

EL MARICA, LA BRUJA Y EL ARMARIO.

Homofobia femenina y misoginia gay en el cine

“Todos rinden homenaje a la Madonna. La Madona de plástico. La Madona de la equivocación. La Madonna que todo lo ve y todo lo perdona. La Madona que sabe aceptar una broma. Tal vez esta noche, cuando las persianas estén bajadas y la plaza quede iluminada por las estrellas y en silencio, la Madonna y San Antonio se reirán y hablarán de los juegos y los sucesos del día, tal y como hacen siempre, observadores y guardianes de la vida invisible”

(Jeannette Winterson “El PowerBook”)¹

Estás páginas sobre el cine como constructor de un imaginario compartido, que refleja y a la vez distorsiona o incluso (re) crea la realidad, requieren una breve aclaración semántica. Los términos *marica* y *bruja* deben ser tomados en su sentido más peyorativo, simplón y estandarizado para que el título tenga el sentido que espero dar al texto que lo desarrolla. Es decir, aquí es la *bruja* quién dice, insultando: “marica” o “maricón” y es el marica el que grita con ánimo ofensivo e injurioso: “bruja”, refiriéndose a una mujer que considera malvada, tan malvada como las brujas de algunos relatos tradicionales, sobre todo en su versión a lo Walt Disney (de la madrastra de *Blancanieves* a *Cruella de Ville*). Y somos nosotros los que aportamos el concepto teórico y, sobre todo, activista gay-lésbico- queer de “armario” (closet) como espacio simbólico –y en ocasiones no tan simbólico- de encierro y ocultación (¿es eso del

¹ Winterson, Jeanette. El PowerBook. Barcelona, Ed. Edhasa, Literaria, 2004

todo posible?) de la homosexualidad, en este caso masculina. Un espacio discursivo y de gestión del silencio o el sobrentendido que en la literatura ha sido sobradamente analizado por teóricas de la talla de Eve Kosofsky Sedgwick en su imprescindible trabajo “Epistemología del armario”². Marica debe ser, pues, despojado de su carga positiva y/o performativa, de apropiación orgullosa del insulto (queer) y bruja del sentido original, reivindicado por muchas autoras feministas y/o lesbianas, de “mujer sabia, estigmatizada, “poco femenina”, lesbiana, temida y perseguida sobre todo por sus conocimientos y prácticas heréticas o por haber cuidado y estudiado la salud de otras mujeres antes de la llegada/invasión del poder/saber de sacerdotes y médicos”. *Marica* es aquí un insulto en toda regla y *Bruja* también, ambos deben ser tomados como tales y como nos enseñaron a usarlos desde pequeños, como los aprendimos de los cuentos, los progenitores, los educadores y otros cuentistas infantiles. Por ejemplo las brujas de Andersen, los hermanos Grimm o James Barrie o, peor aún, las diseñadas por la sacrosanta y glotona factoría Disney mal leyendo y banalizando a éstos u otros autores. Los maricas también son dibujados por discursos y prácticas cotidianas o representaciones culturales que quedan grabadas en nuestra memoria: diseñados por los discursos del cura del colegio, de los insultos callejeros, de lo aprendido en algunos círculos familiaristas o de, por ejemplo, entrenador homófobo de más de un equipo de fútbol masculino juvenil. El armario es el secreto en que el marica se encierra o lo encierran los demás -por ejemplo brujas y, sobre todo, brujos y ogros investidos de nuevos, y no tan nuevos, poderes incuestionados- y también un espacio de la personalidad del varón gay donde se supone, muchos lo afirman, que escondemos, o no, nuestra “misoginia” nuestro “*odio o desprecio hacia las mujeres*”. Algo sobre lo que Niall Richardson, estudioso, entre otros, de este tema ha dicho: *la misoginia del hombre gay ha devenido en un cliché*.³

