “sometido” al mundo y a sus vicisitudes, sino que ambos, cuerpo y contexto, están indivisiblemente relacionados:

el cuerpo está (en grados desiguales) expuesto, puesto en juego, en peligro en el mundo, enfrentado al riesgo de la emoción, la vulneración, el dolor, la muerte, a veces, por lo tanto, obligado a tomar en serio el mundo (...). La relación con el mundo es una relación de presencia en el mundo, de

---

<sup>178</sup> En este sentido, Luz Mar González Arias (2000) destaca las aportaciones de la obra clásica de Simone de Beauvoir *El segundo sexo*. Para la autora, este texto refleja la comprensión del cuerpo de la mujer como una pieza clave en la definición de la identidad femenina alejada del determinismo biológico: “Simone de Beauvoir establece la relación de reciprocidad absoluta entre corporeidad y mundo exterior, de tal modo que ambos elementos son re/creados constantemente de acuerdo a las variables que les rodeen (...) pero no poseen una esencia fija que sea su destino” (González Arias, 2000: 150).

<sup>179</sup> Foucault (1998: 184) menciona la necesidad de una “historia de los cuerpos” que se centre en la manera en la que estos son atravesados por el poder en su forma más material, enfatizando, de este modo, la necesidad de integrar en los análisis la corporeidad de los sujetos.

estar en el mundo, en el sentido de pertenecer al mundo, de estar poseído por él, en la que ni el agente ni el objeto se plantean como tales.

Lo corporal pasa a convertirse, como afirma la autora Mari Luz Esteban (2004: 19), en “nudo de estructura y acción, y en centro de la reflexión social y antropológica”. Con esto, lo que se pretende suscitar es su comprensión como “una manera diferente y alternativa de acceder al análisis de la existencia humana y la cultura, de las relaciones entre sujeto, cuerpo y sociedad, entre naturaleza y cultura, entre lo orgánico y lo cultural, de la constitución pero también de la fragmentación del sujeto” (Esteban, 2004: 24). El objetivo de los análisis ya no gira entonces sobre el establecimiento de una diferenciación radical del *cogito* cartesiano, sino más bien sobre la comprensión del cuerpo como “a point of overlapping between the physical, the symbolic, and the sociological” (Braidotti, 1993: 7). Esta articulación pone en evidencia la existencia de una relación “quiasmática”<sup>180</sup>, como califica Drew Leder (1990: 63), por la que el cuerpo es, simultáneamente, perceptor y percibido.

Reconocer el carácter incorporado de la identidad, es decir, lo que se ha dado en llamar “embodied identity” permite valorar su importancia no solo en la constitución de la subjetividad, sino también en los procesos culturales que dan sentido a la colectividad. Nuestros cuerpos toman forma en la cultura en la que vivimos de acuerdo con unos principios determinados que son (re)negociados constantemente. Puesto que nos encontramos insertos en las dinámicas de significación, el cuerpo está sometido y/o condicionado tanto por la experiencia como por la interpretación (Rose, 2002: 318). Es, por este motivo, un punto de encuentro entre lo individual y lo colectivo que reproduce, como ha indicado Thomas J. Csordas (1999: 145), la vinculación y tensión entre texto y textualidad. Ya sea a través del concepto de “prácticas reflexivas corporales” de Connell (1995: 45), de los procesos de “materialización” y “performatividad” de Butler (2002) o del *habitus* de Bourdieu (2007), en todos ellos se hace hincapié en reconocer las cualidades del cuerpo como signo y, por consiguiente, no solo como representación, sino también como un conjunto de fenómenos y actos corporales. Como afirma la autora Rosalind Gill (2008: 104) al respecto: “an understanding of body image can only really

---

<sup>180</sup> El autor hace referencia al concepto de “quiasma” frecuente en el lenguaje anatómico para referirse al “entrecruzamiento de estructuras orgánicas, como el formado por los nervios ópticos”, tal como menciona el Diccionario de la RAE.

come from appreciation of embodied identity, that is, the ways in which bodies live, feel and experience the world”.

El principal objetivo de este apartado es analizar la manera en la que la masculinidad funciona como una “tecnología corporal”<sup>181</sup> que define una serie de ideales, adaptables históricamente, que sirven a los objetivos de perpetuación de la hegemonía masculina. Como mostraré, existe una clara interrelación entre la discursividad masculina ya introducida sobre la autonomía, el autocontrol y la racionalidad, y la manera en la que los sujetos “son llamados/as” a percibir y modelar físicamente sus cuerpos. Una argumentación que, sin duda, toma como punto de partida el concepto de biopolítica de Michel Foucault (1998: 172), a través del cual los cuerpos deben ser entendidos en tanto que atravesados por el (bio)poder y por las formas de gestión, ordenación y disciplina, de la cual el sexo es una pieza fundamental<sup>182</sup>. De lo que se trata, por ende, es de aproximarse al análisis fílmico prestando atención en esta ocasión a las maneras en las que se encarna la masculinidad, y a cómo esta es refutada o, por el contrario, subvertida/transformada en algún sentido.

Para lograr este objetivo articularé el análisis en torno a tres ejes a través de los que ahondaré, sirviéndome de los personajes presentes en los filmes, en los discursos que sancionan una manera particular de entender el “cuerpo masculino”. En primer lugar, prestaré atención al proceso de visibilización del cuerpo de los hombres a lo largo de los años ochenta y a las causas que motivaron este hecho. En segundo lugar, haré hincapié en la coexistencia y enfrentamiento entre un cuerpo hipermasculino de carácter autoritario y otro vinculado a la figura del “nuevo hombre” o “new man”. Por último, me centraré en la construcción de algunos cuerpos como abyectos y en cómo esto facilita la definición de la masculinidad como hegemonía, especialmente en lo referido a la patologización de las mujeres como neuróticas/malvadas y de los homosexuales como enfermos. Al igual que en las páginas previas, se considerarán fundamentales no solo los discursos que describen la masculinidad, sino aquellos que, a pesar de *hablar* de otras realidades, sirven a los intereses de abyección de la hegemonía.

---

<sup>181</sup> Michel Foucault (1998: 168) se refiere al concepto de “tecnologías” o “disciplinas” para hacer referencia a la manera en la que el poder, especialmente a partir del siglo XVIII, comenzará a centrarse en el cuerpo político. Estos regímenes discursivos se estructuran de acuerdo a dos polos: las “disciplinas del cuerpo” a nivel individual, eso que el autor denomina anatomopolítica y, por otro lado, las “regulaciones de la población” en tanto que cuerpo social, es decir, la biopolítica.

<sup>182</sup> A pesar de que Foucault no hace referencias al género como tal, sino que se centra en la sexualidad, considero que su propuesta teórica es igualmente aplicable a la consideración de las relaciones genéricas y, en concreto de la masculinidad hegemónica.

#### 4.1.1 Visibilizando el cuerpo de los hombres

Gran parte de la investigación feminista desde los años setenta se ha centrado en mostrar cómo el cuerpo de la mujer ha sido sometido a un régimen de control y reificación. De acuerdo a esta forma de subalternización presente en los discursos fílmicos, se han mencionado personajes como la gitana Estrella o las *femmes fatales* Mónica y Cristina. Sin embargo, también ha quedado patente cómo el cuerpo de los hombres ha comenzado a ser expuesto a las miradas a través de unos parámetros similares a los de las mujeres. Un claro ejemplo de esto es la *Ley del deseo* (1987) en la que Pablo, Antonio y Juan muestran sus cuerpos casi completamente desnudos en varios momentos de la película. Frente a la mayor exhibición del cuerpo de las mujeres en décadas anteriores, llega ahora el turno de los hombres de ser sometidos a la mirada de la audiencia.

Como reflejan diferentes estudios (Wienke, 1998: 256; Gill, Henwood y McLean, 2000: 97), parece ser una afirmación generalmente aceptada el que a lo largo de los años ochenta y noventa se produjo un aumento de las imágenes del cuerpo “capacitado”<sup>183</sup> de los hombres en los medios de comunicación. La cultura visual encontró en estos un espacio que no había sido explorado con anterioridad pasando, tal y como mencionan Rosalind Gill, Karen Henwood y Carl McLean (2005: 39), de cierta invisibilización a una notable “hipervisibilidad” marcada por la sociedad de consumo contemporánea. Esta irrupción se hará evidente también en el caso del cine español, en el que, durante estas décadas, como indican Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez-Expósito (2007: 2), será cuando el cuerpo del hombre comience a ser problematizado, tratado, representado y explotado económicamente.

Los trabajos realizados sobre esta cuestión parecen coincidir igualmente en vincular la aparición en pantalla del cuerpo de los hombres con el conjunto de cambios estructurales por los que atravesaba la sociedad occidental y, en concreto, con los efectos que estos produjeron en la desestabilización del ideal hegemónico de masculinidad. La

---

<sup>183</sup> Este contexto servirá también para explicar la falta de representaciones sobre la diversidad funcional en el cine español de los años ochenta y noventa. Habrá que esperar hasta finales de esta década para que, vinculada a la exploración fílmica de la “crisis de la masculinidad” y de sus alternativas, se comiencen a visibilizar cuerpos diversos (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 83-84). En este sentido, es fundamental el surgimiento de un movimiento social que estimula tanto la producción teórica como cultural en la que comienza a visibilizarse las múltiples realidades de la diversidad funcional, así como la violencia ejercida a través los discursos “capacitistas”. Han sido varias las obras que, en este sentido, han remarcado y analizado las contradicciones derivadas del ideal social masculino que sanciona un cuerpo fuerte y activo y la abyección del cuerpo diverso funcional como un cuerpo “discapacitado” (Shuttleworth, Wedgwood y Wilson, 2012).

principal consecuencia de la denominada “crisis de la masculinidad occidental” consistirá en hacer tambalearse uno de los pilares de la racionalidad masculina, este es, su comprensión “descorporeizada”: “[m]asculinity (...) is rarely interrogated because it is characteristically *displaced*; it is hidden within the disembodied rubric of transcendent ‘rationalities’ and logics, an obscurantism involving strenuous cultural work” (Nast y Kobayashi, 1996: 87). A lo largo de estos años, el cuerpo deviene como espacio destacado sobre el que anclar la identidad, justo en el momento en el que los pilares tradicionales —el mercado laboral, la estructura familiar y el ámbito público— dejan de ofrecer las mismas garantías de estabilidad que en épocas anteriores (Gill, Henwood y Mclean, 2005: 40).

Rosalind Gill, Karen Henwood y Carl McLean presentan en su trabajo “The Tyranny of the ‘six-pack’? Understanding Men’s Responses to Representations of the Male Body in Popular Culture” (2000: 98-101) las que, a su juicio, son las principales causas que explican la creciente visibilización del cuerpo de los hombres, y que servirán para comprender la manera en la que estos son representados en las películas. En primer lugar, mencionan el impacto radical que tuvo el Feminismo, así como otros movimientos sociales herederos del *sesentayochismo*, no solo en tanto que crítica a lo masculino, sino en su labor crucial de empoderamiento y concienciación de los grupos minorizados. Estos serán muy variados e incluirán organizaciones antiracistas, movimientos por la liberación sexual, grupos pacifistas-antimilitaristas y ecologistas. En este punto, cobran importancia los movimientos lésbicos, transexuales y gays, que consiguieron presionar políticamente para adquirir un espacio propio desde el que ejercer una posición crítica contra el heterosexismo. Con esto hago referencia, además del aspecto económico y político, a lo concerniente a las representaciones. Una transformación que será evidente sobre todo a través del impacto que lo gay tuvo en el orden escopofílico heterosexual (Gill, 2003: 46).

En segundo lugar, se señala como punto fundamental el surgimiento de una nueva corriente de la psicología humanista que tuvo un mayor impacto en los territorios anglófonos. De acuerdo a esta, se promoverá un modelo más asertivo de comportamiento en el que las “formas extremas” de género serán consideradas como poco saludables para los sujetos, primando una consideración más “andrógina” de la personalidad (Gill, Henwood y MacLean, 2000: 98). Esta tendencia, tomando el lenguaje utilizado por el movimiento feminista y, a su vez, apropiado por el movimiento liberacionista de los hombres, hará énfasis en la necesidad de que estos enfatizen un lado más emocional y se alejen de la “máscara” masculina (Chapman, 1988: 230). En tercer lugar, se mencionan

dos aspectos relacionados con la sociedad de consumo y con la incorporación del cuerpo de los hombres como “nicho de mercado”. A lo largo de los años ochenta, se produjeron una serie de cambios económicos que transformaron la concepción del consumo y el marketing (Gill, 2003: 44). Esta situación tendrá dos consecuencias: por un lado, la disposición del “nuevo hombre” como uno de los centros del interés comercial de las empresas de moda, y por el otro, estrechamente vinculado, el auge de las revistas dirigidas a estos, que ya no estarán exclusivamente centradas en el deporte o en las actividades clásicamente masculinas, sino que ahora prestarán más atención a aspectos relacionados con el estilo y el cuidado físico.

Los hombres pasarán a ser no solo el sujeto de la acción, sino que además podrán ser construidos como el objeto de la mirada ya sea homosexual o heterosexual, convirtiéndose en lo que Laura Mulvey (1988: 11) denominó “*to-be-looked-at-ness*”. La exhibición de su cuerpo cobra cierto protagonismo en las narraciones sin llegar a igualarse con la explotación continuada del cuerpo de las mujeres. Aun así, puede afirmarse que en las últimas décadas ambos han sido apoderados por la cultura visual y comercial, hasta el punto de que la autora Mari Luz Esteban (2004: 30) asegura que el “cuerpo femenino” en la actualidad es un cuerpo dominado por la estética, frente al reproductivo-sexual reivindicado por el feminismo finisecular. Paralelamente, puede afirmarse que los hombres han pasado de la “descorporalización” a un cuerpo igualmente estético que se ha convertido, como ratifican algunos autores (Mishkind et al., 1986: 545; Wienke, 1998: 256) en la diana de las empresas de cosmética, nutrición y, en definitiva, de la capitalización de una forma concreta de entender esta identidad.

Sin embargo, en el contexto español este proceso se dará con cierto retraso. El periodo conocido como “destape” en el que se produjo una “explosión” de sexualidad y erotismo que comenzará a ocupar las pantallas españolas no se tradujo paralelamente en la exposición del cuerpo de los hombres. Mientras que ellas son reificadas y expuestas a los deseos eróticos, antes reprimidos por la moral nacionalcatólica, ellos, en un intento por salvaguardar su moralidad, expondrán su físico en contadas ocasiones (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito, 2007: 12). Será a finales de los años setenta e inicios de los ochenta, sobre todo con el cine gay y sobre manera, Pedro Almodóvar, cuando se inaugure una etapa de “revelación” del cuerpo desnudo de los hombres y sea puesto al servicio del escrutinio erótico de la audiencia.

El que el cine LGTB seleccionado en este trabajo presente un alto número de estos desnudos parece enfatizar la idea de la “hipervisibilidad” del cuerpo. Tanto en *La ley del*

*deseo* (1987) como en *Más que amor, frenesí* (1996) y *Segunda piel* (1999) se muestran hombres desnudos con especial énfasis en las relaciones homosexuales. Al contrario que lo afirmado por Laura Mulvey (1988: 11) respecto a la incapacidad de los hombres de convertirse en objeto del deseo escopofílico en el cine clásico de *Hollywood*, estos filmes ponen en evidencia cómo, desde los años ochenta, el cuerpo de los hombres se convertirá en espectáculo erótico. Sin embargo, cabe pensar que su exposición, así como su utilización en la narración, debido a la jerarquía de género, no sigue los mismos parámetros e incluso no tiene como resultado las mismas consecuencias que cuando se realiza con las mujeres.

El ejemplo más claro de cosificación en estos largometrajes lo representa Estrella, la mujer gitana de *Calé*. Como he comentado, es utilizada por varios personajes para ratificar su superioridad racial, genérica y de clase, ejerciendo sobre ella no solo violencia física, sino también simbólica. Siguiendo las afirmaciones elaboradas desde los Estudios Feministas, parece existir una relación causal entre la reificación del cuerpo femenino y su deshumanización. La reducción de la mujer y lo femenino a la representación de la alteridad deviene en su cosificación y, por lo tanto, en ser contemplada como un “ornamento” complementario de la existencia masculina. El cuerpo de la mujer es expuesto y “entregado” al público para que se deleite en su consumo visual. En este caso, es indudable que la exposición del cuerpo de Estrella deriva en su deshumanización porque este es el “soporte” sobre el que se concentra toda la violencia que pretende subalternizarla. Sin embargo, en el caso de los hombres lo que se concentra sobre sus cuerpos es una mirada erótica no necesariamente fetichista, algo que en muchos casos ratifica su masculinidad y poder dentro de la narración. Mientras que el cuerpo de las mujeres es despojado de toda capacidad de agencia, el cuerpo de los hombres mantiene un alto grado de autonomía siempre que se mantenga en los límites de la masculinidad hegemónica.

Aun así, esto no implica que ellos no puedan ser juzgados y criticados por la exposición de su cuerpo, algo que, como comentaré, está íntimamente relacionado con la prescripción social de un ideal corporal concreto. Peter Lehman en *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body* (2007: 218) explica cómo las representaciones de los hombres se encuentran en una encrucijada —similar a la femenina de puta/santa— en la que sus cuerpos bien pueden simbolizar poder y sexualidad o, por el contrario, reflejar cierta vulnerabilidad y debilidad:

At the simplest extremes, we are asked either to be in awe of the powerful spectacle of phallic male sexuality or to feel pity for, be ashamed of, or laugh at its vulnerable, failed opposite. In such a context, men as well as penises are either big or small, powerful or weak, impressive or pathetic.

Esta dicotomía, mencionada por el autor respecto a la exposición del pene en la cinematografía norteamericana de los años noventa, pone en evidencia cómo el privilegio masculino se articula estableciendo una doble moral a la hora de juzgar los cuerpos desnudos de mujeres y hombres. Mientras que ellas solo pueden aspirar a ser objeto de deseo o, a lo sumo, ser juzgadas moralmente por su exposición, ellos pueden aspirar a reafirmar su soberanía masculina y ser alabados por ello. De acuerdo con esto, los hombres pueden convertirse en “*to-be-looked-at-ness*” y asumir cierto exhibicionismo erótico ya que, como afirma Lehman (2001: 39), la exposición del desnudo masculino siempre será regulada para así contener los posibles efectos reificadores.

El caso de Pablo, uno de los protagonistas de la *Ley del deseo* destaca especialmente. En varias ocasiones aparecerá en ropa interior e incluso se mostrará completamente desnudo frente a la cámara. Sin embargo, tanto la construcción de las escenas como la del mismo personaje impiden al/la espectador/a apropiarse del cuerpo del hombre o despojarle de su capacidad de decisión. Mientras que las mujeres son sometidas a distintas formas de violencia —entre ellas la reificación— que desembocan en su deshumanización, los hombres, generalmente blancos y heterosexuales, se mantienen ajenos a estas dinámicas y son únicamente expuestos para el disfrute erótico. La exposición de los cuerpos está condicionada por la manera en la que estos pueden ser interpretados en un determinado contexto. Los textos fílmicos estudiados favorecen, en términos generales, una interpretación diferente de los cuerpos de hombres y mujeres. Para ello, basándose en la complicidad con la audiencia, las películas promueven una representación de sus cuerpos de acuerdo con un lenguaje visual diferente. De esta manera, no es únicamente que la recepción o interpretación de los cuerpos sea diferente al estar condicionada por el género, sino que la imagen fílmica, en tanto que resultado de un proceso de montaje y edición inseparables de la intencionalidad política, impone la manera en la que podemos mirar un cuerpo. La masculinidad hegemónica se articula a través del texto y de nuestra propia mirada para definir un cuerpo femenino objetualizado y un cuerpo masculino el cual es erotizado, pero no necesariamente despojado de su autonomía: ellos se exponen mientras que ellas son expuestas.



#### **4.1.2 El ideal corporal mesomorfo: el “nuevo hombre” frente a la toxicidad**

A lo largo de los años ochenta y noventa, tal y como ha evidenciado el análisis previo, coexistirán principalmente dos modelos de masculinidad: por un lado, uno tradicional de carácter autoritario, enraizado en discursos de rechazo a todo aquello que signifique una agresión a las instituciones normativas patriarcales y, por el otro, uno más moderado, asociado a la figura del “nuevo hombre”. En este trabajo, esta categoría es utilizada para aglutinar una multiplicidad de masculinidades producto de las transformaciones socioeconómicas de estas décadas. Si bien esto puede homogeneizar diferentes masculinidades bajo una misma nomenclatura, a su vez, también permite remarcar el carácter opuesto que estas tratan de representar respecto al modelo tóxico o “hipermasculino”.

En primer lugar, se encuentra una masculinidad heroica que es representada en el mercado occidental fundamentalmente a través de los filmes protagonizados por Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone y Jean-Claude Van Damme, que están orientados a una clara exaltación de la masculinidad y lo muscular<sup>184</sup>. Son películas en las que la acción violenta se centra en la capacidad del cuerpo por superar el dolor y el sufrimiento, así como en sus habilidades en la manipulación de armamento (Brintnall, 2011: 28). Precisamente estos actores son utilizados por Susan Jeffords (1989) para ejemplificar lo que denomina la “remasculinización de América”. Con esto, la autora se refiere al resurgimiento durante los años ochenta y noventa —en época del mandato moralista y ultraconservador de Ronald Reagan— de representaciones culturales que exaltan una masculinidad especialmente violenta en la que el cuerpo cobra un papel fundamental en la expresión visual de su poder. Esta figura retoma con rotundidad los principios clásicos de resistencia, fuerza, control e impenetrabilidad y los expone como valores identitarios nacionales. Su cuerpo refleja la vinculación patriarcal entre violencia-poder-virilidad a través de su corpulencia y gran volumen y, a su vez, es empleado como metáfora de su voluntad heroica (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito 2007: 68).

El segundo modelo es una forma más equilibrada, estilizada y controlada de masculinidad, encarnada por actores que son iconos sexuales como Richard Gere o George Clooney. Son hombres que no desean representar una masculinidad amenazante,

---

<sup>184</sup> Al respecto la autora Yvonne Tasker (1993: 149) utiliza el concepto de “musculinity” para referirse a los cuerpos musculados, independientemente de su identidad de género, y a cómo esta cualidad los vincula con el poder y la fuerza.

sino más bien comprensiva, tolerante e incluso erótica. Como se ha indicado en algunas obras (Mishkind et al., 1986: 549; Wienke, 1998: 258), existe una clara correlación entre la visibilización del cuerpo de los hombres, la aparición de un nuevo ideal corporal mesomorfo<sup>185</sup> y la incorporación del “nuevo hombre”. La confluencia de estos aspectos indica la necesidad de muchos hombres de buscar un modelo de comportamiento que, adoptando discursos y corporalidades más moderadas, se distancie de la masculinidad tóxica y su exceso muscular.

Sin embargo, como mencionaré a continuación, la recurrencia a la “hipermuscularidad” es un rasgo más habitual en el cine norteamericano que en el caso español, en el cual está prácticamente ausente. Debido a sus propias particularidades históricas, el contexto español no ha desarrollado, paralelamente al cine americano, representaciones corporales tan marcadas por las actuaciones desbordantes de virilidad en las que un cuerpo hipermusculado es expuesto con orgullo patriótico. La práctica ausencia de esta corporalidad en la cinematografía española enraíza con los condicionantes históricos del país, especialmente con la tendencia a la búsqueda de la modernización identitaria y con la figura un tanto “flácida” del “macho ibérico”. Como analizan Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez-Expósito en su obra *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema* (2007), la construcción de la masculinidad en España y, en concreto, de su corporeidad, está muy vinculada a la evolución de la identidad nacional.

El “macho ibérico” representa desde los años sesenta un modelo de masculinidad que se opone a las influencias externas: tanto al aperturismo ideológico como a las formulaciones de género que se le asocian. En este contexto, actores como José Luis López Vázquez o Alfredo Landa dan forma al estereotipo del hombre español en base a características que se alejan del “superhombre” norteamericano. El “español medio” — “the average Spaniard”—, volviendo a los autores mencionados (Fouz-Hernández y Martínez-Expósito 2007: 65-67), compensará sus carencias a través de la figura del galán, el donjuán y el rompecorazones, que serán entendidos como la sublimación del producto

---

<sup>185</sup> En términos generales las investigaciones en torno al cuerpo reconocen tres tipos de corporalidades o “somatotipos”: endomorfa, mesomorfa y ectomorfa. El cuerpo endomorfo se caracteriza por tener un mayor volumen de grasa corporal, así como una estructura ósea voluminosa con cadera ancha. El ectomorfo, por el contrario, se refiere a un cuerpo delgado con una estructura ósea pequeña con hombros y cintura estrechas. El mesomorfo por su parte, se corresponde con el ideal occidental de belleza de las últimas décadas. Representa un modelo de cuerpo en forma de “v” con hombros anchos y cintura delgada. Podría decirse que es un cuerpo que representa un estado intermedio —de ahí su etimología (*mesos*: medio y *morphe*: forma)— entre el/la culturista y el/la enclenque.

nacional frente a la masculinidad excesiva e irreal ensalzada desde el otro lado del atlántico. La España deseosa de “europeizarse” y abandonar el aislamiento cultural tomará entonces como referente no una expresión corporal “hipermuscular” y heroica, sino otra de carácter más estilizado, preocupada por su apariencia física. Tal y como sostienen Fouz-Hernández y Martínez-Expósito (2007: 14):

Spanish cinema of the late 1980s and throughout the 1990s tended to blur the differences between the Spanish male and his northern European counterpart, placing the Spanish man within a modernized global (or at least pan-European) context of ‘metrosexuality’ in which men are aware of their appearance and look after it.

Este aperturismo cultural, que eclosionó a finales de los años setenta, se completará en las décadas posteriores con la reconstrucción del ideal español de masculinidad, que tomará como base el cuerpo mesomorfo: un cuerpo atlético y bien proporcionado que se aleja de un tono muscular excesivo, pero también del flácido hombre franquista. Este cuerpo es plenamente representado por Antonio Banderas y Javier Bardem que, como mencionan de nuevo Fouz-Hernández y Martínez-Expósito (2007: 69), “are strongly dependent on their physicality, making their bodies both a statement of virility and an object of desire”. Este cuerpo oscilará entre la necesidad de ser esculpido de acuerdo con el canon mesomorfo y, a su vez, por el rechazo de la vanidad y el narcisismo (Grogan y Richards, 2002; Gill, Henwood y McLean, 2005). Este modelo es representado con claridad por el actor Javier Bardem quien, tal y como señala Chris Perriam (2003: 97), muestra a lo largo de su trayectoria una variedad de interpretaciones, muchas de ellas contradictorias, que se entrelazan con su figura como “hunk”<sup>186</sup>. La utilización de los actores mencionados no solo es un acto calculado de marketing, puesto que son dos de las figuras más mediáticas de la época, sino que también, a nivel corporal, supone un intento tanto de redefinir la figura clásica del homosexual, como de erotizar al “nuevo hombre”.

A pesar de que las películas seleccionadas presentan con claridad la división entre los comportamientos de un modelo tóxico de masculinidad y otro más comedido, sus cuerpos, por el contrario, son bastante similares. De esta manera, en el caso español a diferencia del norteamericano puede comprobarse cómo el cuerpo mesomorfo será el

---

<sup>186</sup> Palabra coloquial inglesa que se utiliza para referirse a un hombre atractivo, alto y musculoso.

ideal sobre el que se construyan ambas formas de masculinidad<sup>187</sup>. Sin embargo, con esto no pretendo argumentar que el ideal “hipermuscular” no tenga un fuerte impacto en el territorio español. La influencia de los mercados europeo y, especialmente, del *hollywoodiense* es una constante que debe tenerse en cuenta para valorar la importancia de determinados estereotipos, a pesar de que puedan tener una menor consistencia en el mercado español. No obstante, el cuerpo “hipermuscular” continuará manteniendo un papel muy relevante en la representación de la masculinidad hegemónica, ya que como argumenta Chris Wienke (1998: 258): “the muscular body prevails as a cultural ideal because as a visual presence it symbolizes the predominately stereotypical views of masculinity”. Aunque la masculinidad tóxica en las películas trabajadas no desarrolle un nivel muscular con el que competir con el modelo norteamericano, lo cierto es que sí mantendrá características psicológicas y estéticas que le diferenciarán de su oponente: la masculinidad “reblandecida” que representa el “nuevo hombre”.

En las películas analizadas puede comprobarse cómo ambos modelos se desarrollan de manera opuesta (Ver Figs. 1 y 2) basando sus diferencias en tres aspectos destacables. En primer lugar, comentaré cómo la valoración moral negativa de las acciones de la masculinidad tóxica es una constante muy útil a lo largo de los filmes para revalorizar la masculinidad moderada de los “nuevos hombres”. En este sentido, prestaré atención al desnudo y a las consecuencias que esto tiene en la construcción psicológica del personaje. En segundo lugar, haré mención a las diferencias estéticas que, si bien no son apreciables en el tono muscular, son más evidentes en el vestuario e incluso en la expresión física. Por último, profundizaré en la manera en la que se materializan en los cuerpos de ambos modelos discursos fundamentales en cuanto al control, la invulnerabilidad y el individualismo.

---

<sup>187</sup> Todos los personajes de estos filmes hacen gala de cuerpos que, en mayor o menor medida se acercan a los estándares de belleza contemporánea especialmente a los que sancionan como norma el cuerpo delgado. Los cambios producidos a lo largo de los años ochenta y noventa posicionarán el cuerpo en el centro de la vida social como un claro indicador de la salud física y moral de las personas. De esta manera, la grasa corporal en “exceso” no solo será asociado con la falta de salud, sino que además se entenderá como el reflejo de la amoralidad de estos sujetos y de su modo de vida rechazable (Gill, Henwood y McLean, 2005: 56). La gordofobia, es decir, el rechazo sistemático y estructural de las personas gordas de acuerdo con un ideal de belleza heterocapitalista, se canaliza a través de la comprensión masculina del cuerpo como un objeto moldeable.

Masculinidad tóxica o tradicional (Fig. 1)



Nono  
(*Calé*, 1986)



Antonio  
(*La ley del deseo*, 1987)



Luis  
(*Más que amor, frenesí*, 1996)



Max  
(*Más que amor, frenesí*, 1996)



Alberto  
(*Segunda piel*, 1999)

Masculinidad blanda o “nuevo hombre” (Fig. 2)



Luis  
(*Calé*, 1986)



Pablo  
(*La ley del deseo*, 1987)



Alberto  
(*Más que amor, frenesí*, 1996)



Diego  
(*Segunda piel*, 1999)

Tanto el gitano Nono en *Calé* como Luis, el policía asesino de *Más que amor, frenesí*, son claros ejemplos de una masculinidad calificada como tóxica o muy nociva socialmente. Ambos son presentados como mezquinos, violentos y claros representantes de las instituciones patriarcales de la heterosexualidad y la masculinidad tradicional. Son contruidos por la narración como los antagonistas de sus filmes y, por consiguiente, están destinados a ser rechazados de manera tajante por la audiencia. La violencia que ejercen contra otros personajes es de tal magnitud que incluso su muerte —en el caso de Luis— es celebrada como el resultado de cierta justicia narrativa. Su derrota es necesaria para el cierre satisfactorio de la historia, lo que permite afirmar que el rechazo de la masculinidad tóxica se convierte en el centro sobre el que se estructuran parte de las tramas principales.

En esta línea, también el personaje de Max en *Más que amor, frenesí* es muy expresivo, ya que a pesar de que este no es valorado críticamente por sus acciones en el presente, si lo es por sus errores del pasado. Su masculinidad en busca de redención permite delimitar un espacio de lo que “no se debe hacer” y, a su vez, mostrar cuáles son los valores sobre los que un “verdadero hombre” debe apoyarse para corregir su *performance*. Esta vinculación entre masculinidad y moralidad se articulará especialmente a través de las acciones de estos personajes y, por consiguiente, a través de sus cuerpos.

Los casos de Antonio en *La ley del deseo* y de Alberto en *Segunda piel* son más ambiguos ya que la narración ampara o, al menos, no enjuicia sus acciones y ello complica el rechazo de una masculinidad de carácter hegemónico, bien porque no es percibida como tal o bien porque es “indultada”. Antonio, puede ser considerado, sin duda, como uno de los antagonistas del filme en el que la “España profunda” es la encargada de obstaculizar y complicar las vidas de Pablo y Tina, ejemplos de la modernización. Sin embargo, a pesar de que este personaje es el asesino de Juan, de quién Pablo está profundamente enamorado, la narración no le condena por ello, sino que más bien acaba por eximirle de sus “pecados”. A pesar de que en la escena final se suicida, la audiencia no le culpará de los males que suceden a lo largo de la película. Lo único que será condenado en el filme de Almodóvar es *el deseo*, que es el centro de la narración, tanto en su vertiente más excitante como en la más incontenible y trágica. Por otro lado, se encuentra el caso de Alberto, que comparte con Antonio la redención final tanto por la narración como a través del suicidio. Este “pobre hombre” miente a todo su entorno, pero esto es justificado no debido a su maldad, sino más bien a la mala gestión de sus problemas identitarios, algo que en cierta manera le exime de su culpa.

Una cuestión importante respecto a estos personajes es la ausencia de desnudos o de cierta exposición física, concretamente en los casos de Nono y Luis. Puesto que estos personajes son, de las cuatro películas, los representantes de las formas más violentas de masculinidad, puede afirmarse que existe una relación entre la construcción de un personaje de estas características y la negativa a exhibirlo eróticamente para la mirada de la audiencia<sup>188</sup>. Lo que se persigue en estos casos es enfatizar su carácter mezquino, y para ello la narración rechaza la erotización de sus cuerpos resaltando su opacidad y rigidez. Al alejarse de la erotización del “cuerpo masculino” lo que se consigue es reforzar tanto su carácter impenetrable —también a la mirada— como su invulnerabilidad.

Esta manera de construir a los personajes difiere claramente del modelo hipermasculino norteamericano en el que la exposición del cuerpo es un pilar básico de la masculinidad. La diferencia entre el caso español y el norteamericano deriva precisamente de la valoración moral de los personajes. Mientras que Nono y Luis son malvados, los personajes interpretados, por ejemplo, por Arnold Schwarzenegger o Jean-Claude Van Damme, son siempre presentados en relación con el héroe patriótico. La exposición del cuerpo o su rechazo es utilizada para enfatizar la masculinidad de acuerdo con diferentes lógicas de género. En el caso americano, el desnudo sirve para hacer más atractivo al personaje y, sobre todo, para exponer su virilidad como algo evidente a través de sus músculos. Es una masculinidad que necesita de la exposición corporal porque a través de ella reafirma su potencia física y sexual<sup>189</sup>. Por otro lado, de manera inversa, en el caso de Nono y Luis, se evita el desnudo para así remarcar la falta de “apertura” del personaje tanto psicológica como físicamente.

Lo que aquí se expone es la diferente lógica a través de la que se articula la correlación aludida por Pierre Bourdieu (2000: 84) entre lo “físico” y lo “moral”. Según

---

<sup>188</sup> Tanto Antonio en *La ley del deseo*, Max en *Más que amor, frenesí*, como Alberto en *Segunda piel* tienen escenas de desnudo. Estas escenas no refieren necesariamente a la vinculación entre moralidad y desnudo, sino que tienen otras intenciones o contextos narrativos. En el primer caso, puede explicarse debido a la intención del director de hacer evidente la mirada homoerótica. En el segundo, encaja dentro del universo de la juventud hedonista que protagoniza el filme y, en el tercer caso, la escena sexual obedece a la intención de expresar la intimidad emocional y física del personaje.

<sup>189</sup> En esta línea, Kent L. Brintnall (2011: 36; énfasis en el original) menciona las contradicciones que puede generar el análisis del héroe norteamericano: “[a]lthough suffering can signify vulnerability, weakness and limitation, enduring pain and injury signifies resilience. Similarly, while display of the male body can both render it an object of erotic contemplation and reveal the fabrication of the masculine ideal, it can also mark the body as ideal, worthy of attention and admiration”. El autor, por esta razón, recomienda interpretar los discursos sobre la representación del cuerpo en relación con el contexto en el que se producen y significan: “[a]ny depiction must be examined on its own terms and, insofar as possible, reinscribed in service of the project of dismantling hegemonic masculinity”.

el autor, el cuerpo es concebido socialmente como la expresión más absoluta de la personalidad del sujeto:

La *hexeis* corporal, en la que entran a la vez la conformación propiamente física del cuerpo (el “físico”) y la manera de moverlo, el porte, el cuidado, se supone que expresa el “ser profundo”, la “naturaleza” de la “persona” en su verdad, de acuerdo con el postulado de la correspondencia entre lo “físico” y lo “moral” que engendra el conocimiento práctico o racionalizado, lo que permite asociar unas propiedades “psicológicas” y “morales” a unos rasgos corporales o fisiognómicos.

De estas palabras puede deducirse que la narración rehúye mostrar la desnudez de los personajes mencionados para así justificar su caracterización de acuerdo con los ideales de rigidez e invulnerabilidad física y emocional de la masculinidad hegemónica. Son dos hombres oscuros y reacios a exhibirse, y esto, en una sociedad que hipervisibiliza el cuerpo, adquiere un carácter negativo. Si anteriormente el desnudo de los hombres era considerado como algo que les desvirtuaba moralmente, se pasará, con la aparición de estos “nuevos hombres”, a valorarlo como algo erótico que aumenta su atractivo físico y psicológico. La introducción en escena de una masculinidad blanda como parte de las dinámicas sociales que propiciaron la visibilización del cuerpo de los hombres tiene dos consecuencias principales: se transforman, por un lado, la valoración moral del desnudo y, por otro, la lógica —masculina— de género que impedía el desnudo de los hombres.

Así mismo, el papel del desnudo cobra un matiz diferente al hablar de cine LGTB, ya que las escenas sexuales deben enfrentarse al pánico homófobo, más aún cuando se expone la penetración entre dos hombres. La relación entre la impenetrabilidad y la masculinidad se reforzará en estas películas presentando a la masculinidad tóxica como defensora de la heterosexualidad y homofobia y, por el contrario, a la masculinidad blanda —salvo Antonio de *La ley del deseo*— no solo como más tolerante, sino que suele estar representada por gays.

En relación con esto, puede observarse una diferencia con respecto al “cine heterosexual”. En este cine, la exposición del cuerpo del hombre tendrá su culmen en el pene<sup>190</sup>, mientras que en el cine LGTB, especialmente en el gay, será la penetración anal la que canalice ese “punto álgido” de la representación. Al respecto, es interesante retomar el papel que tiene la regulación de las representaciones de la masculinidad y, en concreto, la obra de Peter Lehman “Crying Over the Melodramatic Penis: Melodrama and Male

---

<sup>190</sup> Es importante señalar cómo este discurso que considera que el pene es lo más “valioso” que posee un hombre y, por lo tanto, el secreto más misterioso que poder revelar es, en realidad, una argumentación transfoba. Con ella se asume que todos los hombres deben tener pene para ser un “hombre verdadero” rechazando otras corporeidades igualmente legítimas.



Nudity in Films of the 90s” (2001). El autor centra su argumentación en mostrar cómo la exhibición del pene debe ser cuidadosamente regulada para así mantener el “impacto” que, con frecuencia, provoca su revelación. Se refiere así a lo que denomina la “mística del pene” por la que este atributo, como símbolo asociado al falo, consigue convertirse en el centro sobre el que se estructura una determinada secuencia (Lehman, 2001: 32-33). Sin embargo, si se toman como referencia las películas LGTB seleccionadas, puede atestigüarse la escasez de representaciones de este “pene melodramático”. Por el contrario, serán las relaciones sexuales entre hombres las que asuman esta carga simbólica y dramática. Esto permite establecer una relación no solo con el carácter político del cine LGTB, sino con la construcción misma de la masculinidad.

La relación entre el ano-penetración y la masculinidad es algo fundamental, tal y como reflejan Javier Sáez y Sergio Carrascosa en su obra *Por el culo. Políticas anales* (2011). En este texto, ambos autores exponen cómo la masculinidad se basa en una paradoja esencial: “por un lado evitando a toda costa la penetración, pero por otro lado con un curioso permiso para penetrar lo que sea, incluyendo culos de otros varones” (2011). Esto no solo refiere a la importancia simbólica que tiene ser “pasivo” o “activo”<sup>191</sup> dentro del acto sexual, sino también a cómo ver a un hombre siendo penetrado representa una ambivalencia habitual en el sistema patriarcal: por un lado, es un lugar de injuria y abyección (Sáez y Carrascosa, 2011) y, por el otro, encierra un misterio que atrae el interés de la audiencia, incluso de los hombres homosexuales. El “culo”, al igual que el pene, posee cierta fuerza simbólica y misteriosa. Sin embargo, mientras que el primero es considerado socialmente como una abyección asociada a lo repulsivo, el segundo es enarbolado como el “cetro” de la masculinidad<sup>192</sup>.

Todos los filmes, salvo *Calé*, introducen una escena sexual en la que dos de los protagonistas muestran sus cuerpos completamente desnudos, evitando mostrar el pene, pero dejando patente que se está produciendo la penetración. En el discurso de lo LGTB, la penetración anal asumirá una connotación reivindicativa ya que se asume como un tabú propiamente heterosexista. El culo es considerado como un “espacio político (...) donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos, enfermedades” (Sáez y Carrascosa, 2011). Tal y como

---

<sup>191</sup> En la jerga gay estos términos hacen referencia al sujeto receptor de la penetración (pasivo) y a quién penetra (activo). También se utiliza “versátil” para referirse a quienes intercambian posiciones indistintamente.

<sup>192</sup> Es interesante mencionar como si bien la exhibición del pene incluso erecto es una realidad en la cinematografía convencional, la penetración y el ano continúan siendo reclusos en la pornografía.

mencionaba Almodóvar en un uno de los apartados anteriores (Almodóvar en Vidal, 1998: 163), la idea de que un hombre pida ser penetrado es difícilmente asimilable debido a la imposición de un ideal heterosexual en el que la parte femenina se asocia a la pasividad y receptividad sexual.

Sin embargo, estas escenas no solo tienen un objetivo de reivindicación política, sino que sirven para dotar de sentido a la narración, es decir, no están construidas únicamente para resultar placenteras o impactantes a la audiencia, sino para aportar información sobre los personajes. En el caso de *La ley del deseo*, Juan y Pablo, a pesar de que no mantienen relaciones sexuales estrictamente, duermen juntos completamente desnudos permitiendo a la cámara deleitarse en su intimidad. Sus cuerpos se muestran vulnerables, no porque representen debilidad física, sino por la carga emocional que transmite la escena: este es el último momento que ambos comparten antes del asesinato de Juan. Lo mismo ocurre en el encuentro sexual en la ducha entre Alberto y Álex en *Más que amor, frenesí* y, con más relevancia, el de Alberto y Diego en *Segunda piel*. La escena de estos personajes servirá para mostrar a la audiencia la pasión desenfrenada que uno siente por el otro, pero, además, cómo Alberto a pesar de sus dificultades para asimilar su sexualidad, está comenzando a enamorarse de su amante.

La visibilización del desnudo de estos personajes parece refutar la idea de que el cuerpo de los hombres a menudo tiene un mayor peso narrativo que el de las mujeres y que su exhibición no deriva, al menos con la misma intensidad y finalidad, en su instrumentalización erótica. Aun así, es evidente que este uso también está presente en estas películas. Destaca el caso de Antonio en *la Ley del deseo*, que en varias secuencias deambula por el espacio en ropa interior, mostrando no solo una desinhibición propia de la masculinidad, sino también convirtiéndose en el objeto de placer del público.

La correlación entre lo “físico” y lo “moral” tomada de Bourdieu (2000: 84) también será visible en la manera en la que se contraponen las estéticas de la masculinidad tóxica y blanda. Esta diferencia se materializará, a falta de ese modelo hipermuscular mencionado, a través de una estética más sobria que la asumida por los “nuevos hombres”. El caso más evidente se encuentra en *Calé*, al comparar al gitano Nono y al payo Luis. Su diferente masculinidad también toma forma corporal a través de su oposición estética. Nono no solo es más corpulento, sino que su manera de moverse deja clara su mayor rigidez. Su pelo engominado, la utilización del color negro en su vestuario a lo largo de toda la película e incluso su nula expresividad emocional más allá de la ira y la rabia, nos informan sobre un personaje construido como representante de la tradición

y la moralidad. Frente a este se encuentra Luis, que tiene un aspecto mucho menos hostil. En su vestuario abunda una mayor selección de color, pero, además, su pelo rizado un tanto alborotado es muy acorde con la caracterización psicológica del personaje como más hedonista y reacio al compromiso.

Esta contraposición estética es también evidente en el caso de Antonio y Pablo en *La ley del deseo*, de Luis y Alberto en *Más que amor, frenesí* y de Alberto y Diego en *Segunda piel*. La masculinidad blanda se introduce, alentada por el consumismo capitalista, dentro del universo de lo estético en el que se fomentará el uso de la moda y la cosmética como metáforas de la “nueva” psicología masculina. Como señala Michael Messner (1990: 211), la masculinidad hegemónica tradicional sanciona un tipo de “racionalidad instrumental” que, basándose en el cuerpo-máquina-arma, percibe su entorno como un lugar hostil de conquista y ve en el “otro” a un oponente reificable. Esta comprensión deriva, según el autor, en la violencia dirigida tanto contra ese “otro” como contra la subjetividad y el propio cuerpo. Esta racionalidad que asocia el cuidado y la dependencia con lo femenino produce consecuentemente el aislamiento y alejamiento de todo aquello que sea sinónimo de debilidad. Valorando esto, puede argumentarse que este es uno de los motivos que lleva a la masculinidad blanda a incorporar formas de “autocuidado” —también estético— que tratan de contrarrestar la imagen “masoquista” y “descuidada” de esa masculinidad nociva.

Las diferencias entre los representantes de ambos tipos de masculinidad no solo se ciñen a lo moral o a lo estrictamente físico, sino que además pueden encontrarse en los discursos que son utilizados para construir e interpretar su cuerpo. Si, como se ha mencionado, el cuerpo es comprendido de acuerdo con una serie de convenciones —“líneas de coherencia culturalmente establecidas” (Butler, 2013: 84)— por las cuales la corporalidad es la manifestación evidente de la identidad, puede afirmarse que en el caso de la masculinidad: “the body is used as an inscriptional device of manhood” (Mellström, 2002: 469). A continuación, comentaré algunos de los “repertorios interpretativos” más importantes señalados por el/las autor/as Rosalind Gill, Karen Henwood y Carl McLean (2005) en la construcción del “cuerpo masculino”, en concreto en lo referido al control, la invulnerabilidad y el individualismo. Estos tres aspectos en su materialización convierten al cuerpo, tal y como señalan, en “an indicator of self-control and self-discipline” (2005: 55).

El cuerpo de los hombres es comprendido en la sociedad contemporánea como una máquina que es necesario controlar y potenciar (Messner 1990: 207; Grogan, 1998:

226; Seidler, 2007: 13). Este cuerpo-máquina funciona de manera autónoma como una entidad moldeable a la voluntad del sujeto. Como señala Rosalind Gill (2008: 113), de acuerdo con un discurso profundamente individualista, se hace recaer sobre el individuo tanto la tarea de gestionar “correctamente” su corporalidad, como las consecuencias por fallar en dicho objetivo. Esta forma de entender el cuerpo es descrita, a su vez, por Michael Messner (1990: 207) como una paradoja en la que se superpone una comprensión de este como naturaleza “dada” y como materia moldeable: el cuerpo es percibido como una máquina con cierta potencialidad masculina, sobre todo para la agresión y la violencia, que debe ser desarrollada y trabajada con esfuerzo. De esta manera, lo carnal se convierte en un instrumento al servicio de los intereses masculinos y su gestión “adecuada” está cargada de un fuerte contenido moral:

This discourse sets up the individual to discipline their own body, and finds them morally culpable if they fail. They are deemed not simply to look unattractive, but to be moral failures, and are censured for their transgression: they let themselves go. (Gill, Henwood y McLean, 2005: 55)

Este cuerpo-máquina es expuesto con claridad por los antagonistas de los largometrajes *Nono* y *Luis* debido, principalmente, a la confianza que manifiestan en sí mismos de cara al enfrentamiento físico. Ninguno de los dos duda en desafiar a quién suponga un obstáculo para la consecución de sus intereses. Sin embargo, cabe matizar que estos personajes son derrotados físicamente. Por un lado, en *Calé*, *Nono* es “reducido” por *Luis* (fotógrafo) cuando el gitano pretende a agredirle con una navaja. Por otra parte, en *Más que amor, frenesí*, *Luis* (policía) es golpeado en varias ocasiones tanto por *María* como por los/las transformistas que se encuentran en la fiesta en que suceden los hechos, siendo, finalmente, asesinado por *Mónica*. Estos personajes no solo hacen gala de altas cotas de violencia, sino que también muestran una gran capacidad física, resistencia y obstinación. Lo que hará que sean derrotados no es que sean más débiles que otros personajes, sino más bien la mala gestión que hacen de sus atributos. Su físico reproduce los ideales discursivos sobre los que se construye su identidad, de tal manera que son rígidos y obstinados, pero excesivamente impulsivos y carentes de agilidad y raciocinio<sup>193</sup>.

---

<sup>193</sup> Este discurso acerca del uso del cuerpo es un claro exponente de la tensión que existe en la construcción de la masculinidad contemporánea, especialmente en lo referido a la transversalidad de categorías étnicas/raciales. Como expone el autor Guillermo Iglesias Diaz (2017) refiriéndose al contexto poscolonial del sur de Asia, estos espacios están marcados por la configuración de un modelo de masculinidad nacional que oscila entre la emasculación y la hipermasculinidad. Si se toman estas cuestiones como referencia en el caso de *Calé* (1986) puede atestiguar precisamente esta contradicción señalada por el autor en la definición de *Nono* como una hipermasculinidad primitiva e incluso amenazadora y, al mismo tiempo, como un hombre “emasculado” debido a su derrota a manos del hombre payo y blanco. El discurso colonial

La vinculación entre el “nuevo hombre” y el cuerpo mesomorfo se justificará al ser comprendido como un ideal más eficaz y práctico para los hombres modernos. Este “somatotipo” será construido como la materialización más adecuada para encarnar los “nuevos valores” —entendidos como más igualitarios— de estos hombres. Como mencionan Mishkind, et al., (1986: 550), este cuerpo “is seen as more efficacious, experiencing greater mastery and control over the enviroment and feeling more invulnerable”. A través de esta justificación, el “nuevo hombre” ratifica su masculinidad y deslegitima los excesos de las formas hipermasculinas, pero, además, evita el riesgo de ser vinculado con la feminización de su masculinidad. A pesar de que asume formas de comportamiento anteriormente reservadas a las mujeres, no será interpretado como femenino. Esto es debido a que los cambios incorporados al modelo masculino serán justificados manteniendo la lógica de género y, por lo tanto, mostrándolos como eficaces en el mantenimiento del privilegio en manos de los hombres.

La masculinidad tóxica no solo es valorada como nociva socialmente, sino que es catalogada como menos inteligente por oposición a la figura un tanto enclenque —que no débil—, pero más perspicaz del “nuevo hombre”. Puede tomarse como ejemplo el mencionado enfrentamiento entre Luis y Nono (*Calé*). Mientras que el gitano enloquece al ver las fotografías de Estrella desnuda y trata de agredir a Luis, el payo, consigue reducirlo con un sutil movimiento. Frente a las bravuconadas y la fuerza descontrolada de uno se encuentra la agilidad y la calma del otro. Lo que se plantea aquí es la construcción de la masculinidad tóxica de acuerdo con su concepción como más salvaje y primitiva de manera opuesta a la moderna, estilizada y superior del “nuevo hombre”. Como menciona Ulf Mellström en su artículo “Patriarchal Machines and Masculine Embodiment” (2002: 469): “the kinesthetic sense of one’s own body in performing competition with other bodies is used as a sign of manhood”. La destreza corporal es comprendida como una forma de competición en la que se pone en juego la masculinidad del sujeto: a más destreza más control y, por ende, más masculinidad. A través de las dicotomías tradicionales de razón/emoción y cultura/naturaleza, así como de la construcción racista y clasista del texto, Nono es interpretado como un hombre salvaje y muy agresivo con el que no se puede dialogar; mientras que Luis es un hombre cuerdo e inteligente que solo parece hacer uso de la violencia cuando es absolutamente necesario.

---

garantiza la hegemonía blanca a través de la coexistencia de discursos, aparentemente contradictorios, que, sin embargo, funcionan de manera conjunta para anclar la posición subalterna de las minorías raciales (Iglesias Diaz, 2011: 211-212).

Otro discurso imprescindible en la construcción de la masculinidad a nivel corporal es el que se refiere a su invulnerabilidad. En las últimas décadas, especialmente con el surgimiento de lo que se han denominado “nuevas masculinidades”, parece haberse establecido una asociación entre invulnerabilidad y masculinidad hegemónica y, por consiguiente, de manera indirecta entre la vulnerabilidad y la adopción de posturas más igualitarias. Como indica Jokin Azpiazu (2017: 41-42) al respecto de este proceso, la oposición de masculinidades, en cuanto a un modelo “tradicional” vinculado a lo retrógrado y otro “nuevo” asociado al progreso, deriva de un interés por centrarse en el cambio y la reforma más que en aquello que permanece inmutable: “[l]a idea de ‘salir’ de una, está muy ligada a la de ‘entrar’ en otro terreno de prácticas y valores más acordes con los principios de respeto e igualdad, el terreno de los *hombres buenos*” (2017: 42; énfasis en el original). De acuerdo con esto, parece considerarse que la expresión de cierto grado de vulnerabilidad —sobre todo emocional— por parte de un hombre le aleja inmediatamente de la rigidez encarnada por la masculinidad retrógrada y anticuada. Sin embargo, esta vinculación debe ser matizada ya que, como se ha mencionado en este trabajo, el “nuevo hombre” no solo rechaza características tóxicas de la masculinidad, sino que adopta otras “femeninas” siempre y cuando garanticen su hegemonía.

En primer lugar, debe mencionarse que la vulnerabilidad de estos “nuevos hombres” en ningún caso les iguala con las representantes de la feminidad hegemónica, ni siquiera en el caso de hombres a los que se les asocian atributos femeninos, especialmente a los gays. Si la masculinidad sanciona como parte fundamental la invulnerabilidad, el que el “nuevo hombre” se muestre como más propenso a la expresión emocional podría derivar en que este fuera considerado como más “femenino”. Sin embargo, el cambio de racionalidad sobre el que gira la masculinidad hegemónica en los años ochenta hace que la expresión de cierta vulnerabilidad sea considerada como positiva y deseable socialmente. Esto quiere decir que no será entendida como un rasgo que feminiza, sino que, por el contrario, incrementará la virilidad y el atractivo erótico. La sociedad contemporánea en las últimas décadas comienza a rechazar el modelo tóxico y a mostrar como modelos deseables masculinidades que en estas películas representan Luis en *Calé* y Max en *Más que amor, frenesí*. Son masculinidades “hechas a sí mismas” que controlan sus instintos e impulsos violentos, que han superado sus errores del pasado y que, en definitiva, suponen una manera de actuar acorde a los tiempos. Sus cuerpos no rechazan ser expuestos como vulnerables, por ejemplo, Max frente a la tentación de las *femmes fatales*, sino que más bien se sirven de esto para ser representados finalmente

como cuerpos que se han sobrepuesto a las adversidades. Son cuerpos heroicos no por rechazar su vulnerabilidad, sino por exponerla —contenidamente— y vencer a las amenazas que se les presentan en forma de masculinidad tóxica.

La vulnerabilidad ensalzada por los “nuevos hombres” continúa manteniendo una fuerte vinculación, como afirma Victor J. Seidler (1989: 143), con valores como la autosuficiencia y la independencia, pero se evita todo aquello que sea sinónimo de profundización emocional. Esta es una vulnerabilidad que ha sido moldeada de acuerdo a las nuevas necesidades sociales, pero que mantiene la estructura jerárquica de género. La dependencia emocional continúa, de esta manera, siendo valorada como debilidad y, por lo tanto, puesta en relación con la falta de virilidad. En las últimas décadas, especialmente desde finales de los años noventa, comenzará a vislumbrarse la asociación entre vulnerabilidad y victimización a modo de contraofensiva o *backlash*, — término introducido por Susan Faludi (2006). Con esto, se extenderá la utilización del victimismo en algunos grupos masculinistas como una estrategia para recuperar su posición privilegiada en el marco de la política. La vulnerabilidad, en estos términos a los que me refiero, no es comprendida como una interdependencia positiva socialmente, sino como el producto resultante del temor a perder el control.

Junto a esto, puede mencionarse otro aspecto relevante. Antonio en *La ley del deseo* y Alberto en *Segunda piel*, han sido relacionados en este trabajo con la *performance* de la masculinidad hegemónica. No obstante, su construcción se realiza de acuerdo a una gran vulnerabilidad que, al contrario que en los ejemplos anteriores, no es finalmente traducida en un cuerpo heroico. Ambos personajes comparten una característica que ni Nono ni Luis poseen: son homosexuales. Lo que produce que ambos sean construidos como vulnerables no es el ejercicio de la hegemonía masculina, en la que ambos han tenido éxito durante parte de sus vidas a través de la ocupación del “armario”, sino su construcción como un cuerpo enfermo homosexual. Es el amor por otro hombre lo que desencadena sus conflictos en las películas y lo que acabará por llevarlos a la muerte. En el caso de Alberto concretamente, se puede observar cómo esta vulnerabilidad del cuerpo homosexual es utilizada para evitar la culpabilización del personaje y de la violencia que ejerce, amparado en su masculinidad hegemónica.

Otro aspecto fundamental es el carácter individualista que organiza la percepción del cuerpo contemporáneo de los hombres. Este discurso hace referencia a la manera en la que se entiende y percibe su construcción y gestión, y que es denominado por Gill, Henwood y McLean (2005: 57) como “gramática del individualismo”. De acuerdo con

su estudio<sup>194</sup>, afirman que los participantes se identifican a sí mismos como sujetos completamente autónomos e independientes: “[t]he autonomous individual, in these accounts, appears to be entirely socially isolated or dislocated. There is little or no sense of a self-interaction or a self as part of a wider set of collectivities” (2005: 57).

Este aspecto puede constatarse en las películas analizadas. En todas ellas, tanto los representantes de la masculinidad tóxica como los de la masculinidad más moderada actúan en base a un grado de independencia y autonomía que se contraponen a la dependencia de otros personajes, en especial de la feminidad hegemónica. Estrella, Yeye y Elena son presentadas como personajes altamente dependientes que necesitan de una figura de apoyo que las mantenga económicamente, y en la que también hacen recaer su felicidad. Otros personajes, como Cristina en *Calé*, Tina, en *La ley del deseo* y María en *Más que amor, frenesí*, muestran un mayor grado de independencia<sup>195</sup>. Sus estéticas reflejan precisamente este punto, así como lo hace la libertad con la que toman el espacio público. Sin embargo, continúan basando su felicidad y estabilidad vital en una figura amorosa o familiar representada por un hombre.

Puede establecerse un ligero matiz entre el nivel de autonomía y la manera en la que se manifiesta en función de la masculinidad que la ejecute. Mientras que los representantes de la masculinidad tóxica se comportan de una manera excesivamente independiente que roza lo egoísta, el “nuevo hombre” muestra cierta interdependencia emocional con otros personajes, aunque esto no limita ni coarta su propia vida. Como ejemplo mencionaré el caso de Alberto y Diego en *Segunda piel*. El primero “va y viene” dónde quiere y cómo quiere, utilizando las mentiras para cubrir sus engaños tanto a su amante como a su mujer. El personaje entiende que existe una relación entre sentirse “libre” y la falta de conexión emocional con su amante, de tal manera que cuando comienza a enamorarse de Diego experimenta cierta angustia que se manifiesta en un sentimiento de ansiedad y encierro. Por su parte, Diego es un personaje que posee relaciones afectivas muy consolidadas, especialmente con su jefa en la clínica en la que trabajan. Su relación de amistad es profunda y sincera y ello no solo no le causa malestar, sino que de cara a la audiencia le hace parecer una persona más cercana y honesta. El

---

<sup>194</sup> Este estudio ha sido elaborado a través de entrevistas semi-estructuradas —individuales o *focus groups*— realizadas a 140 jóvenes británicos de entre 15 y 35 años. En estas los participantes dejaron constancia de su comprensión del cuerpo como un proyecto constante, a la par que como un indicador fundamental del estilo de vida o las decisiones del individuo. Consecuentemente, el cuerpo es considerado como una pieza imprescindible en la regulación de la masculinidad hegemónica fundamentalmente a través de discursos basados en el reconocimiento de la autonomía y la libertad individual de los hombres.

<sup>195</sup> Las *femmes fatales* serán tratadas en un apartado posterior



individualismo en la masculinidad tóxica es interpretado como egoísmo y, siguiendo con la argumentación elaborada en este apartado, como un exceso de autonomía y de aislamiento.

#### **4.1.3 Cuerpos abyectos: enfermedad, contagio y muerte**

Hasta el momento he buscado mostrar una panorámica general de la evolución de los discursos en torno al cuerpo de los hombres y su representación fílmica en el cine LGTB español. Para ello, he intentado trazar las líneas principales de la rearticulación de la hegemonía masculina en los años ochenta y posteriores, prestando atención a aquellas masculinidades que, a pesar de alejarse de la normatividad imperante, no por ello abandonan fórmulas de subalternización patriarcal. Tanto en la afirmación de la masculinidad como en la constitución de “otredades”, el cuerpo es un espacio de suma importancia. En este apartado me centraré en esos cuerpos que son expulsados de la categoría de normalidad y que se describen como abyecciones, frecuentemente a través de su patologización. Con esto, pretendo analizar su representación para comprobar de qué manera sirven a los intereses discursivos de una masculinidad que necesita de un exterior para delimitar su propia inteligibilidad. Esta relación de dependencia entre un (a)fuera y un (a)dentro es descrita por Diana Fuss en su obra “Dentro/Fuera” (1999) en cuanto a los binomios homosexualidad/heterosexualidad, así como masculinidad/feminidad. Como sostiene la autora, toda normatividad necesita de “una exclusión interior indispensable, un (a)fuera que está dentro de la interioridad haciendo posible la articulación de esta última, una transgresión de la frontera necesaria para constituir la frontera como tal” (Fuss, 1999: 116). De esta manera, comprender a través de qué discursos se construyen determinadas corporalidades como abyectas, permite ahondar en el conocimiento de los propios límites de la masculinidad hegemónica. Sus miedos y ansiedades son proyectados al “exterior” a través de representaciones que revelan con cierta claridad su propia construcción. En este contexto, en el que la crisis y la inestabilidad parecen ser dos constantes en la manera en la que los hombres viven su identidad, es fundamental valorar las representaciones resultantes de dichas abyecciones.

Como afirma Ricardo Llamas en su artículo “La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de Sida” (1994: 142), a pesar de que la existencia humana es corpórea “algunas personas son más cuerpo que otras”. El autor, tomando como base la influencia del sida en la redefinición social de un cuerpo homosexual enfermo, analiza

como algunos sujetos son “dotados” de una mayor carnalidad de acuerdo con intereses ideológicos de sometimiento:

Ser sobre todo cuerpo significa dejar de ser otras cosas; abandonar la posibilidad de existencia en esferas distintas de la material. Significa, en ocasiones, no poder acceder al verdadero estatuto humano; perder la posible dimensión ética, social o política de la existencia. No ser hijo de Dios, no poder ejercer la ciudadanía o carecer del derecho a la palabra son posibles manifestaciones de este proceso. (Llamas, 1994: 142)

Este proceso de “hipercorporalización”, como lo denomina el autor, y de saturación de los cuerpos hasta su desbordamiento simbólico será precisamente el centro de este apartado, atendiendo a cómo esto es útil para definir por oposición lo masculino hegemónico. Como señala Pedro A. Cruz, el cuerpo cobra visibilidad tanto en las investigaciones como en el arte no en tanto que “solución heroica a las problemáticas sociales y existenciales, sino como el resultado de una *conciencia de la debilidad*” (2013: 10-11; énfasis en el original). La masculinidad hegemónica acuciada por la experimentación de cierta inestabilidad de los principios sobre los que basaba su preponderancia social descargará precisamente sobre el cuerpo sus intentos subalternizadores y, más concretamente, sobre eso que se ha denominado abyección (Kristeva, 2006). El cuerpo de la masculinidad se convertirá en un estandarte de lo saludable y, a su vez, en un indicador del bueno o mal estilo de vida. Siguiendo de nuevo las palabras del autor, la salud puede ser comprendida entonces como un dispositivo biopolítico —masculino— por el que se impone un cuerpo normativo ficticio:

Decir cuerpo y enfermedad es nombrar la misma realidad, idéntico destino. Es más, lo natural del cuerpo es la enfermedad, y no la salud; (...). Las ‘tecnologías de la salud’ imponen una *intermediación ficticia* entre el yo y el cuerpo que, evidentemente, es utilizada por la violencia sistémica para diseñar sus políticas de control. (Cruz Sánchez, 2013: 11; énfasis en el original)

De esta manera, a continuación, me centraré en los discursos a través de los que la masculinidad construye la abyección de las alteridades genérico-sexuales en tanto que cuerpos enfermos frente al suyo considerado como ejemplo de salud universal. En primer lugar, mencionaré el cuerpo neurótico asociado a las mujeres, que recoge la gran vinculación histórica entre mujer y patología. En segundo lugar, ahondaré en la manera en la que se construye el cuerpo homosexual contemporáneo como un cuerpo enfermo. En tercer lugar, recuperaré a las mujeres fatales para analizar sus corporalidades entendidas como sinónimos de maldad y muerte, y más aún, sobre cómo su *performance* de características masculinas deriva, en este caso, en su abyección.

#### ***4.1.3.1 El cuerpo dramático e histórico de la mujer***

Tradicionalmente, la mujer ha sido considerada como un cuerpo incontrolado/ble que se encuentra sometido a las pasiones entendidas, a su vez, como síntomas de feminidad. La ciencia positivista, ya desde los siglos XVIII y XIX, ha determinado la comprensión del cuerpo femenino como patológico y, por consiguiente, ligado a la enfermedad, especialmente a la histeria. Como afirma Pilar Errazuriz (2012: 40), a lo largo de la historia han sido varios los discursos —bien la filosofía, la religión o la ciencia médica— en los que se han amparado los intentos misóginos de establecer la inferioridad e imperfección de las mujeres. A través de estos, se enfatiza la vinculación, desde la antigüedad clásica, entre sexualidad, enfermedad, locura y mujer (Errazuriz Vidal, 2012: 41). En el ámbito de la representación, es indudable que en los filmes seleccionados se manifiesta claramente la relación entre feminidad e histeria, no solo en las mujeres, sino también en los hombres homosexuales. En ambos casos, el cuerpo será utilizado por las narraciones como un lugar en el que inscribir su identidad y, a su vez, dotarla de un contenido simbólico “alterno”. La “histeria femenina” será considerada aquí no como una categoría patológica —a pesar de su larga trayectoria médica—, sino como un discurso patriarcal por el que se la considera como algo propio de la naturaleza femenina. Las mujeres, de acuerdo a esto, son más proclives a los desvaríos y las exageraciones emocionales algo que explica por qué han sido personajes centrales dentro del género melodramático.

“La histeria femenina” ha sido una de las figuraciones más persistentes en el imaginario colectivo, reforzada desde finales del siglo XIX por la medicina occidental. Como afirma Mary Anne Doane (1987: 38) en relación al Cine de Mujeres de la década de los años cuarenta, “[d]isease and the woman have something in common —they are both socially devalued or undesirable, marginalized elements which constantly threaten to infiltrate and contaminate that which is more central, health or masculinity”. Uno de los pilares sobre los que se basa este discurso, tal y como indica Sander L. Gilman (1993: 388), es la consideración de que la histeria debe inscribirse en el cuerpo de las mujeres: “reading the skin meant reading into the nature of the patient, his or her actions, and his or her resultant diseases”.

A pesar de que, retomando la afirmación de Raquel (Lucas) Platero (2009a: 19) respecto a la época franquista, las mujeres pueden ser consideradas como “inherentemente patológicas”, dicho discurso no se manifestará de la misma manera

dependiendo de la *performance* de la feminidad. De este modo, si bien la histeria es asociada históricamente a la mujer como si fuera una condición propia a su naturaleza, aquellas que se adscriban al modelo hegemónico de feminidad podrán sortear o más bien controlar esta abyección. Lo que se pone en evidencia, por lo tanto, es la relación que existe entre la “corrección” de la *performance* de la feminidad y el grado de histerismo con el que se representa a estas mujeres: cuanto más se adecue un personaje al modelo hegemónico de feminidad más alejado estará de la simbología del cuerpo histérico. Algo que, como puede comprobarse, incide una vez más en la idea de que el discurso fílmico vincula la moralidad del personaje con la *performance* de género.

Para ilustrar esto, tomaré como ejemplos a Estrella en *Calé* y a Elena en *Segunda piel* (Ver Fig. 3). La primera es presentada por la narración a través de su infantilización, construyendo un personaje posesivo, egoísta y malicioso, todo ello acompañado por la lectura racista que se dispone transversalmente en el texto. Su neurosis emana de su posición racial y de clase, pero además viene abalada por su propia condición de mujer. Es un cuerpo salvaje que necesita de la “educación” de los payos para ser sometido a los principios de la civilización blanca. Este personaje es hiperbolizado, exagerándose las características femeninas tradicionales vinculadas al cuerpo de la mujer para así construir su sometimiento a los payos. En el segundo caso se encuentra Elena, un personaje hierático en todas sus dimensiones: física, emocional e incluso a nivel interpretativo, que se vincula con la abnegación y la entrega femenina. Su pasividad y estatismo es fruto de la falta de “excesos” que el autor, como se ha comentado, considera innecesarios en el filme. Su intento de rechazar la imagen clásica de la mujer histérica deviene en una sobriedad estética, también perceptible en los cuerpos de los protagonistas. Como resultado, lo que se obtiene es un personaje y un entorno esterilizados, con una corporalidad reducida prácticamente a lo inerte.

Por otro lado, del mismo modo, el control es una pieza clave en la construcción y ratificación médica y/o religiosa de la histeria como una enfermedad típicamente femenina<sup>196</sup>. Como afirmaba Foucault (1998: 127), el cuerpo femenino está “saturado” de sexualidad y ese exceso deriva en un “desbordamiento” que impide el total control del cuerpo. Este aspecto es fundamental no solo en la construcción de la abyección de las

---

<sup>196</sup> La argumentación en la que se sostiene la inferioridad femenina oscilará desde finales de siglo XIX y a lo largo del todo el siglo XX entre el discurso eclesiástico y el científico. Como argumenta Geraldine M. Scanlon en su obra *La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974* (1976: 161) la desacreditación de la autoridad eclesiástica hará que los discursos misóginos patriarcales busquen un nuevo apoyo en su establecimiento, en concreto, en la medicina, psicología y biología.

mujeres “desviadas”, sino también en la de los hombres homosexuales, tal y como comentaré posteriormente. En estas identidades su carácter incontrolable es una característica recurrente. La proyección de lo abyecto como aquello que desborda los límites de lo aceptable en la sociedad reinstaura la comprensión del cuerpo-máquina-control como el ideal normativo sobre el que se asienta la racionalidad hegemónica.

El cuerpo histórico (Fig. 3)



Estrella (*Calé*, 1986)



Tina (*La ley del deseo*, 1987)



Elena (*Segunda piel*, 1999)

Independientemente de que estos personajes sean valorados positivamente por la narración, siempre se verán eclipsados en el ámbito de la significación por una masculinidad que expone el discurso hegemónico con solvencia. En estos filmes, los cuerpos femeninos abyectos son vistos como erráticos, y así son desplegados narrativamente al enfrentarles directa o indirectamente con el ideal corporal masculino. Retomando el caso de Estrella, la mujer gitana es contrapuesta a Nono, pero también a Luis y Cristina —la pareja paya. En cualquiera de las posibles comparaciones lo que se evidencia es bien la racionalidad y la inteligencia del cuerpo blanco o bien la superioridad física del cuerpo masculino racializado. Esta representación fílmica corrobora el discurso patriarcal por el que la inferioridad femenina se considera evidente, algo que se naturaliza a través de su asociación simbólica con lo enfermo.

Por otro lado, Tina, coprotagonista de *La ley del deseo*, es otro de los personajes que expone el poder dramático del estereotipo femenino. Si bien algunas obras han afirmado su intento de parodia de los presupuestos patriarcales, especialmente aquellos

que corresponden a la comprensión freudiana de la familia nuclear y a la Ley del Padre (Ballesteros, 2001: 79), lo cierto es que Tina, al igual que otros personajes almodovarianos, está anclada en un ciclo de sufrimiento continuo que reduce sus posibilidades de transgresión. Este personaje es un cuerpo transgresor, no únicamente por el hecho de ser una mujer transexual, sino por la politización que se hace de su identidad y, por lo tanto, por la exposición y visibilización de su realidad. Sin embargo, esto se produce bajo los parámetros clásicos del melodrama, donde las mujeres aparecen como seres encadenados a una vida de sufrimientos mientras que son descritas en relación con los conflictos expuestos por la narración. Junto a esto, no debe olvidarse que el “exceso” que representa su cuerpo, en tanto que parodia de lo masculino/femenino, puede inscribirse en la tradición representativa de lo trans\* como entretenimiento heterosexual. Una tradición en la que, de acuerdo con Fouz-Hernández y Martínez-Expósito (2007: 139), lo trans\* es utilizado como una forma de controlar el pánico homosexual que la narración suscita en la audiencia heterosexual.

Si bien Tina representa un determinado control sobre el cuerpo al haber modificado su corporalidad, este queda en entredicho cuando en uno de los diálogos con su hermano se insinúa la posibilidad de que su decisión fuera promovida por el amor que sentía hacia su padre:

Pablo: ¿Qué quieres decir?

Tina: Que al principio yo era chico. Al poco tiempo de llegar a Marruecos con Papá me cambié de sexo. Lo habíamos decidido antes de ir.

Pablo: ¿Lo decidiste tú o él?

Tina: Qué más da. A él le gustaba la idea y yo estaba loca por él.

Pablo: ¿Lo hubieras hecho igual?

Tina: Pablo no me juzgues ahora, nunca me has juzgado. (01:16:20-01:16:50)

Al modo de la tradicional confesión del hombre gay, Tina es sometida al cuestionamiento de su identidad a través de una serie de preguntas que persiguen obtener un conocimiento certero sobre su identidad. Pablo, en esta secuencia en la que se ha quedado amnésico debido a un accidente de coche, representa el papel de la sociedad heterosexual que interroga la identidad buscando establecer quién se corresponde con el “verdadero” sujeto trans\*. Sin embargo, Almodóvar, a través de este diálogo, parodia la confesión de la transexualidad. De acuerdo al ideal heterosexual, la “transformación” de la identidad requiere de una “buena razón” que debe derivar de la voluntad del sujeto —falsamente— autónomo. Una vez más, este personaje es especialmente ambiguo puesto que combina

autonomía con dependencia, así como transgresión con la reafirmación de los valores tradicionales. Todo ello a través de un cuerpo que explora los discursos masculinos de control y resistencia, pero que siempre está sometido a su papel narrativo para “desdramatizar” la historia.

#### 4.1.3.2 *El cuerpo enfermo: homosexualidad y patología*

Otra de las constantes que puede observarse en estas y en otras representaciones de la misma época es la construcción del cuerpo homosexual como un cuerpo enfermo y débil. Tanto Antonio en *La ley del deseo* como Alberto en *Segunda piel* encarnan precisamente este discurso por el que sus cuerpos son asociados al descontrol, al prejuicio homófobo y, finalmente, a la muerte (Ver Fig. 4).

El cuerpo enfermo (Fig. 4)



Antonio  
(*La ley del deseo*, 1987)



Alberto  
(*Segunda piel*, 1999)

Su caracterización como sujetos un tanto inestables debido a una pasión que no pueden controlar se traduce corporalmente en las obsesiones higienistas de uno y en el continuo malestar y la somatización del otro. Ambos pueden ser comprendidos narrativamente como la proyección especular de las ansiedades masculinas. Un “pánico homosexual” que la pandemia del VIH/sida permitirá reintegrar en el discurso político y público dándole forma a través de los medios de comunicación de un “mal homosexual”, vinculado, por extensión, a lo trans\*. Esto es lo que Simon Watney denomina la “espectacularización del Sida” que define como:

a regime of massively overdetermined images, which are sensitive only to the values of the dominant familiar ‘truth’ of AIDS and the projective ‘knowledge’ of its ideally interpellated spectator, who already ‘knows all he needs to know’ about homosexuality *and* AIDS. (1987: 78; énfasis en el original)

Este contexto toma forma a través del solapamiento, desde finales del siglo XIX, de las dualidades normal/anormal, salud/enfermedad y heterosexualidad/homosexualidad. La comprensión determinista de la biología hará que el cuerpo del homosexual se convierta en el núcleo sobre el que se centren los esfuerzos por desvelar el “origen” de la homosexualidad. De este modo, la patologización de la homosexualidad derivará no solo en su construcción como una desviación psicológica del deseo natural heterosexual, sino también en el interrogatorio del cuerpo en busca de las pruebas físicas de dicha enfermedad. Al igual que en el caso de la histeria femenina, la construcción del cuerpo homosexual se basará en definir un cuerpo débil propenso al colapso físico y psicológico. A partir de los años ochenta, en el caso de los gays, cobrará importancia la asociación de este cuerpo con la pandemia del sida, tal y como menciona Ricardo Llamas (1994: 162):

La pandemia del Sida, efectivamente, no ha hecho sino confirmar la corporalidad como única dimensión reconocida del “homosexual”. (...) 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).

Almodóvar en *La ley del deseo* recoge la “homosexualización del sida”, pero la incorpora en el filme como un rasgo propio de un personaje inmaduro y retrógrado. La insistencia del personaje en la limpieza del pecado del cuerpo de Pablo no se reduce, exclusivamente, al contagio derivado de la asociación homosexualidad-enfermedad, sino también del discurso moralista encarnado por el joven jerezano profundamente católico. A través de este personaje se visibiliza la manera en la que el VIH/sida se vincula a la homosexualidad de manera incuestionable, pero, además, cómo el discurso moral que defiende deriva en la culpabilización y desacreditación del sujeto homosexual. El director manchego politiza la “homosexualización del sida” y la “hipercorporalización” del homosexual (Llamas, 1994) para así poner en evidencia cómo ambos discursos son mecanismos que pretenden someter y denigrar la diversidad sexual. Para ello no se hace hincapié en el discurso médico, sino más bien en el de carácter moral con el que fue sustituido: “[e]pidemiology is thus replaced by a moral etiology of disease that can only conceive homosexual desire within a medicalized metaphor of contagion” (Watney, 1987: 73).

La “espectacularización del VIH/sida” deviene en la configuración pública del cuerpo homosexual de los hombres en oposición y a-semejanza del ideal masculino mesomorfo. El contagio será asociado con una ética de la responsabilidad sobre el propio cuerpo por la que el sujeto es el culpable de haber contraído la enfermedad. El “descontrol” y la “mala gestión” de la corporalidad caerán sobre el homosexual como



acusaciones moralistas que emanan de una comprensión hegemónica de la masculinidad, asimilada, a su vez, por el discurso público. Como indican Llamas y Vidarte (2001: 59), la pandemia depositará en el imaginario social el residuo de un cuerpo homosexual infectado y esquelético que dará lugar a múltiples reacciones en las décadas siguientes dentro del colectivo LGTB, entre ellas el surgimiento del cuerpo “de gym” o de la subcultura de los “osos”. Los cuerpos enfermos son considerados “inválidos” puesto que a través de su feminización simbólica son cuestionados y, además, como afirman Rodríguez Martínez y García Gavidia (2006: 18) en relación el estigma del VIH/sida, son desacreditados y desacreditables. Esto no debe ser entendido exclusivamente en relación a la injuria homófoba, sino también a cómo se les niega a estos cuerpos su autonomía. Se les fuerza a asumir la culpa y la responsabilidad de su situación y, por consiguiente, se les somete a fórmulas de violencia simbólica que estructuran su exclusión y aislamiento (Almady Sánchez, 2012: 19).

Alberto en *Segunda piel* retoma esta tradición patológica a través de su incapacidad de aceptar su identidad. La somatización de este “bloqueo” recupera la aun presente vinculación entre homosexualidad y enfermedad y, sobre todo, su vivencia traumática. Como ya ocurriera en el cine español de los años setenta, el homosexual se convierte en un ser triste condenado a la soledad, el fracaso y, en muchas ocasiones, a la muerte (Melero, 2014: 285). Sin embargo, ninguna de las películas analizadas expone con claridad que la vivencia traumática de la homosexualidad es el resultado de la homofobia, ya sea social o subjetiva. Al exculpar a la homofobia, o incluso al hacerla narrativamente invisible, lo que se consigue es reforzar la consideración de la homosexualidad como una identidad vinculada al sufrimiento, la tristeza, y al cuerpo enfermo.

Ambos personajes, Antonio y Alberto, temen a la homosexualidad y exponen sus prejuicios con suma claridad, destacando especialmente el miedo a la pérdida de control. Puesto que el cuerpo homosexual es asociado con una tradición médica que se ha encargado de estudiarlo, vilipendiarlo y patologizarlo insistentemente, los personajes evidencian sus temores a perder el control sobre sus propios cuerpos. En este sentido, el autor Victor J. Seidler (1989: 48-49) expone cómo el aprendizaje de la masculinidad se basa para los hombres en la comprensión del control como una forma de dominación ejercida tanto sobre la otredad como sobre la propia subjetividad. Una vez que no se puede ejercer ese autodomio sobre el cuerpo, de acuerdo a su comprensión como una máquina que debe ser modelada y controlada, lo que se pone en cuestión es la propia identidad masculina (Seidler, 1989: 49).

Esta forma de “descontrol” de la propia corporalidad es evidente en ambos personajes. Antonio, por ejemplo, pierde el control cuando se abalanza sobre Juan, desesperado por que este sea el verdadero amor de Pablo y, por lo tanto, la razón por la que “no puede” amarle a él. En ese momento su impulsividad le lleva, primero a besarle bruscamente, después a empujarle por el acantilado. También esto es visible en el caso de Alberto, ya que en varias ocasiones en las que debe enfrentar preguntas incómodas, o bien dar explicaciones sobre sus relaciones con hombres, comienza a sudar, a tener náuseas e incluso llega a vomitar. Sus cuerpos homosexuales son débiles y no solo están más expuestos a la enfermedad, sino que en sí mismos son contruidos en base a la mencionada dualidad de salud/enfermedad y hetero/homo.

Pero la tradición representativa del cuerpo homosexual no solo está asociada a la enfermedad, sino también a la muerte. El hombre gay está condenado al fracaso y la decepción y esto se traduce narrativamente en la muerte del personaje o en su duelo por la muerte de un ser querido. La tristeza, el duelo y el sufrimiento, incluso en los largometrajes centrados en una exposición hedonista de su forma de vida, acaba siendo la tónica general que determina sus tramas. En ninguna de las cuatro películas analizadas puede afirmarse que el hombre gay cierre su trama, sea principal o secundaria, con cierta satisfacción. En el caso de *La ley del deseo*, la muerte de los personajes gays es un acto fundamental: Antonio asesina a Juan y, posteriormente, acabará por suicidarse tras mantener una última relación sexual con su amado. Pablo, a pesar de que finalizará la historia con vida, lo hará sumido en una profunda crisis artística y amorosa. En *Más que amor, frenesí*, Alberto será engañado por un hombre casado y posteriormente rechazado por un hombre heterosexual que se convertirá finalmente en su amigo. A pesar de que su personaje no finalizará al igual que Pablo hundido por causas amorosas, lo cierto es que sus tramas se basan en la decepción del hombre gay enamorado. Por último, en *Segunda piel* se encuentra Diego, amante de Alberto, que ante el suicidio de este cerrará el filme abatido por las circunstancias. A pesar de que, en los dos últimos casos, la narración trata de aportar cierto grado de esperanza que permita resolver “positivamente” la historia, es indudable que la conexión entre muerte, sufrimiento y homosexualidad es una constante en la representación de lo gay.

#### **4.1.3.3 *La mujer fatal y el cuerpo mortífero***

La *femme fatale* es otro ejemplo de la vinculación entre la muerte y el cuerpo abyecto y, en especial, de cómo este es interpretado como una amenaza para la masculinidad

hegemónica. Este arquetipo es una proyección fantasmática que reproduce el pánico masculino de la “descentralización” del falo como símbolo cultural predominante. A diferencia del cuerpo homosexual, estas mujeres no son descritas como cuerpos que “contagian” muerte, sino más bien como sujetos que pueden “causarla”. Son peligrosas y letales porque son construidas como poseedoras de un alto grado de autonomía, algo que las convierte en seres temibles —a diferencia del homosexual, cuya debilidad congénita hace que sea visto socialmente como un “parásito”. Esta “ansiedad de castración” es sintetizada a través del psicoanálisis por Elizabeth Grosz (1995: 282):

The father’s castrating position *vis-à-vis* the son is transformed into the image of the devouring mother; the mother is no longer the potential object of rape, but the perpetrator of a *theft*, castrating the son and keeping his phallus for herself, in a kind of retaliation against the father’s authority and law. Psychoanalytic theory is clear that this is not what the mother does to the son, but rather what the son fears of the (fantasmatic) mother, what he projects on to her. She, no less than the mantis, is the projective vehicle for his worst fears.

La *femme fatale* funciona como un arquetipo cultural definido a imagen y semejanza de las ansiedades masculinas, por ello, su representación siempre se intensifica en momentos históricos en los que los diferentes movimientos de liberación trastocan los intereses patriarcales de sujeción de las mujeres. Así mismo, esta interrelación determina el nivel de violencia física y simbólica que se ejerce en las narraciones contra estos personajes para contrarrestar la amenaza que representan. La mujer fatal es construida como un cuerpo al que se le inscriben significados culturales propios de la masculinidad hegemónica. Sin embargo, estos atributos, que se centran especialmente en el sexo —por ser la esfera más carnal y poderosa dentro del imaginario masculino—, son interpretados de forma un tanto ambigua, pero siempre resultando en una valoración moral negativa. Retomando la definición de estos personajes y de las *femme fatale* en general como “feminidad paria”, son relevantes las palabras de Mimi Schippers (2007: 95-96) para insistir en cómo las características masculinas son feminizadas, e incluso adquieren carácter denigrante, cuando son encarnadas por mujeres:

When a woman is authoritative, she is not masculine; she is a bitch —both feminine and undesirable. (...) Hegemonic masculinity must become something completely different when enacted by women for the characteristics to maintain their place squarely in masculinity and their only legitimate enactment solely in the hands of men.