Tanto la misoginia como la homofobia -odio a los varones gays- o la lesbofobia- odio a las mujeres lesbianas- han estado presentes a lo largo de la historia de la humanidad, articuladas de diferentes modos, dirigidas primero contra actos y prácticas transgresoras y más tarde contra sujetos, ideas abstractas y categorías identitarias. Son dos fenómenos distintos pero profundamente interrelacionados y no creo, a priori, que mujeres de una u otra orientación sexual ni tampoco los varones gays hayan sido sus más fieros promotores o defensores aunque la hayan, hayamos, vivido, re-creado y reproducido. A lo largo de toda la historia de la cultura y, en concreto, de la historia del cine han aparecido en la pantalla expresiones misóginas por parte de los hombres, heteros o gays, y expresiones homofóbicas por parte de hombres y mujeres (sobre todo, heterosexuales). La lesbofobia, en su especificidad y, desde mi ignorancia y limitada capacidad para hablar por otras, queda, en parte, fuera de este trabajo. La lesbofobia

² Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del armario*. Barcelona, Ediciones La Tempestad.

³ Richardson, Niall. “*Queer performance of Tilda Swinton in Derek Jarman’s Edward II: Gay Male Misogyny Reconsidered*” en *Sexualities*. Nº 6.

está aún más estrechamente ligada a la misoginia y, desde la teoría queer, sabemos que también lo está al deseo de escapar, tal vez con más fuerza que nadie, por parte de algunas, a los binarismos impuestos de sexo y género. Ellas han sido y siguen siendo las grandes excluidas de la cultura de masas; a veces conscientemente fugitivas, otras simplemente negadas o invisibilizadas, aunque hayan hecho notables actos de ocupación y revisión en toda regla. No están del todo ausentes en estas páginas, no podían estarlo, aunque la intención inicial sea revisar los tópicos que sobre la misoginia gay y la homofobia femenina siguen apareciendo en el séptimo arte, en el cine reciente, en películas buenas y malas, españolas y extranjeras, y en algún clásico aislado cuya reedición en DVD nos ha permitido recuperar y releer revisando. Revisar estos tópicos no me parece una tarea inoportuna o propia de quien quiere liar más la madeja, remover *malos rollos* o legitimar lo que vemos representado sino de quién, desde su modesta posición, se propone cuestionar el “lugar común”, un lugar común que se plasma hoy, quizá no por primera vez pero ya de un modo ineludible, en el cine. Y el cine no sólo como espectáculo de masas o constructor de productos culturales, artísticos o mediáticos sino como espejo deformante, pero espejo al fin y al cabo- como el de la bruja de Blancanieves- de realidades sociales, tópicos y verdades a medias que él contribuye a la vez a cuestionar y legitimar. Este es, pues, un libro sobre los estereotipos pero que quiere alejarse del rechazo frontal a los mismos porque éste rechazo puede tanto colapsar su interpretación como limitarse a una aproximación superficial a ellos. Y el cine como arte visual y narrativo funciona con imágenes o ideas de personas tal y como perviven en el subconsciente colectivo. Dyer ha subrayado cómo los estereotipos son una forma de ordenar el mundo que proviene de la imagen que los grupos dominantes, basándose en un amplio o no tan amplio consenso social, tienen de los grupos marginados o subordinados⁴. Pero estos estereotipos, tan atacados desde la crítica feminista, antirracista y antihomofóbica, no obstante funcionan, tienen éxito y perviven. Y, si perviven es porque existe este consenso no es tan fácil de deshacer. Los estereotipos esconden casi siempre una parte de verdad- sino no funcionarían en la literatura o el cine- pero se elevan, desde la generalización, a la categoría de “ficciones aceptadas”. Creo que debemos resistir y cuestionar los estereotipos, pero no evitando pensar en ellos. La cultura visual ha alcanzado una preponderancia tan fuerte como fuente cultural para las nuevas generaciones que no podemos limitarnos a mirarla o despreciarla con intelectual indiferencia. Como dice Laura Kipnis⁵ “*Los estereotipos se apoderan y se siguen apoderando de nosotros/as porque muchas veces consiguen condensar elementos de verdad, miedos reales sin duda profundamente llenos de significado, aunque se nos presenten como ahistóricos o descontextualizados*”

⁴ Dyer, Richard. Cine y homosexualidad. Barcelona. Ed. Laertes, Rey de Bastos, 1982.