Por un lado, son mujeres con una gran capacidad de resolución, independencia y un poder mucho mayor que sus congéneres. Sin embargo, por el otro, sus “capacidades” siempre

son narradas como directamente proporcionales a su grado de maldad: a más poder más maldad. Mónica y Cristina representan este arquetipo en *Más que amor, frenesí* (Ver Fig. 5).

Estos personajes son construidos como cuerpos que desprenden sexualidad, pero que debido a su malicia suponen la perdición de los hombres. Lo que se expone es cómo la autonomía sexual masculina, al ser proyectada sobre la mujer, transforma su significado: mientras que en él dicha autonomía parte del presupuesto de que la utilizará de manera ética, en el caso de ella, se sobreentiende que lo hará, no solo de manera inadecuada, sino maliciosa. De esta argumentación se desprenden dos premisas que atraviesan la historia y la representación del cuerpo de las mujeres: su maldad “natural” y el que la libre disposición de su cuerpo es una amenaza para la integridad del hombre, no solo a nivel individual, sino a nivel moral colectivo.

El cuerpo mortífero (Fig. 5)



Mónica

(*Más que amor, frenesí*, 1996)



Cristina

(*Más que amor, frenesí*, 1996)

Ambas son descritas en la película como “máquinas sexuales”, lo que remite a dos aspectos. Por un lado, estas mujeres son expertas en el acto sexual, no solo porque conocen las mejores técnicas para dar placer a los hombres, sino porque, además, es su manera de obtener aquello que desean. Esta argumentación remite a la creencia misógina —amparada por múltiples religiones y disciplinas científicas— de que la mujer, debido a su posición inferior, ha sido “creada” para dar placer al hombre independientemente de sus necesidades. La sexualidad de estos personajes es construida de manera paralela a la de Max como un instinto primario e incluso primitivo vinculado a lo salvaje y animal; es entendida como un flujo desbordante de “energía” que debe ser liberada para así satisfacer sus propios deseos. Esto es algo que, como afirma Elizabeth Grosz, (1995: 293) enlaza con la comprensión masculina-instrumental del cuerpo y del acto sexual: “[t]he fantasy that binds sex to death so intimately, is the fantasy of a hydraulic sexuality, sexuality as

a biologically regulated need or instinct, a compulsion, urge or mode of bodily release (...).”

De igual manera, el apelativo de “máquina sexual” se fundamenta en la proyección de la percepción masculina del cuerpo como un instrumento autónomo. Estas mujeres poseen un grado de control sobre su cuerpo que transgrede el tradicional descontrol y sometimiento de lo femenino a lo carnal. No es que únicamente sean expertas en lo sexual, sino que, además, esta habilidad deriva tanto de una actividad sexual desbordante como del control absoluto de su cuerpo. Incluso en el aspecto emocional, estas mujeres reflejan el control de sus pasiones y afectos de una manera tradicionalmente asociada a lo masculino. Mónica y Cristina dominan su cuerpo y su espacio con la solvencia de la masculinidad hegemónica que Max *performa*, y es precisamente este grado de agencia y de identificación masculina lo que aterroriza y, a su vez, es objeto de deseo. La *femme fatale* representa la identificación narcisista de la masculinidad que colapsa al verse proyectada en un cuerpo hipersexualizado de mujer. La masculinidad hegemónica, que como se ha comentado, tiende a buscar lo similar a “sí mismo” para así obtener el reconocimiento y la validación —homosocial— rompe esta identificación cuando se percata de que el cuerpo de esta mujer fatal no es reificable. La mezcla de terror y deseo no se basa exclusivamente en la conjunción de un cuerpo hipersexualizado y malvado, sino en la discordancia resultante al observar características masculinas encarnadas por una mujer no “dominable”.

Tanto Cristina como Mónica aparecen desnudas en varios momentos de la película manteniendo relaciones sexuales o bien mostrando sin tapujos partes de su cuerpo. Si bien su exhibición puede referir a la teoría clásica de Mulvey (1988) sobre la reificación del cuerpo de las mujeres, lo cierto es que parece estar más en relación con la manera en la que el cuerpo de los hombres es utilizado en pantalla con “fines narrativos”. La escena en la que Mónica y Max tienen sexo por primera vez es muy ilustrativa de cómo se representa a la mujer fatal. Esta utiliza su cuerpo no solo para seducir al hombre, sino para tentarlo e incluso manipularlo. Primero le agarra la entrepierna y acto seguido desliza su mano por su falda para mostrar su vagina. Esta aparecerá fugazmente en un primer plano rememorando los temores a la *vagina dentata* que representa el horror a la castración del falo y el deseo misógino de la posesión de la mujer. Más adelante, ambos personajes mantendrán sexo sobre la barra del bar que ella dirige. Esta secuencia evidenciará la depravación del personaje, no solo por la violencia del acto entre espasmos y gemidos, sino por el hecho de que Mónica decide grabarlo en video para chantajearle

posteriormente. La fantasía de la viuda negra, la mujer depredadora y voraz que únicamente tiene por objetivo seducir y someter a los hombres es expuesta a través del sexo y del cuerpo de Mónica con suma claridad. No solo se exhibe su sexualidad, sino que al acompañarla de la depravación moral del personaje se aporta información sobre la evolución de la historia.







## 4.2 El espacio y la masculinidad en la pantalla

Si en el apartado anterior la premisa fundamental que trataba de exponerse era que “somos un cuerpo”, en este lo que se pondrá de manifiesto es su interrelación imprescindible con el espacio. Ambas realidades no solo comparten la característica de ser asumidas sin cuestionamiento como entidades “dadas”, sino que además determinan la manera en la que experimentamos e interactuamos con el mundo. La autora Sara Ahmed (2006: 53) refleja claramente esta aproximación con sus palabras:

What makes bodies different is how they inhabit space: space is not a container for the body; it does not contain the body as if the body were ‘in it’. Rather that bodies are submerged, such that they become the space they inhabit; in taking up space, bodies move through space and are affected by the ‘where’ of that movement.

A lo largo de las próximas páginas, me centraré en la manera en la que el espacio es ocupado por aquellos personajes que *performan* atributos asociados a la masculinidad hegemónica. Con ello busco evidenciar cómo este ideal cultural estructura la comprensión y ocupación del espacio puesto que, tal y como afirma Linda McDowell (1999: 7), “[w]e all act in relation to our intentions and beliefs, which are always culturally shaped and historically and spatially positioned”.

Al igual que la percepción del cuerpo y las investigaciones en torno a él están condicionadas por la dualidad cartesiana mente/cuerpo, los Estudios sobre el Espacio, también denominados *Spatial Studies*, materializan estos debates a través de la oposición de un espacio “simbólico” y otro “material”. En las últimas décadas, esta diferenciación entre lo material e inmaterial ha sido cuestionada por geógrafas feministas, entre ellas Gillian Rose (1996). Como ha mostrado la autora, dicha distinción entre un espacio “real” y otro “irreal” no solo complica el estudio del espacio, sino que además es el producto de la cosmovisión masculina basada en dicotomías patriarcales: “[i]t is this prior spatialized male imaginary which allows geographers to distinguish between real and non-real space in their particular, contradictory manner” (Rose, 1996: 71).

Estas críticas han derivado en numerosos intentos de renovación metodológica a través de los cuales sortear el obstáculo que dicha dualidad plantea. En este sentido, el geógrafo Yi-Fu Tuan (2001) distingue entre “space” y “place” buscando no ya la separación entre lo físico y lo simbólico, sino más bien enfatizando el papel de la experiencia en la percepción del espacio: “[p]lace is security, space is freedom: we are attached to the one and long for the other” (Tuan, 2001: 3). El autor recalca esta idea al afirmar que: “[i]n experience, the meaning of space often merges with that of place.

‘Space’ is more abstract than ‘place’. (...) The ideas ‘space’ and ‘place’ require each other for definition” (Tuan, 2001: 6). Con este planteamiento el autor ahonda en la consideración del espacio como una entidad sometida a la experiencia y por lo tanto a la percepción, alejándose de la idea de un espacio objetivo y medible.

A pesar de que esta clasificación se aleja de las concepciones tradicionales tomando como punto de partida la experiencia del sujeto, lo cierto es que se sigue diferenciando entre un nivel concreto de espacio, entendido como más práctico y material, y otro más abstracto y metafórico. El geógrafo Neil Smith plantea en su obra “Homeless/global: Scaling Places” (1993) la utilización del concepto de “escala” como una manera de esquivar las metáforas dualistas para así evitar la reproducción de las asimetrías que habitualmente se originan entre lo material y lo simbólico. En sus propias palabras (Smith, 1993: 101):

The construction of scale is not simply a spatial solidification or materialization of contested social forces and processes; the corollary also holds. Scale is an active progenitor of specific social processes. In a literal as much as metaphorical way, scale both contains social activity and at the same time provides an already partitioned geography within which social activity takes place. Scale demarcates the sites of social contest, the object as well as the resolution contest.

El autor propone el uso de una estructura gradual que evolucione de una escala menor como puede ser el *cuerpo* y el *hogar*, a otras de un impacto más amplio como, por ejemplo, la *ciudad*, la *nación* o lo *global* (Smith, 1993: 101). A pesar de que reconoce que esta gradación es producida por los sistemas socioeconómicos capitalistas y patriarcales (Smith, 1993: 102), pretende servirse de ella para así poder profundizar en la manera en la que se construyen estos “niveles”: [t]he point is not to ‘freeze’ a set of scales as building blocks of a spatialized politics, but to understand the social means and political purposes through and for which such freezing of scales is none the less accomplished” (Smith, 1993: 102)<sup>197</sup>. Planteando la utilización de una escala geográfica que estructure los espacios de acuerdo a su “extensión”, se pretende evadir el binarismo tradicional materia/símbolo para centrarse, de esta manera, en las sinergias que se dan dentro de cada nivel.

---

<sup>197</sup> Así mismo, el autor menciona posteriormente que esta escala geográfica debería ser considerada como un instrumento a dismantlar: “[s]uch a hierarchical order of scales is certainly a candidate for abolition in a revolutionized social geography: by discussing challenges to and political contests over specific scales, I hope to indicate ways in which this might be accomplished, places from which it could be made to happen” (Smith, 1993: 102).

La influencia del movimiento feminista en la Geografía contemporánea ha sido determinante tanto en la crítica sistemática de la propia disciplina como en la ampliación y transformación de los aparatos conceptuales clásicos. Una de las autoras imprescindibles en este proceso de rearticulación metodológica ha sido Doreen Massey (2009: 16-17; 2005: 10-11), quién ha introducido una conceptualización más compleja del espacio en base a tres aspectos. En primer lugar, la naturaleza “social” del espacio, es decir, su comprensión como el producto de las relaciones sociales —o su ausencia. Este argumento permite analizar e interpretar el espacio no solo como un constructo cultural, sino además como un eje fundamental en los procesos identitarios: “identities/entities, the relations ‘between’ them, and the spatiality which is part of them, are all constitutive” (Massey, 2005: 10). En segundo lugar, el espacio como una dimensión indispensable para la consideración de la multiplicidad: “space as the sphere of the possibility of the existence of multiplicity” (Massey, 2005: 10). Con esta afirmación, la autora establece puentes con las teorías de la diferencia para enfatizar cómo su consideración del espacio aporta la multiplicidad necesaria para desbancar las narrativas políticas únicas y hegemónicas — masculinas. Por último, se presenta el espacio como una realidad en constante formación: “[t]here are always relations which are still to be made, or unmade, or re-made”. (...) It is always open to the future. And, in consequence, it is always open also to the political” (Massey, 2009: 17).

Estos tres aspectos permiten establecer una relación de reflexividad entre el espacio y la identidad en la que, por un lado, el espacio da forma a las relaciones entre los sujetos y, a su vez, estos actúan sobre/en el espacio de acuerdo con sus creencias y referencias ideales. Como ha mencionado Linda McDowell (1999: 11), una de las ambiciosas tareas de la geografía feminista ha sido no solo (re)construir la disciplina, sino también establecer conexiones teóricas entre las personas y el espacio alejándose de los binarismos patriarcales. Estas tareas han sido posibles debido a la introducción de la categoría de género en los análisis, puesto que esto ha permitido poner de manifiesto la diferente experimentación y uso que se hace del espacio en función de la identidad. El objetivo fundamental de esta crítica ha sido: “make visible and challenge the relationship between gender divisions and spatial divisions, to uncover their mutual constitution and problematize their apparent naturalness (McDowell, 1999: 12). Por su parte, Andrew Gorman-Murray y Peter Hopkins (2014: 2) evidencian la importante contribución de la geografía feminista al ofrecer mecanismos que permiten explorar “the complex ways in which every day socio-spatial relations are gendered in ways that marginalize and

stigmatize women while empowering and emboldening men”. Se ha podido, de esta manera, mostrar la existencia tanto de “geometrías del poder” (Massey, 2009: 18) como de “geometrías de la opresión” (Valentine, 2007: 13)<sup>198</sup>. Ambos conceptos son centrales puesto que permiten cartografiar cómo las diferentes categorías identitarias —género, clase social, sexualidad, raza, funcionalidad, etc.— definen la manera en la que los sujetos se relacionan o pueden relacionarse con el espacio.

El impacto del pensamiento feminista ha sido igualmente esencial en los Estudios de Masculinidades, sobre todo en la creación de un contexto conceptual y metodológico en el que se pudiera ahondar en una geografía de las masculinidades (Gorman-Murray y Hopkins, 2014: 3). Con la publicación de su obra, *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge* (1993: 4), la autora Gillian Rose se refirió a la Geografía como una disciplina masculinista que no solo era desarrollada *por* hombres y *para* hombres de acuerdo con sus intereses, sino que además estos se esforzaban activamente por borrar la presencia de las mujeres. Sin embargo, la definición de la Geografía como una disciplina masculinista no solo evidencia la exclusión de las mujeres de esta disciplina, sino también la negativa a reconocer la construcción ideológica del espacio como masculino. Al igual que lo ocurrido con la investigación del cuerpo de los hombres, los Estudios sobre el Espacio pasarán por alto durante varias décadas la importancia de la espacialidad en la construcción de la masculinidad a pesar, incluso, de la influencia feminista (Hearn, Birick y Joelson, 2014: 27).

Al establecer una vinculación entre el sistema patriarcal y la construcción social del espacio se evidencia la necesidad de ahondar en cómo la masculinidad hegemónica determina tanto una forma de percibir y experimentar el espacio como las relaciones que en él se dan. El objetivo central de este apartado consiste en destacar cómo los personajes presentados se desenvuelven en diferentes espacios que se consideran definatorios para su identidad y, de manera reflexiva, sobre cómo estos construyen su experiencia masculina. En palabras de los autores Peter Hopkins y Greg Noble (2009: 814):

---

<sup>198</sup> El concepto de “geometría del poder” elaborado por Doreen Massey (2005: 64) hace hincapié en cómo la globalización no solo ha supuesto el establecimiento de un régimen de poder/conocimiento, tal y como ha argumentado Michel Foucault, sino que también impone otro de carácter espacial: una geometría del poder de trayectorias múltiples. Por otro lado, la autora Gill Valentine (2007) incorpora el concepto de “geometrías de la opresión” para profundizar teóricamente en el estudio de la interseccionalidad de las opresiones: “[c]ritics have pointed out that what means to be a black woman cannot be understood by adding the experience of being black to being a woman through combining studies of White women and black men, because the experience of race alters the meaning of gender” (Valentine, 2007:13).

it is in the peculiar domain of geography to explore not simple how masculinities are played out in different spaces, but how those spaces shape the very nature of the experience of masculinity, and how articulates with other key dimensions of social relations.

Para ello, este apartado será articulado de acuerdo a los “niveles” o “escalas”, ya mencionadas por Neil Smith (1993: 101), que considero fundamentales en estos largometrajes para dotar de sentido a la *performance* masculina que se pretende en cada caso. En primer lugar, me centraré en el *hogar* por ser un espacio primordial en la construcción de las dualidades masculinidad/feminidad, público/privado, doméstico/urbano. Así mismo ahondaré en cómo gran parte de los hogares que se presentan aluden a una concepción heterosexual propia de la familia nuclear, blanca y de clase media. Así mismo incidiré brevemente en la importancia que tiene el *espacio laboral* y el trabajo asalariado de los personajes en la construcción de su identidad y en cómo, a su vez, este es interpretado como la derivación “lógica” de su “forma de ser”. Por último, el tercer “nivel” se corresponde con el *espacio urbano*, incluyendo en este no solo las calles, sino otros espacios de uso público como restaurantes o discotecas. En este apartado será especialmente importante el carácter político que va asociado al espacio público, así como a la visibilidad y a la movilidad que puede ejercerse o no en este.

#### **4.2.1 El hogar tradicional de la masculinidad**

El hogar de la familia heterosexual ha sido considerado tradicionalmente como uno de los ejes sobre los que se han articulado los análisis feministas. Este espacio ha sido definido en oposición a lo público que —junto con otras dicotomías— supone uno de los pilares del privilegio masculino y, por lo tanto, del poder patriarcal (Duncan, 1996). También en el caso de las películas estudiadas este es fundamental en el desarrollo narrativo de las diferentes tramas. Puesto que el hogar es considerado como perteneciente al ámbito privado, a menudo es utilizado para dar a conocer a los personajes, mostrándolos en la vulnerabilidad de su vida íntima o explorando sus emociones y conflictos. Sin embargo, a la par, la cinematografía ha proyectado de manera constante un retrato concreto del hogar en relación a la familia heterosexual en el que el papel del hombre y de la mujer se circunscriben a los paradigmas hegemónicos de masculinidad y feminidad (Salazar Benítez, 2015: 243).

Como ha expuesto Gillian Rose (1993: 56), frente a la imagen del hogar idílico de la Geografía Humanista, alejado del conflicto y organizado en torno a los cuidados, la Geografía Feminista ha demostrado que para las mujeres este espacio tiene poco que ver

con tal descripción. Las investigaciones han señalado cómo en las sociedades occidentales, el hogar, lejos de ser un espacio neutral alejado de la participación e influencia política, está vinculado estrechamente con la normatividad impuesta por una masculinidad hegemónica, blanca, de clase media y heterosexual (May, 2014: 174). Este espacio recibe tal atención al ser comprendido como un lugar de opresión basado en la dicotomía público/privado mediante la cual el hombre asume formas de control y dominación sobre la vida social mientras que la mujer es recluida en lo doméstico. Retomando las palabras de Rose (1993: 61) sobre su propio trabajo investigador: “it saw the home/place as a site of oppressive labour, the community/place as the site of patriarchal state, and the representation of Woman/place as a process of erasure. It insisted that women were not the same as this Women”.

El hogar es imprescindible en el análisis de la masculinidad hegemónica puesto que puede ser entendido como la representación material del orden social y, a su vez, dota de sentido a esta identidad de acuerdo con el papel de proveedor y garante de la estabilidad de la familia nuclear. Tal y como señala McDowell (1996: 30), la posición social de los sujetos define la manera en la que estos están distribuidos en el espacio, así como el uso y acceso que tienen al mismo. La subalternización de las mujeres las vincula con lo doméstico en tanto que están sometidas a la autoridad superior del varón que tiene la potestad de organizar la vida social y mantener el orden de la vida familiar. Los hombres representan la autoridad patriarcal frente a las mujeres que deben acatarla (McDowell, 1996: 131). Estas dos disposiciones sociales y espaciales se rigen a través de la normatividad de género, de tal manera que, por ejemplo, en el caso de *Calé* (1986), la construcción de Estrella como una mujer desviada se basa no solo en su neurosis, sino también en su mala actuación como “ama de casa”. Mientras que la identidad de la mujer está definida en base a su obligación de ejercer el trabajo doméstico, la identidad del hombre se adscribe fundamentalmente a su papel en el ámbito social —aunque como indican algunas obras y mencionaré más adelante, existen algunas tareas del hogar consideradas como masculinas (Cox, 2014: 228).

Identidad y espacio se vinculan a través de esta normatividad ya que el correcto desempeño de la femineidad hegemónica tradicional sanciona la ocupación del espacio doméstico. Esta dualidad remite a la reflexión que realiza Celia Amorós (2005: 230) sobre la identidad de unos y otras:

A las mujeres se nos asigna el deber de la identidad, el ser las depositarias de los bagajes simbólicos de las tradiciones. Los varones se autoconceden el derecho de la subjetividad, que les da siempre un margen discrecional de maniobra para administrar, seleccionar y redefinir tales bagajes.

Este doble estándar moral reduce a las mujeres a la perpetuación de la vida doméstica y comunitaria sin serles reconocida su labor, puesto que esta ocurre en el “degradado” y “apolitizado” espacio privado. Los hombres asumen un papel un tanto paradójico en el hogar puesto que al tiempo que definen el trabajo doméstico como un “no-deber”, es decir, como algo que no les corresponde de acuerdo con su identidad masculina, al mismo tiempo, poseen una indiscutible autoridad moral sobre este. Amorós (2005: 230) recupera en su reflexión los discursos que vinculan a la mujer con el mantenimiento de la vida social, la tradición, la perpetuación de las estructuras sociales y, en definitiva, con la “inmanencia” ya mencionada por Simone de Beauvoir (1987). En esta línea, Doreen Masey (1994: 259) señala que dicha dualidad trascendencia/inmanencia, es decir, el hogar como un espacio feminizado asociado a la repetición frente a la productividad de lo social y lo masculino, debe ser valorada en relación a la de espacio/tiempo. La autora (1994: 259) evidencia cómo la relación de lo masculino/femenino estructura toda una serie de dualismos que definen también la manera en la que el espacio y, en concreto el hogar, es interpretado. Esta argumentación pone de manifiesto la manera en la que la concepción del espacio en la época contemporánea se realiza a través del binarismo de género al construirlo como algo estático (femenino) en oposición a la fluidez, evolución y progreso del tiempo (masculino)<sup>199</sup>.

Esta relación entre inmanencia y estatismo temporal ha sido señalada por Laura Mulvey (1988) respecto a la estructura narrativa del cine clásico. Como he referido anteriormente, la reificación de la mujer funciona, en palabras de la autora (1988: 10): “congelando el flujo de la acción en momentos de contemplación erótica”. En este modelo, el hombre es el encargado de dirigir la narración y de cerrarla satisfactoriamente. Dicho esto, en las películas trabajadas, además de que sean los hombres quienes toman las riendas de ese “flujo de la acción”, también puede observarse cómo el espacio público será el “lugar” desde el que se articule este avance. Son sus actividades laborales, como

---

<sup>199</sup> En su contribución “Espacio, tiempo y responsabilidad política en la era de la desigualdad global”, la autora (Massey, 2012) reflexiona sobre estos aspectos y sobre todo en torno a la simplificación que la geografía contemporánea lleva a cabo al “*convertir el espacio en tiempo, la geografía en historia*” (2012: 199; énfasis en el original). Massey incide en la importancia de valorar el espacio no como algo estático, como un paisaje, sino como un proceso que nunca termina y del que dependen las relaciones sociales y, por lo tanto, la multiplicidad contemporánea.

representación de su estatus social, las que desencadenan los principales nudos narrativos y hacen que “pasen cosas”.

En las últimas décadas se ha insistido en el error que supone reducir los análisis de lo doméstico a la esfera de lo privado como oposición separada radicalmente del espacio público (Duncan, 1996: 128; McDowell, 1999: 72). La separación y aislamiento de estas esferas limita los análisis al oscurecer las consecuencias que una tiene sobre la otra, así como las sinergias que se establecen entre ambas; como afirma Elizabeth M. Schneider (1991: 977): “[p]rivate’ and ‘public’ exist on a continuum”. En esta línea, Rosie Cox (2014: 238) reflexiona sobre cómo el trabajo de las mujeres en el hogar no solo tiene consecuencias en el ámbito privado, sino también en la manera en la que acceden al espacio público. La autora hace referencia, por un lado, al escaso tiempo que las mujeres tienen para dedicárselo a sí mismas producto del intenso trabajo doméstico. Pero, por otro lado, también valora cómo su identidad, al ser interpretada como más proclive al cuidado y al mantenimiento de los lazos familiares, se materializa teniendo más presencia en unos espacios que en otros.

Primeramente, en *Calé* (1986) es el trabajo de Luis como fotógrafo el que obliga a Estrella a abandonar su hogar. Esto dará lugar a la convivencia de las mujeres protagonistas y a su posterior romance. En la *Ley del deseo* (1987), la labor de Pablo como escritor y director de cine es el eje a través del cual se entrelazan y desarrollan las tramas. Una de sus películas sirve como detonante para que Antonio “descubra” su homosexualidad, pero, además, esta hace que el joven se enamore perdidamente del director. A pesar de que Pablo escribe sus guiones y adaptaciones teatrales en su hogar, lo cierto es que su trabajo posee una clara proyección pública que se aleja de la privacidad y domesticidad. También en *Más que amor, frenesí* (1996), Max y su pasado como prostituto son fundamentales para que caiga sobre él la acusación de asesinato de Amanda. Por último, en *Segunda piel* (1999), a pesar de que el trabajo de Alberto no tiene una función tan movilizadora de la acción como los ejemplos anteriores, si puede afirmarse que favorece su desarrollo ya que servirá como excusa para que los amantes homosexuales se vean a escondidas de Elena. Este breve repaso, no solo sirve para exponer la relevancia cultural que el trabajo asalariado y público recibe frente a la degradación e invisibilización a la que se somete a lo doméstico, sino que también refleja cómo la inmanencia sobre la que construye el ideal femenino se “contagia” a las concepciones de “su” cuerpo y “sus” espacios. La repetición, lo cíclico, aquello considerado como carente de relevancia social y, por consiguiente, narrativa, es apartado



del foco de las tramas. Por el contrario, la masculinidad sigue manteniendo la vitalidad y la autoridad que le permite hacer y deshacer en las historias.

Otro aspecto fundamental que muestra cómo lo masculino define la construcción del hogar es la consideración de lo doméstico como una parte privada opuesta a la vida social de los sujetos. Esta dicotomía se asienta sobre el ideal occidental de privacidad que, como indica Nancy Duncan (1996: 128), “is deeply embedded in Western political theories of freedom, personal autonomy, patriarchal familial sovereignty and private property”. Es a través de la materialización espacial de este concepto como todo aquello considerado femenino es recluido y marcado como un “territorio” fuera del alcance de las formas de control estatal y político. Lo privado es asociado, de esta manera, con elementos que son puestos en relación con la feminidad: “the domestic, the embodied, the natural, the family, property, the ‘shadowy interior of the household’, personal life, intimacy, passion, sexuality, ‘the good life’, care, a haven, unwaged labour, reproduction and immanence” (Duncan, 1996: 128).

Elizabeth M. Schneider en su artículo “The Violence of Privacy” (1991) afirma que la articulación de una “retórica de la privacidad” ha servido en las sociedades occidentales para aislar lo femenino a través de una dicotomización en la que lo privado es valorado como personal y, por ende, alejado de los intereses de la comunidad. La autora, de acuerdo con esto, manifiesta cómo dicha retórica enmascara la subordinación y desigualdad de las mujeres, especialmente en el caso de la violencia de género producida en el ámbito doméstico. El “maltrato” es considerado como un asunto privado que concierne únicamente a los integrantes del núcleo familiar y, concretamente, a la autoridad moral representada por el varón. La privacidad sirve, según Schneider (2001: 984), no solo para convertir un problema estructural en uno de carácter particular, sino para dejar desprotegidas a las mujeres al someterlas a la autoridad patriarcal del hogar en la que el hombre permanece impune.

*Calé* es de los cuatro largometrajes seleccionados el que mejor representa la violencia dentro del espacio doméstico, especialmente la violencia de género<sup>200</sup>. Gran parte de las escenas de contenido violento se producirán dentro del hogar, tanto en el caso del matrimonio gitano como en el de la pareja interracial lésbica. De hecho, las dos

---

<sup>200</sup> Con esto pretendo enfatizar la distinción existente entre ambas conceptualizaciones: por un lado, se encuentra la violencia doméstica en la que se incluye cualquier agresión que se dé en el hogar familiar y por el otro lado, la violencia de género, la cual incluye legalmente a mujeres heterosexuales que son agredidas por sus parejas.

secuencias más impactantes tanto la introducción de la llave en la vagina de Cristina como la paliza que Nono le da a Estrella, se dan dentro de este espacio<sup>201</sup>. El hogar, al ser considerado como un lugar privado alejado de las miradas ajenas parece concentrar un alto grado de prácticas violentas. La privacidad, en consonancia con las palabras de Schneider (1991), aporta la impunidad necesaria para que el orden patriarcal se establezca a través de mecanismos que legal y moralmente pueden —o no— ser aprobados por el conjunto social. No debe olvidarse, que este régimen de lo privado se basa en la complicidad social por la que se reconoce la legitimidad de lo masculino a ejercer su autoridad “de puertas para adentro”. Nono nunca agrede a Estrella en el espacio público, sino que espera a que esta se encuentra bajo “su techo” para así poder “corregir” su comportamiento<sup>202</sup>. El empeño puesto en el mantenimiento del hogar como un espacio privado alejado de la intervención social o política lleva aparejado la connivencia con las distintas formas de violencia que se pueden ejercer y de hecho se ejercen en este espacio. El régimen normativo masculino se esfuerza en mantener una dualidad de lo privado y lo público porque a través de esta se da, entre otras cosas, tal y como puede comprobarse en *Calé*, la “domesticación” de lo femenino.

El hogar gitano descrito es el que más claramente representa cómo el espacio doméstico dota de sentido a la *performance* de la masculinidad y la feminidad. De acuerdo a esto, es importante valorar cómo la construcción de este espacio en términos patriarcales se define paralelamente a través de la “producción” de los “cuerpos femeninos y masculinos”. Para ejemplificar esto, tomaré como referencia un artículo de Mariana Sirimarco titulado “Marcas de género, cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial” (2004). De acuerdo con la autora, las Escuelas de ingreso a la carrera policial son espacios de disciplinamiento en los que se persigue producir un “sujeto policial” a través de distintos discursos masculinos, especialmente el respeto a la autoridad y la humillación. Como pone de manifiesto, la apelación a lo femenino funciona como un régimen de domesticación de los cuerpos (Sirimarco, 2004: 66). Es a través del potencial de injuria que encierra lo femenino como la autoridad masculina se reafirma como hegemónica. Si bien es cierto, en el caso de estos

---

<sup>201</sup> Debe aclararse que la paliza de Nono a Estrella no es representada en pantalla. Es Cristina quién se encuentra a la joven tirada en el suelo y llena de sangre una vez que ha sucedido la agresión.

<sup>202</sup> En varias escenas pueden verse las miradas que el hombre gitano, desde la ventana de su casa, lanza a Estrella cuando la ve hablando con diferentes personajes. Nono asume un papel vigilante y cauteloso razonando su comportamiento, de tal manera que sabe que la mejor opción es esperar a que su cuñada esté en casa para así no llamar la atención y poner en cuestión el honor de la familia.

aspirantes, su degradación se realiza como un método de aprendizaje de la autoridad masculina en la que ellos acabarán por convertirse; una suerte de rito de paso homosocial, que en el caso de las mujeres y más concretamente en *Calé* no sucede:

Feminizar los cuerpos de Cadetes y Aspirantes no es aproximar —o dejarse corromper por— lo que se pretende mantener distante, sino justamente denigrar el espacio de lo “femenino”, al atribuírselo a aquellos cuerpos, viciados por la “civilidad”, que deberán ser re-encausados en la esfera de la masculinidad. (Sirimarco, 2004: 66)

El hogar gitano supone para Estrella, así como para otras mujeres que viven en él, un espacio profundamente reglamentado en el que la masculinidad es valorada como moralmente superior. Al igual que los aspirantes a policía, Estrella es sometida a la humillación y al castigo físico tanto en el espacio público como en el privado de acuerdo con el cumplimiento de la normatividad de género. Lo doméstico se torna en un “espacio de domesticación” regido por la racionalidad masculina en la que todo aquello que se aleja de su imagen y semejanza debe ser reconducido por el “macho gitano”. Como afirma Sirimarco (2004: 66) en su estudio —que también puede ser aplicado a estos filmes—: “la apelación a las marcas de género funciona a la manera de un enunciado instaurador de sometimientos e identidades”. Nono está en “posesión” del espacio, no solo porque en él es la principal autoridad, sino porque también decide quién lo habita. A diferencia de este Estrella es presentada como un personaje sin un espacio propio que representa, sin duda alguna, las consecuencias de la dependencia absoluta sobre la que el patriarcado construye la feminidad.

El hogar se muestra, al mismo tiempo, como un espacio de libertad y de restricción haciendo evidente la fluidez de su conceptualización. Mientras que, por un lado, la mencionada impunidad puede activar el ejercicio sistemático de violencia contra alguno/a de los/las integrantes del núcleo familiar, por otro, puede ofrecer cierta seguridad y libertad que no se encuentra en el espacio público. Esto es lo que Linda McDowell (1999: 149) denomina “paradoxical spaces” refiriéndose a la confluencia que se da en algunos espacios que simultáneamente pueden significar la experimentación de miedo y peligro para las mujeres y, a su vez, ser lugares en los que escapar al control y dominación masculina.

Esta ambivalencia es útil para matizar la consagración de lo doméstico como un espacio de “inmanencia”, tal y como he referido anteriormente de acuerdo con Massey (1994) y De Beauvoir (1987). Desde una óptica feminista es indiscutible que a lo largo de la historia el hogar familiar a servido en términos generales a los intereses patriarcales

de opresión y subordinación de las mujeres. Entre estas paredes la autoridad masculina ha sido obligadamente venerada y perpetuada. Sin embargo, la mayoría de los análisis sobre este espacio han obviado la existencia de otras formulaciones debido a la preponderancia de la familia heterosexual. Es la constitución del hogar como una institución heteronormativa la que deriva en la configuración de este como un espacio de opresión para las mujeres. Si valoramos el espacio doméstico de acuerdo a otros modelos de (con)vivencia o familia, sea o no LGTB, el espacio puede tener otras funciones o servir a objetivos alejados de la normatividad patriarcal. Por ejemplo, en muchos casos, el hogar puede funcionar como un espacio en el que dar rienda suelta a un “verdadero yo”, ofreciendo a un sujeto la seguridad necesaria para vivir su identidad sin el miedo a las agresiones que pueden darse en el espacio público lgtbifóbico y machista. En las películas pueden observarse ambos ejemplos, tanto el hogar heterosexual marcado por la violencia y la opresión como otro que representa un espacio de seguridad en el que poder explorar la identidad. Si para Estrella la casa gitana simboliza una jaula en la que atenerse a la imposición de las normas patriarcales, para Tina, por el contrario, su hogar es un espacio de sincretismo en el que la estética y la religión se entremezclan bajo la voluntad de la protagonista.

Diferentes construcciones del hogar



Casa de Estrella y Nono,  
*Calé* (1986)



Casa de Alberto y Elena,  
*Segunda piel* (1999)



Casa de Pablo,  
*La ley del deseo* (1987)



Casa de Tina y Ada,  
*La ley del deseo* (1987)

Al igual que otros aspectos mencionados con respecto al cuerpo, el espacio también sirve como un indicador narrativo, es decir, sirve para apoyar la descripción de los personajes y sus *performances* de género. Continuando con el ejemplo de Tina, al igual que su excéntrica personalidad oscilante entre el dramatismo y la euforia, su hogar mezcla la religiosidad más tradicional con la estética más colorida y vanguardista. Este también es el caso de su hermano Pablo en cuya vivienda pueden verse tanto una antigua máquina de escribir con la que la trabaja como un cómic de temática sadomasoquista. Como indica Gorman-Murray (2008: 375) respecto a la relación de lo gay y lo doméstico, en ocasiones este espacio les sirve a estos sujetos como un “lugar de resistencia” —“place of resistance”<sup>203</sup>. Esto es representado por Tina y Pablo y, en un sentido más general, por la propia estética *camp* elegida por el director manchego para crear gran parte de sus obras. La minuciosidad y el detalle con el que Almodóvar construye los espacios en los que viven sus protagonistas no solo se debe a la intención de mostrar sus personalidades, sino también a la de enfrentarlos estéticamente con un mundo exterior más apagado y neutral. El espacio, por ende, no solo tiene por que ir asociado con experiencias de opresión, sino que también puede ser interpretado de acuerdo a otros contextos, sirviendo incluso como un lugar de resistencia a violencias específicas.

#### **4.2.1.1 El espacio “feliz” de la familia heterosexual**

Volviendo a la relevancia que tiene el deseo heterosexual en la construcción de los espacios, es determinante comprender su estrecha vinculación con la producción de la familia y el hogar, así como, tal y como señala Gill Valentine (1996: 146), con la propia *performance* de género. Respecto a esto, la heterosexualidad no debe ser exclusivamente comprendida como la elección del objeto de deseo, sino de una manera más general como una perspectiva u orientación. En palabras de Sara Ahmed (2006: 68), la sexualidad implica: “differences in one’s very relation to the world —that is, in how one ‘faces’ the world or is directed toward it”. El hogar canónico patriarcal no solo sanciona la manera correcta de *performar* lo masculino y lo femenino, sino que también se constituye como una institución heterosexual, es decir, un dispositivo organizador de las relaciones normativas entre los “cuerpos” y “espacios” de las identidades.

Concretamente, lo que se refuerza es lo que Andrew Gorman-Murray (2008: 370) ha denominado “hetero-masculine domesticity”. Con este concepto, el autor pretende

---

<sup>203</sup> A pesar de que el autor lo centra en lo gay, me parece oportuno señalar que sus afirmaciones en este caso pueden extrapolarse al conjunto de lo LGTB.

hacer referencia a las diversas relaciones que se establecen entre el hogar y la *performance* de la masculinidad en relación a la heterosexualidad, reconociendo la evolución e incluso progreso de estas. Como reflejan las películas, algunos modelos son más tradicionales y retrógrados, por ejemplo, Nono y Estrella en *Calé*, y otros son más modernos e “igualitarios” como el caso de Cristina y Luis también en *Calé* o de Elena y Alberto en *Segunda piel*. En estas películas la mayoría de las mujeres que aparecen en pantalla son representadas en algún momento no solo dentro del espacio doméstico, sino realizando alguna tarea del hogar, especialmente en la cocina. Estrella y Cristina en *Calé*, Tina en la *Ley del deseo*, Yeye en *Más que amor, frenesí* y Elena en *Segunda piel* son vinculadas a este espacio a través de diferentes tareas, por mínimas que sean. Los hombres, por su parte, son asociados con el trabajo asalariado o actividades que implican el contacto con el espacio exterior. La productividad es un rasgo fundamental de la masculinidad en tanto que refleja el nivel de éxito, y este, a pesar de los cambios sociales, continúa definiéndose en función de la preponderancia y reconocimiento en el espacio público.

Incluso en el caso de las parejas que asumen modelos más flexibles y menos hostiles, lo cierto es que estas siguen manteniendo un reparto desigual de los roles que cada uno/a lleva a cabo en el hogar. Puede tomarse como ejemplo a Elena y Alberto en *Segunda piel*, en el que una vez más los papeles domésticos se establecen con claridad. Elena es el ama de casa moderna; a pesar de trabajar fuera del hogar, es ella quien se encarga de las labores fundamentales. Alberto, por su parte, si bien colabora, especialmente con tareas que requieren de menos esfuerzo o que incluyen el ocio —jugar con su hijo—, no participa en igualdad de condiciones que Elena.

El rol doméstico continúa estando sujeto a una *performance* de género distinta para hombres y mujeres y, por consiguiente, determinado por la jerarquía y subordinación ya clásicas a pesar de que su configuración evolucione. Como indica Peter Jackson (1991: 210), a pesar de que los patrones de masculinidad y feminidad puedan cambiar o ser transformados, esto no tiene por qué inferir en la desestabilización de las relaciones desiguales de poder entre hombres y mujeres. Si bien las relaciones que se establecen entre estas *performances* de la masculinidad y el hogar son diferentes, lo cierto es que todas ellas comparten la característica de derivar de una mayor autonomía que la ejercida por las mujeres. Debe tenerse presente que dicha autonomía deriva de la subalternización de la mujer en el espacio doméstico. La mayor libertad del varón es producto del mayor esfuerzo y reclusión de la mujer: “[p]ersonal freedoms of the male head of household

often impinge on, or in extreme cases, negate the rights, autonomy and safety of women and children who also occupy these spaces” (Duncan, 1996: 131). La libertad y la autonomía, de acuerdo a los términos impuestos por la masculinidad hegemónica, se estructuran a través de una relación de dominación y, por ende, de la eliminación o constreñimiento de las posibilidades vitales de otros sujetos.

Las narraciones presentes en estas películas reproducen el ideal de la “verdadera” familia heterosexual y con ello reafirman la legitimidad que esta institución tiene como garante de la tradición y las buenas costumbres. Para ello, se muestra la felicidad de la pareja heterosexual frente a la desdicha y el sufrimiento de otras (con)vivencias como son el soltero homosexual y la abandonada mujer transexual. A pesar de estar centradas en historias LGTB, los filmes seleccionados muestran a la pareja heterosexual ligada al ámbito doméstico familiar y, a su vez, a la felicidad absoluta y la resolución narrativa.

Volviendo a *Calé* parece evidente que a pesar de que el final propone una relación a tres como posible cierre, la felicidad de Cristina depende de la presencia de Luis. Estrella aporta la pasión desenfadada, pero es Luis quien garantiza en su papel de “nuevo hombre” la tranquilidad del hogar y la complementariedad ansiada por la norma heterosexual. El trío final debe ser interpretado no como un *ménage à trois*, sino como el matrimonio heterosexual que incorpora a Estrella a través de su infantilización como un instrumento que les aporta novedad y pasión a sus aburridas vidas. Otro ejemplo de esta situación se encuentra en *Más que amor, frenesí*. En esta película, Max y Yeye, tras vencer a las *femme fatale* y al policía asesino se alejan juntos coqueteando dando a entender que no solo serán capaces de resolver sus diferencias, sino que serán una pareja feliz. La pareja heterosexual unida a la resolución satisfactoria de la narración hace que esta forma de convivencia sea ensalzada frente a la tristeza y soltería de las identidades no normativas.

A la par que la definición de “hetero-masculine domesticity”, Gorman-Murray (2008: 370) menciona otros dos tipos de relación que se dan entre los hombres y el hogar, principalmente en las últimas décadas. El autor incorpora lo que denomina “bachelor domesticity” —domesticidad del soltero— y la “gay domesticity” —domesticidad gay— como dos *performances* masculinas que subvierten tanto el imaginario colectivo en lo referente al hogar como los modelos hegemónicos de masculinidad (Gorman-Murray, 2008: 372 y 374). Sin embargo, ya se ha señalado que en este trabajo considero excesivo proponer estas masculinidades como promotoras de un cambio real de las estructuras patriarcales que vaya más allá de una acomodación a lo “políticamente correcto” de

acuerdo al contexto histórico. En las películas seleccionadas mostraré a continuación cómo parece más apropiado realizar una división entre la ya mencionada domesticidad hetero-masculina y otra en la que se agrupe mayoritariamente a las identidades no normativas —gays y trans fundamentalmente— que son vinculadas con la soltería. Si la masculinidad heterosexual parece estar fundamentada en la familia nuclear, de manera opuesta, lo gay y lo trans en estos filmes aparece asociado a la desdichada vida en solitario.