⁵ Kipnis, Laura. “Trasgresión de mujer” en Material de trabajo del proyecto “Retóricas del género”. Traducción de M^a José Belbel. Puede consultarse en su totalidad en la página Web www.hartza.com

I. DE BRUJAS MALIGNAS Y HADAS IGNORANTES

LEONA: No, puedo reconocer una pelea gay. Lo aprendí de mi hermanito. Él empezó muy temprano, mucho más joven que este chico. Conozco lo que es una pelea entre maricas y conozco el lenguaje que usan y sé lo enfermizo y triste que es. Tan enfermizo y triste que casi estoy contenta de que mi hermanito muriera antes de infestarse con toda la enfermedad y la tristeza que hay en el corazón de un marica joven. Este chico de Iowa, aquí, me recuerda un poco a mi hermano, me recuerda lo que habría sido si hubiera vivido.

(De “Advertencia para barcos pequeños” de Tennessee Williams)

“Me encanta que te gustara “El león...”. Algunas madres y, aún más algunas maestras, han decidido que puede asustar a los niños, por lo que no se vende muy bien. Pero a los niños de verdad les gusta y estoy sorprendido de cómo lo entienden los niños muy pequeños. Creo que asusta a los adultos, pero a muy pocos niños”

(Carta de C. S. Lewis a un admirador)

CIUDADES, TRIÁNGULOS Y LÍMITES

La homofobia femenina tal y como aparece en el cine más o menos reciente tal vez no sea ya tan violenta como la expresada por Tennessee Williams (¿un autor misógino?) a través del personaje de Leona en su pieza corta “Advertencia para barcos pequeños” escrita en 1962⁶, pero sigue apareciendo en numerosos personajes, tanto en películas de temática gay como aquellas que no lo son claramente o no lo son en absoluto.

Parto de un episodio, más bien un breve y borroso recuerdo autobiográfico, ubicado en el ámbito de la ciudad, de la gran ciudad. Allí donde mejor se difuminan las fronteras y los límites entre lo privado y lo público, por paradójico que pueda parecer, y estas fronteras no están tan claramente establecidas como en la ciudad de provincias, donde todo se socializa, casi siempre, en pequeños círculos, o simplemente no se socializa. Como apunta Didier Eribon en su capítulo sobre el exilio de “Reflexiones sobre la cuestión gay”⁷ la emigración/inmigración a la gran ciudad ha sido algo crucial en la vida de muchos adolescentes y jóvenes gays en busca del anonimato y la libertad de la gran urbe. La cultura gay misma ha encontrado, lógicamente, más fácil acomodo y desarrollo en las metrópolis que en el espacio, todavía en muchos aspectos feudal, de las comunidades rurales, los pueblos o las pequeñas capitales de provincia. La película y la anécdota que yo comento se mueven entre varias ciudades. La anécdota la narro sobre el espacio vacilante entre el armario impuesto burgalés y la libertad relativa del ambiente gay madrileño y la película, a la que comienzo haciendo referencia con cierta exhaustividad, se sitúa entre dos grandes urbes bien diferentes entre sí, aunque en la película aparezcan, en ocasiones, mezcladas, unidas en la memoria, como ciudades donde el deseo y la verdad pueden, o no, encontrar sus límites.

En cierta ocasión, en un *bar de ambiente* de Madrid (yo iba fundamentalmente a ligar aunque acompañado de un amigo), nos encontramos al otro extremo de la barra con una chica sentada en un taburete y rodeada de un grupo de chicos. Ella era visiblemente hetero, o así lo hacía entender por su forma de bromear, coquetear con, *tolerar* y tratar a sus amigos maricas. Se vanagloriaba de *tener amigos maricas*, o esa fue mi impresión. Tal vez yo estaba equivocado,

⁶ Williams, Tennessee “Advertencia para barcos pequeños” en *El país del dragón* Ed. Losada

⁷ Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Anagrama. Argumentos.

pero lo dudo. Su presencia me molestaba y no sabía por qué. Se lo hice saber a mi colega de *cruising*: “No aguanto a algunas tías en los bares de ambiente”. “yo tampoco las aguanto, eso es un debate...” -me respondió mi compañero, a priori y por sus amistades y solidaridades con mujeres lesbianas y heterosexuales, nada sospechoso de misoginia. Ese sentimiento de rechazo hacia la presencia de una mujer en un espacio ¿público? me siguió preocupando. Había estado en otros locales gays, con maricas y bolleras al mismo tiempo, y no había sentido lo mismo. ¿Salía a relucir en mí ese “lado misógino” que se nos supone a todos los gays por el simple hecho de serlo? ¿Estaba ella invadiendo un espacio, visitando lugares exóticos o haciendo alarde de su modernidad? ¿Estaba en resumidas cuentas haciendo turismo sexual sin sexo, se aprovechaba, en definitiva, de que “no éramos peligrosos”? ¿Sentía yo una celosa “competencia desleal” en su presencia? Todos los hombres somos misóginos, por educación y socialización, gays y heteros. Unos más que otros, nada nos exculpa. Si, pero ¿luchamos contra ello como hemos luchado, algunos, contra una educación y socialización homofóbicas? ¿Son homofóbicas muchas mujeres, por educación y heteroformación, aunque no lo hagan ver de forma tan ostentosa –y, en ocasiones, violenta- como lo hacen a diario muchos hombres heteros? ¿Luchan contra ello? ¿Y luchan ellas contra el machismo homofóbico y militante de sus parejas o amigos heterosexuales, por dentro y por fuera? ¿O se agota su causa en un cierto feminismo? ¿Nos enfrentamos nosotros al machismo, la plumofobia (odio al “afeminamiento”) y la misoginia dentro y fuera de “nuestros círculos”? Preguntas difíciles de responder, pero, a mi entender, interesantes y, aunque muy presentes, poco debatidas. La representación de mujeres homofóbicas y gays misóginos en películas recientes es uno de los motivos que, como ya he señalado, me han llevado a realizar este trabajo.

En el espacio urbano a la vez cambiante y resistente al cambio se ubica el filme reciente, de cierto éxito comercial, tibia acogida crítica y todavía fácilmente revisable “Cachorro” de Miguel Albaladejo. La historia se ubica en el centro gay del capitalino Madrid de los noventa: el barrio de Chueca y sus alrededores. Allí, en un piso acomodado vive Daniel, un joven y pulcro dentista gay que mantiene una vida sexual activa y se socializa en el mundo de los “osos” a los que pertenece, una de las microcomunidades que con más fuerza están emergiendo ahora dentro del ambiente. Hombres gays peludos, gorditos, de aspecto más o menos masculino que no dan tanta importancia al aspecto físico o al culto al cuerpo que se impone, tanto a heteros como a gays, desde los medios de comunicación de masas. En el mismo lugar o entorno donde tuvo lugar la anécdota a la que hago referencia y, para bien o para mal, el “gran barrio gay del Estado español” sólo comparable al “Gaixample” de Barcelona. Allí han surgido las microcomunidades leather y también *bears*, con sus bares y círculos de relación, realidades relacionadas pero en absoluto iguales, aunque compartan el no estar siempre bien vistas, no sólo por el Madrid conservador o la heterosexualidad excluyente sino también por el propio ambiente gay que, en ocasiones, ha proyectado- o se nos ha representado con-

imagen falsa y uniformizadora de grupo formado por gente guapa, frívola y con dinero. Por supuesto hay tanta gente guapa, frívola y con dinero, y seguramente con mucho más poder, en el *gran guetto hetero* que en el llamado “guetto gay”. Y hay tanta gente fea y sin recursos en un lado y otro del binarismo. Aunque la homofobia como el machismo y el racismo también deben ser leídas y tenidas en cuenta cuando hablamos de pobreza, desestructuración y exclusión social.