Esto es ejemplificado con claridad tanto por Pablo en *La ley del deseo* como por Diego en *Segunda piel*. Ambos son dos solteros gays enamorados de un hombre que no les puede corresponder tal y como ellos desean. Sus tramas terminarán dejándoles sumidos en un profundo sufrimiento debido a la muerte de su amado. La tragedia vinculada a estos personajes, como ya he reflexionado al respecto, se representa en lo espacial en su alejamiento de la familia nuclear y su vida en solitario. Al igual que lo homosexual es considerado como una “desviación” o una “orientación” mientras que lo heterosexual es valorado como una no-sexualidad o espacio neutral, los modelos de familia y hogares representados reflejarán estos discursos. La familia heterosexual será entendida como el paradigma de la felicidad mientras que otras fórmulas serán vinculadas con lo “disfuncional” y la carencia de felicidad. Es más, frente a las parejas heterosexuales felices, se mostrará el deseo homosexual como el detonante de la infelicidad de los protagonistas. El deseo por otro hombre es lo que hace que el matrimonio entre Elena y Alberto en *Segunda piel* se resquebraje. El final del filme es especialmente clarificador: el amor entre los dos hombres ha resultado en la destrucción de la familia heterosexual dejando solos tanto a Elena como a Diego.

Otro aspecto a tener en cuenta respecto a la manera en la que se representa a los personajes en sus hogares es cómo en estas películas, especialmente en *Más que amor, frenesí*, se vincula la soltería con la depravación moral. Tanto Cristina, la *femme fatal*, como Luis, el policía asesino, viven en solitario en hogares acordes a sus personalidades. Cristina vive en una lujosa casa que a través de la decoración refleja cuál es su nivel económico y también lo exitosa que es en los negocios. A diferencia de esta, Luis vive en un semisótano desordenado, prácticamente sin decoración en el que dedica una sala a revelar las fotografías que ha sacado del cadáver de Amanda, así como del seguimiento que realiza a Max. Estos espacios son extensiones de su caracterización narrativa y, por lo tanto, evidencian tanto su autonomía como su maldad. En un contexto en el que la vida en pareja —heterosexual— continúa siendo el modelo valorado socialmente, los/las



solteros/as pasan a ser bien el producto de una vida desdichada en el que no encuentran al amor de sus vidas o bien personas ariscas y malvadas a las que nadie quiere. Con esto lo que se impone es la supremacía cultural del modelo heteronormativo de relación que toma forma a través del ideal del amor romántico y de la monogamia y que condena las relaciones no normativas a la desdicha o soledad.

Este discurso sobre el que se construye la heterosexualidad como la forma no solo correcta, sino apropiada para conseguir la realización personal refleja tres aspectos. Por un lado, la situación post-VIH/sida y la herencia de lo homosexual como indicador de infelicidad, estigma y muerte. Por otro lado, se pone de manifiesto cómo durante estas décadas las formas de convivencia no heterosexuales y monogámicas serán asociadas con la “disfuncionalidad” por poner en entredicho el binarismo patriarcal. En último lugar, este contexto evidencia la situación en la que el movimiento LGTB tomará forma teniendo como principales objetivos la desnaturalización de la familia heterosexual y la reclamación de representaciones que, desde su óptica moderada, se distancien de la melancolía y el dramatismo asociado durante décadas a la disidencia sexual.

#### **4.2.1.2 “Nuevas” domesticidades y “nuevo hombre”**

A pesar de la fuerte vinculación entre espacio doméstico y feminidad lo cierto es que existen tareas desempeñadas en este espacio que son propias de los hombres y de la reproducción del ideal hegemónico de masculinidad. Como indica Rosie Cox (2014: 228), a la par que las tareas domésticas vinculadas a lo femenino también existen actividades ejercidas por los hombres a través de las cuáles se producen y ensalzan formas concretas de masculinidad: “traditionally masculine domestic activities such as home repairs, renovations, car maintenance, gardening and woodworking have been particularly important to the performance of masculinity at certain times and in certain places”. Este tipo de actividades, tal y como señala Cox (2014: 228), no ponen en entredicho la masculinidad del sujeto, sino que, más bien al contrario, garantizan su papel de garante del hogar familiar en un contexto cultural en el que el trabajo asalariado ya no puede ser utilizado como una pieza fundamental de sus identidades. De este modo, dichas tareas son definidas dentro de la discursividad de género como típicamente masculinas porque los hombres son los únicos capaces, física e intelectualmente, para realizarlas.

Indudablemente, este papel representado por el varón puede ser interpretado de diferentes formas. Las tareas realizadas se centran sobre todo en la perpetuación de la inmanencia clásica del espacio doméstico, es decir, en hacer a través de sus reformas que

“todo siga igual”. El hogar puede ser considerado, de acuerdo con McDowell (1999: 76), como un “símbolo del estatus de riqueza del hombre” y, por lo tanto, en el que se subliman los valores de limpieza y calidad de vida que el hombre trata de proyectar. Así mismo, como se ha comentado, también pueden ser leídas como actividades que buscan proyectar al hombre como aquel que cuida de los suyos. Rosie Cox (2014: 234), explica que, en muchos casos, este trabajo doméstico es justificado socialmente como la manera en la que estos hombres expresan su afecto y cuidado de sus familias: “[t]he external appearance of his house, such as a neatly painted house and well-kept lawns, communicated his successful accomplishments of his role to the world” (Cox, 2014: 235). Por último, este trabajo no solo le sirve para expresar su afecto al conjunto familiar, sino que también evidencia el control que posee sobre el hogar. Puesto que estas tareas suelen implicar reparaciones complejas física o tecnológicamente, solo el cabeza de familia tiene la autoridad para realizarlas.

Antonio en *La ley del deseo* destaca como un claro ejemplo de estos argumentos. El joven jerezano, al escuchar una entrevista de Pablo en la que describe a su hombre ideal, decide adoptar el papel del “manitas del hogar”: pinta el techo, arregla enchufes y se encarga de las pequeñas tareas de mantenimiento. Puesto que Pablo, como se ha comentado anteriormente, es descrito mediante atributos psicológicos femeninos, puede afirmarse que su relación con Antonio se estructura de acuerdo con la manera heterosexual de entender las sinergias masculinidad-feminidad dentro del espacio doméstico. Como mostraré en las próximas páginas, al igual que ser un hombre gay no implica asumir discursos políticos radicales o *queer*, tampoco supone, contrariamente a lo afirmado por Gorman-Murray (2008: 374), subvertir la vinculación entre la casa, la feminidad y la familia heterosexual nuclear.

Algunas obras han resaltado cómo a pesar de que en muchos casos el hogar ha sido interpretado de manera estática como un espacio inmutable, lo cierto es que, al igual que la feminidad y la masculinidad, el espacio doméstico también está en constante proceso de construcción y definición (Gorman-Murray, 2008: 369; May, 2014: 174). Como se ha comentado, la configuración del “nuevo hombre” a partir de los años ochenta presenta una imagen dulcificada del hombre contemporáneo basada en una nueva relación con los actores sociales que estaban tomando el espacio público, especialmente mujeres y gays (Jackson, 1991: 206). Según Gorman-Murray (2008: 371), este sujeto representa un modelo de “hetero-masculinidad” que desarrolla “nuevas” formas de relación con el hogar. El autor menciona que, precisamente porque nace debido a la incorporación de la

mujer al mercado de trabajo desde los años sesenta, ocupa un espacio liminar entre el hogar y el ámbito público. Sin embargo, consecuentemente con los planteamientos de este trabajo, deben realizarse dos matices a las afirmaciones del autor. En primer lugar, como he mencionado, considero imprescindible no vincular el “nuevo hombre” exclusivamente con la heterosexualidad, tanto por la fluidez expuesta en la ocupación del armario, como por la relación existente entre las luchas de los colectivos LGTB y la “crisis de la masculinidad”. En segundo lugar, resulta un tanto excesivo, a mi juicio, afirmar que la introducción de formas más moderadas de “domesticidad masculina”<sup>204</sup> derivarán en el futuro, tal y como afirma el autor en la “des-feminización” del hogar: “[a]s a result of his domestic masculinity, the home is also expected to be de-feminised, and housework de-gendered” (Gorman-Murray, 2008: 371).

Si bien es indudable que desde los años ochenta se ha producido una gran transformación en la concepción de los espacios sobre todo del ámbito doméstico, lo cierto es que esto ha tenido que ver más con el impulso feminista y LGTB que con las “transformaciones internas de la masculinidad”. Aun en la actualidad, gran parte de los Estudios sobre Masculinidades continúan analizando estas identidades de manera endogámica como si su transformación se debiera a un proceso de autoconciencia. Estos modelos, derivados del ya mencionado interés en convertir la deconstrucción de la masculinidad hegemónica en un movimiento pseudo-terapéutico<sup>205</sup>, suelen resultar en una confianza excesiva en el progreso y la transformación de dicha identidad. El modelo del “nuevo hombre” se convierte entonces, más que en una realidad producto de los cambios sociales, en una figuración que sirve para estancar la evolución de la masculinidad. Dicho en otras palabras, sirve como un referente constante para justificar la voluntad de cambio de los hombres más que como la realidad que lo atestigua.

La existencia de una masculinidad dulcificada frente a otra de carácter más negativo —no necesariamente más violenta, sino definida en oposición— es algo que ha sido rastreado históricamente en algunas obras. Por ejemplo, Mónica Bolufer Peruga

---

<sup>204</sup> El autor distingue en su artículo entre “domestic masculinities” y “masculine domesticities” para así evidenciar metodológicamente la interrelación existente entre los discursos que constituyen el hogar y aquellos que dan forma a la masculinidad. En el primer caso, lo define como “the way both ideals of home and changing homemaking practices have (re)figured masculine identities”. Por otro lado, en segundo lugar, lo describe como “how men’s changing engagements with domesticity can refashion dominant discourses of home, providing insight into the diverse, fluid gendered and sexualized meanings of home” (Gorman-Murray: 2008: 369-370).

<sup>205</sup> Como se ha comentado, el *Men’s Movement* está caracterizado desde los años setenta por asumir formas terapéuticas de aproximación a la identidad masculina. Como recoge Victor J. Seidler (1989: 85): “[i]n the early days, we worked at therapy with the same kind of intensity that characterized our political work, tending to think of it in terms of release and expression”.

(2007) indaga en uno de sus artículos sobre la presencia en textos del siglo XVIII tanto normativos como de ficción de un modelo de masculinidad que define como “hombre de bien”. La autora expone la importancia que tiene esta figura definida en oposición al “aristócrata ocioso” y que “representa la moderación, el buen sentido en todas sus dimensiones, la razón y la virtud, desplegadas en forma de responsabilidad en el ejercicio de los deberes sociales como amigo, esposo, padre y ciudadano” (Bolufer Peruga, 2007: 16). Este ejemplo muestra cómo el enfrentamiento de una masculinidad considerada como retrograda y otra de carácter novedoso y moderado es un proceso que en ningún caso es original de las últimas décadas, pero además como los diferentes usos del espacio articulan sendas identidades.

No es casual que el intento de mostrar como novedoso un modelo identitario vaya asociado a nuevas formas de relación, especialmente en el hogar. Al “nuevo hombre” se le asocian características que lo definen como más emocional y paternal, así como que lo vinculan de una manera más intensa al espacio doméstico (Atherton, 2014: 145). La “domesticidad” de estos hombres “nuevos” es representada con claridad por Alberto en *Segunda piel*. Un hombre activo y trabajador que busca compaginar su vida laboral exitosa con el trabajo doméstico, aunque no siempre logre hacerlo. Su papel en el hogar es en parte principal, puesto que todo gira en torno a su presencia o ausencia, y en parte secundario, puesto que es evidente que el espacio doméstico funciona gracias al trabajo de Elena en la organización de las tareas y actividades. De este modo, el hombre continúa teniendo el control del hogar y disfrutando de la autonomía que esto le confiere, ya que puede aprovechar su tiempo libre para el ocio personal e incluso para acostarse con otros hombres. Tal y como señala Azpiazu (2017: 63-64)<sup>206</sup>, nos encontramos en un contexto cultural en el que, si bien los hombres han aumentado el tiempo dedicado a las labores domésticas y de cuidado de la familia, esto no se ha visto equiparado por una reducción del tiempo que dedican las mujeres, sino todo lo contrario. Su doble jornada ha servido para aumentar una brecha temporal de género que es fundamental no solo por la diferencia de usos del tiempo, sino también porque esto determina también los usos del espacio doméstico, público y laboral.

Los “nuevos hombres” son asociados al hogar en estas películas como un mero lugar de descanso mostrándose bien inútiles para las tareas domésticas, como en el caso de Pablo en *La ley del deseo*, o bien sin tiempo disponible para hacerlo, como Alberto en

---

<sup>206</sup> El autor se sirve en este caso de Encuestas de Presupuestos de Tiempo, en concreto de las elaboradas por el Instituto Vasco de Estadística (EUSTAT).

*Segunda piel.* Lo que parece estar claro es que mientras que ellas son constantemente vinculadas a los cuidados y al hogar como inseparables de su identidad, para ellos es un espacio confortable y una extensión de su capacidad de ejercer el control sobre los espacios y los sujetos que lo ocupan. Las representaciones fílmicas parecen estar en consonancia con los discursos que ensalzan el hogar contemporáneo como un espacio donde reina la igualdad. Sin embargo, un análisis detallado desvela que, si bien ha habido transformaciones, éstas no pueden medirse en términos de tareas específicas o de repartos equitativos, sino mediante análisis que tengan en cuenta lo relativo a las relaciones de poder de los sujetos, junto con su autoridad y autonomía en la esfera doméstica.

#### **4.2.2 La politización del espacio público**

Tanto el movimiento feminista como el LGTB, así como otros grupos que no se integran necesariamente en estos colectivos han desempeñado una ardua labor política de crítica a las estructuras patriarcales. Uno de sus objetivos principales se ha basado en el replanteamiento de la división patriarcal entre el espacio público y privado, en el que como se ha señalado, la idea occidental de privacidad articulada a partir de la división y jerarquía de género ha sido fundamental (Schneider, 1991). En esta oposición, lo público es comprendido como el espacio abierto al cambio, a lo social y a las relaciones que trascienden lo íntimo y personal de lo doméstico. Lo público es aquello que tiende a lo universal, lo que concierne a la “humanidad en general” definida de acuerdo a intereses masculinistas. Sin embargo, como expone Nancy Duncan (1996: 130) a pesar de que la construcción ideal de lo público trata de representarlo como un espacio de posibilidades y apertura, lo cierto es que en la práctica también está marcado por las restricciones y las distintas formas de violencia que en él se dan.

Linda McDowell (1999: 150) menciona que el uso del espacio público está estrechamente vinculado con la interpretación que una sociedad realiza de conceptos como “ciudadanía” y “derechos humanos”. Es un espacio de definición de “lo ciudadano” en el que los diferentes grupos sociales interactúan en vías de su reconocimiento político, y por ende, en el que se disponen los mecanismos de reconocimiento de los derechos individuales y la representatividad colectiva frente a los intereses particulares y concretos del ámbito privado. Lo público puede ser considerado como un espacio de transición entre el estatus privado, doméstico y corporal de lo femenino y el carácter legítimo, social y racional de lo masculino. La menor presencia de las mujeres en este no solo evidencia su estatus inferior dentro de la sociedad patriarcal, sino que, a su vez, refuerza la manera en

la que se les ha negado, y continúa negando, el acceso a la obtención de sus derechos legítimos.

Las sociedades patriarcales no solo disponen una forma de comportarse dentro del espacio doméstico, sino que la división genérica y jerárquica se impone también en el espacio público. Como han evidenciado algunas investigadoras feministas (Schneider, 1991; McDowell, 1999; Páramo y Burbano Arroyo, 2011) la sociedad masculinista sanciona el modo y la forma en la que el espacio debe ser ocupado en relación a la posición social y, por ende, de acuerdo con el género, aunque también respecto a otras categorías como la sexualidad, la clase social, la raza/etnia, etc. La masculinidad, desde su posición normativa, asume un ideal de autonomía construido en base al control y la dominación de las “otredades”. La manera en la que esta comprende y ejercita su libertad está estrechamente vinculada con la opresión de otros grupos sociales, constriñendo las maneras en las que estos pueden desenvolverse. Como afirma Víctor J. Seidler (1989: 151): “[o]ur inherited sense of independence as men exists as a sense of separateness from others”. A través de discursos como el individualismo, la competitividad y la negación de lo emocional o la interdependencia, se configura un panorama en el que el sujeto masculino parece existir por sí mismo aislado del mundo<sup>207</sup>. Un sujeto autónomo y racional que, como señala Gillian Rose (2002: 318), no solo se manifiesta a través del cuerpo, sino también reclamando un uso específico del espacio y del territorio.

La libertad de movimiento es una de las características fundamentales que diferencia las experiencias masculinas de las femeninas. Si tomamos como ejemplo las películas seleccionadas puede comprobarse cómo la hegemonía masculina en el uso y abuso del espacio es una constante en los diferentes modelos de masculinidad hegemónica. Todos ellos reflejan una gran movilidad y presencia en el espacio público, pero además están imbuidos de una mayor autoridad y seguridad. En primer lugar, como se ha comentado, destaca el caso de Nono en *Calé* que trata de imponer la restricción del espacio doméstico sobre Estrella, avalado por las ideas de tradición, familia y honorabilidad. Así mismo, el “macho gitano” no solo ocupa el espacio, sino que

---

<sup>207</sup> Como expone Víctor J. Seidler (1989: 150), esta experiencia no se corresponde con la realidad y en muchos casos los hombres necesitan de otros sujetos, sobre todo mujeres, para que interpreten y gestionen sus espacios emocionales. Este aspecto ha sido comentado especialmente respecto a Alberto en *Segunda piel*, prestando atención a cómo Elena y Diego se ven obligados a tratar de estimularle para que se acepte a sí mismo. A pesar de esto él protagonista no reconoce el constante esfuerzo que su amante y su mujer están realizando no solo por gestionar sus propias emociones sino por ayudarle en su autoaceptación. Esta situación, en palabras de Seidler (1989: 150), se debe a que la masculinidad hegemónica sanciona una manera impersonal de entender las relaciones tanto en lo político como en lo moral que garantiza la existencia de ese “yo” falsamente autónomo.

prácticamente lo asalta tal y como puede comprobarse en varias secuencias en las que entra en varias ocasiones sin pedir permiso en dos casas que pertenecen a Cristina y Luis. En ambos casos el personaje se ampara en el derecho masculino al control de las mujeres y del espacio en el que estas pueden moverse. Para mantener el orden normativo Nono recurre de manera constante a la violencia, puesto que esta funciona como un mecanismo de corrección: “[t]he establishment of rational masculine identity involves rule over public space, and the violence following the need for that rule [is] continually reasserted” (Rose, 2002: 319).

Otro claro ejemplo de esta libertad entendida como un “hacer lo que se quiera” es representada por Antonio en *La ley del deseo*. Este personaje toma decisiones de manera individual sin contar con la opinión de Pablo aludiendo al bienestar del artista. Decide cómo y cuándo deben verse, la manera en la que Pablo debe escribirle para que su madre no descubra su homosexualidad e incluso visita y asesina a Juan para que Pablo pueda enamorarse de él. Estas y otras acciones muestran cómo este personaje actúa de manera independiente sin prestar atención a los demás. Esta actitud es un rasgo típicamente masculino en todas estas películas, incluyendo los ejemplos de Cristina en *Calé* y las mujeres fatales en *Más que amor, frenesí*. Junto con los hombres, estas mujeres actúan movidas por sus propios deseos, aunque a diferencia de ellos, esto será valorado por la narración como una muestra de egoísmo más que como expresión de su autonomía.

Max y Luis son otros dos ejemplos presentes en *Más que amor, frenesí*. A pesar de que ambos personifican los papeles opuestos de “el bueno” y “el malo”, son personajes con un grado de decisión y autonomía similares, concretamente en lo que se refiere a su libertad de acción y movimiento. Frente al estatismo de Yeye en su papel de joven dulce y dócil, Max ejecuta un rol mucho más dinámico y activo. Esto es especialmente evidente en que siempre que ambos personajes se ven, se debe a que Max va en busca de la joven y nunca al revés. Yeye representa el efecto paralizador que la opresión de género tiene sobre la vida de las mujeres. Como expone Marilyn Frye (1983: 2) su experiencia está marcada por el constreñimiento y la inmovilidad en lo público y en lo privado: “[w]e acquiesce in being made invisible, in our occupying no space. We participate in our own erasure”. Yeye encarna la parálisis que la subalternidad de lo femenino causa en las mujeres convirtiéndolas, más aún en el caso de esta película, en el trofeo final del héroe vencedor.

En todos estos ejemplos, el uso de la violencia para reafirmar su dominio sobre el espacio es un ejercicio fundamental. La legitimidad con la que la masculinidad inviste a

los hombres para el uso de la violencia en el espacio público configura un panorama en el que el miedo forma parte de la experiencia cotidiana de las “otredades”. Respecto a esto, importantes investigaciones han resaltado el papel que el miedo tiene en el constreñimiento de la vida pública de las mujeres, así como en la manera en la que estas se ven obligadas a adaptar sus comportamientos para evitar ser agredidas (Valentine, 1993; Day, Strump y Carreon, 2003; Ortiz i Guitart, 2005; Day, 2006). En concreto la autora Gill Valentine (1989) menciona la posibilidad de establecer una geografía del miedo de las mujeres que recoja la manera en la que esta emoción condiciona su uso del espacio, pero a su vez la manera en la que interactúan con otros sujetos.

Los antagonistas Nono y Luis, representantes de la masculinidad tóxica, evidencian la preeminencia que tiene tanto el uso de la fuerza como el efecto coercitivo, atemorizador y controlador que esta conlleva para las mujeres que incluso se ven obligadas a adaptarse a esta situación. Puede tomarse como ejemplo el hecho de que Estrella, la joven gitana, decida pasar el menor tiempo posible en la calle cuando sabe que está siendo observada por su cuñado. La sola presencia de este tiene un efecto amenazante y limitador de su actividad y uso del espacio, incluso cuando esta se encuentra hablando con familiares cercanos. Pero esta situación también es evidente, desde otra perspectiva, en el caso de Yeye en *Más que amor, frenesí*. La joven dócil no ocupa en ningún momento de la película el espacio público en solitario, de hecho, su única escena en la calle se corresponderá con el cierre de la narración cuando lo haga acompañada de Max. Como señala Valentine (1989: 386), “women assume that the location of male violence is unevenly distributed through space and time”. Esto no solo es interiorizado por las propias mujeres, sino que los filmes, proyectan el espacio público como un lugar poco apropiado para una “mujer de verdad”, es decir, para una feminidad hegemónica como Yeye.

Tal y como mencionan Kristen Day, Cheryl Strump y Daisy Carreon (2003: 311) tanto la voluntad de preservar la seguridad personal como la manera en la que los modelos tradicionales de feminidad enfatizan la dependencia y vulnerabilidad de las mujeres, todo ello influye en la vida pública de las mujeres. Si bien es cierto, esto no quiere decir que de manera monolítica la experiencia del espacio público que tienen los hombres esté libre del miedo o de otras emociones consideradas negativas o restrictivas. Retomando el trabajo de Day, Strump y Carreon (2003: 320), las autoras reflejan cómo los hombres también se ven influidos por sentimientos como el miedo o la inseguridad:

Fear also compromises independence and self-confidence for men. Men in this study frequently restricted their activities to spaces that were considered safe, avoiding places that might leave them



vulnerable to loss of control or to confrontation. (...) By problematizing men's fear in public space, we may help to challenge or 'undo' aspects of masculinity that may oppress men themselves.

Sin embargo, que los hombres cisgénero y heterosexuales experimenten este tipo de sensaciones no quiere decir que el contexto que configura esta situación sea el mismo que en el caso de las mujeres. Mientras que el miedo experimentado por las mujeres en el espacio público está vinculado mayoritariamente a la posibilidad de ser agredidas por un hombre, en el caso de estos lo que temen es poner en entredicho su identidad masculina<sup>208</sup>. En otras palabras, si bien ellas pueden ser víctimas de múltiples agresiones que van desde el acoso sexual hasta las agresiones físicas, ellos muestran más temor a ver degradado su estatus masculino. Lo que los hombres temen, en definitiva, es ser “convertidos en mujeres” y, por esta razón, muestran tanto empeño en cumplir con las exigencias de la *performance* de la masculinidad hegemónica heterosexual en el espacio público.

En relación con esto puede mencionarse a Marilyn Frye (1983: 12) y en concreto su reflexión sobre la idea de “opresión”. Para la autora es necesario que los análisis no solo presten atención a los aspectos de carácter microscópico o más concretos, sino que valoren también las estructuras de poder generales o macroscópicas (Frye, 1983: 5). De esta manera, a pesar de que los hombres puedan experimentar sentimientos de miedo, ansiedad o restricción debido a la *performance* de la masculinidad hegemónica, no hay que olvidar que esto obedece a un contexto en el que estos son los sujetos privilegiados. Lo que para unos es una restricción que garantiza su soberanía, para otras es una restricción que asegura su subalternidad. En palabras de la propia autora (1983: 12):

Barriers have different meanings to those on opposite sides of them, even though they are barriers to both. The physical walls of a prison no more dissolve to let an outsider in than to let an insider out, but for the insider they are confining and limiting while to the outsider they may mean protection from what s/he takes to be threats posed by insiders —freedom from harm or anxiety.

El control no se ejerce únicamente a través de la violencia directa. La autora Gill Valentine (1996: 148) muestra cómo en el caso de las mujeres lesbianas el uso del espacio público está sujeto a formas de agresión no explícitas que les crean incomodidad y que derivan en el desarrollo de estrategias de autocontrol. La autocensura o la naturalización de comportamientos con el fin de adecuarse a las formas socialmente aceptadas de ocupación del espacio es una constante que ha sido puesta de manifiesto por múltiples

---

<sup>208</sup> Mi argumentación, puesto que no pretendo generalizar, se centra en este caso en el hombre cisgénero y heterosexual. De este modo, soy consciente de las diversas experiencias que se dan en el espacio público respecto a, por ejemplo, los hombres trans\* y gays, así como a aquellas identidades que no se ajustan a la normatividad binaria.

obras (Valentine, 1996; Rose, 2002; Ortiz i Guitart, 2005). Es indudable que tanto en lo masculino como lo femenino se dan formas de (auto)control que garantizan el “buen hacer” de estas identidades. Sin embargo, sería un error valorar dichas autocensuras como procesos similares o con las mismas consecuencias. Como afirma Frye (1983: 15), “[t]he woman’s restraint is part of a structure oppressive to women; the man’s restraint is part of a structure oppressive to women”. A pesar de cierto reduccionismo implícito en esta afirmación, lo cierto es que refleja de manera contundente no solo las diferentes consecuencias derivadas de ambas *performances*, sino también la manera desigual en la que funciona la racionalidad masculina para reproducir la jerarquía de género.

Al igual que como se ha señalado con respecto al cuerpo, la *performance* de género va asociada al funcionamiento de una moral masculina que prescribe quiénes son los sujetos legítimos de ocupar un determinado espacio. La masculinidad hegemónica se pone en funcionamiento a través de discursos que garantizan que aquellos que sean reconocidos como pertenecientes a este grupo estén dotados de la autoridad y legitimidad social para establecer sus normas. El “mal uso” del espacio, como señala Linda McDowell (1999: 149), es castigado no solo con el rechazo simbólico, sino que además convierte a estos sujetos en susceptibles de sufrir violencia física: “at worst, being seen as mean, bitter, angry or dangerous has been known to result in rape, arrest, beating and murder” (Frye, 1983: 3). Esto es claramente representado en las películas por las mujeres fatales. Tanto Mónica como Cristina en *Más que amor, frenesí* hacen gala de una autonomía que no solo está ligada a su cuerpo y al deseo sexual, sino también a su movilidad espacial. Ambas tienen importantes escenas que ocurren en el espacio público y que son utilizadas para mostrar a la audiencia el poder y, a la par, la peligrosidad, que estas mujeres encarnan. Su voluntad de independencia es asociada con una moralidad deplorable ya que usan su libertad para transgredir el orden patriarcal. Sus ansias de libertad no son interpretadas como en los hombres en tanto que autonomía e independencia, sino como una manera de ocupar un espacio que no les pertenece para hacer el “mal”, especialmente a los hombres. Son mujeres que no solo “están” en el espacio, sino que lo reclaman como propio exigiendo tanto visibilidad como control sobre el mismo. Es por esta razón, al no limitarse a una mera presencia ornamental o complementaria, por la que estas mujeres son proyectadas negativamente en el imaginario social y penalizadas por su insolencia.

Otro ejemplo del castigo por la transgresión espacial es el de Estrella en *Calé*. La agresión que Nono le causa puede ser entendida como el mecanismo por el cual la narración —y la masculinidad tóxica— castiga no solo el comportamiento histriónico y

posesivo de la joven, sino el abandono del espacio y la normatividad gitanas. La construcción de estos personajes como abyectos tanto de acuerdo con el arquetipo de la mujer fatal como con la mujer histriónica está profundamente vinculado al (mal)uso de sus cuerpos y del espacio. En concreto estas mujeres son castigadas porque se han desviado del camino de la feminidad hegemónica representado por sus opuestas en la narración.

Estas representaciones se apoyan en la racionalidad masculina que vincula a las mujeres con lo privado y en el que su entrada en lo público es un síntoma de su inestabilidad moral. Precisamente porque se observa cierta constancia en estas fórmulas a lo largo de las películas seleccionadas y más allá de este trabajo destaca, por subversivo, el personaje de Tina en *La ley del deseo*. La manera en la que esta mujer “toma” el espacio público no solo evidencia su caracterización psicológica, sino también su negativa a asumir la restricción de movimiento que caracteriza la feminidad. Su vestuario ajustado y de colores llamativos combina a la perfección con la velocidad y la fuerza de su contoneo. Frente al miedo y las limitaciones que las mujeres han tenido que experimentar a la hora de “pisar” las calles (Ortiz i Guitart, 2005: 300), Tina se visibiliza sin mostrarse en ningún momento temerosa. Como señala Nancy Duncan (1996: 129-130) lo público no se corresponde únicamente con el espacio de lo político y económico, sino que también en él se produce la interacción de diferentes movimientos sociales e identidades y, por ende, puede ser contemplado como un espacio de restricción, pero también de luchas y resistencias. Tina es, en esta línea, una mujer que pone sobre la mesa el que todas las mujeres puedan ocupar el espacio público sintiéndose sujetos legítimos, algo que se opone al uso del miedo como un mecanismo masculino de control.

Al igual que se ha comentado en relación al espacio doméstico, también en lo público la heterosexualidad es un factor determinante para comprender su producción como un espacio masculino (Valentine, 1993). Heterosexualidad y masculinidad se interrelacionan como categorías que, sirviéndose de diferentes oposiciones — hombre/mujer, macho/hembra, masculino/femenino—, son naturalizadas, es decir, interpretadas como “verdades” universales e inamovibles. Ambas no solo funcionan de manera conjunta, sino que dependen la una de la otra. La masculinidad, como identidad que garantiza el sistema patriarcal, solo es posible dentro de un régimen de relaciones opuestas que Monique Wittig denomina como “pensamiento heterosexual” (2006). Para la autora, este sistema está formado por una serie de discursos que garantizan la

asimilación de lo heterosexual como la norma social y, por lo tanto, como algo de carácter general:

Esta tendencia a la universalidad tiene como consecuencia que el pensamiento heterosexual es incapaz de concebir una cultura, una sociedad, en la que la heterosexualidad no ordenara no sólo todas las relaciones humanas, sino su producción de conceptos al mismo tiempo que todos los procesos que escapan a la conciencia. (Wittig, 2006: 52)

De esta manera, tanto la masculinidad hegemónica como el pensamiento heterosexual dan forma conjuntamente a un sistema social jerárquico en el que las relaciones de poder que se establecen no son percibidas por los sujetos al ser comprendidas como “lo normal”. Recuperando las palabras de Louise Althusser (1989: 202) citadas al inicio de este trabajo: “los que están inmersos en la ideología se creen, por definición, fuera de ella; éste es uno de los efectos de la ideología; la negación práctica del carácter ideológico de la ideología, por la ideología”. La “normalidad” sirve para enmascarar, o en otros términos para despolitizar, la hetero-masculinidad haciendo que esta no pueda ser puesta en entredicho, pero también para que los mecanismos de opresión que despliega no sean percibidos. Esta situación explica, tal y como señala Gill Valentine (1996: 148), el que las personas heterosexuales no perciban en muchos casos las formas de violencia que se dan contra las alteridades genérico-sexuales: “[t]hey can take the street for granted as a ‘commonsense’ heterosexual space precisely because they take for granted their freedom to perform their own identities”.

Lo público es un espacio de naturalización de la heterosexualidad (Valentine, 1993; Valentine, 1996; Duncan, 1996). Esta asimilación tiene grandes consecuencias en la manera en la que los sujetos y las diferentes identidades, normativas o no, experimentan su acceso y uso del espacio. Puesto que como he mencionado, esta esfera garantiza el reconocimiento de derechos político-legales, tradicionalmente se ha considerado que la sexualidad es un ámbito que debe permanecer en lo privado del hogar para así evitar la visibilización de realidades que no se correspondan con la heteronorma. Al respecto, la autora Gill Valentine (1993: 396) afirma que: “this cultural dichotomy (sic) locating sexuality in private rather than public space, is based on the false premise that heterosexuality is also defined by private sexual acts and is not expressed in the public arena”.

En relación con esto, estas películas evidencian la manera en la que la heterosexualidad impregna el espacio público y “privatiza” las relaciones no heterosexuales. Tanto en *Calé* como en *Más que amor, frenesí y Segunda piel* se

representan muestras de afecto entre parejas heterosexuales en el espacio público, bien sea en la calle o en un restaurante. Sin embargo, si prestamos atención a los personajes LGTB, lo que nos encontramos es que solo *La ley del deseo* muestra el beso entre Pablo y Antonio en un espacio público. El resto de los personajes LGTB de estas películas vivirán sus pasiones en el espacio doméstico alejados de las miradas exteriores. Como se ha argumentado anteriormente el hogar funciona en estos casos de manera paradójica como un espacio seguro en el que poder evadirse del estigma social, pero, a su vez, es también una jaula que impide la politización y visibilización de estas identidades. Como señalan Ricardo Llamas y Francisco Javier Vidarte (1999: 83):

No se trata de renunciar a la intimidad del hogar y de la vida privada o desvalorizarlas, sino de caer en la cuenta de que, en el régimen del armario, la privacidad, la discreción y la intimidad no son un derecho o una opción sino una imposición, una obligación. (...) Responde a lo que se considera público o publicable, lo decible, lo admisible socialmente y lo nefando, lo que no debe salir a la luz, lo indecible, aquello cuyo solo nombre produce espanto, indignación, escándalo o es capaz de corromper la estructura social y las buenas costumbres.

El que Antonio se abalance sobre Pablo para besarlo en la calle no tiene únicamente una intención narrativa de mostrar como el joven está explorando su identidad y, en cierta manera, gestionando su relación con el armario, sino que además es una acción que pone de manifiesto la relevancia política que puede tener una muestra de afecto en público. Almodóvar, a través de sus personajes, especialmente de Antonio y Tina, instiga al pensamiento heterosexual a cuestionarse a sí mismo y a la audiencia a replantearse el “sentido común heterosexual”. La falta de muestras públicas de afecto tiene gran resonancia política puesto que revela cómo a pesar de cierta integración de lo LGTB en los discursos públicos —sobre todo la homosexualidad de los hombres—, esto no tiene por qué conllevar una revolución de las formas de representación ni de las estructuras sociales heterosexuales.



### **4.3 La violencia y la masculinidad en la pantalla**

A lo largo de las páginas precedentes se ha dejado constancia de cómo la posición social determina tanto la percepción y construcción del cuerpo como del espacio en sus dimensiones individuales y colectivas. En esta línea, algunas investigaciones han reflejado cómo la desigualdad presente en las relaciones sociales se proyecta en la vivencia de determinados colectivos de un mayor grado de vulnerabilidad a sufrir algún tipo de violencia (Hatty, 2000: 6). Las mujeres, especialmente, están sometidas a una serie de regímenes violentos que se ciernen sobre su identidad y que son parte fundamental de la sociedad patriarcal. Junto con el colectivo LGTB, se enfrentan de manera constante a formas de contención y control de sus identidades, así como de la expresión pública de las mismas.

En las últimas décadas, los movimientos feminista y LGTB han organizado sus esfuerzos en torno a la visibilización de las múltiples formas de violencia que sufren para dotar a estos fenómenos de la relevancia pública que requieren (Kaufman, 1987; Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2000; Magallón Portolés, 2005). La violencia no solo pasa a ser considerada en plural como un conjunto de actos y discursos que son ejercidos contra determinados colectivos, sino que, así mismo, es conceptualizada de acuerdo a su comprensión como un constructo cultural que sirve a intereses masculinos y heterosexuales. Esta interpretación se refleja en las palabras de Suzanne E. Hatty (2000: 10), la cual apunta que: “[v]iolence, as a modern strategy, guarantees both individual and social control, while maintaining and perpetuating hierarchy and inequality”. Esta misma autora señala la necesidad de acercarse al estudio de la violencia no solo a través del marco legal, sino ampliando su consideración en base a una perspectiva histórica y contextual que preste atención a “notions of self, boundaries, relatedness, and dependency” (Hatty, 2000: 33).

La agenda política de estos movimientos sociales se ha basado en introducir en el debate público estas violencias para convertirlas en un asunto que involucre al conjunto social revelando, para ello, su carácter estructural y sistemático. En la última década ha cobrado especial relevancia la conceptualización de la violencia de género tanto a nivel teórico y social como legal. A través de estas esferas se está consiguiendo modificar el imaginario colectivo y, en concreto, desestimar la comprensión de la violencia de género como algo privado y personal (Bosch Fiol y Ferrer Pérez, 2000). El feminismo, al problematizar esta forma de violencia, ha terminado por convertirla en un asunto social y

de Estado<sup>209</sup>. Esta politización ha derivado, por un lado, en el incremento de los estudios y del conocimiento teórico sobre las maneras en las que se ejerce como, a la par, en el establecimiento de un marco legal que progresivamente ha adquirido un carácter más concreto y específico.

Al igual que el cuerpo y el espacio han sido comprendidos como parte fundamental e incluso fundacional de la hegemonía masculina, la violencia será valorada como el mecanismo a través del que se configura la *performance* masculina y el privilegio que se le asocia. El análisis de la violencia partirá de su comprensión como “a ritualized acting out of our social relations of power” (Kaufman, 1987: 1) y, por lo tanto, de acuerdo principalmente a la estructura desigual de género y sexualidad. Las violencias patriarcales, entendidas en un sentido amplio como aquellos actos que de manera sistemática inciden en la subordinación de las mujeres, identidades no-normativas y en la jerarquización masculina, se dan en una sociedad que ha naturalizado su ejercicio. Gran parte de estos actos han sido asumidos como normales y, por ende, asociados con el correcto comportamiento de los sujetos. La complejidad de analizar y tratar estas violencias reside en parte en el hecho de que estas han sido interiorizadas y justificadas como una manera válida de solucionar los conflictos y de imponer la soberanía masculina. Como explica Carmen Magallón (2005: 33):

La raíz más perniciosa de toda violencia es aquella que está arraigada en supuestos que la convierten en invisible. Son supuestos que diluyen las manifestaciones de la violencia en el entramado de lo normalizado en una cultura. Esta *normalidad* conforma las mentalidades y las reproduce, haciendo visibles unos hechos e impidiendo ver otros.

La acción de revelar la intrincada red de dominación y control sobre la que se pretenden construir las identidades en el sistema patriarcal lleva asociada la difícil tarea de reconstruir la categoría de “lo normal”. Desde mediados del siglo pasado, los esfuerzos feministas se han centrado en mostrar cómo dicha categoría es una ficción que sirve a los intereses masculinos de subalternización. Sin embargo, el enjuiciamiento de la categoría de lo normal también ha sido reapropiado por la racionalidad masculina para así continuar amparando sus actos violentos. La violencia contra las mujeres ha sido considerada —y continúa siéndolo en parte— como algo normal e incluso como parte de la cotidianeidad.

---

<sup>209</sup> Me remito aquí a las palabras de Celia Amorós mencionadas al inicio de esta tesis al respecto del proceso político por el que atravesó la definición de la “violencia de género” tal y como hoy es considerada legalmente. La autora menciona que es necesario delimitar el campo teórico de un concepto para darle visibilidad y convirtiéndolo en un asunto de interés común. Como ella misma afirma: “conceptualizar es politizar” (2011).



El desajuste que el feminismo produjo en el *statu quo* masculino derivó en que determinados actos dejaran de ser valorados como normales y fueran rechazados por el conjunto social. Sin embargo, los discursos machistas han encontrado en este contexto un modo de justificación, tal y como indica Miguel Lorente (2005): “[c]uando lo anormal se convierte en normal, la reflexión se convierte en justificación, de modo que la crítica se convierte en argumentación explicativa”. La violencia ejercida por hombres ya no será explicada de acuerdo a la normalidad social, sino como el producto de un comportamiento anormal y, por consiguiente, de una excepción. Se pasará entonces de “mi marido me pega lo normal” a “me pega porque bebe”<sup>210</sup>. Este discurso masculinista encuentra en la patologización de la violencia una manera efectiva de convertir estos actos en casos concretos de sujetos que se han desviado de la norma social y no como la evidencia de un sistema común y deliberadamente compartido. Como mostraré en el apartado siguiente, esta rearticulación de la racionalidad masculina será fundamental para así evadir la asimilación de la responsabilidad de la violencia ejercida por los hombres, tal y como múltiples obras han evidenciado (Emerson Dobash y Dobash, 1998; Anderson y Umberson, 2001; Mullaney, 2007).

Paralelamente, uno de los ejes sobre los que se ha articulado la politización de la violencia consiste en el reconocimiento del carácter instrumental de la misma y, por consiguiente, en su comprensión como un mecanismo a través del que se persiguen uno o varios objetivos más o menos concretos. Como menciona Hannah Arendt (2005: 84): “la violencia ni es bestial ni es irracional”<sup>211</sup>. Más aún, la autora insiste en que “es racional hasta el punto en que resulte efectiva para alcanzar el fin que deba justificarla” (2005: 107). Estas afirmaciones tienen como principal objetivo desestimar la comprensión y, a su vez, justificación de la violencia como un acto impredecible e incomprensible que deriva del comportamiento irracional y visceral de un sujeto. Por este motivo, de lo que se trata en estas páginas es de insistir en su carácter utilitario, dentro y fuera de las narraciones fílmicas, en lo que se refiere a la reafirmación de la hegemonía masculina. La violencia, en este sentido, no deriva de una personalidad inestable o un momento transitorio de irracionalidad, sino que es una estrategia a través de la que se pretende

---

<sup>210</sup> *Mi marido me pega lo normal: agresión a la mujer, realidades y mitos* (2001) es el título de una de las obras del autor Miguel Lorente en la que narra precisamente el carácter normalizado y normalizador de la violencia contra las mujeres, así como de los discursos y mitos sociales que la continúan sosteniendo por parte de los agresores y de sus víctimas.

<sup>211</sup> Esto no supone negar la existencia de actos violentos derivados de algún tipo de patología, sino más bien, como señala Michael Kaufman (1987: 3), cómo incluso estas formas de violencia se manifiestan a través de una serie de códigos que deben ser interpretados en un contexto social específico.

reforzar la soberanía masculina cuando esta ha sido puesta en entredicho (Emerson Dobash y Dobash, 1998; Anderson y Umberson, 2001; Boonzaier, 2008). Más aun, en muchas ocasiones los actos violentos son para el sujeto masculino una necesidad constitutiva, es decir, prácticas que son necesarias para la “correcta *performance*” y que, en su defecto, ponen en entredicho toda la estructura de validación de la masculinidad.