Dos personajes de mujeres me han llamado la atención por su papel en el penúltimo filme del realizador sevillano: *Doña Teresa*, la abuela del niño del filme de Albaladejo, personaje patético donde los haya, muy bien encarnado por Empar Ferrer, en su habitual registro tragicómico. Es una mujer tradicional, representante del “viejo Madrid”, un Madrid que persiste y que vive de espaldas no sólo a Chueca y sus nuevas realidades palpables sino también a otros fenómenos como la inmigración o las diferencias sociales. Doña Teresa representa los valores católicos y autoerigidos como “familiaristas” (que no familiares) y no duda en emplear las armas más viles para arrancar a su nieto de las garras oscuras de su tío gay, aún en contra de la voluntad del chaval. Se erige en portavoz de “el otro lado de la familia” para imponer un modelo familiar “ejemplar” y excluyente frente a otro no normativizado donde el chico puede crecer y creer en el (re)conocimiento de la diversidad. Tampoco queda muy bien parado el personaje de la madre del chaval, la hermana díscola del dentista gay Daniel, encarnada por Elvira Lindo, con su caradura, sus aires de *hippie trasnochada* y su falso progresismo para con los gays. “*Yo soy una madre nada antigua*”, dice. Una autodefinición, hecha un tanto a la ligera, nada más llegar y que resulta, desde que la pronuncia, algo sospechosa. Una hermana que vive en el pueblo de sus padres y que cree, en el fondo, que los ligues esporádicos de su hermano Daniel en la capital son un signo de inmadurez afectiva, de comportamiento sexual propio de “*quinceañera salida*”. Elvira Lindo, sin dejar de interpretarse a sí misma, deja ver el lado oscuro del personaje de la madre, poco sincera incluso con su familia más querida, cuando se va a la India y allí es sorprendida y encarcelada por tenencia ilícita de drogas lo que precipita los mecanismos melodramáticos de un filme que, a mi entender, tras sus prometedoras secuencias iniciales, se le va de las manos tanto al guionista como al director construyendo un relato conservador y lacrimógeno, en la peor tradición del cine español, que queda despojado de su insolente juventud inicial y se acerca cada vez más al tópico. Albaladejo ha prescindido de Lindo que, a pesar de sus limitados registros literarios, se mostró solvente guionista de películas como “Ataque verbal” o “El cielo abierto”, sustituyéndola por Salvador García Mañas y tal vez eso se nota en la finalmente confusa resolución de ésta. Las mujeres de “Cachorro”, también desgraciadas en su destino final, arruinan, de un modo u otro, etapas diferentes y aspectos clave de la vida de los personajes masculinos del filme, tanto del tío gay como del sobrino finalmente heterosexual. Pero “Cachorro”, a pesar de su prometedor arranque y su estimulante primera parte, deviene en un filme tópico y rutinariamente realizado. La intensa interpretación del protagonista masculino como Daniel y la solvencia de los secundarios no la salvan de estar en el

escalafón sino malo, al menos facilón, de la mezcla de dos géneros: la comedia de enredo y el melodrama social-familiar. Sus buenas intenciones acaban con una resolución aparatosa - a través de cartas y monólogos de los personajes - que muestra la todavía timidez, incapacidad y, en ocasiones, el embrollo del cine español contemporáneo a la hora de representar la homosexualidad, la homofobia e incluso a las mujeres como sujetos multidimensionales, alejados del estereotipo. Sin llegar, claro está, a los extremos de simpleza y tópico de, por ejemplo, "Historias del Kronen", donde se nos muestra la incapacidad de muchos directores españoles progresistas (Armendáriz pero también Aranoa y Zambrano) para hablar con un mínimo criterio de las cuestiones de género y sexualidad. "Cachorro" es otra cosa, pero promete mucho más de lo que ofrece.