La vinculación entre masculinidad y violencia ha sido insistentemente puesta de manifiesto tanto desde los Estudios Feministas como de Masculinidades (Kaufman, 1987; Seidler, 1989; Rutherford, 1996; Bourdieu, 2000). Como se ha señalado, la *performance* masculina está determinada por la asimilación de diferentes formas de violencia como la manera socialmente aceptada de ser y estar en el mundo. Para ser un “verdadero hombre”, de acuerdo a este ideal hegemónico, debe asumirse el ejercicio de la violencia contra otros grupos que serán subalternizados en beneficio propio y de los pares. La violencia, de esta manera, no es solo una estrategia que sirve a los intereses dominadores de los hombres, sino que además es una parte fundamental de la propia subjetividad masculina y, por lo tanto, de la manera en la que estos perciben su entorno y sus relaciones.

Para los grupos situados en los márgenes de la norma patriarcal la violencia tiene, en términos generales, una connotación correctiva. Estos actos pueden agruparse bajo lo que Celia Amorós (1992: 46) ha denominado “violencia represiva” y que, según la autora, está dirigida a “restituir un ‘orden natural’ que ya de por sí es violencia constituyente”. Lo que vincula a las mujeres y a las personas LGTB es precisamente que las violencias que sufren suelen tener por lo general un mismo objetivo. Ya sea a través de la agresión física, psicológica, verbal, del acoso callejero e incluso de la violación, lo que se está poniendo de manifiesto es la necesidad de reafirmación de un modelo concreto de masculinidad que impone su autoridad irrefutable.

Como explica Rita Segato (2003: 144): “una de las estructuras fundamentales de la violencia reside en la tensión constitutiva e irreductible entre el sistema de estatus y el sistema de contrato”. De acuerdo a esto, el sistema de estatus se basa en la depreciación simbólica de lo femenino, garantizando su sumisión frente a la dominación masculina. Este sistema se complementa con el de contrato, al cual me he referido al inicio de este trabajo como el “espacio homosocial” o, en palabras de Amorós (1992: 47), como los “pactos seriales” de una “fratría juramentada” que definen la pertenencia al grupo de los hombres y la accesibilidad al privilegio masculino. La violencia no solo se estructura a través de actos que constriñen la vivencia de determinadas identidades, sino que, además, debe entenderse de acuerdo a la connivencia y complicidad de sujetos, especialmente

hombres cisgénero, que disfrutaran de las retribuciones del poder que se les ofrece. Esta estructura compleja garantiza lo que Carmen Magallón (2005), tomando el modelo tripartito de violencia de Galtung (2003), denomina “flujos causales de la violencia”. La autora expone con esto el modo de justificación de la racionalidad masculina, en base a una “lógica” autoasumida, a su preponderancia y a la consiguiente subordinación de todo aquello que no es igual a sí mismo:

La desvalorización simbólica de la mujer (violencia cultural) la abocó históricamente a un estatus de subordinación y exclusión institucional (violencia estructural), y esta marginación y carencia de poder favoreció su conversión en objeto de abuso físico (violencia directa). (Magallón Portolés, 2005: 37)

De esta manera, no solo se presta atención al acto violento en sí, sino también al contexto sociopolítico en el que este surge y adquiere significado (Hatty, 2000: 52). Esto permite comprender cómo las mismas prácticas violentas pueden tener significados y consecuencias sociales diferentes. Tómese como breve ejemplo la película *Calé* (1986). La violencia continuada a la que Nono somete a Estrella no es comparable a la que esta ejerce sobre Cristina. Como analizaré en las próximas páginas la masculinidad hegemónica no solo cuenta con la legitimación social de su violencia, sino que además esta es de un carácter diferente a la femenina. Mientras que la ejercida por Nono emana de su soberanía masculina y su autoridad para ejercer como el “macho gitano”, en el caso de Estrella lo hace desde su “histeria” femenina y la “locura” que le provocan los celos que siente por la relación entre Luis y Cristina. De esta manera, más que analizar las prácticas violentas, lo que pretendo es prestar atención a la manera en las que estas son racionalizadas y justificadas por la sociedad. Michael Kaufman en su texto “The Construction of Masculinity and the Triad of Men’s Violence” (1987: 3) expone las preguntas sobre las que basaré el análisis fílmico en este apartado:

The important question is what societies do with violence. What forms of violence are socially sanctioned or socially tolerated? What forms of violence seem built into the very structure of our societies? (...) Why has the linchpin of so many societies been the manifold expression of violence perpetrated disproportionately by men?

Como mostraré a lo largo de las próximas páginas con relación a las películas utilizadas, el carácter correctivo y represivo de la violencia masculina es fundamental para comprender las narraciones, al igual que para identificarse con los/las protagonistas. Asumir como normales e incluso como positivas determinadas formas de violencia es algo fundamental para interpretar el texto de acuerdo a la intencionalidad de su dirección.

Para abordar la violencia desde una perspectiva múltiple trataré tres temas a lo largo del presente apartado. En primer lugar, me centraré en poner en evidencia el carácter violento de algunas de las narraciones que se han utilizado como soporte en esta tesis. Como se advertirá, películas como *Calé* y *Segunda piel*, pretenden una lectura de sus narraciones que se basa en presupuestos racistas y homófobos y que, por extensión, reproducen insistentemente en su metraje. En segundo lugar, incidiré en la violencia que los hombres ejercen contra las mujeres en estas películas. En tercer lugar, prestaré atención para ello tanto al carácter correctivo como a las diferencias que se dan entre la masculinidad tóxica y el “nuevo hombre”.

#### **4.3.1 La narración como una forma de violencia**

La violencia ha sido uno de los instrumentos más utilizados desde la antigüedad para contar historias independientemente del género del que partieran (Shaw, 2004: 131-132). De igual manera, la cinematografía ha estado habitualmente dominada por la representación de la violencia desde diferentes ópticas y objetivos, siendo considerada como un medio fundamental para entretener al público (Hatty, 2000: 84). Sin embargo, parece que, en las últimas décadas, la violencia ha adquirido una mayor presencia e intensidad centrándose especialmente en su expresión corporal y espectacular. Como expone Suzanne E. Hatty (2000: 194), el inicio del siglo XXI está marcado por la coexistencia de dos procesos: la “cultura viral” y la “cultura violenta”:

we are located in both a *viral* culture, in which we are preoccupied with fears about bodily disintegration, and a *violent* culture, in which we are inundated with increasingly explicit images of wretched, broken bodies. Our dominant impulses and anxieties revolve around the forced breaching of the body's boundaries.

Al referirte a esto, la autora evidencia cómo las pantallas se han inundado de imágenes cada vez más violentas y explícitas en las que se exponen cuerpos fragmentados y sangrientos. Este proceso, según sus palabras, está presente en las sociedades occidentales reproduciendo la ansiedad causada por la experimentación de un sentimiento de pérdida de autocontrol del “yo” y de control sobre el otro (Hatty, 2000: 12). La “violenta fragmentación” de este sujeto ideal construido en base a lo unitario y trascendente se produce paralelamente al proceso de cuestionamiento del ideal masculino. Las narraciones, de acuerdo a esto, son el reflejo cultural de la ansiedad del sujeto occidental masculino ante su progresiva pérdida de privilegios. Como señala Hatty (2000: 195): “[t]his body, the idealized and masculinized body of modernity, is now under threat;

external forces impinge on the integrity of his body, threatening to turn it into something Other, something monstrous”.

Si la representación de la violencia explícita puede ser puesta en relación con las consecuencias de la posmodernidad sobre el sujeto normativo, también debe valorarse en qué medida el propio acto de narrar puede suponer un acto violento. La narración es un proceso creativo y no, como en ocasiones se ha afirmado, una mera escritura o transcripción de la realidad. El relato fílmico está inmerso dentro de un contexto e intencionalidad ideológica que deben ser tenidos en cuenta y que determinan su comprensión. Consecuentemente, el análisis de las narraciones debe incidir, como se ha manifestado en esta tesis, en “destripar el mecanismo cinematográfico”, tal y como menciona Pilar Aguilar (2000: 78), para así poner de manifiesto “de qué forma un texto funciona dentro de una ideología y se convierte en expresión de ella”.

Sin embargo, revelar el mecanismo cinematográfico es una tarea complicada debido a su constante esfuerzo por mostrarse a sí mismo como reflejo irrefutable de la realidad o, dicho en otras palabras, como una perspectiva objetiva que se confunde con la mirada del/la espectador/a<sup>212</sup>. Todas las narraciones trabajadas en este análisis presentan una secuencia de acontecimientos que son organizados y desarrollados bajo la intención de imponer una lectura preferente del texto fílmico. El aparato cinematográfico, como señala Aguilar Carrasco (2000: 71), interpela a la audiencia a través de un lenguaje audiovisual que alude, en gran parte de los casos, a los mapas afectivos y cognitivos más que a la racionalidad y a la reflexividad. En este sentido, como afirma el autor Hansen-Miller (2011: 163) la cultura de masas constituye una “base común” de lo admisible/rechazable —especialmente en lo referido a la violencia— sobre la que los distintos filmes articulan los textos narrativos.

El/la espectador/a se sumerge en la diégesis dejándose llevar por el relato y aceptando como válidos los diferentes discursos, emociones y comportamientos que se narran, llegando incluso a sentirse identificado/a con ellos. El que la narración pueda ser asumida como una “verdad” depende de que esta sea verosímil y, por lo tanto, de que se articule bajo el desarrollo lógico de los hechos y argumentos de acuerdo con el *statu quo* imperante. Lo que se espera de la audiencia es que participe activamente del espectáculo cinematográfico aceptando las premisas básicas que la película le presenta, algo que

---

<sup>212</sup> Me refiero concretamente al cine narrativo mainstream y occidental, puesto que entiendo que no todos los cines siguen los mismos principios fílmicos o se ciñen a una estructura narrativa.

puede tener consecuencias especialmente negativas en lo relativo a la asimilación irreflexiva de los discursos patriarcales.

En lo relacionado con la violencia, asumir las “reglas del juego” narrativo puede llevar implícita la aceptación de fórmulas de representación misóginas, lgtbifóbicas, racistas y clasistas, entre otras. Los textos narrativos se construyen en base a un imaginario social cargado de discursos patriarcales inherentemente violentos centrados en la abyección de las identidades no normativas y la reproducción de la desigualdad de género. Como afirma la autora Judith Butler (1997: 9) en relación al lenguaje, no es ya que la representación reproduzca la violencia, sino que ésta, en sí misma, puede ser un acto violento: “[o]ppressive lenguaje is not a substitute for the experience of violence. It enacts its own kind of violence”. Por este motivo, debe considerarse la “presencia” de violencia en estas narraciones en dos sentidos: de acuerdo a lo que se cuenta, es decir, el contenido, y de acuerdo a la manera en la que se cuenta, la forma. El cine analizado no solo muestra actos violentos que van desde una bofetada a un asesinato, sino que, además, la manera en la que se cuenta la historia y se construyen los personajes y sus contextos vitales supone una forma de violencia. Como señala Jack Halberstam (1995: 91), “[w]riting, or at least who writes, must be controlled since it represents the deployment of knowledge and power”.

La articulación de la narración y del lenguaje audiovisual también puede ser leída como una forma de violencia cuando, en la búsqueda de la complicidad de la audiencia, se recurre a estereotipos peyorativos basados en discursos de odio. Para ejemplificar esto me remitiré a los filmes seleccionados. *Calé* (1986) es de las cuatro películas la que manifiesta más claramente el carácter violento de un texto fílmico. Su construcción refleja cómo la narración se estructura de acuerdo a la esencialización racial de lo gitano y lo payo, concretamente en su oposición a través de las dicotomías primitivo/moderno y patriarcal/igualitario. La gitaneidad aparece asociada a todo un conjunto de prejuicios sociales presentes en la sociedad española en la que el cuerpo gitano asume las funciones de una otredad rechazable. La cámara nos introduce en el morbo de la observación del hogar gitano y de sus costumbres, entendidas por la narración como propias de una cultura basada en el control de las mujeres, la restricción religiosa y la figura del patriarca gitano. La película explora la gitaneidad desde la mirada racista evitando la incorporación de fórmulas subversivas o transgresoras de representación.

La identificación primaria, es decir, la mirada de la cámara en consonancia con la del/la espectador/a se centrará en racionalizar la violencia presente en el hogar gitano.

Esto no solo sirve para justificar el malestar de Estrella, que la llevará a huir del hogar gitano y enamorarse de Cristina, sino que, además, muestra la realidad expuesta como un reflejo verídico de la cultura gitana. La identificación de la audiencia con la intencionalidad narrativa solo es posible si se asume como un principio básico el racismo implícito en el filme y, por consiguiente, los prejuicios sobre los que se construye en el contexto occidental la racialización de la gitaneidad. De este modo, deben entenderse como válidas varias premisas: la extrema violencia del hombre gitano, la debilidad e histeria de la gitana, así como, la superioridad moral paya, tanto de ese “nuevo hombre” que representa Luis como de la figura de la “educadora” encarnada por Cristina.

Otro ejemplo evidente en relación a la violencia que representan las narraciones es *Segunda piel* (1999). Este relato supone un ejercicio de “homofobia liberal”, tal y como menciona Alberto Mira (2004: 567-570). Para este autor, el discurso homófobo tornará durante los años ochenta no ya hacia un rechazo frontal a la homosexualidad, sino hacia su “privatización”: “la orientación sexual se convierte en algo ‘sin importancia’, una pequeña diferencia (para algunos genética o fisiológica) que no vale la pena mencionar; pertenece, sin duda, a la esfera de lo personal” (Mira, 2004: 568). La creciente normalización se traducirá en la asimilación de un discurso conformista de corte heterosexista por el que la identidad gay es rechazada y acusada de ser la causante de la estigmatización homosexual.

Como he comentado en el análisis correspondiente a esta película, *Segunda piel* es el producto de un contexto cultural en el que el sujeto político del movimiento gay pasa de ser el hombre afeminado a ser el hombre viril (Guasch, 1995: 74-75). Esta masculinización, evidente en la adopción de unas formas de representación específicas que se alejan de la extravagancia de lo *camp* en décadas anteriores, es en sí misma una forma de violencia. No solo se rechazan “otras” fórmulas de representación de la realidad LGTB, sino que además se las culpabiliza a través de un discurso moralista que las muestra como las causantes del rechazo social. Esta concepción pone el énfasis en la comprensión de las películas no solo como testimonios o escrituras-reflejo de la realidad, sino como textos inseparables de la intencionalidad mediante la que toman forma. Por esta razón, *Segunda piel* es el producto de una ideología a través de la que se eliminan todos los rastros de la “pluma” y lo que es entendido como algo estrambótico e innecesario para una trama “seria”. El filme, en definitiva, asume como principio organizador de su narrativa un paradigma, el de la normalización, que se construye a través de la aceptación de los principios masculinos que estructuran la sociedad patriarcal.

Por último, otro de los aspectos que puede ser comentado es la constante misoginia que se da a lo largo de las cuatro películas. A pesar de que se exponen diferentes discursos del rechazo de las mujeres como epítome de lo femenino, lo cierto es que en su mayoría derivan de la connivencia con la reproducción de los ideales hegemónicos de género. Bien sea la maldad y la histeria de las mujeres fatales o de la joven gitana, o bien la debilidad y pasividad de la feminidad hegemónica, lo cierto es que estos modelos suponen parte del mismo engranaje dicotómico que trabaja conjuntamente en la perpetuación patriarcal. Incluso las mujeres que encarnan otras feminidades más activas e independientes como Cristina en *Calé*, Tina en *La ley del deseo* y María en *Más que amor, frenesí*, siguen estando supeditadas a un segundo plano en la narración o bien su empoderamiento es limitado por la consideración romántica y patriarcal del amor. Estos relatos encuentran ciertas dificultades para ir más allá de las imágenes canónicas de la “puta” y la “santa” que opacan la historia del mundo occidental mientras que la masculinidad encuentra en el “nuevo hombre” una manera de canalizar y mantener sus privilegios.

#### **4.3.2 La retórica de la violencia de género contra las mujeres**

La violencia no solo se da en la cotidianeidad del espacio público y privado, sino que, como indica Rita Segato (2003: 132), forma parte del conjunto de normas y prácticas culturales que construyen la propia idea de normalidad. Estas interacciones, a pesar de ser eminentemente desiguales, no son percibidas ni como parte de un régimen de violencias múltiples, ni como violentas en sí mismas. Desde los años setenta, el número de investigaciones centradas en el análisis tanto cualitativo como cuantitativo de la violencia de género ha ido en aumento. Desde diferentes ópticas y aproximaciones, la violencia ejercida contra las mujeres se ha convertido en un eje imprescindible de los Estudios Feministas (Osborne, 2001; Fontanil Gómez et al., 2005; Ferrer Pérez et al., 2006). Estas obras no solo han permitido comprender la magnitud y consecuencias de este problema social, sino que han aportado luz sobre la manera en la que hombres y mujeres narran sus propias vivencias como agresores y víctimas. La posición desigual de poder y autoridad sobre la que se asienta el ejercicio de la violencia de género también determina la manera en la que esta es vivenciada y narrada.

De acuerdo a esto, Segato (2003: 131) señala la necesidad de discernir cuál es el “núcleo de sentido de la violencia”, es decir, comprender las lógicas discursivas, insertas en el imaginario social, que ponen en funcionamiento la maquinaria de la violencia. Extrapolando esta afirmación a la realidad fílmica, es importante comprender la manera



en la que las películas construyen las violencias, otorgándoles un determinado sentido sirviéndose del lenguaje cinematográfico para acomodar sus intenciones narrativas a las expectativas de la audiencia. La relación entre el texto —la imagen fílmica en sí misma— y el contexto histórico se revela, una vez más, como un sistema bidireccional de influencias en el que ambas dejan entrever el sustrato patriarcal y violento sobre el que se erigen.

A lo largo de las próximas páginas llevaré a cabo el análisis fílmico de la violencia de género sirviéndome de diversas investigaciones que coinciden en señalar que los agresores persiguen dos objetivos esenciales: garantizar, por un lado, el ejercicio “legítimo” de su violencia y, a su vez, por el otro, evadirse de la responsabilidad asociada a la misma. Exponiendo la manera en la que socialmente se racionaliza la violencia patriarcal, esto es, como es explicada, descrita e incluso justificada, puede entenderse cómo los textos fílmicos construyen sus relatos en base a objetivos e intereses concretos. A partir de estas investigaciones se ha atestiguado cómo los sujetos construyen narrativas sobre su relación y sobre la violencia en la que viven, siempre en consonancia el uno con la otra (Boonzaier, 2008: 185). Como indican las palabras de Mimi Schippers (2007: 91) citadas al inicio de este trabajo, los ideales de masculinidad y feminidad prescriben una determinada “relacionalidad” que estructura las relaciones de género y, por ende, cómo se narran, explican y justifican e incluso se transforman los discursos para adaptarse a las nuevas situaciones sociales. Este régimen de relaciones es fundamental para comprender cómo los hombres articulan los discursos que no solo tienen como resultado el ejercicio de la violencia contra las mujeres, sino que, además, les permite justificarse e incluso excusarse.

Como ha señalado Miguel Lorente (2009: 73), en las últimas décadas los discursos machistas se han readaptado, sobre todo en lo referido a la violencia de género, para así limitar el impacto social de crítica a la masculinidad hegemónica. El “posmachismo”, tal y como lo denomina el autor, se estructura de acuerdo a tres ideas: el que no todos los hombres son iguales, la justificación y amortiguación del impacto público de la violencia y, por último, la culpabilización y responsabilización de las mujeres (Lorente Acosta, 2009: 215). De esta manera, prestando atención a los discursos empleados por hombres agresores y mujeres víctimas para describir sus experiencias, puede comprenderse cómo funciona la retórica de la violencia de género que, paralelamente, es proyectada en los productos culturales. Como expone Suzanne E. Hatty (2000: 58), “[a]ll these speech acts

prepare the ground for violence, support the man's use of violence, and psychologically destabilize [sic] the victim of the abuse".

Un primer punto a tener en cuenta es la diferente representación que se hace de la violencia cuando es ejecutada por un hombre o por una mujer. En su estudio sobre la relevancia de la masculinidad en las agresiones cometidas por hombres en el espacio doméstico, Kristin L. Anderson y Debra Umberson (2001), analizan las formas en las que estos individuos describen sus actos violentos. Según las autoras (2001: 363): "[t]hey depicted their violence as rational, effective, and explosive, whereas women's violence was represented as hysterical, trivial, and ineffectual". Para los participantes de este estudio, su violencia supera en poder destructivo a la de las mujeres, que no solo es definida como inefectiva, en tanto que no sirve para cumplir con sus objetivos, sino que, además, es entendida como el producto de su "histeria" femenina. La interiorización de estos parámetros hace incluso que las propias mujeres describan sus expresiones de rabia o agresividad como comportamientos inadecuados propios de "hysterical bitches", tal y como recogen Campbell y Muncer en uno de sus estudios (1987: 500).

Minimizar e incluso negar la violencia ejercida por las mujeres es un recurso habitual de la masculinidad hegemónica para sobredimensionar sus propias capacidades. Reduciendo, ridiculizando e incluso negando el carácter violento de dichas actitudes lo que se consigue es reforzar la entereza masculina basada en el hombre "irrompible" al que solo otro de su "clase" puede dañar. Este discurso se basa en la consideración del cuerpo de los hombres no solo en un cuerpo-arma, como exponía Michael A. Messner (1990), sino también en un cuerpo-escudo. En palabras de Gezabel Guzmán (2011): "el cuerpo masculino es vivido como una herramienta-escudo que no necesita de cuidado, como un artefacto para demostrar osadía, valor, coraje, violencia, control y sobre todo para llevar a cabo prácticas de riesgo".

En las películas seleccionadas encontramos varios ejemplos que se corresponden con esta dualidad del significado atribuido a la violencia. Nono en *Calé*, Antonio en *La ley del deseo* y Luis y Max en *Más que amor, frenesí* son asociados con una personalidad impetuosa y vehemente que deriva, en varios momentos de las películas, en actuaciones de una violencia "explosiva". Incluso Alberto en *Segunda piel*, refleja este aspecto cuando al final del filme toma la decisión de huir en su motocicleta, produciéndose el accidente que acabará con su vida. Si bien este final, no aclara si la muerte del personaje se debe a un suicidio o a un accidente involuntario, lo cierto es que muestra el carácter extremo y destructivo de la violencia que, en este caso, se dirige contra su propio cuerpo. Todos

estos personajes pueden asociarse con lo que Floretta Boonzier (2008: 194) denomina “volcanic metaphor”, mediante la que se hace referencia al carácter impredecible e incontrolable que adquiere socialmente la violencia cuando es ejercida por un hombre. Su erupción es comprendida como una fuerza que se desata y que posee un poder destructivo que se extiende sobre los espacios y los cuerpos.

Indudablemente, esta forma de entender la agresión, mayoritariamente física, tiene mucho que ver con lo mencionado sobre las emociones en apartados anteriores. Retomando lo apuntado, las culturas occidentales sancionan un modelo de conducta en el que las emociones son consideradas como expresiones involuntarias, e incluso irracionales, de la personalidad (Fischer y Jansz, 1995). El autocontrol y la restricción sobre la que se estructura la identidad masculina es entendida como una necesidad social que permite contener su poder destructor. Este es un discurso que no solo garantiza el temor a la violencia ejercida por los hombres, sino que además es utilizado para culpabilizar a las mujeres de su “detonación” (Boonzaier, 2008: 195). La “relacionalidad”, basada en la jerarquía de género y, por ende, en la subordinación de las mujeres, sirve a estos hombres para garantizar su posición de poder. Debido a que su identidad hegemónica masculina está marcada como positiva dentro del esquema social patriarcal, su violencia es catalogada como de una mayor intensidad, poder y destrucción, pero, a su vez, es más inocente y razonada que la femenina.

La violencia se inscribe dentro de una serie de mapas emocionales que se configuran de acuerdo al género. De esta manera, hombres y mujeres son asociados a unas determinadas expectativas de comportamiento y de gestión de sus propias emociones. Como se ha comentado, la ira, la cólera o el enfado están íntimamente ligadas con las construcciones de género, así como con la práctica violenta. Anne Campbell y Steven Muncer (1987) afirman que estas emociones, en tanto que muestras de agresividad, están condicionadas por el género, siendo los hombres, por su asociación normativa con la masculinidad, los legitimados para exhibirlas socialmente. Así mismo, Agneta H. Fischer y Catharine Evers (2011: 24) complementan este esquema afirmando que mientras que los hombres son más propensos a expresar estas emociones de manera directa, especialmente a través de la agresión física o verbal, las mujeres llevan a cabo acciones indirectas como ignorar, abandonar la escena del conflicto o negarse a retomar la conversación.

En otro de sus estudios, Campbell y Muncer (2008: 283) catalogan las expresiones de enfado según dos tipos: las “explosivas” (*explosive*) en las que la emoción se

intensifica progresivamente sin llegar necesariamente al enfrentamiento físico, y las “desactivadoras” (*defusing*), que son aquellas acciones que hacen descender el nivel de ira hasta que resulta controlable e insignificante. Como se afirma en esta obra, un mayor porcentaje de hombres experimentan ira a través de la primera tipología, mientras que las mujeres mayoritariamente lo hacen a través de la segunda (Campbell y Muncer, 2008: 283-284). La masculinidad hegemónica, al contrario de lo afirmado popularmente, no inhibe la expresión emocional general, sino aquella que signifique dependencia y, por consiguiente, feminidad. Por el contrario, la ira, la rabia, el enfado o la furia son expresiones no solo legítimas de los hombres, sino indicadoras de virilidad. Las mujeres, consecuentemente con este esquema, son socializadas para adquirir una gran efectividad en la inhibición de aquellas emociones catalogadas como masculinas, entre ellas la agresividad y la ira (Campbell, 2008: 285).

A pesar de que estas investigaciones califican de explosivas las expresiones violentas masculinas, en muchos casos puede comprobarse como, al mismo tiempo, la agresividad femenina es interpretada como descontrolada y excesiva. De acuerdo a esto, parece existir cierta simetría en la expresión social de la ira entre hombres y mujeres. Sin embargo, retomando las palabras de Segato (2003: 131) “el núcleo de sentido de la violencia”, es decir, el eje simbólico en el que se basa su ejecución no es, de hecho, el mismo. Encontramos casos de expresión de ira o furia por parte de una mujer en todas las películas analizadas. Tanto Estrella en *Calé*, Tina en *La ley del deseo*, Mónica y María en *Más que amor, frenesí* e incluso la contenida Elena en *Segunda piel*. Todas ellas muestran en alguna secuencia cierto enfado, evidenciándolo tanto dentro del relato como de cara a la audiencia. Sin embargo, a pesar de que esta expresión emocional es en cierta manera explosiva, en tanto que emana de forma impredecible, lo cierto es que ni su origen ni su potencial destructivo son descritos al mismo nivel que el de los hombres. Para ellas, la cólera es una expresión histérica e irracional, especialmente en lo referido a Estrella. También en el caso de las *femmes fatales* la violencia que ejercen es atribuida al carácter manipulador y excesivamente racional de una mente perversa. Cuando una mujer muestra su capacidad de defensa y poder violento es interpretada asociándola a atributos masculinos e inmediatamente esta es proyectada fílmicamente como rechazable y, más concretamente, como malvada. No se niega su poder destructor, sino que se enfatiza. Lo que se niega en este caso es su capacidad para que esta tenga utilidad social. Por consiguiente, parece que solo la violencia ejercida por la masculinidad hegemónica de un

hombre es interpretada como acorde a los intereses sociales, siendo valorada moralmente como positiva —abordaré este doble estándar en el apartado siguiente.

La disposición de las emociones en función del género es garantizada a través de un sistema de sanción/retribución mediante el cual los hombres aprenden a utilizar la violencia como algo positivo para su posición social y las mujeres lo rechazan debido a las consecuencias negativas que lleva aparejadas (Fischer y Evers, 2011: 31). Las películas parecen reflejar con claridad este hecho. Las mujeres que osan mostrar de manera directa su enfado o ira —no necesariamente a través de la agresión física o verbal— son castigadas por las narraciones y, en algunos casos, también por la consideración moral que el público asumirá de ellas. Alejarse del ideal femenino por excelencia supone asumir una serie de consecuencias, algunas negativas, que las películas ponen de manifiesto a través del castigo, especialmente de su cuerpo.

La diferente narrativa sobre la que se estructura la violencia de hombres y mujeres está basada y, a su vez refuerza, el reconocimiento de la autoridad masculina y de la inferioridad femenina. El acto violento cumple la doble función de castigar o corregir una desviación normativa, así como de reafirmar la masculinidad a través de un conflicto en el que no hay pérdida posible<sup>213</sup>. La agresión, verbal o física, funciona, en palabras de Emerson Dobash y Dobash (1998:153), como un dispositivo “used to silence debate, to reassert male authority, and to deny women a voice in the affairs of daily life”. La violencia, de acuerdo a esta comprensión, no solo silencia, sino que paraliza en tanto que el sujeto agresor impone su estatus social privilegiado como signo que prevalece ante el otro subalterno. Este aspecto es señalado por Miguel Lorente (2009: 234) al afirmar que: “el agresor de género es un agresor moral, no busca un beneficio material con su conducta, sino hacer prevalecer sus ideas y planteamientos sobre los de la mujer”.

La bofetada es utilizada en algunos de estos filmes como un acto correctivo por varios hombres, todos ellos representantes de la masculinidad tóxica. Nono agrede a Estrella al inicio de *Calé* cuando observa que la joven está mirando sensualmente a un hombre, algo que le está prohibido debido a las leyes del luto gitano. El relato fílmico se servirá de este castigo físico para mostrar la monstruosidad del hombre gitano y, a su vez, el carácter sexual e incontrolable de Estrella. Además, la manera en la que se desarrolla

---

<sup>213</sup> Me refiero aquí a las reflexiones de Campbell y Muncer (1987: 505) respecto a la expresión de la agresividad. Para las mujeres supone una situación de pérdida (no-win) y para los hombres de ganancia (no-lose) ya que, para ellos, independientemente del resultado del conflicto, serán socialmente retribuidos por su valentía.

la secuencia aporta información sobre cómo desde el papel del “macho gitano” la “desobediencia” de la mujer es considerada como un ataque directo contra su identidad en términos de género y de raza. La bofetada no se produce cuando el hombre la ve coqueteando, sino que es después, cuando Estrella cuestiona su autoridad el momento en el que Nono, garante de la moralidad del grupo familiar, trata de corregir su mal comportamiento:

Nono: Vamos a terminar mal tú y yo.

Estrella: Nunca empezamos bien que yo sepa (Nono la agarra y golpea).

Nono: Mira, tú vas a bailar al son que te diga el cabeza principal, ¿estamos? (03:10-3:15)

En esta escena el acto violento es el producto de un razonamiento que parte de la consideración del varón como el encargado de hacer cumplir con los roles sociales, especialmente en lo referido a la buena madre y esposa (Boonzaier, 2008: 197). Su violencia no es casual, irreflexiva o aleatoria, sino que se inserta en un proceso “lógico” de pensamiento patriarcal. El desequilibrio de poder es el detonante necesario para que se active una respuesta masculina a través de la que se persigue retomar la posición de control y soberanía (Olavarría, 2017: 126).

También María es asaltada en varias ocasiones por Luis, el policía asesino de *Más que amor, frenesí*. Esta mujer es sometida a acoso callejero, tocamientos y a un intento de violación. La valentía e irreverencia de María ante las exigencias de Luis hace que este, progresivamente, aumente la intensidad de la violencia que ejerce sobre ella. El policía persigue insistentemente la reafirmación de su masculinidad a través del acto de violación que, finalmente, se ve impedido. Como expone Rita Segato (2003: 34) la violación funciona como un *mandato* propio de la pertenencia al grupo de hombres masculinos en el que este es comprendido como un acto racional realizado “ante otros”. Luis pretende imponer su derecho al “consumo del cuerpo de las mujeres” el cual es considerado como un ritual propio de la masculinidad hegemónica y, en concreto en este caso, para ejemplificar el carácter monstruoso —patológico y tóxico— del personaje. El rechazo a tener relaciones sexuales, acompañado de la negativa a ofrecerle información sobre el paradero de Max, es interpretado por el hombre como una insolencia a su autoridad y derecho incuestionable. Como sintetiza Segato (2003: 139): “[e]l desacato de esa mujer genérica, individuo moderno, ciudadana autónoma, castra al violador, que restaura el poder masculino y su moral viril en el sistema colocándola en su lugar relativo mediante el acto criminal que comete”.

Pero más aún, incluso Antonio en *La ley del deseo* muestra como este “mandato” se canaliza a través de la comprensión romántica del amor mediante la posesión del otro. Cuando Antonio visita a Juan para conocer al verdadero amor de Pablo, lo que busca en un primer momento no es matarle, sino acostarse con él. Su intención es apoderarse de todo aquello que el artista desea, ya que comprende el amor como una conquista en sentido literal. Es la negativa de Juan a tener un encuentro sexual con Antonio lo que hace que este entre en cólera y termine empujándolo por el acantilado. Es, por lo tanto, el rechazo y la frustración al no poder poseer lo que se desea, lo que tiene un efecto detonador de la violencia de este hombre.

Estas reflexiones coinciden en contemplar el acto violento y su intención correctiva no como el producto de una agresión independiente del contexto social, sino como los productos de la asimilación de la normatividad de género y, por lo tanto, del carácter estructural de la violencia de género. Nono y Luis no agreden a Estrella y María desde su posición como sujetos individuales, sino desde su pertenencia a un grupo social privilegiado del que emana su autoridad. Con su violencia no solo pretenden restaurar su honor, sino también poder reconocerse a sí mismos como legítimos participantes de dicho grupo. Como se ha mencionado en varias ocasiones, los “pactos homólogos” “entre caballeros” a los que se refiere Amorós (1992: 53) determinan quién puede disfrutar de los privilegios de “ser” un hombre y quién no, pero este escrutinio no se refiere solo al sujeto a homologar, sino a la propia subjetividad. Nono y Luis, de acuerdo a esto, están cumpliendo con un mandato moral bajo el que se define su propia identidad. Incluso la violencia que ejercen el uno contra el otro está mediada por unos códigos de respeto homosocial que no son desplegados con respecto a las mujeres. Esto es especialmente llamativo en el caso de *Más que amor, frenesí*. Si bien Max y Luis agreden físicamente a varias mujeres no ocurrirá lo mismo con otros hombres, ni siquiera entre ellos mismos. Su enfrentamiento directo se evitará a costa de canalizar su furia a otros personajes.

Al igual que las afirmaciones realizadas por Mariana Sirimarco (2004: 67-68) respecto a la construcción del sujeto policial en base a la abyección del cuerpo de los aspirantes como algo feminizado, Luis y Nono consideran el cuerpo de las mujeres como “enajenable” y “violable”. Si para los aspirantes esto supone parte del ritual de aprendizaje de la jerarquía de género por la que sus cuerpos son construidos como abyectos de manera transitoria, para las mujeres es una característica constitutiva de sus identidades y experiencias. Como explica Sirimarco (2004: 67):

en este contexto de instrucción, el cuerpo ya no les pertenece ni a Aspirantes ni a Cadetes, sino a sus superiores. (...) [E]l cuerpo de estos futuros policías parece pertenecer también (simbólicamente) a esa instancia superior que los cobija. Este cuerpo alienado es un cuerpo social, y la institución policial detenta el monopolio de lo que se hace con él.

La disciplina policial se define a partir de la feminización de los subalternos para que estos experimenten los peligros a los que se enfrentan al no ocupar el lugar privilegiado del hombre cisgénero. Esta es, por lo tanto, una violencia ejemplificante que fluye de la división radical de género y, a su vez, de la asimilación de la masculinidad hegemónica como metáfora del poder institucional (Sirimarco, 2004: 73)<sup>214</sup>. En el caso de las mujeres y, por extensión, de los personajes analizados en estas películas, son entendidas como una alegoría del poder patriarcal. Los cuerpos de Estrella, María, y Mónica son sometidos a violencia para así rechazar los intentos de afirmación de su autonomía. Si como se ha afirmado, el acto violento “involves the crossing of boundaries relating to personal space and, in particular, the transgression of bodily boundaries” (Hatty, 2000: 46), la funcionalidad de la violencia patriarcal reside en la limitación espacio-corporal que experimentan las mujeres. De lo que se trata, en definitiva, es de definir una “identidad heterodesignada” (Amorós, 2005; Errázuriz, 2012), es decir, construida a partir de los intereses masculinos basados en la dominación y sojuzgación de la alteridad y de asegurar una encarnación producto de dicha desigualdad.

Si bien es cierto, no toda la violencia representada tiene como objetivo la reproducción del ordenamiento patriarcal. Tanto en *La ley del deseo* como en *Más que amor, frenesí*, encontramos ejemplos de personajes que se rebelan contra los intentos de imposición de la autoridad masculina heterosexual. Ya se ha mencionado como María, para evitar ser violada por Luis, le clava unos tenedores en su miembro o como Mónica le dispara para acabar con su vida definitivamente. Igualmente, en la película de Pedro Almodóvar, Tina, la mujer transexual, le propina un puñetazo a un policía cuando este niega su identidad como mujer. La transfobia es representada a través del joven policía y de su rechazo a reconocer el derecho de Tina a “autodeterminar” su identidad. Estas violencias, a diferencia de la mencionada hasta el momento, no buscan reafirmar el orden simbólico masculino, sino más bien plantear una defensa ante sus intentos opresores. Son

---

<sup>214</sup> La vinculación entre poder institucional y masculinidad hegemónica, especialmente de manos de los cuerpos de seguridad del Estado es representada en *La ley del deseo* y en *Más que amor, frenesí*. En ambos casos, son varios los personajes, no necesariamente principales, que representan una figura de autoridad policial y que dan muestras de su homofobia, transfobia, misoginia y racismo.



contraofensivas que pretenden limitar la vulnerabilidad del cuerpo de la mujer cisgénero o transexual para así hacer prevalecer su capacidad de decisión.

La violencia como un mecanismo de defensa frente al abuso patriarcal



Tina golpea a un policía,  
*La ley del deseo* (1987)



Mónica dispara a Luis  
*Más que amor, frenesí* (1996)



María clava tenedores en el  
miembro a Luis  
*Más que amor, frenesí* (1996)

La fuerza escénica de Tina no solo radica en su enfrentamiento a la autoridad policial, sino también en la reivindicación que hace sobre sus propias decisiones e identidad. Pablo le ofrece representar el monólogo de *La voz humana* de Jean Cocteau a sabiendas de las similitudes que el personaje guarda con su hermana. Sin embargo, Tina, representando una feminidad muy diferente a la expuesta por Estrella en *Calé* o Elena en *Segunda piel* se impone ante lo que considera una intromisión de su capacidad de decisión y de control de su propia vida. Desde el dramatismo que la caracteriza, Tina no solo silencia a su hermano, sino que le niega la capacidad de manipularla, tal y como está acostumbrado a hacer con otros personajes, desde la posición de artista ególatra y narcisista:

Tina: ¿Qué pasa, tú también me vas a tratar como si fuera un fenómeno?

Pablo: Oye, alto. Yo no he dicho eso.

Tina: Habla de tus problemas con los tíos y déjame a mí en paz.

Pablo: ¿Quieres oírme?

Tina: Te prohíbo que toques el menor acontecimiento de mi vida. Por ridícula que sea tengo derecho a que se me respete.

Pablo: ¿Quién ha dicho que tu vida sea ridícula?

Tina: No hace falta que me lo diga nadie, yo lo sé.

Pablo: ¿Quieres escucharme un momento?

Tina: Si, claro que sí. Mis fracasos con los hombres son algo más que el argumento de un guión, no permito que ni tu ni nadie juegue con ellos. (46:23-46:54)

El último punto que destacar se centra en cómo los filmes habitualmente reproducen los discursos mediante los cuales los agresores se niegan a aceptar la responsabilidad de sus acciones. Esto es, fundamentalmente a través de la excusa y de la justificación (Toch, 1993; Anderson y Umberson, 1998; Mullaney, 2007). Al igual que en estas investigaciones, las representaciones audiovisuales tomarán esta retórica para eximir de culpa a determinados personajes y culpar a otros. La excusa y la justificación funcionan como mecanismos retóricos que permiten construir el discurso fílmico y, a su vez, guiar y modelar la experiencia fílmica del/la espectador/a. A pesar de que ambos suelen darse de manera conjunta, lo cierto es que parece existir cierto consenso a la hora de diferenciar entre la excusa y la justificación. Como afirma el autor Jamie L. Mullaney (2007: 234), en el primer caso, a pesar de que se admite parte de culpa, el grueso de esta continúa atribuyéndose a un carácter externo. En el segundo caso, la justificación sirve para negar cualquier implicación en el acto violento, a la vez que se culpa completamente a otro sujeto. Mientras que con la excusa se asume que se ha cometido, al menos en parte, un mal comportamiento, con la justificación, en cambio, se niega que la acción cometida tenga un carácter negativo, a la vez que se culpa a un carácter externo (Mullaney, 2007: 234). Puede ejemplificarse esta diferencia brevemente con el caso de Max en *Más que amor, frenesí*. Su relación con Cristina es descrita desde el inicio como conflictiva debido a la tentación sexual y a la manipulación que la mujer es capaz de llevar a cabo con su extrabajador. En un momento dado, Cristina le amenaza con revelar su paradero a la policía para así incriminarle en el asesinato de Amanda. Este, harto del comportamiento de la mujer, decide agarrarla por el cuello y amenazarla.

Max: Eres patética. En vez de acostarte con niñas a las que doblas en edad deberías...

Cristina: ¿Debería qué? ¿Asesinarlas?

Max: ¿Qué estás diciendo?

Cristina: Lo sabes perfectamente. Eres tan torpe que has estado dejando pistas por todos sitios.

Max: ¿Qué es lo que sabes? (La agarra del brazo) Dime qué es lo que sabes.

Cristina: Pregúntale al policía ese que te persigue.

Max: (La agarra por la mandíbula) ¿De qué me hablas? ¿Quién coño me persigue?

Cristina: Me estás haciendo daño. Si me sigues tratando así la próxima vez...

Max: (La agarra del cuello) La próxima vez, ¿¡qué!?

Cristina: Esta vez les he dicho que no se nada, pero tu suerte puede cambiar así que suéltame.

(1:00:07-1:00:46)

En este fragmento puede comprobarse precisamente cómo la excusa y la justificación son utilizadas por la narración dentro del texto fílmico para dar sentido a la historia. Max agrede a Cristina debido a que esta sobrepasa el límite de su paciencia. La responsabilidad de la violencia se transfiere del hombre a la mujer a través de la canalización de la culpa. La violencia contra las mujeres pasa a ser justificada por el discurso masculino debido al mal comportamiento de estas. Lo que desencadena la corrección del varón es un fallo en su actitud (Emerson Dobash y Dobash, 1998: 152; Anderson y Umberson, 2001: 367). Esta retórica libera de la responsabilidad a los hombres y asume como únicas culpables a las mujeres incidiendo en su maldad, histeria y falta de control. Este discurso no solo se basa en afirmar que en “condiciones normales” el hombre no tendría la necesidad de imponer su autoridad, sino que, además, a la par, le permite presentarse a sí mismo como una víctima de la eterna maldad femenina. A través de la heterodesignación de una mujer malvada, violenta y despiadada es como se garantiza la aceptación de la violencia individual y colectiva que permita controlarla. Los agresores proyectan la culpa a un exterior “otro” consiguiendo incluso presentarse como como víctimas de mujeres dominantes (Anderson y Umberson, 2001: 368).