“En la ciudad sin límites”

En un género muy preciso - el melodrama con misterio - y cayendo también en algunos estereotipos, pero con mucho mayor nivel fílmico, realizada unos años antes que “Cachorro”, nos encontramos con una sorpresa que, inexplicablemente, pasó relativamente desapercibida o no obtuvo todo el merecido reconocimiento que merecía su talla cinematográfica, a pesar de sus nominaciones a los Goya. Me refiero al segundo largometraje de Antonio Hernández, “En la ciudad sin límites”

En ella encontramos otra representación femenina antigay aún más violenta que las anteriores, extrema y marcada por la adversidad de la Historia con mayúsculas y las historias con minúsculas. Pero detengámonos primero en el complejo, pero admirablemente resuelto, engranaje que nos propone el filme. “En la ciudad sin límites”, un filme sólido e intenso y, a pesar de algún exceso efectista y melodramático, maravillosamente dirigido e interpretado, no es sólo, desde mi punto de vista, la mejor película de su director hasta la fecha, sino también, una de las propuestas fílmicas más interesantes y logradas del cine español de los últimos años, con un brillante guión y una ajustada puesta en escena. La película comienza en un lugar oscuro surcado por elegantes y misteriosos *travellings*, algo sobrenaturales. Como el título, el inquietante principio puede sonar pretencioso. El personaje de un anciano en pijama sale de su habitación y a través de corredores sombríos se asoma a la ventana desde donde surge una perspectiva ¿completa? de “la ciudad”. Un plano general de la ciudad nocturna y sus luces y un plano en contrapicado del anciano al borde del abismo. Arroja al vacío un botón y pronuncia un nombre. Es todo muy intrigante y la fotografía y la música lo subrayan. Unos enfermeros lo recogen, lo someten y lo devuelven a su habitación, a su cama. No es una cárcel, es un hospital. Y un hospital de lujo, con una habitación amplia donde puede gozar, en determinados momentos, de intimidad. Al aeropuerto de París – esa ciudad a la vez luminosa e inquietante- llega Víctor (Leonardo Sbaraglia)- el único personaje realmente simpático del filme para el espectador aparte de Max, el anciano moribundo que encarna Fernán Gómez, de los que forman una gran y adinerada familia reunida en torno al acontecimiento de “*La muerte del padre*”. Se turnan para cuidarle, para hacerle compañía, para *esperar su muerte*. Desde su presentación, en sus primeras secuencias y diálogos fatalistas, sabemos que el personaje de *la madre*, encarnado por Geraldine Chaplin, es el personaje opuesto al inquieto Víctor, *la mala de la película*.