Esta lógica de la violencia se presenta socialmente a través de una paradoja que la fundamenta: mientras que, por un lado, la violencia de las mujeres es minimizada y considerada como menos dañina que la que un hombre puede ejercer, a su vez, los agresores se presentan como víctimas de la maldad femenina (Anderson y Umberson, 2001; Mullaney, 2007). El primer discurso defiende la relación normativa entre un hombre superior físicamente y una mujer débil y frágil, el segundo, y de manera complementaria, alude a la victimización masculina debido a la vinculación mujer-poder-depravación moral. Esta contradicción no debe ser entendida como una fractura de la argumentación, sino más bien como el producto de la dicotomización patriarcal que refuerza el sistema de dominación de género, obstaculizando los hombres asuman la completa responsabilidad de sus actos violentos. La mujer “santa” o “puta” se opone al hombre “poderoso” o “víctima”. Una vez más, el contexto en el que se define la identidad femenina está marcado por la alteridad y la subordinación frente a la situación de pérdida nula de la masculinidad. El sistema de género no se articula entonces mediante la coherencia argumental, sino a través de la adaptabilidad y flexibilidad en la práctica social y, fundamentalmente, a través del refuerzo constante de las relaciones normativas que constituyen el patriarcado.

Una cuestión interesante respecto a *Más que amor, frenesí* es cómo incluso la violencia que Luis ejerce contra Amanda y que la llevará al suicidio es excusada por el propio Max. Cuando en el desenlace narrativo este personaje le cuenta lo que ha ocurrido a María describe a Amanda de la siguiente manera:

Max: Ocurrió en Barcelona. Yo había conocido a una mujer que se llamaba Amanda, una tía desequilibrada, demasiado vulnerable. Ella tenía un amante.

María: ¿Un amante?

Max: Si, uno que la golpeaba, la sometía. Sentía tal obsesión por ella que se había hecho tatuar su nombre en el pecho: Amanda. Ella no pudo aguantar la presión y le abandonó, pero él siguió persiguiéndola. Amanda le tenía miedo. Yo había entrado en su vida como en la de otras mujeres, contratado para hacerla soñar en la cama, pero ella quería más y yo no estaba dispuesto (...) Entonces víctima de un ataque me pidió que la matara, pero ¿cómo iba a hacerlo? Lo que sí pude fue impedirlo (...). No, yo no la maté, pero me siento culpable de su muerte...mierda. (01:09:40-1:11:12).

Amanda, al ser descrita como una mujer desequilibrada de acuerdo con la tradicional vulnerabilidad emocional femenina, es responsabilizada, en cierta manera, por el maltrato continuado que sufre a manos de Luis. Era ella, quien debido a su estado buscaba continuos encuentros con Luis en la que disfrutaba siendo dominada<sup>215</sup>. Además, Amanda es tachada de acuerdo a la moralidad tradicional heterosexual como una mujer “adultera” que debido a su insatisfacción sexual y a su vida monótona como aristócrata necesita de amantes que la hagan “soñar”, tal y como afirma el protagonista. Más aún, las palabras de este construyen a la mujer como un sujeto inestable y, además, se utiliza ese mismo monólogo para exculparle y ensalzar su masculinidad. Max no solo reconoce que era ella quien se había enamorado de él debido a sus indudables cualidades amorosas y sexuales, remarcando la dependencia enfermiza femenina, sino que además hace hincapié en su inocencia legal y su excelencia moral. Max deja claro que jamás hubiera podido acabar con la vida de Amanda debido a sus sólidos principios morales. Sin embargo, estos no le impiden agredir y vilipendiar a otras mujeres que parecen cuestionar sus privilegios masculinos. Esta masculinidad se sirve de la violencia como mecanismo para redimirse puesto que necesita culpabilizar a otros sujetos, responsabilizándolos de las malas acciones que suceden en la narración.

---

<sup>215</sup> Este aspecto es muy relevante ya que el filme parece vincular las prácticas de dominación-sumisión o BDSM con la violencia de género sin llegar a ahondar en esta cuestión y sin siquiera mencionar si Amanda en un principio participaba de manera consensuada o no en estas prácticas.

### 4.3.3 La interpretación como valoración moral: monstruosidad tóxica frente al “nuevo hombre” y la “nueva mujer”

En estas películas, la interpretación y representación que se hace de la violencia —entre las masculinidades, pero también en relación con lo femenino— depende, como se ha mencionado, de la intención de que sea valorada como negativa o positiva moralmente, es decir, aceptable e incluso favorable en el contexto social. A este respecto, Marta Selva (1998) en su análisis sobre la película *L.A. Confidential* (1997), afirma que lo que diferencia a los actos violentos de unos personajes y otros es la valoración moral que la narración construye sobre ellos. La violencia, por ende, no es un proceso casual o aleatorio, sino que obedece a una clara intención de presentar las bondades o maldades de un personaje aludiendo a su uso y abuso. Tal y como señala Selva (1998: 180):

El discurso del film, mediante una arbitraria doble moral, justifica las acciones de los personajes positivos, cuya ética no difiere en nada de la de los personajes negativos, ya que tanto uno como otros resuelven sus deseos a partir de la acción violenta.

Categorías como el género, la raza y la sexualidad son fundamentales en este sentido, puesto que definen las posibles interpretaciones de la audiencia en relación a una serie de expectativas sociales pre-asumidas. La narración construye una determinada violencia en función de que se corresponda con el consenso social, es decir, con el reconocimiento de la agresividad como un atributo propiamente masculino y de la inhibición como una característica principal femenina. Como indica Lorenzo Magnani (2011: 8), la violencia estructural, es decir, aquella que define y garantiza el *statu quo* —y concretamente en este trabajo el tipo de relaciones que se prescriben entre las diferentes identidades— es entendida como moralmente legítima. Este autor (Magnani, 2011: 81) expone precisamente cómo a la hora de analizar la violencia los sujetos se sitúan en lo que denomina una “burbuja epistémica”, ya que para realizar valoraciones morales se verán obligados a pensar en información que no poseen e incluso a tomar decisiones hipotéticas sobre ella.

El texto fílmico funciona de manera similar ya que expone una serie de hechos basándose en preconcepciones culturales y, por consiguiente, en base a que las “elecciones valorativas” de la audiencia se corresponderán con las intenciones de la narración. La “base común” de la violencia (Handen-Miller, 2011: 163), a la que me he referido anteriormente, se identifica con una serie de convenciones culturales que no solo modelan el imaginario colectivo, sino también las representaciones del mismo. Como pone de manifiesto Suzanne E. Hatty (2000), tomando como referencia el trabajo de Hans

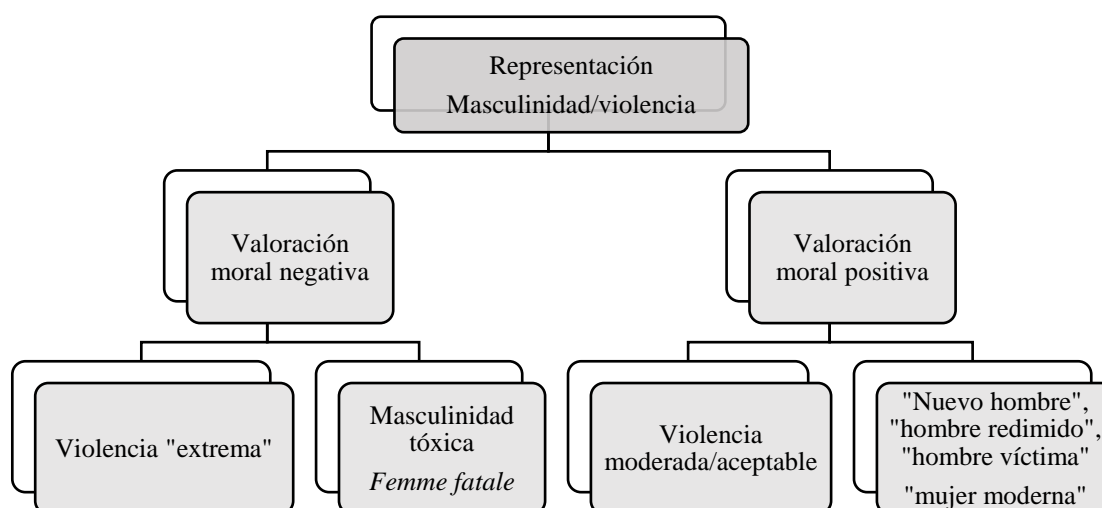
Toch (1993), la violencia es valorada como positiva por la narración siempre y cuando exista cierto consenso social sobre el valor o la categoría moral de los objetivos que se persiguen: “[n]arratives about this good violence are stories about commendable violence” (Hatty, 2000: 58). Un claro ejemplo de esta situación es la diferente interpretación que *Más que amor, frenesí* propicia según se haga referencia a Max, el héroe redimido, o a Mónica, la mujer fatal. Sus actos en lo relativo a la autonomía sexual, la independencia y la libertad de movimiento son muy similares. Sin embargo, mientras que la violencia que él comete es excusada y considerada como necesaria, en el caso de ella se hace derivar de una maldad innata canalizada a través del arquetipo de la mujer araña.

En el apartado anterior se ha expuesto el carácter instrumental de la violencia y, en concreto, de la ejercida por la masculinidad hegemónica para imponer directa e indirectamente su preponderancia cultural. Sin embargo, debido a la transformación de los principios en los que se basaba la hegemonía es fundamental comprender de qué manera los cambios sociales han afectado también a la rearticulación de la valoración moral de determinados actos violentos, especialmente los dirigidos contra las mujeres y el colectivo LGTB. La transformación de los principios sobre los que se asentaba la racionalidad masculina y que daban sustento a su posición privilegiada produjo, consecuentemente, que las prácticas violentas que formaban parte de la “correcta *performance*” masculina fueran, en parte, transformadas, aunque no necesariamente eliminadas. Es en este momento cuando se puede observar la transición hacia un modelo de violencia en el que el “nuevo hombre” se ve impedido a ejercer formas de “corrección”, frecuentemente asociadas a lo corporal, y con ello se verá obligado a focalizarse en otras estrategias de control y dominación de carácter simbólico<sup>216</sup>.

---

<sup>216</sup> El sociólogo Pierre Bourdieu (2000: 12) define la violencia simbólica como “violencia amortiguada, insensible, e invisible para sus propias víctimas que se ejerce esencialmente a través de los caminos puramente simbólicos de la comunicación y del conocimiento o, más exactamente, del desconocimiento, del reconocimiento o, en último término, del sentimiento”.

Esta mutación se ha manifestado en los largometrajes a través de la oposición constante entre una masculinidad tóxica y otra de carácter moderado, representante de los nuevos tiempos, que ha sido frecuentemente encarnada por el “nuevo hombre”. Si la construcción de la masculinidad tiene en el ejercicio de la violencia uno de sus principales pilares, no es extraño pensar en que distintas formas de masculinidad pudieran ejecutar distintos tipos de violencia o que incluso difirieran en sus objetivos. Sin embargo, a pesar de que la violencia ejercida por el “nuevo hombre” es entendida como de carácter más sutil e indirecto que la violencia extrema del macho patriarcal, lo cierto es que continúa teniendo un impacto determinante en la construcción de la jerarquía de género y la hegemonía masculina.



Los relatos aquí descritos se construyen centrándose en la definición de una masculinidad nociva descrita socialmente en términos de violencia extrema, agresividad e impulsividad. Frente a esta, se presenta a un hombre familiar y moderno que, a pesar de haber sido descrito en términos de “masculinidad híbrida” (Bridges y Pascoe, 2014) y “cómplice” (Connell, 1995), es decir, de acuerdo a su connivencia con la normatividad patriarcal, ejerce formas de violencia que son más sutiles e incluso imperceptibles que la masculinidad tóxica. El papel de la violencia es, en estos casos, característico del tipo de identidad masculina que se pretende construir cinematográficamente. A este respecto, Rachel Louise Shaw (2004: 138) expone cómo la violencia no solo es principal en la caracterización, sino también en la interpretación que la audiencia hace de los personajes. El aparato cinematográfico se sirve de esta y de su representación exagerando, minimizando e incluso naturalizando actos violentos para construir y dotar de coherencia a la narración, consiguiendo atraer y seducir al público (Hansen-Miller, 2011: 180).

Las películas reflejan estas transformaciones sirviéndose de diferentes discursos. Para ello, la violencia calificada como negativa será asociada a personajes muy agresivos e impetuosos que muestran dificultades para mantener el control para que sean fácilmente rechazables. Esta descripción se corresponde con los antagonistas Nono en *Calé* y Luis en *Más que amor, frenesí*, los cuales representan un grado de violencia extrema e incluso patológica que los expone como masculinidades excesivas, tóxicas, primitivas e incluso monstruosas. Ambos agreden tanto a hombres como a mujeres que suponen un obstáculo para sus intereses o bien sobre los/las que creen tener derecho de mandato. Estrella en el primer caso y Amanda y María en el segundo, son vistas por estos como objetos sobre los que tienen poder, pero, además, cuyo sometimiento les garantiza el refuerzo de su masculinidad. Para estos personajes, representantes de la toxicidad, la dominación, el control y la subordinación femenina son condiciones *sine qua non* de su supervivencia.

La definición de este hombre-monstruo a partir de su asociación a actos violentos como la violación, la agresión física y su profunda lgtbifobia evidencia, por contraposición, la existencia de un modelo bondadoso de masculinidad. En este sentido, cobran relevancia las palabras de Jack Halberstam respecto al personaje de *Drácula* de Bram Stoker. Los largometrajes estudiados funcionan de acuerdo a lo que este autor ha denominado “technologies of monstrosity” o tecnologías de la monstruosidad (1995). Según afirma, a través de su escritura y lectura los textos culturales configuran al monstruo como una abyección y, por ende, como una identidad rechazable por su maldad innata. Los grupos hegemónicos, mediante estas tecnologías, dan forma a este sujeto como una verdad incuestionable que, en su alteridad y frecuente patologización, se aleja de lo considerado normal e incluso humano (Halberstam, 1995: 90).

El hombre monstruo, como lo denomina Suzanne E. Hatty (2000: 66), es definido como la contraparte del hombre respetable y, por ende, supone una figura que permite delimitar un espacio marginal propio de la masculinidad tóxica. Lo que en épocas anteriores era norma social, ahora es definido como a-normalidad y considerado como algo externo a los límites de la “correcta *performance*” masculina. La conceptualización feminista del acoso sexual, la violencia doméstica —posteriormente de género— y, en definitiva, la articulación de una forma compleja y múltiple de entender la opresión de las mujeres y “otras” identidades ha derivado en qué determinados actos violentos hayan



dejado de ser sostenidos como normales por el conjunto social<sup>217</sup>. Los atributos que anteriormente eran vinculados a la figura del héroe son ahora incorporados como características definitorias del antagonista. La dominación y la agresión física son presentadas no como una característica propia de la erótica del hombre masculino, sino como la evidencia de la toxicidad de un monstruoso retrógrado. Como indica Hansen-Miller (2011: 174) respecto a la vinculación entre el contexto social y las representaciones visuales: “[t]he iterations of violence symptomatize ongoing conflicts”. La aparición y mediatización del “nuevo hombre” forma parte del proceso cultural que hizo entrar en conflicto la hegemonía masculina y por el que este hombre se proyectará a sí mismo como la mejor opción frente a al “hombre” despreciable y patológico.

El cambio de racionalidad de la masculinidad y, por lo tanto, la modulación de los atributos por los que se reconoce socialmente como privilegiada hacen que determinadas fórmulas violentas sean asociadas con la maldad y lo patológico. La patologización de una forma “extrema” de violencia no deriva en la desarticulación de la tríada mencionada por Octavio Salazar (2015: 184) de “varones-poder-violencia”, sino que más bien sirve para hacer destacar las bondades de un hombre nuevo que ha borrado sus pecados patriarcales y se ha alejado del “hombre bestia”. Como expone el autor Miguel Lorente (2009: 227) son precisamente estos “hombres nuevos”:

los que necesitan a los chivos expiatorios, a los culpables, para pasearlos en público, desnudos de justificaciones y sobre los lomos del rechazo y el escarnio, para que todos los contemplen desde sus ventanas y entiendan que el problema sólo son ellos.

El hombre sano, alejado de la patologización a la que se somete a la masculinidad tóxica, representa una “nueva masculinidad” a venerar y a compadecer por su sufrimiento que, sin embargo, como se ha mostrado, continúa sirviendo a los intereses patriarcales de subordinación femenina.

Esta oposición entre un hombre normal, supuestamente inofensivo y pacífico, y otro extremadamente violento y patológico, configura una imagen ficticia en la que la masculinidad es desvinculada de la violencia. Tal y como señala Magnani (2011: VII) la psiquiatrización de la violencia es un mecanismo habitual en su representación en los

---

<sup>217</sup> Relacionado con esto es importante mencionar la introducción del concepto de “delito de odio” para hacer referencia a los actos discriminatorios por la “raza real o perceptiva, el origen nacional o étnico, el lenguaje, el color, la religión, el sexo, la edad, la discapacidad intelectual o física, la orientación sexual u otro factor similar”. Estos delitos serán tipificados como un delito específico en el Código Penal en el año 2015, aunque desde el año 2013 el Ministerio del Interior lleva a cabo informes anuales para valorar el impacto de estos delitos en la sociedad española.

medios de comunicación de masas. Para el autor, convertir las prácticas violentas en delirios de una personalidad patológica simplifica los procesos cognitivos y reflexivos en los que se inscribe el acto violento (Magnani, 2011: 3). Al igual que respecto a las descripciones que los hombres hacen de sus propias agresiones, la excusa —por ejemplo, el alcohol o la enfermedad mental— permite limitar, e incluso anular la asimilación de la culpa y la responsabilidad. El acto violento es definido a través de este discurso como un caso excepcional que no se hubiera producido bajo “condiciones normales” (Mullaney, 2007: 231). A través de este argumento, como señala Suzanne E. Hatty (2000: 66) la violencia ejercida por un hombre se convierte en un acto extraño, ajeno a la normalidad y a la cotidianidad social:

This Other does not resemble the law-abiding and socially responsible citizen. He lurks on the margins with a disordered mind and a twisted heart, waiting to pounce on his frail quarry. He is at best barely human, and at worst some kind of savage, untamed beast.

El monstruo<sup>218</sup> es, de acuerdo con este argumento, una figura que permite no solo deslegitimar formas de violencia extrema, sino que, por contraposición, legitima formas más sutiles como la coacción, la culpabilización y la responsabilización. Como indica Hatty (2000: 67) en consonancia con las palabras mencionadas de Lorente (2009), el monstruo es una figura que sirve “to distract the culture from the grimy and seedy activities of ordinary men”. Para esta autora (Hatty, 2000: 67), el surgimiento de estas figuras depravadas, especialmente encarnadas fílmicamente por el asesino en serie, debe ser leído como el resultado de la profunda crisis que se estaba produciendo en el seno de las categorías de género, más concretamente en la masculinidad.

Las mujeres fatales son construidas también en relación a su monstruosidad. Su maldad innata y su continuo comportamiento entre lo delictivo y lo amoral definen un personaje temido y odiado a partes iguales. Sin embargo, como se ha planteado, debe tenerse presente el carácter *heterodesignado* de este arquetipo. La *femme fatale* se construye tomando como referencia las mismas características masculinas que en el caso

---

<sup>218</sup> A este respecto, considero importante señalar que el monstruo puede ser interpretado de maneras diferentes a la utilizada en esta investigación. De acuerdo con esto, esta figura encierra una doble interpretación, positiva y negativa, de acuerdo a la biopolítica *foucaultiana*: por un lado, es una entidad deshumanizada y abyecta y, por otro, representa la diversidad y pluralidad identitaria. En palabras de Balza (2013:42): los monstruos son “la diversión de la vida, nunca su error”. Precisamente en esta línea, destaca la tesis doctoral de María Rodríguez Suárez titulada *Prácticas postporno en el Estado español. Políticas estéticas de representación y acción* (2017). En su obra, la autora reivindica la capacidad subversiva del monstruo “como un lugar positivo, de agencia y de resistencia. (...) [L]as representaciones que propone el postporno muestran cuerpos considerados anormales, enfermos, freaks o defectuosos como lugares desde los que empezar a repensar las corporalidades normativas y las identidades cerradas” (2017: 114).

de la masculinidad hegemónica del héroe: autonomía sexual, independencia y poder. Sin embargo, debido a la transgresión de la normatividad de género que plantea, suele ir asociada a un comportamiento moral reprochable que hace que sus actos violentos no sean valorados como formas de resistencia patriarcal, sino más bien como agresiones contra hombres inocentes. El doble estándar moral sobre el que se construye el texto está definido, en definitiva, por una serie de presupuestos culturales —también morales— que prescriben una lectura determinada del personaje en función del género y la sexualidad.

La violencia que ejercen unos y otras es etiquetada de manera diferente debido a que mientras que uno sirve a los intereses normativos, la otra los pone en entredicho. Una vez más, la instrumentalidad de la violencia es un valor fundamental para comprender la manera en la que se construyen estas representaciones. Tanto dentro de la diégesis como en lo referido a la interpretación del texto visual, personajes y espectadoras/es comparten los paradigmas morales sobre los que se construye la legitimidad de ciertos tipos de violencia. Dicho en otras palabras, en estos ejemplos, la violencia que es etiquetada como positiva o negativa —o no percibida como tal— dentro de la narración, se corresponde con lo que la audiencia entiende como positivo o negativo —o normal— en su contexto sociocultural. De esta manera, se establecen las bases discursivas de la identificación fílmica y, por consiguiente, que la audiencia pueda asumir o reconocer como propios los discursos morales sobre la violencia que se proyectan en pantalla. Puede concluirse, tomando como referencia las palabras de Segato (2003: 257) que la violencia moral tiene un peso fundamental en la perpetuación del *statu quo* patriarcal ya que a través de esta se reafirma y refuerza la dicotomización de lo masculino y lo femenino.







## **CONCLUSIONES.**





A lo largo de las páginas que han precedido he tratado de cumplir con dos objetivos fundamentales marcados al inicio de esta tesis. En primer lugar, he mostrado cómo la cinematografía LGTB es una herramienta útil de análisis tanto en lo referente a las propias experiencias internas del colectivo como en lo relacionado con la masculinidad hegemónica. Con la utilización de este soporte busco poner en consideración su relevancia como un conocimiento legítimo y de gran valor para el conjunto social. La cultura LGTB ha sido generalmente desestimada como un producto minoritario, subcultural e intrascendente que aún hoy en día está ausente de todos los niveles académicos. Como señala Gayatri Spivak (1988: 280-281), las relaciones jerárquicas patriarcales se evidencian en un sistema de violencia epistémica en el que la voz de determinados colectivos es silenciada o bien canalizada a través de los intereses hegemónicos. En las últimas décadas, el carácter subalterno de la construcción de la cultura e identidades LGTB se ha visto contestada por la inclusión de la diversidad genérico-sexual que, progresivamente, ha comenzado a exigir no solo una “voz propia”, sino también su lugar como un conocimiento relevante para la sociedad. El nuevo contexto social ha derivado en los intentos de subversión de “un orden de los saberes”, en términos propios de Michel Foucault (1992), que prima lo heterosexual y masculino. Por esta razón, los movimientos feminista y LGTB han exigido el reconocimiento de sus producciones teóricas y políticas, cuestionando su estatus inferior o de segunda clase y, consecuentemente, poniendo de manifiesto el carácter ficticio de la universalidad instaurada por lo normativo.

El reconocimiento de una “voz propia”, así como el enfoque feminista son dos pilares básicos para desarticular la normatividad que privilegia al varón cisgénero heterosexual. Teniendo esto presente, he tratado de mostrar la conexión que existe entre la violencia epistémica que silencia o constriñe los discursos de la diversidad sexo-genérica y el carácter hegemónico de la masculinidad. Mientras que esta mantenga su preponderancia social y su capacidad para constituir verdades y conocimientos, lo LGTB se verá reducido bien a la resistencia cultural o bien a su normalización de acuerdo con los patrones de lo socialmente tolerable. Como expone Foucault (1979: 189), la cuestión no sería tanto la destrucción del poder —algo que rozaría lo utópico—, sino más bien iniciar la tarea “de separar el poder de la verdad de las formas de hegemonía (sociales, económicas, culturales) en el interior de las cuales funciona por el momento”. En referencia a esto, servirse del análisis del cine LGTB tiene una intención reivindicativa,

puesto que se reclama la capacidad de “verdad” de este colectivo y, a su vez, se pone en cuestión la producción del conocimiento académico tradicional y heterosexual.

Por otro lado, el segundo eje sobre el que he articulado este trabajo es el análisis de las representaciones de la masculinidad que se hacen, precisamente, desde lo LGTB. Con relación a esto, uno de los aspectos fundamentales que ha supuesto una de las hipótesis de partida y que, considero, ha sido justificada es la consideración de los años ochenta y noventa como un periodo imprescindible para comprender la identidad masculina contemporánea. El análisis teórico y fílmico ha puesto de manifiesto cómo la firmeza del sistema patriarcal no se debe a la rigidez de los discursos identitarios, sino más bien a su modulación gradual de acuerdo con los intereses hegemónicos, es decir, a su “metaestabilidad” (Amorós, 1992: 44). La masculinidad se perpetúa consistentemente adaptando la manera en la que se justifican sus ejes de poder sin la necesidad, en la mayoría de los casos, de transformarse radicalmente. A pesar de la renovación de rasgos “externos”, la masculinidad hegemónica *performada* por varones ha mantenido los aspectos necesarios para perpetuar el sistema de dominación de género del cual es el máximo beneficiario: “ellos han controlado el progreso y ellos han sido quienes han definido qué era progresar” (Lorente Acosta, 2009: 72). En este sentido, los cuatro largometrajes expuestos son claros ejemplos del encumbramiento de la potencia masculina del hombre cisgénero, blanco y capacitado que, incluso alejado de los discursos retrógrados y machistas clásicos, continúa manteniendo una clara posición de poder. En todos ellos, bien a nivel diegético o extradiegético, la masculinidad hegemónica permanece prácticamente intacta e incluso termina siendo valorada en unos términos más positivos que en el inicio.

Un aspecto que he perseguido destacar en este trabajo ha sido la constatación de que, a pesar de los avances y logros obtenidos por el movimiento feminista, la relación jerárquica entre lo masculino y lo femenino continúa siendo un rasgo definitorio de las representaciones. Por este motivo, he articulado el análisis a través de un enfoque feminista centrado en aspectos teórico-prácticos de carácter “macroscópico” que, como señala Marilyn Frye (1983: 5), evidencian las estructuras de poder básicas sobre las que toman forma las identidades y, en este caso, también las narraciones fílmicas. Lo que se ha denominado “relacionalidad de género” (Schippers, 2007) continúa siendo el principal bastión y, por consiguiente, uno de los obstáculos principales en la deconstrucción de la hegemonía masculina. A pesar de la rearticulación e incluso aparente tendencia a la igualdad de algunas formas identitarias, lo cierto es que en muchos casos estas continúan

ciñéndose a un sistema de relación de género que prescribe la atribución de emociones, afectos, actitudes, comportamientos y prácticas corporales diferenciadas según el género. En este sentido, ha sido importante enfatizar el carácter “heterodesignado” de la feminidad hegemónica para resaltar cómo esta es delimitada de acuerdo con los intereses masculinos de subordinación (Amorós, 2005; Errázuriz, 2012). Ejemplos como Yeye en *Más que amor, frenesí* o Elena en *Segunda piel* han servido para poner de manifiesto precisamente este punto. Estos personajes se construyen en base a su dependencia con un varón que, por mucho que asuma funciones relacionadas con la “nueva masculinidad”, es decir, el cuidado, la responsabilidad familiar y la afectividad, continúa ejerciendo un papel privilegiado tanto en la narración como en la interpretación del texto fílmico.

También vinculado al carácter relacional del género y, en concreto, de la propia masculinidad, he mostrado en estas páginas cómo en las películas se presentan dos modelos contrapuestos: uno considerado tóxico y rechazable por su excesiva violencia, y otro entendido como un producto de los “nuevos” tiempos valorado no solo como tolerable, sino como deseable socialmente. Este “nuevo” modelo de aspiración masculina se basa en una masculinidad descrita en oposición a la violencia extrema de su oponente. Es una identidad “blanda”, “afectiva”, “familiar” y, en definitiva, que ha asumido unos principios de comportamiento acordes a las exigencias realizadas por el movimiento feminista desde los años setenta y, en concreto, por la “mujer moderna”. En las películas se han observado personajes que representan estas figuras y que, además, son fundamentales para comprender el devenir de las narraciones: Luis/Nono en *Calé* (1986), Antonio en *La ley del deseo* (1987), Max/Luis/Cristina en *Más que amor, frenesí* (1996), y Alberto/Diego en *Segunda piel* (1999).

Para profundizar en la construcción de la masculinidad de acuerdo a la relación con lo femenino, así como en la oposición de lo tóxico/moderado me he centrado en tres aspectos que, a mi juicio, son imprescindibles: el cuerpo, el espacio y la violencia. El cuerpo se ha evidenciado como un campo de operaciones sobre el que la masculinidad da forma a su hegemonía de acuerdo con el contexto cultural del momento. La irrupción en la escena pública de un “nuevo hombre” llevó aparejada la transformación de las dinámicas de la masculinidad hegemónica. Si a mediados de siglo no era habitual que los hombres expusieran su cuerpo desnudo, a partir de los setenta y especialmente en los ochenta, esto se convertirá en algo habitual e incluso indicativo de una “nueva masculinidad” más igualitaria. Este hombre, oscilante entre “el cuidador” y “el narcisista” (Chapman, 1988: 228), se muestra sin tapujos a la hora de “ofrecerse” al deleite erótico

del público ya que, a diferencia de la exhibición erótica de las mujeres, la suya no está marcada por una objetualización que le deshumanice, sino por su consumo erótico. Este personaje es entendido como un galán seductor que no muestra reticencias a desnudar su cuerpo debido a que no tiene nada que esconder al contrario que su opuesto “tóxico”. Claros ejemplos de la exposición de este cuerpo los encontramos en *La ley del deseo* a través de Juan y Pablo, en *Más que amor, frenesí* con David y Alberto o en *Segunda Piel* con Diego. Sus cuerpos se “dejan ver” pues esto es entendido como la consecuencia lógica de su apertura ideológica y del abandono de formas machistas de comportamiento: el “nuevo hombre” no tiene nada que esconder.

El proceso de visibilización del cuerpo del hombre será complementado por la intensificación de la abyección de “otras” identidades, especialmente las mujeres que no se acogen a la normatividad y los hombres homosexuales. Debido a su mayor presencia pública en estas décadas, estos sujetos serán considerados como cuerpos fuera de control, enfermos e incluso malvados. La desviación de la tríada hombre-masculinidad-heterosexualidad será sancionada con la asociación de sus identidades con cuerpos monstruosos que han fallado en su “correcta *performance*”. Mónica y Cristina han sido los dos ejemplos más claros en este sentido. Su hipercorporalidad asociada a la maldad innata de la mujer y a su falta de sororidad hace que sean interpretadas como seres despreciables a pesar de que sus cuerpos supongan una tentación.

También el análisis del espacio ha sido una pieza fundamental en la comprensión de la masculinidad hegemónica y en cómo esta define el acceso, el uso y las jerarquías que en él se establecen. En este sentido, he mostrado cómo el hogar continúa siendo un espacio definido por la heterosexualidad. Conceptos clásicos como la oposición trascendencia/inmanencia de Simone de Beauvoir (1987) continúan teniendo una clara presencia a pesar de que se han introducido nuevas dinámicas a la par que la incorporación de la mujer al ámbito público/político y la visibilización de las identidades LGTB. Los cuatro largometrajes se sirven del ámbito doméstico para dar forma al ideal hegemónico de masculinidad. El hogar se articula en estos a través del desarrollo de unas prácticas y roles domésticos que son asumidos de diferentes formas por hombres y mujeres. Junto con esto, se ha puesto de manifiesto el carácter heterosexista del ámbito público. Esto se ha hecho especialmente evidente tanto en la mayor movilidad espacial de aquellos personajes que *performan* una masculinidad hegemónica —incluidas las *femmes fatales*— como en la escasez de muestras de afecto entre personas LGTB en el espacio público.

En último lugar, me he centrado en la violencia puesto que entiendo que es un factor imprescindible en la comprensión de la masculinidad hegemónica tanto tóxica como moderada. En concreto, he prestado atención con detenimiento a las fórmulas mediante las que se representa la violencia ejercida por hombres y cómo esta difiere de la ejercida por mujeres. La “violencia masculina” es descrita como una potencia destructora y aniquiladora y, por lo tanto, temible. Frente a esto, la feminidad es vinculada con la docilidad y la pasividad, pero también con formas irracionales y descontroladas de violencia. Sin embargo, a pesar de que el mayor número de estos actos y los de mayor intensidad emanan de un varón que *performa* una masculinidad hegemónica, lo cierto es que tanto dentro como fuera de la narración sus comportamientos son aceptados e incluso justificados. La tolerancia a la violencia ejercida por estos personajes evidencia un contexto social en el que sus agresiones son naturalizadas y asumidas como normal algo que, tal y como he argumentado, se refleja tanto en la valoración moral positiva de la violencia ejercida por los hombres cómo en su falta de responsabilización.

De acuerdo con esto, será relevante la utilización de la patologización de la violencia a través de la figura del monstruo Nono, el “macho gitano”, y de Luis, el policía asesino. Ambos subliman estos aspectos debido a las agresiones constantes que cometen contra otros personajes y, además, por su agresividad y tensión constante. Especialmente en el caso de *Más que amor, frenesí*, Luis es descrito como un hombre obsesionado que disfruta sometiendo a las mujeres. Las escenas de acoso sexual y de intento de violación reflejan su monstruosidad a través de los diálogos y de su propia corporeidad rígida y nerviosa, llegando incluso a lamer la cara de su víctima. La figura del monstruo sirve, en este caso, como un reducto sobre el que descargar las prácticas de la masculinidad que, según los “nuevos tiempos”, han dejado de ser aceptables socialmente, de tal manera que el “nuevo hombre” es eximido de su responsabilidad.

Una de las afirmaciones sostenida de forma transversal a lo largo del texto es la consideración de la representación opuesta de masculinidades como un mecanismo de perpetuación patriarcal más que de estimulación del cambio. La masculinidad tóxica y blanda no son categorías impuestas desde el “exterior”, tal y como ocurre con la dualidad puta/santa, sino que son construidas por el discurso hegemónico como una manera de asegurar la “metaestabilidad” del patriarcado. El hombre tóxico se convierte en un receptáculo en el que cargar con todos aquellos comportamientos y actitudes que, debido a los cambios sociales, han sido rechazados socialmente y que, por lo tanto, no son apropiados. A diferencia de esto, el “nuevo hombre” asume las funciones de un sujeto

liberado de sus pecados y eximido de la culpa que incluso se convierte en el centro del deseo de hombres y mujeres. Aun así, la abyección de una parte de las características en las que se basa la masculinidad “tóxica” no pone en entredicho la estructura de dominación ya que estas han sido previamente catalogadas como monstruosas o “excesivas” y, por consiguiente, colocadas al margen de la normatividad de género. El “nuevo hombre” se ha servido de sus privilegios sociales para definir un régimen de los discursos en el que se exime a si mismo de los “males” de “hombres desviados”. Lo que implica la diferencia entre la heterodesignación de la feminidad y la autodesignación de la masculinidad es que el centro hegemónico de poder continúa estando en manos principalmente de los hombres en lo referente a determinar los límites del progreso de estas identidades. De esta manera, la creación de una figura exculpatoria sirve en los filmes para promover la identificación de la audiencia con un personaje masculino heroico valorado como moralmente superior. Este es el caso de Luis en *Calé* o de Max en *Más que amor, frenesí*.

Por otro lado, también ha quedado de manifiesto el carácter victimista que, en muchas ocasiones, marca el proceder de los Estudios de Masculinidades y también de los largometrajes. Con esto no pretendo afirmar que la experiencia de la masculinidad en los hombres no pueda producir dolor o sufrimiento, sino más bien que considero un ejercicio político fundamental no poner estas experiencias en el centro del análisis puesto que eso derivaría, una vez más, en la subordinación de las experiencias de “otras” identidades. Ahondar en los daños que la subjetivación masculina tiene en los hombres puede ser beneficioso a nivel teórico-político siempre y cuando el énfasis se mantenga en el carácter opresor de esta identidad. En caso contrario, la representación, tal y como ocurre con los personajes de Antonio en *La ley del deseo* y de Alberto en *Segunda piel*, se convierte en un intento de exculpación más que en la profundización de todas y cada una de las ramificaciones a través de la que toma forma el patriarcado.

En este trabajo, al hacer énfasis en el carácter hegemónico de la identidad masculina no he querido manifestar que no existan formas de masculinidad inclusiva o disidentes, algo que algunos estudios han mostrado consistentemente en las últimas décadas (Carabí y Armengol, 2015; Anderson y McCormack, 2016, Mérida Jiménez, 2016). Sin embargo, considero apropiado recuperar el compromiso político y teórico feminista, del que parece que los Estudios de Masculinidades se han ido desprendiendo gradualmente. En este sentido, comparto la afirmación realizada por Jokin Azpiazu (2017: 109-110) sobre la necesidad de crear espacios marcados por la incomodidad. El

autor se refiere a la “incomodidad productiva” como una forma de promover el cambio significativo de los hombres y la masculinidad a través de espacios que se alejen de la complacencia y la autojustificación. La configuración tanto de estudios académicos como de identidades centradas en la deconstrucción de la masculinidad hegemónica pasa de esta manera necesariamente por el reconocimiento de la diversidad y la adopción de un modelo de (auto)análisis/(auto)crítica feminista y transversal.

A pesar del tono general de este trabajo, considero necesario afirmar la existencia de espacios de subversión que, aun no habiendo sido explorados en exceso, son también fundamentales para comprender la materialización de los ideales normativos. Como afirma Michel Foucault (1982: 794) la resistencia al poder es inherente a este, es decir, donde hay poder hay también resistencia. En este trabajo he optado por prestar atención tanto a la modulación de la masculinidad hegemónica como a la manera en la que esta construye la abyección de las alteridades. El enfoque elegido ha derivado en otorgar un menor énfasis a los procesos de resistencia y subversión algo que, indudablemente, sería una línea de investigación futura que completaría el panorama ofrecido en esta tesis. El enfoque de los grupos *transmaricabollo* es, en este sentido, de gran importancia para comprender las dinámicas y estrategias contemporáneas de disidencia tanto en lo referente a la normatividad genérico sexual como respecto a la institucionalización política de lo LGTBI+ y su adopción de los parámetros masculinos de lo “políticamente correcto”.

Así mismo, soy consciente de la necesidad en el futuro de incorporar otras líneas de trabajo destinadas a enriquecer este análisis especialmente en lo relacionado con la menor presencia teórica y fílmica de lo trans\*, lo lésbico y lo bisexual. Estas categorías son, cómo se ha manifestado desde el inicio, las menos representadas en las décadas estudiadas. Por ello, sería fundamental ahondar en el conocimiento de su papel en la deconstrucción de la masculinidad hegemónica y en cómo hombres trans y mujeres masculinas tienen, como afirma Jack Halberstam (2008: 99), una historia propia en lo relativo a la *performance* de la masculinidad. La ausencia de estas identidades hasta bien entrado el siglo XXI nos habla sobre cómo la representación está determinada por el contexto sociopolítico tanto en lo relativo a lo LGTB como en la deconstrucción de la masculinidad. Con relación a esto, la incorporación de categorías políticas como la intersexualidad o las identidades no binarias suponen un nuevo escalón analítico que enriquecería la comprensión de la masculinidad hegemónica en su refuerzo o bien en su disidencia.

La masculinidad hegemónica se ha mostrado a través del cine LGTB como una entidad menos fluida y más viscosa de lo argumentado por aquellos que vaticinan el surgimiento de “nuevas masculinidades”. Esta identidad no solo parece continuar siendo una “posesión” exclusiva y legítima del varón, sino que además se erige en las décadas de los ochenta y noventa como el centro sobre el que se articulan las narraciones fílmicas. Su autoridad, manifestada en lo físico y lo simbólico a pesar de comenzar a ser cuestionada en una época de plena ebullición de los movimientos sociales feminista y LGTB, no deja de ser un aspecto fundamental. Las películas presentadas reflejan estos cambios a través de sus personajes, tramas y narraciones, hablándonos de una época concreta en la que la masculinidad evidencia su resistencia en tanto que reacción violenta, pero también como adaptación que persigue la perpetuación patriarcal.







## BIBLIOGRAFÍA

- ABELSON, Miriam J. (2014). "Dangerous Privilege: Trans Men, Masculinities, and Changing Perceptions of Safety". *Sociological Forum*. 29(3). Pp. 549-570.
- ABOIM, Sofía (2016). "Trans-masculinities, embodiments and the materiality of gender: bridging the gap. *NORMA: International Journal for Masculinities Studies*. 11(4). Pp. 225-236.
- AGUILAR CARRASCO, Pilar (2000 [1996]). *Manual del espectador inteligente*. Madrid: Fundamentos.
- AHMED, Sara (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Londres: Duke University Press.
- (2014 [2004]). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
  - (2017). *Living a Feminist Life*. Londres: Duke University Press. [Libro electrónico].
- AJANGIZ, Rafael (2004). "Objeción de conciencia, insumisión, movimiento antimilitarista". *Mientras tanto*. (91-92). Pp. 139-154.
- ALCAÑIZ MOSCARDÓ, Mercedes y CARBALLIDO GONZÁLEZ, Paula (2011). "Las políticas de igualdad en España: desde la agenda política internacional al marco de la aplicación municipal". *Revista Iberoamericana de Estudios municipales*. 11(4). Pp. 165-190.
- ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos (2002). "Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles". *Dossiers Feministes*. (6). Pp. 143-159.
- (2003). *El personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
  - (2008). "Ganímedes emancipado: cine español, adolescencia y homosexualidad". En Alicia GIL GÓMEZ (Coord.). *Actas del 4º Congreso Estatal Isonomía sobre identidad de género vs. identidad sexual*. Castellón de la Plana: Servei de Comunicació i Publicacions. Pp. 152-165.
  - (2011). "Análisis narratológico y sociedad representada: los personajes LGBT en el cine". En Francisco GARCÍA GARCÍA y Mario RAJAS (Coords.). *Narrativas audiovisuales: los discursos*. Madrid: Icono 14. Pp. 63-84.

- ALJAMA, Patricia y PUJOL, Joan (2013). “Reflexiones sobre la institucionalización del movimiento LGTB desde el contexto catalán y español”. *Interface: A Journal for and About Social Movements*. 5(2). Pp. 159-177.
- ALLINSON, Mark (2009). “Mimesis and Diegesis: Almodóvar and the Limits”. En Brad EPPS y Despina KAKOUDAKI (Eds.). *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pp. 141-155.
- ALMADY SÁNCHEZ, Erika GRETCHEN (2012). “Cuerpo y enfermedad”. *Diario de Campo*. (10). Pp. 17-21.
- ALMÉRAS, Diane (2006). “Políticas públicas para impulsar representaciones equitativas de lo masculino en el imaginario social”. En Gloria CAREAGA y Salvador CRUZ SIERRA (Coords.). *Debates sobre masculinidades: poder, desarrollo, políticas públicas y ciudadanía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Pp. 353-375.
- ALSINA, Cristina y BORRÁS CASTANYER, Laura (2000). “Masculinidad y violencia”. En Marta SEGARRA y Àngels CARABÍ (Eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria. Pp. 83-102.
- ALTHUSSER, Louis (1989 [1968]). *La filosofía como arma de la revolución*. México: Siglo XXI.
- AMERICAN PSYCHIATRIC ASSOCIATION (1980). *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*.
- AMORÓS, Celia (1992). “Notas para una teoría nominalista del patriarcado”. *Asparkía: Investigación feminista*. (1). Pp. 41-58.
- (2000). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis.
  - (2005). *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias...para las luchas de las mujeres*. Madrid: Cátedra.
- ANDERSON, Kristin L. y UMBERSON Debra (2001). “Gendering Violence: Masculinity and Power in Men’s Accounts of Domestic Violence”. *Gender and Society*. 15(3). Pp. 358-380.
- ANDERSON, Lesley Cecile Marie (1995). *The Femme Fatale: A Recurrent Manifestation of Patriarchal Fears*. [Tesis de Master]. Master of Arts. Faculty of Graduate Studies. Universidad británica de Columbia.
- ARENDETT, Hannah (2005 [1969]). *Sobre la violencia*. Madrid: Alianza Editorial.
- ARESTI, Nerea (2010). *Masculinidades en tela de juicio: hombres y género en el primer tercio de siglo XX*. Madrid: Cátedra.

- ARNALTE, Arturo (2003). *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. Madrid: La esfera de los Libros.
- ARONICA, Daniela (2005). “Intertextualidad y autorreferencialidad: Almodóvar y el cine español”. En Francisco ZURIAN y Carmen VÁZQUEZ VARELA (Coords.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*. Cuenca, 26-19 de noviembre del 2003. Castilla la Mancha: Ediciones Castilla la Mancha. Pp. 57-80.
- ARROYO, José (1992). “La ley del deseo: A Gay Seduction”. En Richard DYER y Ginette VINCEDEAU (Coords.). *Popular European Cinema*. Londres: Routledge. Pp. 31-46.
- ATHERTON, Stephen (2014). “The Geographies of Military Inculcation and Domesticity: Reconceptualising Masculinities in the Home”. En Andrew GORMAN-MURRAY y Peter HOPKINS (Eds.). *Masculinities and Place*. Surrey (Inglaterra): Ashgate Publishing Limited. Pp. 143-172.
- AZPIAZU CARBALLO, Jokin (2017). *Masculinidades y feminismo*. Barcelona: Virus Editorial.
- BACETE GONZÁLEZ, Ritxar (2017). *Nuevos hombres buenos: La masculinidad en la era del feminismo*. Barcelona: Ediciones Península.
- BADE, Patrick (1979). *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. Londres: Mayflower Books.
- BADÍA VALERA, Miguel Ángel; MARCOS LEZCANO, Cristina y AGUARRÓN, María Jesús (2015). “Los cuidados paliativos y la muerte en los gitanos”. *Cultura de los Cuidados*. 19(43). Pp. 106-115. Disponible en el siguiente enlace: [<https://doi.org/10.14198/cuid.2015.43.11>].
- BADINTER, Elizabeth (1993). *XY: La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial.
- BAKER MILLER, Jane (1992). *Hacia una nueva psicología de la mujer*. Barcelona: Paidós.
- BALLESTEROS, Isolina (2001). *Cine (ins)urgente. Textos filmicos y contextos culturales de la España postfranquista*. Madrid: Fundamentos.
- (2009). “Performing Identities in the Cinema of Pedro Almodóvar”. En Brad EPPS y Despina KAKOUDAKI (Eds.). *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pp. 71-100.
- BALZA, Isabel (2013). “Tras los monstruos de la biopolítica”. *ILEMATA*. 5(12). Pp. 27-46.

- BAR ON, Bat-Ami (1993). "Marginality and Epistemic Privilege". En Linda ALCOFF y Elizabeth POTTER (Eds.). *Feminist Epistemologies*. Londres: Routledge. Pp. 83-100.
- BARCELONA SÁNCHEZ, Antonio (1992). "El lenguaje del amor romántico en inglés y en español". *Atlantis*. 14 (1-2). Pp. 5-27.
- BARKER, Meg (2012). *The Bisexuality Report: Bisexual Inclusion in LGBT Equality and Diversity*. Milton Keynes: The Open University Centre for Citizenship, Identities and Governance.
- BAROT, Rohit y BIRD, John (2001) "Racialization: The Genealogy and Critique of a Concept". *Ethnic and Racial Studies*. 24(4). Pp. 601-618.
- BAUMAN, Zygmunt (2004 [2000]). *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- (2007). *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. México: Tusquets Editores.
- BEASLEY, Chris (2013). "Rethinking Hegemonic Masculinity in Transnational Context". En Jeff HEARN, Marina BLAGOJEVIC y Katherine HARRISON (Eds.). *Rethinking Transnational Men: Beyond, Between and Within Nations*. Nueva York: Routledge. Pp. 29-44.
- BERGER, John (2005). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BERGGREN, Kalle (2014). "Sticky Masculinity: Post-Structuralism, Phenomenology and Subjectivity in Critical Studies on Men". *Men and Masculinities*. 17(3). Pp. 231-252.
- BERMÚDEZ DE CASTRO, Juanjo (2017). "Psycho Killers, Circus Freaks, Ordinary People: A Brief History of the Representation of Transgender Identities on American TV Series". *Oceánide*. (9). Disponible en línea: [<http://oceanide.netne.net/articulos/art9-5.pdf>].
- BERNÁ SERNA, David (2012). "Cartografías desde los márgenes: Gitanos gays en el estado español". En Raquel (Lucas) PLATERO MÉNDEZ (Coord.). *Intersecciones: Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*. Barcelona: Intersecciones. Pp. 217-231.
- (2015). *Subjetividad y resistencia desde los márgenes: procesos de articulación identitaria entre los gitanos y gitanas LGTB*. [Tesis Doctoral]. Departamento de Antropología Social. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense de Madrid.

- BERSANI, Leo y DUTOIT, Ulysse (2009). "Almodóvar's Girls". En Brad EPPS y Despina KAKOUDAKI (Eds.). *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pp. 267-294.
- BERZOSA CAMACHO, Alberto (2012). *La sexualidad como arma política. Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Madrid.
- BHABHA, Hommi K. (1994). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- BIRD, Sharon R. (1996). "Welcome to the Men's Club. Homosociality and the Maintenance of Hegemonic Masculinity". *Gender and Society*. 10(2). Pp. 120-132.
- BLANCO CORUJO, Oliva y MORANT DEUSA, Isabel (1995). *El largo camino hacia la igualdad. Feminismo en España 1975-1995*. Madrid: Instituto de la Mujer.
- BLASCO HERRANZ, Inmaculada (1999). "Interpretar el franquismo considerando la historia de las mujeres y el género". En CARRERA SUÁREZ, Isabel; CID LÓPEZ, Rosa María y PEDREGAL RODRÍGUEZ, Amparo (Eds.). *Cambiando el conocimiento: universidad, sociedad y feminismo*. Oviedo: KRK. Pp. 51-60.
- BLISS, Shepherd (1995). "Mythopoetic Men's Movements". En Michael S. KIMMEL, (Ed.). *The Politics of Manhood: Profeminist Men Respond to the Mythopoetic Men's Movement (and the Mythopoetic Leaders Answer)*. Filadelfia: Temple University Press. Pp. 292-307.
- BLY, Robert (1990). *Iron John: A Book about Men*. Nueva York: Addison-Wesley.
- BOLEA BARDON, Carolina (2007). "En los límites del derecho penal frente a la violencia doméstica y de género". *Revista electrónica de Ciencia Penal y Criminología*. 9(2). Disponible en el siguiente enlace: [<http://criminnet.ugr.es/recpc/09/recpc09-02.pdf>].
- BOLUFER PERUGA, Mónica (2007). "'Hombres de bien': modelos de masculinidad y expectativas femeninas, entre la ficción y la realidad". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. 1(15). Pp. 7-31.
- BONDI, Liz (2003). "Empathy and Identification: Conceptual Resources for Feminist Fieldwork". *ACME: An International Journal for Critical Geographies*. 2(1). Pp. 64-76.
- BONINO, Luis (2000). "Varones, género y salud mental: deconstruyendo la 'normalidad' masculina". En Marta SEGARRA y Angels CARABÍ (Eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria. Pp. 41-64.

- (2004). “Los micromachismos”. *La Cibeles*. (2). Pp. 1-6.
- BOONZAIER, Floretta (2008). “‘If the Man Says You Must Sit, Then You Must Sit’: The Relational Construction of Woman Abuse: Gender, Subjectivity and Violence”. *Feminism Psychology*. 18(2). Pp. 183-206.
- BORDWELL, David (1985). *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- BOSCÁN LEAL, Antonio (2008). “Las nuevas masculinidades positivas”. *Utopía y praxis latinoamericana*. 13(41). Pp. 93-106.
- BOSCH FIOL, Esperanza y FERRER PÉREZ, Victoria A (2003). “Fragilidad y debilidad como elementos fundamentales del estereotipo tradicional femenino”. *Feminismo/s*. 2(diciembre). Pp. 139-152.
- BOURDIEU, Pierre (1999). *Meditaciones pascalianas*. Barcelona: Anagrama.
- (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BRAIDOTTI, Rosi (1993). “Embodiment, Sexual Difference, and the Nomadic Subject”. *Hypatia*. 8(1). Pp. 1-13.
- BRIDGES, Tristan y PASCOE, Cheri J. (2014). “Hybrid masculinities: New Directions in the Sociology of Men and Masculinities”. *Sociology Compass*. 8(3). Pp. 246-258.
- BRINTNALL, Kent L. (2011). *Ecce Homo: The Male-Body-in-Pain as a Redemptive Figure*. Chicago: The University of Chicago Press.
- BUSTELO RUESTA, María (2004). *La evaluación de las políticas de género en España*. Madrid: La Catarata.
- BUTLER, Judith (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Londres: Routledge.
- (1998). “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. *Debate feminista*. 18(9). Pp. 296-314.
- (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Barcelona: Paidós.
- (2013). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- CABRAL, Mauro Isaac (2010). “Caballo de Troya (Transmasculinidades, derechos sexuales y derechos reproductivos). En Gleidys MARTÍNEZ ALONSO y Yanet MARTÍNEZ TOLEDO (Coods.). *Emancipaciones feministas en el siglo XXI*. Panamá: Ruth Casa Editorial. Pp. 175-188.



- CALVO BOROVIÀ, Kerman (2001). "El movimiento homosexual en la transición a la democracia". *Orientaciones: revista de homosexualidades*. 2. Pp. 85-108.
- CAMPBELL, Anne y MUNCER, Steven (1987). "Models of Anger and Aggression in the Social Talk of Women and Men". *Journal for the Theory of Social Behavior*. 17(4). Pp. 489-511.
- (2008). "Intent to Harm or Injure? Gender and the Expression of Anger". *Aggressive Behavior*. 34(3). Pp- 282-293.
- CANCLINI GARCÍA, Néstor (1984). "Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular". *Nueva Sociedad*. 71. Pp. 69-78.
- CARABÍ, Àngels y ARMENGOL, Josep (eds.) (2015). *Masculinidades alternativas en el mundo de hoy*. Barcelona: Icaria.
- CARDON, Patrick (2015). "Cine". En Louis-George TIN (Dir.). *Diccionario de la homofobia*. Madrid: Akal. Pp. 114-117.
- CARRASQUER, Pilar, TORNS, Teresa, TEJERO, Elisabet y ROMERO, Alfonso (1998). "El trabajo reproductivo". *Papers*. 55. Pp. 95-114.
- CARRERA SUÁREZ, Isabel (2000). "Feminismo y poscolonialismo: estrategias de subversión". En Beatriz Suárez Briones, Belén Martín Lucas y María Jesús Fariña Busto (Coords.). *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria. Pp. 73-84.
- CASE, Sue-Ellen (1988). "Towards a Butch-Femme Aesthetic". *Discourse*. 11(1). Pp. 55-73.
- CASETTI, Francesco (1994). *Teorías del cine, 1945-1990*. Madrid: Cátedra.
- CASS, Vivienne C. (1984). "Homosexual Identity Formation: Testing a Theoretical Model". *Journal of Sex Research*. 20(2). Pp. 143-167.
- CASTEJÓN LEORZA, María (2013). *Fotogramas de género: representación de feminidades y masculinidades en el cine español (1977-1989)*. Madrid: Siníndice.
- CERDÁN, Josetxo y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2013). "Almodóvar and Spanish Patterns of Film Reception". En Marvin D'LUGO y Kathleen M. VERNON (Eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Pp. 129-152.
- CERVELLÓ DONDERIS, Vicenta (2001). "El delito de malos tratos en el ámbito familiar". *Eguzkilore*. (15). Pp. 15-89.
- CHAPMAN, Rowena (1988). "The Great Pretender. Variations on the New Man Theme". En Rowena Chapman y Jonathan Rutherford (Eds). *Male Order: Unwrapping Masculinity*. Londres: Lawrence & Wishart. Pp. 225-248.

- CHARLEBOIS, Justin (2011). *Gender and the Construction of Dominant, Hegemonic, and Oppositional Femininities*. Londres: Lexington Books.
- CHERYAN, Sapna; SCHWARTZ CAMERON, Jessica; KATAGIRI, Zach y MONIN, Benoît (2015). “Manning Up: Threatened Men Compensate by Disavowing Feminine Preferences and Embracing Masculine Attributes”. *Social Psychology*. 46(4). Pp. 218-227.
- CLATTERBAUGH, Ken (1995). “Mythopoetic Foundations and New Age Patriarchy”. En Michael S. KIMMEL (Ed.). *The Politics of Manhood: Profeminist Men Respond to the Mythopoetic Men’s Movement (and the Mythopoetic Leaders Answer)*. Pp. 44-63.
- COHEN, Jonathan (2001). “Defining Identification: A Theoretical Look at the Identification of Audiences with Media Characters”. *Mass Communication and Society*. 21(3). Pp. 245-264.
- COLAIZZI, Giulia (2007). *La pasión del significante: teoría del género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLL CANTÍN, Mercé (2000). “La masculinidad en el cine clásico: la figura de la redención”. En Marta SEGARRA y Àngels CARABÍ (Eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Ikaria. Pp.177-187.
- COLLINS, Jacky y PERRIAM, Chris (2000). “Representation of Alternative Sexualities in Contemporary Spanish Writing and Film”. En Barry JORDAN y Rikki MORGAN-TAMOSUNAS. *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Londres: Arnold. Pp. 214-222.
- CONNELL, Raewyn W. (1987). *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Oxford: Blackwell.
- (1992). “A Very Straight Gay: Masculinity, Homosexual Experience, and the Dynamics of Gender”. *American Sociological Review*. 57(6). Pp. 735-751.
  - (1995): *Masculinities*. Reino Unido: Polity Press.
  - (2015). “An Iron Man: The Body and Some Contradictions of Hegemonic Masculinity”. En David KAREN y Robert E. WASHINGTON (Eds.). *Sociological Perspectives on Sport: The Games Outside the Games*. Londres: Routledge. Pp. 141-149.
- CONNELL, Raewyn. W. y MESSERSCHMIDT, James (2005). “Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept”. *Gender and Society*. 19. Pp. 829-859.

- CORCUERA, Laura (Coord. y Ed.) (2012). *El orgullo es nuestro: movimientos de liberación sexual en el Estado Español*. Madrid: Los libros de Diagonal.
- COX, Rosie (2014). "Working on Masculinity at Home". En Andrew GORMAN-MURRAY y Peter HOPKINS (Eds). *Masculinities and Place*. Surrey (Inglaterra): Ashgate Publishing Limited. Pp. 227-239.
- COX, Stephen y GALLOIS, Cynthia (1996). "Gay and Lesbian Identity Development: A Social Identity Perspective". *Journal of Homosexuality*. 30(4). Pp. 1-30.
- CRISTÓBAL, Vicente (2003). "Pigmalión y la estatua: muestras de un tema ovidiano en la poesía española". *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*. 23(1). Pp. 63-87.
- CRUZ SÁNCHEZ, Pedro A. (2013). *Cuerpo, ingravidez y enfermedad*. Barcelona: Bellaterra.
- CSORDAS, Thomas J. (1999). "Body and Embodiment". En WEISS, Gail y HABER, Honi Fern. *Embodiment and Cultural Phenomenology. Perspectives on Embodiment: The Intersections of Nature and Culture*. London: Routledge. Pp. 143-162.
- DANAHAY, Martin A. (1994). "Mirrors of Masculine Desire: Narcissus and Pygmalion in Victorian Representation". *Victorian Poetry*. 32(1). Pp. 35-54.
- DAPENA, Gerard (2013). "Making Spain Fashionable: Fashion and Design in Pedro Amodóvar's Cinema". En Marvin D'LUGO y Kathleen M. VERNON (Eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Reino Unido: Blackwell Publishing. Pp. 495-523.
- DAVIES, Natalie Zemon (1995). *Women on the margins: three seventeenth-century lives*. Harvard: Harvard University Press.
- DAY, Kristen (2006). "Being Feared: Masculinity and Race in Public Space". *Environment and Planning A*. 38(3). Pp. 569-586.
- DAY, Kristen; STUMP, Cheryl y CARREON, Daisy (2003). "Confrontation and Loss of Control: Masculinity and Men's Fear in Public Space". *Journal of Environmental Psychology*. 23(3). Pp. 311-322.
- DE BEAUVOIR, Simone (1987 [1949]). *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX.
- DE LAURETIS, Teresa (1990). "Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness". *Feminist Studies*. 16(1). Pp. 115-150.
- DE LUIS, María Pilar; ESTEBAN, Dolores; PÉREZ, Manuela y VELA, María José (1999). "Familia y desarrollo profesional: un estudio empírico". En Isabel CARRERA SUÁREZ; Rosa María CID LÓPEZ y Amparo PEDREGAL RODRÍGUEZ. *Cambiando el conocimiento: universidad, sociedad y feminismo*. Oviedo: KRK. Pp. 189-196.

- DE MIGUEL, Ana (1995). “Los feminismos a través de la historia”. Disponible en línea: [[www.nodo50.org/mujeresred/feminismo.htm](http://www.nodo50.org/mujeresred/feminismo.htm)].
- DELEYTO, Celestino (2013). “The Flower of His Secret: *Carne trémula* and the Mise en Scène of Desire”. En Marvin D’LUGO y Kathleen M. VERNON (Eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Reino Unido: Blackwell Publishing. Pp. 304-321.
- DEMETRIOU, Demetrakis Z. (2001). “Connell’s Concept of Hegemonic Masculinity: A Critique”. *Theory and Society*. 30(3). Pp. 337-361.
- DI FEBO, Giuliana (2006). “*La cuna, la cruz y la bandera*. Primer franquismo y modelos de género”. En Isabel MORANT (Dir.) *Historia de las Mujeres en España y América latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 217-238.
- DÍAZ GIJÓN, José Ramón, FERNÁNDEZ NAVARRETE, Donato, GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Manuel Jesús, MARTÍNEZ LILLO, Pedro A., SOTO CARMONA, Álvaro (2001). *Historia de la España actual, 1939-2000: autoritarismo y democracia*. Madrid: Marcial Pons.
- DÍAZ LÓPEZ, Marina (2013). “El Deseo’s ‘Itinerary’: Almodóvar and the Spanish Film Industry”. En Marvin D’LUGO y Kathleen M. VERNON (Eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Pp. 107-128.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Pilar (2006). “Participación social de las mujeres”. En Isabel MORANT (Dir.) *Historia de las Mujeres en España y América latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 349-366.
- DOANE, Mary Ann (1987). *The Desire to Desire: The Woman’s Film of the 1940s*. Bloomington: Indiana University Press.
- (1991). *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Londres: Routledge.
- DOBASH, Rebecca Emerson y DOBASH, Russell P. (1998). “Violent Men and Violent Contexts”. En Rebecca EMERSON DOBASH y Russell P. DOBASH (Eds.). *Rethinking Violence Against Women*. Londres: Sage Publications. Pp. 141-168.
- DONAPETRY, María (1998). *La otra mirada: La mujer y el cine en la cultura española*. New Orleans: University Press of the South Inc.
- DUNCAN, Nancy (1996). “Renegotiating Gender and Sexuality in Public and Private Spaces”. En Nancy DUNCAN (Ed.). *BodySpace. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Londres: Routledge. Pp. 127-144.
- DYER, Richard (2002 [2001]). *The Culture of Queers*. Londres: Routledge.

- EHRLICHER, Hanno (2005). “Últimamente estás más preocupado por mi corazón que por mi coño”. En Sophia BUCK y Irene GASTÓN SIERRA (eds.). *‘El amor, esa palabra...’*. *El amor en la novela española contemporánea de fin de milenio*. Madrid: Iberoamericana. Pp. 67-102.
- ELISE, Dianne (2001). “Unlawful Entry: Male Fears of Psychic Penetration”. *Psychoanalytic Dialogues: The International Journal of Relational Perspectives*. 11(4). Pp. 499-531.
- ENTMAN, Robert (1993). “Framing: Toward Clarification of a Fractured Paradigm”. *Journal of Communication*. 43(4). Pp. 51-58.
- ERRÁZURIZ VIDAL, Pilar, (2012). *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- ESCUADERO, Javier (1998). “Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 2. Pp. 147-161.
- ESTEBAN, Mari Luz (2004). *Antropología del cuerpo: género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- ESTEBAN, Mari Luz y TÁVORA, Ana (2008). “El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas”. *Anuario de psicología*. 39(1). Pp. 59-73.
- EVANS, Caroline y GAMMAN, Lorraine (1995). “The Gaze Revisited, or Reviewing Queer Viewing”. En Paul BURSTON y Colin RICHARDSON (Eds). *A Queer Romance: Lesbians, Gay Men and popular Culture*. Londres: Routledge. Pp. 12-61
- FALCÓN, Lidia (2001). *Los nuevos mitos del feminismo*. Madrid: Vindicación Feminista.
- FALUDI, Susan (2006 [1991]). *Backlash: The Undeclared War Against American Women*. Nueva York: Three Rivers Press.
- FANON, Frantz (1965 [1959]). *A Dying Colonialism*. Nueva York: Grove Press.
- FARRIMOND, Katherine (2011). *Beyond Backlash: The Femme Fatale in Contemporary American Cinema*. [Tesis doctoral]. School of English Literature, Language and Linguistics. Newcastle University.
- FEMENÍAS, María Luisa y RUÍZ, María de los Ángeles (2004). “Rosi Braidotti: de la diferencia sexual a la condición nómada”. *Revista Escuela de Historia*. 1(3). Disponible online en: [<http://www.redalyc.org/pdf/638/63810305.pdf>].
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. Madrid: KRK ediciones.

- FERNÁNDEZ SALINAS, Victor (2007). “Visibilidad y escena gay masculina en la ciudad española”. En *Documents d’anàlisi geogràfica*. 49. Pp. 139-160
- FERRARONS, Albert (2010). *Rosa sobre negro. Breve historia de la homosexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Egales.
- FERRER PÉREZ, Victoria A.; BOSCH FIOL, Esperanza; RAMIS PALMER, M. Carmen; TORRES ESPINOSA, Gema y NAVARRO GUZMAN, Capilla (2006). “La violencia contra las mujeres en la pareja: creencias y actitudes en estudiantes universitarios/as”. *Psicothema*. 18(3). Pp. 359-366.
- FERRO, Mark (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel Historia.
- FISCHER, Agneta H. y EVERS, Catharine (2011). “The Social Costs and Benefits of Anger as a Function of Gender and Relationship Context”. *Sex Roles*. 65(1-2). Pp. 23-34.
- FISCHER, Agneta H. y JANSZ, Jeroen (1995). “Reconciling Emotions with Western Personhood”. *Journal for the Theory of Social Behaviour*. 25(1). Pp. 59-80.
- FLOOD, Michael, GARDINER, Judith Kegan, PEASE, Bob y PRINGLE, Keith (2007). *International Encyclopedia of Men and Masculinities*. Londres: Routledge.
- FOLGUERA CRESPO, Pilar (1997). “Democracia y cambio social: De la democracia representativa a la democracia paritaria (1975-1996)”. En Pilar FOLGUERA, Margarita ORTEGA LÓPEZ y Cristina SEGURA GRAIÑO (Coords.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis. Pp. 549-572.
- FONTANIL, Yolanda; EZAMA, Esteban; FERNÁNDEZ, Rozana; GIL, Pura; HERRERO, Francisco Javier y PAZ, Dolores (2005). “Prevalencia del maltrato de pareja contra las mujeres”. *Psicothema*. 17(1). Pp. 90-95
- FOUCAULT, Michel (1980 [1979]). *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- (1982). “The Subject and Power”. *Critical Inquiry*. 8(4). Pp. 777-795.
  - (1992 [1970]). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Ediciones.
  - (1998 [1977]). *Historia de la sexualidad. La voluntad del saber* (vol. 1). Madrid: Siglo XXI.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago (2004). “Identity Without Limits: Queer Debates and Representation in Contemporary Spain”. *Journal of Iberian and Latin American Research*. 10(1). Pp. 63-81.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago y MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo (2007). *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: IB Tauris.

- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago y PERRIAM, Chris (2000). "Beyond Almodóvar: 'Homosexuality' in Spanish Cinema of the 1990s". En David ALDERSON y Linda R. ANDERSON (Eds.). *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*. Manchester: Manchester University Press. Pp. 96-111.
- (2007). "El deseo sin ley: la representación de la 'homosexualidad' en el cine español de los años noventa". En Félix GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (Coord.). *Cultura, homosexualidad y homofobia*. Barcelona: Laertes. Pp. 61-80.
- FRACHER, Jeffrey C. (2005). "Hard Issues and Soft Spots: Counseling Men about Sexuality". En Michael S. KIMMEL (Ed.). *The Gender of Desire: Essays on Male Sexuality*. New York: State University of New York Press. Pp. 139-148.
- FREUD, Sigmund y BREUER Josef (2002 [1985]). *Estudios sobre la histeria*. Barcelona: RBA.
- FRIEDAN, Betty (1974 [1963]). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Júcar.
- FRYE, Marilyn (1983). *The Politics of Reality: essays in Feminist Theory*. Berkeley: Ten Speed Press.
- FUSS, Diana (1999). "Dentro/Fuera". En Neus CARBONELL y Meri TORRAS (Comps.). *Feminismos literarios*. Madrid: Arco Libros. Pp. 113-124.
- GALLARDO SABORIDO, Emilio José (2011). "Domando a las fierecillas andaluzas: el mito de Pigmalión y la (re)configuración de lo gitano en el cine español y latinoamericano". Comunicación presentada en el X Congreso ordinario de la Asociación de Historia Contemporánea. *Nuevos horizontes del pasado: culturas políticas, identidades y formas de representación*. Santander, 2010. Disponible en el [siguiente enlace:](https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30646/EmilioJos%E9GALLARDODomandoalasfierecillasandaluzasElmitodePigmali%F3nylareconfiguraci%F3ndelogitanoenelcineespa%F1olylatinoamerica.pdf?sequence=1) [https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/30646/EmilioJos%E9GALLARDODomandoalasfierecillasandaluzasElmitodePigmali%F3nylareconfiguraci%F3ndelogitanoenelcineespa%F1olylatinoamerica.pdf?sequence=1].
- GARCÍA ESCALONA, Emilia (2000). "Del armario al barrio: aproximación a un nuevo espacio urbano". *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*. (20). Pp. 437-449.
- GENERELO, Jesús (2007). "Construyendo una voz: homosexualidad y medios de comunicación". En Félix RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (Ed.). *Cultura, homosexualidad y homofobia (Vol.1 Perspectivas gays)*. Barcelona: Laertes. Pp. 33-60.

- GILL, Rosalind (2003). "Power and the Production of Subjects: A Genealogy of the New Man and the New Lad". *The Sociological Review*. 51(1). Pp. 34-46.
- (2008). "Body Talk: Negotiating Body Image and Masculinity". En Sarah RILEY; Maree BURNS; Hannah FRITH; Sally WIGGINS y Pirkko MARKULA (Eds.). *Critical Bodies: Representations, Identities, and Practices of Weight and Body Management*. Nueva York: Palgrave Macmillan. Pp. 101-116.
- GILL, Rosalind; HENWOOD, Karen y MCLEAN, Carl (2000). "The Tyranny of the 'Six-Pack'? Understanding Men's Responses to Representations of the Male Body in Popular Culture". En Corine SQUIRE (Ed.). *Culture in Psychology*. Londres: Routledge. Pp. 100-117.
- (2005). "Body Projects and the Regulation of Normative Masculinity". *Body and Society*. 11(1). Pp. 37-62.
- GILMAN, Sander L. (1993). "The Image of the Hysteric". En Sander L. GILMAN; Helen KING; Roy PORTER; G.S. ROUSSEAU y Elaine SHOWALTER (Eds.). *Hysteria Beyond Freud*. Berkeley: University of California Press. Pp. 345-452.
- GILMORE, David D. (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. Nueva York: Yale University Press.
- GIMENO, Beatriz y BARRIENTOS, Violeta (2009). "La institución matrimonial después del matrimonio homosexual". *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. 35. Pp. 19-30.
- GLICK, Peter y FISKE, Susam (1996). "The Ambivalent Sexism Inventory: Differentiating Hostile and Benevolent Sexism". *Journal of Personality and Social Psychology*. 70(3). Pp. 491-512.
- GOLDBERG, Herb (1976). *The hazards of being male: Surviving the myth of masculine privilege*. Oxford: Nash.
- GONZÁLEZ ARIAS, Luz Mar (1997). *Cuerpo, mito y teoría feminista: re/visiones de Eva en autoras irlandesas contemporáneas*. Oviedo: KRK.
- (2000). "La voz de la musa: una difícil descolonización corporal. Perspectivas teóricas y artísticas". *Anuario de Sexología A.E.P.S.* (6). Pp. 143-157.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Emma (2017). *Soportarás todos los males. La violencia contra las mujeres en el cristianismo primitivo*. Madrid: Tirant lo Blanch.
- GORMAN-MURRAY, Andrew (2008). "Masculinity and the Home: A Critical Review and Conceptual Framework". *Australian Geographer*. 39(3). Pp. 367-379.



- GORMAN-MURRAY, Andrew y HOPKINS, Peter (2014). "Introduction: Masculinities and Place". En Andrew GORMAN-MURRAY y Peter HOPKINS (Eds). *Masculinities and Place*. Surrey (Inglaterra): Ashgate Publishing Limited. Pp. 1-26.
- GOTTZÉN, Lucas y STRAUBE, Wibke (2016). "Trans masculinities". *NORMA: International Journal for Masculinity Studies*. 11(4). Pp. 217-224.
- GRAMSCI, Antonio (1999). *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 5. México: Ediciones Era.
- GROGAN, Sarah y RICHARDS, Helen (2002). "Body Image: Focus Groups with Boys and Men". *Men and Masculinities*. 4(3). Pp. 219-232.
- GROSZ, Elizabeth (1995). "Animal Sex: Libido as Desire and Death". En Elisabeth GROSZ y Elspeth PROBYN (Eds.). *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*. London: Routledge. Pp. 278-299.
- GUASCH, Óscar (1995). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- GUASCH, Óscar y MAS GRAU, Jordi (2014). "Cuerpos, sexualidades y poder. La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)". *Gazeta de Antropología*. 30(3). Pp. 1-14. Disponible en el siguiente enlace: [<http://hdl.handle.net/10481/33813>].
- GUBERN, Román (2005). "Las matrices culturales de la obra de Almodóvar". En Francisco ZURIAN y Carmen VÁZQUEZ VARELA (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*. Cuenca, 26-19 de noviembre del 2003. Castilla la Mancha: Ediciones Castilla la Mancha. Pp. 45-56.
- GUSS, Jeffrey (2010). "The Danger of Desire: Anal Sex and the Homo/Masculine Subject". *Studies in Gender and Sexuality*. 11(3). Pp- 124-140.
- GUZMÁN, Gezabel (2011). "'Mis cicatrices muestran que no me he rendido': cuerpo e identidad masculina en jóvenes de la Ciudad de México". Disponible en el siguiente enlace: [<http://www.estudiosmasculinidades.buap.mx/num8/cuerpo.html>].
- HALBERSTAM, Jack (1995). *Skin Shows. Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Londres: Duke University Press.
- (2008 [1998]). *Feminidad masculina*. Barcelona: Egales.
- HAMON, Philippe (1972). "Pour un Statut Sémiologique du Personnage". *Lectures*. 6. Pp. 86-110.
- HANSEN-MILLER, David (2011). *Civilized Violence: Subjectivity, Gender and Popular Cinema*. Surrey (Inglaterra): Ashgate.

- HANSON, Helen (2010). "The Big Seduction: Feminist Film Criticism and the Femme Fatale. En Helen HANSON y Catherine O'RAWE (Eds). *The 'Femme Fatale': Images, Histories, Contexts*. Nueva York: Palgrave Macmillan. Pp. 214-228.
- HARAWAY, Donna (1988). "Situated Knowledge: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, 14(3). Pp. 575-599.
- (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Universitat de València.
- HARDING, Sandra (1993). "Rethinking Standpoint Epistemology: What Is *Strong Objectivity*? En Linda ALCOFF y Elizabeth POTTER (Eds.). *Feminist Epistemologies*. Nueva York: Routledge. Pp. 49-82.
- HATTY, Suzanne E. (2000). *Masculinities, Violence, and Culture*. Londres: Sage Publications.
- HEARN, Jeff; BIRICIK, Alp y JOELSSON, Tanja (2014). "Theorising, Men, Masculinities, Places and Space: Local, National and Transnational Context and Interrelations". En Andrew GORMAN-MURRAY y Peter HOPKINS (Eds). *Masculinities and Place*. Surrey (Inglaterra): Ashgate Publishing Limited. Pp. 27-42.
- HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, Diana Marcela (2016). "La fantasía de la diva travesti en 'Al diablo la maldita primavera' y 'Locas de felicidad'". *Estudios de Literatura Colombiana*. 40. Pp. 111-126.
- HERRERA GÓMEZ, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid: Fundamentos.
- HERRERO I GOMAR, Sal'lus (2000). "Los gitanos en el cine". *I Tchatchipen: Revista trimestral de investigación gitana*. (29). Pp. 43-46.
- HOOKS, bell (1992). *black looks: race and representation*. Boston: South End Press.
- HOPKINS, Peter y NOBLE, Greg (2009). "Masculinities in Place: Situated Identities, Relations and Intersectionality". *Social and Cultural Geography*. 10(8). Pp. 811-819.
- HUMM, Maggie (Ed.) (1992). *Feminisms: A Reader*. Londres: Routledge.
- IBÁÑEZ, Juan Carlos (2013). "Memory, Politics, and the Post-Transition in Almodóvar's Cinema". En Marvin D'LUGO y Kathleen M. VERNON (Eds.). *A Companion to Pedro Almodóvar*. London: Blackwell. Pp. 153-175.
- IGLESIAS DIAZ, Guillermo E. (2017). "Alternative Modernities and Othered Masculinities in Mira Nais's *The Namesake*". En Belén Martín-Lucas y Andrea Ruthven (Eds.).

- Narratives of Difference in Globalized Cultures: Reading Transnational Cultural Commodities*. Cham (Suiza): Palgrave Macmillan. Pp. 203-222.
- INCHAURRAGA, Silvia (Comp.) (1995). *El SIDA en la cultura. Problemáticas a fines de siglo*. Rosario (Argentina): Homo Sapiens.
- IORDANOVA, Dina (2003). *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central European Film*. Londres: Wallflower Press.
- JACKSON, Earl (1993). "Graphic Specularity: Pronography, Almodóvar and the Gay Male Subject of Cinema". En Valerie WAYNE y Cornelia NIEKUS (Eds.). *Translations/Transformations: Gender and Culture in Film and Literature, East and West*. Honolulu: University of Hawaii Press. Pp. 63-81.
- JACKSON, Peter (1991). "The Cultural Politics of Masculinity: Towards a Social Geography". 16(2). Pp. 199-213.
- JANSZ, Jeroen (2000). "Masculine Identity and Restrictive Emotionality". En Agneta H. FISCHER (Ed.). *Gender and Emotion. Social Psychological Perspectives*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 166-188.
- JEFFORDS, Susan (1989). *The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War*. Indiana: Indiana University Press.
- (1995). "The Curse of Masculinity". En Elizabeth BELL; Lynda HAAS y Laura SELLS (Ed.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Indiana: Indiana University Press. Pp. 161-173.
- JEFFREYS, Sheila (1993). *The Lesbian Heresy: A Feminist Perspective on the Lesbian Sexual Revolution*. Melbourne: Spinifex Press.
- JIMÉNEZ, Patricia y CAREAGA, Gloria (1995). "Las lesbianas en Beijing". En *Debate Feminista*, 12. Pp. 52-65.
- JIMÉNEZ-VAREA, Jesús; GUARINOS, Virginia; GORDILLO, Inmaculada; COBO-DURÁN, Sergio y LÓPEZ-RODRÍGUEZ, Francisco Javier (2009). "El análisis de los personajes masculinos: estereotipos masculinos en las series de ficción españolas: torpes e inútiles". En Virginia GUARINOS (Ed.) *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*. Madrid: Fragua editorial. Pp. 43-55.
- JOCILES RUBIO, María José (2001). "El estudio sobre las masculinidades. Panorámica general". *Gazeta de Antropología*. 17(27). Disponible en el siguiente enlace: [<http://hdl.handle.net/10481/7487>].

- KAUFMAN, Michael (1987). "The construction of Masculinity and the Triad of Men's Violence". En Michael KAUFMAN (Ed.). *Beyond Patriarchy Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*. Oxford: Oxford University Press. Pp. 1-29.
- (2000). "Masculinidad dominante, armadura que paraliza". *LETRA S.* 45(6). Disponible online en: [<http://www.jornada.unam.mx/2000/04/06/ls-kaufman.html>].
- KHAYATT, Didi (2006). "What's to Fear: Calling Homophobia into Question". *McGill Journal of Education*. 41(2). Pp. 133-144.
- KIMMEL, Michael S. (1987). "Men's Responses to Feminism at the Turn of the Century". *Gender and Society*. 1(3). Pp. 261-283.
- (1997). "Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina". En Teresa VALDÉS y José OLAVARRÍA (Eds.). *Masculinidad/es: poder y crisis*. Isis Internacional: Chile. Pp. 49-62.
  - (2004). "Masculinity as homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity". En Harry BROD y Michael KAUFMAN (Eds.) *Theorizing Masculinities*. Londres: SAGE Publications. Pp. 98-119.
  - (2005). *The History of Men. Essays in the History of American and British Masculinities*. Nueva York: State University of New York Press.
  - (2008). *Guyland: The Perilous World where Boys Become Men*. New York: Harper Collins.
- KIMMEL, Michael y ARONSON, Amy (2004). *Men and Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*. California: ABC Clío.
- KIMMEL, Michael S. y KAUFMAN, Michael (1995). "Weekend Warriors: The New Men's Movement". En Michael S. KIMMEL (Ed.). *Manhood: Profeminist Men Respond to the Mythopoetic Men's Movement (and the Mythopoetic Leaders Answer)*. Filadelfia: Temple University Press. Pp. 15-43
- KINDER, Marsha (2009). "All about the Brothers: Retroseriality in Almodóvar's Cinema". En Brad EPPS y Despina KAKOUDAKI (Eds.). *All about Almodóvar. A Passion for Cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press. Pp. 267-294.
- KOSOFSKY SEDGWICK, Eve (1985). *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Nueva York: Columbia University Press.
- (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- KRISTEVA, Julia (2006 [1988]). *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Madrid: Siglo XXI.

- KUHN, Annette (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Cátedra.
- LANUZA AVELLO, Ana (2012). "Cine, mujer y cambio social: El lenguaje audiovisual de la democracia a través de la película 'Solás'". En Juan Enrique GONZÁLVEZ VALLÉS y Francisco CABEZUELO LORENZO (Coords.). *La imagen del Franquismo a través de la séptima arte: cine, Franco y Posguerra*. Madrid: Visión Libros. Pp. 67-84.
- LEDER, Drew (1990). *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.
- LEHMAN, Peter (2001). "Crying Over the Melodramatic Penis: Melodrama and Male Nudity in Films of the 90s". En Peter LEHMAN. *Masculinity, Bodies, Movies*. Londres: Routledge. Pp. 25-41.
- (2007 [1993]). *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Detroit: Wayne State University.
- LERNER, Gerda (1986). *The Creation of Patriarchy*. Oxford: Oxford University Press.
- LEV, Leora (2013). "Our Rapists, Ourselves: Women and the Staging of Rape in the Cinema of Pedro Almodóvar". En Marvin D'LUGO y Kathleen M. VERNON (Eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Pp. 203-224.
- LEVINTON, Nora (2000). *El superyó femenino: la moral en las mujeres*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- LLAMAS, Ricardo (1994). "La reconstrucción del cuerpo homosexual en tiempos de sida". *Reis: Revista española de investigaciones sociológicas*. 68(74). Pp. 141-171.
- (2001). "Piel de segunda. Homosexualidad, sociedad y cine en la España de 2000". En Juan Vicente ALIAGA (Ed.). *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura del siglo XX en Francia y España*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat de València. Pp. 73-78.
- LLAMAS, Ricardo y VIDARTE, Francisco Javier (1999). *Homografías*. Madrid: Espasa.
- LLAMAS, Ricardo y VILA, Fefa (1997). "Spain: passion for life. Una historia del movimiento de lesbianas y gays en el Estado español". En Jose BUXÁN (Comp.), *Conciencia de un singular deseo, Estudios de lesbianas y gays en el Estado español*, Barcelona: Laertes. Pp. 214-229.
- LORENTE ACOSTA, Miguel (2001). *Mi marido me pega lo normal. Agresión a la mujer: realidades y mitos*. Barcelona: Ares y Mares.
- (2005). "Lo normal de lo anormal: raíces y frutos de la violencia contra las mujeres". Disponible en:

- [[http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/old/Doc\\_232\\_lo\\_normal\\_de\\_anormal.pdf](http://www.educarenigualdad.org/media/pdf/uploaded/old/Doc_232_lo_normal_de_anormal.pdf)].
- (2009). *Los nuevos hombres nuevos: los miedos de siempre en tiempos de igualdad*. Barcelona: Destino.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2009). *La otra cara de la Bohemia. Entre la subversión y la resignificación identitaria*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- LUTZ, Catherine A. (1996). "Engendered Emotion: Gender, Power, and the Rhetoric of Emotional Control in American Discourse". En Rom HARRÉ y Gerrod PARROT (Eds.). *The Emotions. Social, Cultural and Biological Dimensions*. London: SAGE. Pp. 151-170.
- LYOTARD, Jean François (1988 [1983]). *La diferencia*. Barcelona: Gedisa.
- MAGALLÓN PORTOLÉS, Carmen (2005). "Epistemología y violencia. Aproximación a una visión integral sobre la violencia hacia las mujeres". *Feminismo/s*. (6.) Pp. 33-47.
- MAGNANI, Lorenzo (2011). *Understanding Violence. The Intertwining of Morality, Religion and Violence: A Philosophical Stance*. Berlín Heidelberg: Springer.
- MAQUIEIRA D'ANGELO, Virginia (1995). "Asociaciones de mujeres en la Comunidad Autónoma de Madrid". En Margarita ORTEGA LÓPEZ (Ed.). *Las mujeres de Madrid como agentes de cambio social*. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer. Pp. 263-338.
- MARCEL, Gabriel (1972 [1946]). *El misterio del ser*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MARÍ, Jorge (2009). "La Movida como debate". *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 13(1). Pp. 127-141.
- MARÍN, José María, MOLINERO, Carme y YSÁS, Pere (2001). *Historia política de España: 1939-2000*. Madrid: Akal.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2003). "La fuerza escocesa y la diva: Annie Lennox, Shirley Manson y Sharleen Spiteri". *Dossiers feministes*. (7). Pp. 83-99.
- MARTÍNEZ-EXPÓSITO, Alfredo (1998). "Metáforas enfermizas: la representación del sujeto homoerótico en el cine español". En Alberto Navarro, Juan Carlos Pueo y Alfredo Saldaña (Coords.). *Mitos: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Zaragoza: Litocián. Pp. 169-174.
- (2004). *Escrituras torcidas: ensayos de crítica "queer"*. Barcelona: Laertes editorial.

- MARTÍNEZ-VASSEUR, Pilar (2005). “La España de los ochenta en Mujeres al borde de un ataque de nervios”. En Francisco ZURIAN y Carmen VÁZQUEZ VARELA. *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional “Pedro Almodóvar”*. Cuenca, 26-19 de noviembre del 2003. Castilla la Mancha: Ediciones Castilla la Mancha. Pp. 107-132.
- MARTINOT, Steve (2010). *The Machinery of Whiteness: studies in the structure of racialization*. Filadelfia: Temple University Press.
- MAS GRAU, Jordi (2017). “Del transexualismo a la disforia de género en el DSM. Cambios terminológicos, misma esencia patologizante”. En *Revista Internacional de Sociología*. 75(2). Pp. 1-12.
- MASSEY, Doreen (1994). *Space, Place and Gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (2005). *For Space*. Londres: SAGE Publications.
  - (2009). “Concepts of space and power in theory and in political practice”. *Documents d’Anàlisi Geogràfica*. (55). Pp. 15-26.
  - (2012). “Espacio, tiempo y responsabilidad política en una era de desigualdad global”. En Abel ALBET y Nuria BENACH (Eds.). *Doreen Massey: un sentido global de lugar*. Barcelona: Icaria. Pp. 197-214.
- MAY, Jeff (2014). “‘My Place of Residence’: Home and Homelessness in the Greater Toronto Area”. En Andrew GORMAN-MURRAY y Peter HOPKINS (Eds.). *Masculinities and Place*. Surrey (Inglaterra): Ashgate Publishing Limited. Pp. 173-189.
- MCCARN, Susan R. y FASSINGER, Ruth E. (1996). “Revisioning Sexual Minority Identity Formation: A New Model of Lesbian Identity and its Implications for Counseling and Research”. *The Counseling Psychologist*. 24(3). Pp. 508-534.
- MCDOWELL, Linda (1996). “Spatializing Feminism. Geographic Perspectives”. En Nancy DUNCAN (Ed.). *BodySpace. Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Londres: Routledge. Pp. 27-44.
- (1999). *Gender, Identity and Place: Understanding Feminist Geographies*. Minnesota: Blackwell Publishers.
- MEJÍA, Norma (2006). *Transgenerismos. Una experiencia transexual desde la perspectiva antropológica*. Barcelona: Bellaterra.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010). *Placeres ocultos: gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.

- (2014). “Arquetipos gay y lesbiano en el cine de la Transición”. En Mary NASH. *Feminidades y masculinidades: arquetipos y prácticas de género*, Madrid: Alianza. Pp. 271-294.
  - (2017). *Violetas de España. Gays y lesbianas en el cine de Franco*. Madrid: Notorious.
- MELLSTRÖM, Ulf (2002). “Patriarchal Machines and Masculine Embodiment”. *Science, Technology, Human Values*. 27(4). Pp. 460-478.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2009). *Manifiestos gays, lesbianos y queer. Testimonios de una Lucha (1969-1994)*. Madrid: Icaria.
- (2016). *Masculinidades disidentes*. Barcelona: Icaria.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1993 [1945]). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-DeAgostini.
- MESSERSCHMIDT, James W. (2011). “The Struggle for Heterofeminine Recognition: Bulling, Embodiment, and Reactive Sexual Offending by Adolescent Girls”. *Feminist Criminology*. 6(3). Pp. 203-233.
- MESSNER, Michael A. (1990). “When Bodies are Weapons: Masculinity and Violence in Sport”. *International Review for the Sociology of Sport*. 25(3). Pp. 203-220.
- (1993). “‘Changing Men’ and Feminist Politics in the United States”. *Theory and Society*. 22(5). Pp. 723-737.
  - (1997). *Politics of Masculinities: Men in Movements*. Oxford: AltaMira Press.
  - (1998). “The Limits of ‘The Male Sex Role’. An Analysis of the Men’s Liberation and Men’s Rights Movements’ Discourse”. *Gender and Society*. 12(3). Pp. 255-276.
- MIEDZIAN, Myriam (2002). *Boys Will Be Boys: Breaking the Link Between Masculinity and Violence*. Nueva York: Lantern Books.
- MILES, Robert (1989). *Racism*. Londres: Routledge.
- MILLER, Toby y STAM, Robert (Eds.) (2004 [1999]). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishing.
- MILLET, Kate (1970). *Sexual Politics*. Nueva York: Doubleday.
- MILLETTE Shamir y TRAVIS, Jennifer (Eds.) (2002). *Boys Don’t Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.* New York: Columbia University Press.
- MIRA, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales.



- (2005). "Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar". En Francisco ZURIAN y Carmen VÁZQUEZ VARELA (Eds.). *Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar"*. Cuenca, 26-19 de noviembre del 2003. Castilla la Mancha: Ediciones Castilla la Mancha. Pp. 177-196.
  - (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Egales.
  - (2010). *Historical Dictionary of Spanish Cinema*. Plymouth: Scarecrow Press.
- MISHKIND, Marc E.; RODIN, Judith; SILBERSTEIN, Lisa R. y STRIEGEL-MOORE, Ruth H. (1986). "The Embodiment of Masculinity: Cultural, Psychological, and Behavioral Dimensions". *American Behavioral Scientist*. 29(5). Pp. 545-562.
- 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". *Reis*. (102). Pp. 171-204.
- MULLANEY, Jamie L. (2007). "Telling It Like a Man: Masculinities and Battering Men's Accounts of Their Violence". *Men and Masculinities*. 10(2). Pp. 222-247.
- MULVEY, Laura (1988). "Placer visual y cine narrativo". Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo. Fundación Instituto Shakespeare e Instituto de Cine y RTV. Pp. 1-22.
- MURJI, Karim y SOLOMOS, John (2005). *Racialization. Studies in Theory and Practice*. Oxford: Oxford University Press.
- NABAL ARAGÓN, Eduardo (2007). *El marica, la bruja y el armario. Misoginia gay y homofobia femenina en el cine*. Barcelona: Egales.
- NASH, Mary (2006). "Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina". En *CIDOB d'Afers Internacionals*, (73-74). Pp. 39-57.
- NASH, Mary y TORRES, Gemma (Eds.) (2009). *Feminismos en la Transición*. Barcelona: Grup de Recerca Consolidat. Multiculturalisme i Gènere.
- NASÓN, Publio Ovidio (1983). *Metamorfosis*. Traducción de Ana Pérez Vega. Barcelona: Bruguera.
- NAST, Heidi y KOBAYASHI, Audrey (1996). "Re-Corporalizing Vision". En Nancy DUNCAN (Ed.). *Bodyspace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Londres: Routledge. Pp. 75-93.
- NEMAN DO NASCIMENTO, Márcio Alessandro (2010). "Homofobia e homofobia interiorizada: produções subjetivas de controle heteronormativo?". *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*. (17). Pp. 227-239.

- NOCK, Steven L. (2000). "Time and Gender in Marriage. *Virginia Law Review*. 86(8). Pp. 1971-1987.
- OLAVARRÍA, José A. (2017). *Sobre hombres y masculinidades: "ponerse los pantalones"*. Santiago de Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- OLMEDA, Fernando (2004). *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberón.
- (2007). "La homosexualidad en España desde el franquismo hasta hoy". En Félix RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (Ed.). *Cultura, homosexualidad y homofobia (Vol. I Perspectivas gays)*. Barcelona: Laertes. Pp. 21-32.
- ORAMA-LÓPEZ, Ariel (2009). "Los hombres de Almodóvar: Nociones sobre la masculinidad en el cine almodovariano". *PsicoPediaHoy*. 11(11). Disponible en: [<http://psicopediahoy.com/pedro-almodovar-masculinidad/>].
- ORTEGA ARJONILLA, Esther y PLATERO MÉNDEZ, Raquel (Lucas) (2015). "Movimientos feministas y trans\* en la encrucijada: aprendizajes mutuos y conflictos productivos". *Quaderns de Psicologia*. 17(3). Pp. 17-30.
- ORTIZ I GUITART, Anna (2005). "Espacios 'del miedo', ciudad y género: experiencias y percepciones en algunos barrios de Barcelona". En Obdúlia GUTIÉRREZ (Coord.). *La ciudad y el miedo: VII Coloquio de Geografía Urbana*. Girona: Universitat de Girona. Pp. 299-311.
- OSBORNE, Raquel (Comp.) (2001). *La violencia contra las mujeres: realidad social y políticas públicas*. Madrid: UNED.
- (2007). "Entre el rosa y el violeta". En *Labrys, études féministes/estudios feministas*. Disponible online en: [[http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0334/Osborne\\_Raquel\\_-\\_Entre\\_el\\_rosa\\_y\\_el\\_violeta\\_\\_nov07.pdf](http://cdd.emakumeak.org/ficheros/0000/0334/Osborne_Raquel_-_Entre_el_rosa_y_el_violeta__nov07.pdf)].
  - (2008). "Un espeso muro de silencio: de la relación entre una 'identidad débil' y la invisibilización de las lesbianas en el espacio público". *Asparkía*. (19). Pp. 39-55.
- PÁRAMO, Pablo y BURBANO ARROYO, Andrea Milena (2011). "Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público urbano". *Universitas Psychologica*. 10(1). Pp. 61-70.
- PARRINI, Rodrigo (2000). "Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina". En José OLAVARRÍA y Rodrigo PARRINI (Eds.). *Masculinidad/es. Identidad,*

- sexualidad y familia. Primer encuentro de estudios de masculinidad. Chile: FLACSO-Chile. Pp. 69-78.
- PASTOR, Brígida (2005). "Sexualidad, género y 'alteridad': Pedro Almodóvar. El deseo como ley". En Francisco ZURIAN, y Carmen VÁZQUEZ VARELA (Eds.). Almodóvar: el cine como pasión: actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar". Cuenca, 26-19 de noviembre del 2003. Castilla la Mancha: Ediciones Castilla la Mancha. Pp. 441-450.
- PATTON, Paul y POOLE, Ross (Eds.) (1985). *War/Masculinity*. Sydney: Intervention Publications.
- PECHENY, Mario (2002). "Identidades discretas". En Leonor ARFUCH (Comp.). *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo libros. Pp. 131-153.
- PEDREGAL RODRÍGUEZ, María Amparo (2007). "'Ancilla Dei'. El discurso cristiano sobre la sumisión femenina". *Studia historica. Historia antigua*. (25). Pp. 417-434.
- (2011). "La Historia de las Mujeres y la Historia Antigua en España: Balance historiográfico (1980-2008)". En *Dialogues d'histoire ancienne*. 37(2). Pp. 119-160.
- PELAYO, Irene (2009). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. [Tesis doctoral]. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I, Facultad de Ciencias de la Información.
- PÉREZ-AGOTE POVEDA, Alfonso (2007). "Dimensiones del pluralismo religioso. El proceso de secularización en la sociedad española". *CIDOB d'Afers Internacionals*. 77. Pp. 65-82.
- PÉREZ RÍU, Carmen (2010). "El retrato del doble: sobre los lenguajes del cine y el teatro". *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura*. 741. Pp. 59-68.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (2012). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to LA MOVIDA*. Nueva York: State University of New York Press.
- PERRIAM, Chris (1999). "Masculinidades proto-queer en el cine español". [Comunicación no publicada]. Seminario "Masculinity and Cultural Change in Europe". Centre for Research into Film. Universidad de Newcastle. 11 de noviembre.
- (2003). *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: From Banderas to Bardem*. Oxford: Oxford University Press.
  - (2013). *Spanish Queer Cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

- PETIT, Jordi (2003). *25 años más. Una perspectiva sobre el pasado, el presente y el futuro del movimiento de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales*. Barcelona: Icaria.
- PITT, Richard N. (2006). “Downlow Mountain? De/Stigmatizing Bisexuality through Pitying and Pejorative Discourses in Media”. *Journal of Men’s Studies*. 14(2). Pp. 254-258.
- PLACE, Janey (1998). “Women in Film Noir”. En Ann E. KAPLAN (Ed.). *Women in Film Noir*. Londres: BFI Publishing. Pp. 47-68.
- PLATERO, MÉNDEZ, Raquel (Lucas) (2004). *Los marcos de política y representación de los problemas públicos de lesbianas y gays en las políticas centrales y autonómicas (1995-2004): Las parejas de hecho*. [Tesina]. Departamento de métodos de investigación y teoría de la investigación. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la UCM.
- (2009a). “Lesboerotismo y la masculinidad de las mujeres en la España franquista”. En *Bagoas-Estudios Gays: géneros e sexualidades*. (3). Pp. 15-38.
  - (2009b). “Transexualidad y agenda política: una historia de (dis)continuidades y patologización”. En *Política y Sociedad*. 46(1-2). Pp. 107-128.
- POMPPER, Donnalyn (2017). *Rhetoric of Femininity. Female Body Image, Media, and Gender Role Stress/Conflict*. Londres: Lexington books.
- PORRAS SOTO, Sebastián (1996). “Medios de comunicación de masas y gitanos”. *I Tchatchipen: Revista trimestral de investigación gitana*. (15). Pp. 21-24.
- POSADA KUBISA, Luisa (2000). “De discursos estéticos, sustituciones categoriales y otras operaciones simbólicas: en entorno a la filosofía del feminismo de la diferencia”. En Celia AMORÓS (Ed.). *Feminismo y Filosofía*. Madrid: Síntesis. Pp. 232-254.
- POWELL, Charles (2001). *España en democracia, 1975-2000*. Barcelona: Plaza & Janés.
- PRAMAGGIORE, Maria (2011). “Kids, Rock and Couples: Screening the Elusive/Illusive Bisexual”. *Journal of Bisexuality*. 11(4). Pp. 587-594.
- PRECIADO, Paul B. (2009). “Terror anal”. En Guy HOCQUENGHEM y Paul B. PRECIADO *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina. Pp. 133-174.
- PYKE, Karen D. y JOHNSON, Denise L. (2003). “Asian American Women and Racialized Femininities. *Doing Gender across Cultural Worlds*”. *Gender and Society*. 17(1). Pp. 33-53.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2013). “Retratos ‘impertinentes’: homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine español de la Transición”. *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*. 10(2). Pp. 167-180.

- RAMÍREZ ALVARADO, María del Mar y COBO-DURÁN, Sergio (2013). “El mundo gay-friendly en las series españolas de televisión”. En Virginia GUARINOS (Ed.) *Hombres en serie. Construcción de la masculinidad en los personajes de la ficción seriada española de televisión*. Madrid: Fragua editorial. Pp. 63-75.
- RAMÍREZ, Rafael y GARCÍA TORO, Victor L. (2002). “Masculinidad hegemónica, sexualidad y transgresión”. *Centro Journal*. 14(1). Pp. 5-25.
- RICH, Adrienne (1996). “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. *DUODA: estudios de la diferencia sexual*. (10). Pp. 15-48.
- RIDGE, Damien; PLUMMER, David y PEASLEY, David (2006). “Remaking the Masculine Self and Coping in the Liminal World of the Gay ‘Secene’”. *Culture, Health and Sexuality*. 8(6). Pp. 501-514.
- RIEGER, Gerulf; LINSSENMEIER, Joan A. W.; GYGAX, Lorenz; GARCÍA, Steven y BAILEY, J. Michael (2010). “Dissecting ‘Gaydar’: Accuracy and the Role of Masculinity-Femininity”. *Archives of Sexual Behavior*. 39(1). Pp. 124-140.
- RIVIERE, Joan (1929). “Womanliness as a Masquerade”. *The International Journal of Psychoanalysis*. 10. Pp. 303-313.
- ROBINSON, Sally (2002). “Men’s Liberation, Men’s Wounds: Emotion, Sexuality, and the Reconstruction of Masculinity in the 1970s”. En Milette SHAMIR y Jennifer TRAVIS (Eds.). *Boys Don’t Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.* Nueva York; Columbia University Press. Pp. 205-229.
- RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Elvis Nel y GARCÍA GAVIDIA, Nelly (2006). “Enfermedad y significación: estigma y monstruosidad del VIH/Sida”. *Opción*. 22(50). Pp. 9-28.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, María (2017). *Prácticas postporno en el Estado español. Políticas y estéticas de representación y acción*. [Tesis doctoral]. Programa de doctorado en Género y Diversidad. Universidad de Oviedo.
- ROSE, Gillian (1993). *Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge*. Maiden (EE.UU.): Polity Press.
- (1996). “As If the Mirrors Had Bled: Masculine Dwelling, Masculinist Theory and Feminist Masquerade”. En Nancy DUNCAN (Ed.). *BodySpace: Destabilizing Geographies of Gender and Sexuality*. Londres: Routledge. Pp. 57-74.
  - (2001). *Visual Methodologies. An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. Londres: Sage Publications.

- (2002). "Feminism and Geography: The Limits of Geographical Knowledge". En Michael DEAR y Steven FLUSTY (Eds.). *The Spaces of Postmodernity: Readings in Human Geography*. Oxford: Blackwell. Pp. 314-323.
- RUTHERFORD, Jonathan (1996 [1988]). "Who's That Man". En Jonathan RUTHERFORD y Rowena CHAPMAN (Eds.). *Male Order: Unwrapping Masculinity*. Londres: Lawrence & Wishart. Pp. 21-67.
- SABATER TOMÁS, Antonio (1962). *Gamberros, homosexuales, vagos y maleantes: estudio jurídico-sociológico*. Barcelona: Hispano Europea.
- SÁEZ, Javier y CARRASCOSA, Sejo (2014). *Por el culo: políticas anales*. Barcelona: Egales. [Libro electrónico]
- SALAZAR BENÍTEZ (2013). *Masculinidades y ciudadanía: los hombres también tenemos género*. Madrid: Dykinson.
- (2015). *La igualdad en rodaje: Masculinidades, género y cine*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- SAN FILIPPO, Maria (2013). *The B World: Bisexuality in Contemporary Film and Television*. Bloomington: Indiana University Press.
- SANTAMARI(C)A, Asier (2018). "Hasta luego, Maricarmen". Artículo de opinión en la revista *Pikara Magazine*: Disponible online en: [<http://www.pikaramagazine.com/2018/02/hasta-luego-maricarmen/>].
- SANTAOLALLA, Isabel (2005). *Los "otros": etnicidad y raza en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- SARASÚA, Carmen y MOLINERO, Carme (2009). "Trabajo y niveles de vida en el Franquismo. Un estado de la cuestión desde una perspectiva de género". En Cristina BORDERÍAS (Ed.). *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*. Madrid: Icaria. Pp. 309-354.
- SARTE, Jean-Paul (1993 [1943]). *El ser y la nada*. Madrid: Altaya
- SAU, Victoria (1979). *Mujeres lesbianas*. Barcelona: Zero-Zyx.
- SCANLON, Geraldine M. (1986 [1976]). *La polémica feminista en la España Contemporánea 1868-1974*. Madrid: Akal.
- (1990). "El movimiento feminista en España. 1900-1985: logros y dificultades". En Judith ASTELARRA (Comp.). *La participación política de las mujeres*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Pp. 83-100.

- SCHARRER, Erica (2001). "Tough Guys: The Portrayal of Hypermasculinity and Aggression in Televised Police Dramas". *Journal of Broadcasting and Electronic Media*. 45(4). Pp. 615-634.
- SCHENIDER, Elizabeth M. (1991). "The Violence of Privacy". Ensayo presentado en la Universidad de Connecticut en el *Law Review Symposium* en febrero de 1991. Disponible en el siguiente enlace: [<https://heinonline.org/HOL/LandingPage?handle=hein.journals/conlr23&div=35&id=&page=>].
- SCHIPPERS, Mimi (2007). "Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity, and Gender Hegemony". *Theory and Society*. 36(1). Pp. 85-102.
- SCOTT, Joan Wallach (1996). "Historia de las mujeres". En Peter BURKE (Ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial. Pp. 59-118.
- (2008). *Género e Historia*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- SEGAL, Lynne (2007). *Slow Motion: Changing masculinities, Changing Men*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SEGARRA, Marta y CARABÍ, Àngels (Eds.) (2000). *Nuevas Masculinidades*. Barcelona: Icaria.
- SEGATO, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- SEIDLER, Victor Jeleniewski (1989). *Rediscovering Masculinity: Reason, Language and Sexuality*. Londres: Routledge.
- (2006). *Transforming Masculinities: Men, Cultures, Bodies, Power, Sex and Love*. Londres: Routledge.
- (2007). "Masculinities, Bodies, and Emotional Life". *Men and Masculinities*. 10(1). Pp. 9-21.
- SELVA, Marta (1998). "Violento masculino singular: un modelo mediático". En Vicenç FISAS (Ed.). *El sexo de la violencia. Género y cultura de la violencia*. Barcelona: Icaria Pp. 175-184.
- SENDÓN DE LEÓN, Victoria (2002). *Marcar las diferencias: discursos feministas ante un nuevo siglo*. Barcelona: Icaria.
- SERRANO, Julia (2007). *Whipping Girl: A Transsexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Berkeley: Seal Press.

- (2013). *Excluded: Making Feminist and Queer Movements More Inclusive*. Berkeley: Seal Press.
- SHAKESPEARE, Tom (1999). "The Sexual Politics of Disabled Masculinity". *Sexuality and Disability*. 17(1). Pp. 53-64.
- SHAMIR, Milette y TRAVIS, Jennifer (2002). "Introducción". En Milette SHAMIR y Jennifer TRAVIS (Eds.). *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.* New York: Columbia University Press. Pp. 1-22.
- SHAW, George Bernard (1981 [1913]). *Pigmalión*. Barcelona: Bruguera.
- SHAW, Rachel Louise (2004). "Making Sense of Violence: A Study of Narrative Meaning". *Qualitative Research in Psychology*. (1). Pp. 131-151.
- SHELLEY, Mary W. (2006 [1818]). *Frankenstein o el Prometeo moderno*. Buenos Aires: Colihue.
- SHERWIN, Miranda (2008). "Deconstructing the Male: Masochism, Female Spectatorship, and the Femme Fatale in Fatal Attraction, Body of Evidence, and Basic Instinct". *Journal of Popular Film and Television*. 35(4). Pp. 174-182.
- SHUTTLEWORTH, Rusell; WEDGWOOD, Nikki y WILSON, Nathan J. (2012). "The Dilemma of Disabled Masculinity". *Men and Masculinities*. 15(2). Pp. 174-194.
- SIMKIN, Stevie (2014). *Cultural Constructions of the Femme Fatale: From Pandora's Box to Amanda Knox*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- SIRIMARCO, Mariana (2004). "Marcas de género, cuerpos de poder. Discursos de producción de masculinidad en la conformación del sujeto policial". *Cuadernos de Antropología Social*. 20. Pp. 61-78.
- SMELIK, Anneke (1998). *And the Mirror Cracked: Feminist Cinema and Film Theory*. Nueva York: Springer.
- SMITH, Neil (1993). "Homeless/global: Scaling Places". En Bird, Jon; Curtis, Barry; Putnam, Tim; Robertson, George y Tickner, Lisa (eds.). *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Changes*. Londres: Routledge. Pp. 87-120.
- SMITH, Paul Julian (1992). *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film: 1960-1990*. Oxford: Oxford University Press.
- (2000). *Desire Unlimited: The Cinema of Pedro Almodóvar*. London: Verso.
- SOLEY-BELTRÁN, Patricia (2009). *Transexualidad y la matriz heterosexual. Un estudio crítico de Judith Butler*. Barcelona: Bellaterra.
- SONTAG, Susan (1964). "Notes on 'Camp'". Disponible online en: [[https://monoskop.org/images/5/59/Sontag\\_Susan\\_1964\\_Notes\\_on\\_Camp.pdf](https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf)].



- (1989[1988]). *El SIDA y sus metáforas*. Barcelona: Muchnik Editores.
- SPENCER, Margaret Beale; FEGLEY, Suzanne; HARPALANI, Vinay y SEATON, Gregory (2004). "Understanding Hypermasculinity in Context: A Theory-Driven Analysis of Urban Adolescent Males' Coping Responses". *Research in Human Development*. 1(4). Pp. 229-257.
- SPIVAK CHAKROVORTY, Gayatri (1988). "Can the Subaltern Speak?". En Cary NELSON y Lawrence GROSSBERG (Eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Chicago: University of Illinois Press. Pp. 271-313.
- STABLES, Kate (1998). "The Postmodern Always Rings Twice: Constructing the Femme Fatale in 90s Cinema". En Ann E. KAPLAN (Ed.). *Women in Film Noir*. Londres: BFI Publishing. Pp. 164-182.
- STERNBERG, Meir (1978). *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- STOTT, Rebecca (1992). *The Fabrication of the Late-Victorian Femme Fatale: The Kiss of Death*. New York: Palgrave Macmillan.
- SULLIVAN, Nikki (2007 [2003]). *A Critical Introduction to Queer Theory*. Nueva York: New York University Press.
- TAVERA GARCÍA, Susana (2006). "Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta". En Morant, Isabel (Dir.). *Historia de las Mujeres en España y América latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 239-266.
- TENA, Fernando (2013). "Sacudirse la tutela médica. Hacia la despatologización de la transexualidad". En *Revista andaluza de antropología*. (5). Pp. 35-65.
- THÉBAUD, Françoise (2013). *Escribir la historia de las mujeres y del género*. Oviedo: KRK.
- TOCH, Hans (1993). "Good Violence and Bad Violence: Self-Presentations of Aggressors Through Accounts and War Stories". En Richard B. FELSON y James T. TEDESCHI (Eds.) *Aggression and Violence: Social Interactionist Perspectives*. Washington: American Psychological Association. Pp. 193-206.
- TORRANO, Andrea (2011). "La invención del monstruo: la máquina teratológica y el monstruo biopolítico". En Nora DOMÍNGUEZ, Elizabeth CABALLERO DEL SASTRE, Ana Laura MARTÍN, Jimena PALACIOS, Elsa RODRÍGUEZ CIDRE y Marcela SUÁREZ (Comps). *Miradas y saberes de lo monstruoso*. Buenos Aires: Editorial del a Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.

- TORRAS, Meri (2005) “Más paradojas que ofrecer: propuestas para una política queer”. *Asparkia: Investigación feminista*. (16). Pp. 199-214.
- (2007a). “El delito del cuerpo”. En Meri TORRAS (Ed.). *Cuerpo e identidad: estudios de género y sexualidad I*. Barcelona: Edicions UAB. Pp. 11-36.
  - (2007b). “Bellas, sabias, narcisistas, prudentes y vanidosas: feminidades especuladas. Una aproximación al motivo de la mujer ante el espejo”. *Extravío: Revista electrónica de la literatura comparada*. 2. Pp. 5-19.
- TROIDEN, Richard R. (1979). “Becoming Homosexual: A Model of Gay Identity Acquisition”. *Psychiatry*. 42(4). Pp. 362-373.
- TRUJILLO, Gracia (2009). *Deseo y resistencia: treinta años de movilización lesbiana en el Estado español (1977- 2007)*. Barcelona: Egales. [Libro electrónico].
- TRUJILLO, Gracia y EXPÓSITO, Marcelo (2004). “Fefa Vila: LSD” [Extractos de entrevistas]. Disponible en el siguiente enlace: [[https://marceloexposito.net/pdf/exposito\\_lsd.pdf](https://marceloexposito.net/pdf/exposito_lsd.pdf)].
- TUAN, Yi-Fu (2001). *Space and Place. The Perspective of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- TURNER, Bryan S. (2008). *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. Londres: Sage Publications.
- TUSELL, Javier (1999). *La Transición Democrática y el gobierno socialista*. Madrid: Taurus.
- UGARTE PÉREZ, Javier (2004). “Entre el pecado y la enfermedad”. *Orientaciones: revista de homosexualidades*. (7). Pp. 7-26.
- (2008). *Una discriminación universal: La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Barcelona: Egales.
- UHLMANN, Eric Luis y COHEN, Geoffrey L. (2007). “‘I Think It, Therefore It’s True’: Effects of Self-Perceived Objectivity on Hiring Discrimination”. *Organizational Behavior and Human Decision Processes*. 104(2). Pp. 207-223.
- VAGNARELLI, Gianluza (2010). “Antisemitismo e sterminio nelle Réflexions sur la question juive di Sartre”. En Natascia MATUCCI y Claudia SANTONI (Coords.). *Esclusione, identità e differenza: Riflessioni su diritti e alterità*. Bologna: CLUEB (Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna. Pp. 37-48.
- VALCÁRCEL, Amelia (1994). *Sexo y filosofía. Sobre “mujer” y “poder”*. Barcelona: Anthropos.
- (1997). *La política de las mujeres*. Madrid: Cátedra.

- (2006). “Treinta años de feminismo en España”. En Isabel MORANT (Dir.). *Historia de las Mujeres en España y América latina*. Madrid: Cátedra. Pp. 415-432.
  - (2008). *Feminismo en el mundo global*. Madrid: Cátedra.
- VALDESPINO PLACER, Sonia (2009). “Los nuevos roles sociales: el fenómeno de ‘Mariliendre’”. *Documentos de trabajo social*. 46. Pp. 197-208.
- VALENTINE, Gill (1989). “The Geography of Women’s Fear”. *Area*. 21(4). Pp. 385-390.
- (1993). “(Hetero)sexing Space: Lesbian Perceptions and Experiences of Everyday Spaces”. *Environment and Planning D: Society and Space*. (11). Pp. 395-413.
  - (2007). “Theorizing and Researching Intersectionality: A Challenge for Feminist Geography”. *The Professional Geographer*. 59(1). Pp. 10-21.
- VALENTINE, Gill y SKELTON, Tracey (2003). “Finding oneself, losing oneself: The Lesbian and Gay ‘Scene as a Paradoxical Space’”. En *International Journal of Urban and Regional Research*. 27(4). Pp. 849-866.
- VÁZQUEZ GARCÍA, Francisco y SEOANE CEGARRA, José Benito (2004). “España y la cruzada médica contra la masturbación (1800-1900). Elementos para una genealogía”. *Hispania*. 64(3). Pp. 835-868.
- VERA, Cecilia; BADARIOTTI, Silvia y CASTRO, Débora (2003). *Como hacer cine 3. Hola, estás sola? De Iciar Bollaín*. Madrid: Fundamentos.
- VERGE, Tania (2006). “De la cuota a la democracia paritaria: estrategias partidistas y representación política de las mujeres en España”. *Política*. (46). Pp. 107-139.
- VIDAL, Nuria, (1998). *El cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales y Ministerio de Cultura.
- VIDARTE, Francisco (2007). *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Barcelona: Egales.
- VILLAAMIL, Fernando (2004). *La transformación de la identidad gay en España*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- VINCENT, MARY (2006). “La reafirmación de la masculinidad en la cruzada franquista”. *Cuadernos de historia contemporánea*. 28. Pp. 135-151.
- VV.AA. (2015). *Manifiesto Femen*. Gijón: Hoja de Lata.
- WATNEY, Simon (1987). “The Spectacle of AIDS”. *October*. 43. Pp. 71-86.
- WATSON, Janet (2008). “Representations of Bisexuality in Australian Film”. *Journal of Bisexuality*. 8(1-2). Pp. 97-114.

- WIENKE, Chris (1998). "Negotiating the Male Body: Men, Masculinity, and Cultural Ideals". *The Journal of Men's Studies*. 6(3). Pp. 255-282.
- WITTIG, Monique (2006 [1992]). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona: Egales.
- WULFF ALONSO, Fernando (1997). *La fortaleza asediada*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- YUVAL-DAVIS, Nira (2001). "Contemporary Agenda for the Study of Ethnicity". *Ethnicities*, 1(1). Pp. 11-13.
- ZECCHI, Barbara (2015). "El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico de gay a 'new queer'". *Área Abierta*. 15(1). Pp. 31-52.
- ZURIAN, Francisco A. (2011). "Héroes, machos o, *simplemente*, hombres: una mirada a la representación audiovisual de las (nuevas) masculinidades". *Secuencias: Revista de Historia del Cine*. 34(2). Pp. 32-53.
- (2013). "Creative Beginnings in Almodóvar's Work". En Marvin D'LUGO y Kathleen M. VERNON (Eds.) *A Companion to Pedro Almodóvar*. Reino Unido: Blackwell Publishing. Pp. 39-58.
  - (2015) *Disecionando a Adán: representaciones audiovisuales de la masculinidad*. Madrid: Síntesis.
- ZURIAN, Francisco A. y GÁLVEZ, Antonio A. (2013). "¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los Gender Studies y la estética audiovisual. En Vicente MARIÑO, Miguel; Tecla GONZÁLEZ HORTIGÜELA y Marta PACHECO RUEDA (Coords.). *Investigar la Comunicación hoy. Revisión de políticas científicas y aportaciones metodológicas: Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación*. Valladolid: Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación. Pp. 475-488.

## FUENTES DE INFORMACIÓN

- ACOSTA, Oliva (2011). *Las constituyentes*. [Documental]. Olivava Producciones.
- BOIX, Monserrat (11 de junio del 2011). "Teoría feminista. Celia Amorós". [Youtube]. Disponible en el siguiente enlace: [[https://www.youtube.com/watch?v=v\\_xOnIGkTQ8](https://www.youtube.com/watch?v=v_xOnIGkTQ8)].
- BORRAZ, Marta (31 de enero del 2017). "La OMS dejará de considerar la transexualidad un trastorno, pero pasará a llamarla 'incongruencia de género'". Noticia del periódico eldiario.es. Disponible para consulta:

[[https://www.eldiario.es/sociedad/OMS-considerar-transexualidad-trastorno-condicion\\_0\\_607189929.html](https://www.eldiario.es/sociedad/OMS-considerar-transexualidad-trastorno-condicion_0_607189929.html)].

CARMONA, Pedro y CORCUERA, Laura (2006). “De la peseta homófoba al rico euro rosa”. Noticia periódico Diagonal (del 22 de junio al 5 de julio). Disponible en el siguiente enlace:

[<https://www.diagonalperiodico.net/antigua/pdfs33/12y13diagonal33-web.pdf>].

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DE MUJERES. EMAKUMEEN DOKUMENTAZIO ZENTROA. Extractos de ponencias de las I Jornadas Feministas de 1983. Disponible para consulta en el siguiente enlace: [<http://cdd.emakumeak.org/recursos/2311>].

CENTRO NACIONAL DE EPIDEMIOLOGÍA/SUBDIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DE LA SALUD Y EPIDEMIOLOGÍA. Datos obtenidos del Área de vigilancia de VIH y conductas de riesgo. Mortalidad por VIH/sida en España, año 2013. Evolución 1981-2013. Plan Nacional sobre el Sida. Madrid; 2015. Disponible en el siguiente enlace:

[<https://www.msssi.gob.es/ciudadanos/enfLesiones/enfTransmisibles/sida/vigilancia/MortalidadXVIH2013.pdf>].

CHURCHILL, Alexandra. *Huffpost* (2 de febrero del 2016). “Celebrate Bisexuality Day” Exists Because Of Three LGBT Activists”. Noticia periódico digital Huffpost. Disponible para consulta:

[[https://www.huffingtonpost.com/2013/09/24/celebrate-bisexuality-day\\_n\\_3977289.html?guccounter=1](https://www.huffingtonpost.com/2013/09/24/celebrate-bisexuality-day_n_3977289.html?guccounter=1)].

CONFERENCIA EPISCOPAL ESPAÑOLA. (1985). “Actitudes morales y cristianas ante la despenalización del aborto. XLII Asamblea Plenaria de la Conferencia Episcopal Española. Disponible en el siguiente enlace:

[[https://www.obispadoalcala.org/pdfs/Actitudes\\_ante\\_aborto\\_CEE.pdf](https://www.obispadoalcala.org/pdfs/Actitudes_ante_aborto_CEE.pdf)].

DIARIO OFICIAL DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS, C 256, (9 de octubre de 1989). Resolución sobre la discriminación a los transexuales. Disponible para la consulta online en el siguiente enlace: [<http://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=OJ:C:1989:256:TOC>].

FEDERACIÓN ESTATAL DE LESBIANAS, GAIS, TRANSEXUALES Y BISEXUALES. Web oficial disponible en el siguiente enlace: [<http://www.felgtb.org/quienes-somos/nuestra-historia>]. Consultado el 7 de septiembre del 2015.

- FERNÁNDEZ-SANTOS, (Ángel 11 de marzo de 1987). “Película insostenible”. Crítica de cine. Periódico *El País*. Disponible en el siguiente enlace: [[https://elpais.com/diario/1987/03/11/cultura/542415613\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1987/03/11/cultura/542415613_850215.html)].
- FUNDACIÓN SECRETARIADO GITANO. Listado sobre la presencia de gitanos/as en el cine. Disponible en el siguiente enlace: [[https://www.gitanos.org/la\\_comunidad\\_gitana/cine.html.es](https://www.gitanos.org/la_comunidad_gitana/cine.html.es)].
- IDEM TV (10 de noviembre del 2012). “Entrevista a Armand de Fluvià (subt. español)” [Youtube]. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.youtube.com/watch?v=TOPf3C7a7VY>].
- INSTITUTO DE LA MUJER. Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad. Disponible en [<http://www.inmujer.gob.es/elInstituto/historia/home.htm>].
- JIMÉNEZ CARPIO, Fernando (2018). “Las mujeres gitanas bajo la Dictadura Franquista” en *Amarí: Revista cultural gitana*. nº 9, invierno. Disponible en el siguiente enlace: [<http://www.amarirevista.com/2018/02/02/las-mujeres-gitanas-bajo-la-dictadura-franquista/>].
- LÓPEZ MARÍA (3 de julio del 2015). “La memoria de l’orgull”. [Youtube]. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.youtube.com/watch?v=vXEfwsMJPrI>].
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (1983). Convención sobre la Eliminación de todas las formas de discriminación contra las mujeres. Disponible en el siguiente enlace: [<http://www.un.org/womenwatch/daw/cedaw/text/sconvention.htm>].
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (2014 [1995]). *Declaración y Plataforma de Acción de Beijing*. ONU Mujeres. Disponible en el siguiente enlace: [[http://beijing20.unwomen.org/~media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa\\_s\\_final\\_web.pdf](http://beijing20.unwomen.org/~media/headquarters/attachments/sections/csw/bpa_s_final_web.pdf)].
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS (septiembre de 1995). Declaración y Plataforma de Acción de Beijing. Disponible para consulta: [<http://www.un.org/womenwatch/daw/beijing/pdf/BDPfA%20S.pdf>].
- ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD. Disponible en el siguiente enlace: [[http://www.who.int/topics/human\\_rights/es/](http://www.who.int/topics/human_rights/es/)].
- REDACCIÓN DEL PERIÓDICO *El País*. (6 de junio de 1983). “Las mujeres reivindican unas relaciones afectivas con bases distintas a las tradicionales, cargadas de puritanismo”. Madrid. Disponible para consulta: [[https://elpais.com/diario/1983/06/06/sociedad/423698407\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1983/06/06/sociedad/423698407_850215.html)].

- RTVE (2011). *Coloquio Segunda Piel*. En Versión Española. Disponible en el siguiente enlace: [<http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-segunda-piel/1238327/>].
- RTVE (2015). *Coloquio: la sexualidad y transexualidad*. En Historia de nuestro cine. Disponible online en: [<http://www.rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-sexualidad-transexualidad/3372618/>].
- RTVE (2016). *Almodóvar, todo sobre ellas: Almodóvar por sus musas*. [Documental]. Disponible en el siguiente enlace: [<http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-almodovar-todo-sobre-ellas-almodovar-musas/3716960/>].
- WLESELMAN, Jarett (2009). “Antonio Banderas: ‘Sex Scenes Never Get Easier’”. Entrevista para la web *Page Six*. Disponible online en: [[https://pagesix.com/2009/06/23/antonio-banderas-sex-scenes-never-get-easier/?\\_ga=2.106412355.1532883508.1508081450-1321965050.1508081450](https://pagesix.com/2009/06/23/antonio-banderas-sex-scenes-never-get-easier/?_ga=2.106412355.1532883508.1508081450-1321965050.1508081450)].

## LEGISLACIÓN

- Ley del 15 de junio de 1954. Modificación del artículo 2º y 6º de la Ley de Vagos y Maleantes. Disponible en el siguiente enlace: [[https://www.boe.es/publicaciones/anuarios\\_derecho/abrir\\_pdf.php?id=ANU-P-1954-30050200503\\_ANUARIO\\_DE\\_DERECHO\\_PENAL\\_Y\\_CIENCIAS\\_PENALES\\_Espa%F1a.\\_Ley\\_de\\_15\\_de\\_julio\\_de\\_1954](https://www.boe.es/publicaciones/anuarios_derecho/abrir_pdf.php?id=ANU-P-1954-30050200503_ANUARIO_DE_DERECHO_PENAL_Y_CIENCIAS_PENALES_Espa%F1a._Ley_de_15_de_julio_de_1954)].
- Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1970/08/06/pdfs/A12551-12557.pdf>].
- Ley 30/1981, de 7 de julio, por la que se modifica la regulación del matrimonio en el Código Civil y se determina el procedimiento a seguir en las causas de nulidad, separación y divorcio. Disponible en el siguiente enlace: [<http://www.boe.es/boe/dias/1981/07/20/pdfs/A16457-16462.pdf>].
- Ley Orgánica 8/1983, de 25 de junio, de Reforma Urgente y Parcial del Código Penal en la que se despenaliza la “castración terapéutica”. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1983/06/27/pdfs/A17909-17919.pdf>].

- Ley Orgánica 9/1985, de 5 de julio, de reforma del artículo 417 bis del Código Penal por la que se legaliza el aborto en base a supuestos. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1985/07/12/pdfs/A22041-22041.pdf>].
- Ley 14/1986, de 25 de abril, General de Sanidad. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1986/04/29/pdfs/A15207-15224.pdf>].
- Ley Orgánica 3/1989, de 21 de junio, de actualización del Código Penal en la que se incluye el concepto de “violencia doméstica”. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1989/06/22/pdfs/A19351-19358.pdf>].
- Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1990/10/04/pdfs/A28927-28942.pdf>].
- Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1995/11/24/pdfs/A33987-34058.pdf>].
- Ley 29/1994, de 24 de noviembre, de Arrendamientos Urbanos. Disponible en el siguiente enlace: [[http://noticias.juridicas.com/base\\_datos/Privado/l29-1994.html](http://noticias.juridicas.com/base_datos/Privado/l29-1994.html)].
- Ley 10/1998, de 15 de julio, de Uniones Estables de Pareja. Comunidad Autónoma de Cataluña. Disponible en el siguiente enlace: [<https://www.boe.es/boe/dias/1998/08/19/pdfs/A28345-28350.pdf>].