Aparece aislada en los encuadres y su presencia, percibimos, es la más incómoda para Max y para el único hijo-personaje-positivo del filme. Ella, como madre, se ocupa de los asuntos íntimos de la familia, de lavar los trapos sucios, de mantenerlos “en familia”. Los asuntos públicos son espacio de los varones, de los hermanos yuppies y vacíos de Víctor, todos casados, todos ejecutivos, algunos con una esposa y una amante al mismo tiempo y, en el caso de Víctor, incluso dentro del mismo núcleo familiar. El propio Víctor no sabe, quiere o puede hasta el final ser sincero en sus relaciones con las mujeres. Los hijos de Max (Fernán Gómez) y Marie (G. Chaplin) son nuevos ricos, jóvenes ambiciosos, padres de familia patanes y sin demasiados escrúpulos a la hora de engañar a sus hermanos o a sus mujeres, que son presentadas como poco listas o demasiado, histéricas, aniñadas o huidizas. Dan por hecho la inminente muerte del padre, y no son honestos ni con él ni entre ellos. Víctor ha quedado fuera del negocio familiar que se disputan, reside fuera y ve con otros ojos, aquí los ojos del público, al personaje del moribundo Max, su padre. Es ella, la Madre, Marie, junto con los médicos -que toman decisiones a espaldas de la voluntad del interesado, dando por totalmente perdidas sus facultades mentales-, quién dirige la (de-) Función. Poco femenina en su aspecto, vestida con trajes de chaqueta oscuros y collares de perlas blancas; dura, seca y cadavérica, también se halla involucrada en unos asuntos de la empresa del padre y su sucesión filial; asuntos poco claros, algo turbios, con evidentes intereses económicos, de poder y prestigio por medio. Es también la gestora, guardiana, de un *gran secreto* que no conoceremos hasta el final. Ese gran secreto es la homosexualidad reprimida, negada, del padre. El secreto de cómo juntos, padre y madre, aunque ella fue la impulsora y ejecutora de la decisión, traicionaron a un camarada de una cédula clandestina del Partido Comunista en París, dejándolo tirado en la huida... enviándolo, en definitiva, a la cárcel durante varios años. Así ella *se hizo* con su marido, arrebatándosele a su verdadero amor, Rancel, una persona del mismo sexo, y se hizo, también, con el control del “modelo familiar” que han creado y que ella “ha querido reproducir”. Víctor, héroe a pesar de sus defectos, conduce al público por la intrincada trama. A través de él sabemos en qué consisten esos secretos de familia, que la madre, con la que al principio guarda una cortés distancia, oculta y resguarda tan celosamente. Sólo al final, justo antes de la muerte del padre, Víctor y su madre, enfrentados cara a cara junto al ascensor del hospital, hablan de ese secreto. Hablan del amante masculino del padre-marido, hablan de Rancel, un tipo que, según ella, “*alardeaba de su homosexualidad, hacía de ella una bandera...*” y añade: “*era repugnante*”. Marie se reafirma en su posición y aclara a su hijo Víctor, enfadado por las mentiras, que si la ocasión se presentara de nuevo, ella “*volvería a hacer lo mismo*”. La mujer se ha convertido en un personaje homofóbico ya que, según ella, sin su vil traición, sin alejar a su padre de su compañero y de la homosexualidad visible que éste con-llevaba, era imposible la formación de esa familia nuclear, que quiere ser “ejemplar” y, realmente, tras las apariencias, está tan mal avenida. “*Si no fuera por mí tú ni siquiera existirías*” le dice a Víctor. Ella identifica la

homosexualidad con el asesinato; con el instinto de muerte o, por lo menos, con la negación a perpetuar la vida; con la negación misma de un impulso vital y reproductor que encuentra acomodo en la institución de la familia. Para ella la homosexualidad es una negación de la vida familiar “convencional”, hecha, en este caso, de engaños, trapicheos y falsos afectos. Al igual que las organizaciones de curas tan desatadas y beligerantes a propósito del “matrimonio gay”, se ha construido o ha tomado prestada una fantasía de aniquilación de un modelo de familia que ella debe-quiere recrear. Ella está en estrecho contacto con los médicos (con Francois, el médico jefe) y es, desde el comienzo, la más pesimista de todos: “*tu padre no se va a poner bien*”. Nos parece expresar más un deseo -de muerte- hacía su marido que la pesadumbre ante una verdad incontestable. Marie no es un personaje inocente, un hada ignorante dispuesta a saber más como la Antonia (Margherita Buy) de “El hada ignorante” de Ferzan Ozpetek sino una *bruja maligna* que oculta y maneja oscuros secretos de familia, que ella misma ha contribuido a convertir en secretos y oscuros. No olvidemos que se ha otorgado tradicionalmente a la mujer-madre el papel de gestora de los secretos familiares, sobre todo si se refieren a cuestiones afectivas o sexuales, de naturaleza íntima. Ellas suelen ser, por lo general, más comprensivas que “El Padre”, que los padres; más tolerantes y más dialogantes con sus hijos/as, más comprensivas con el adolescente gay o lesbiana o la adolescente con problemas clásicos: “un embarazo no deseado”, “una dolorosa ruptura” o no tan clásicos como “una seroconversión”. Con los secretos de los hijos e hijas en definitiva. Ella puede ayudar a un acto de “empowerment” (autoafirmación) y/o salida del armario o, como en el caso de Marie, promover el *armarismo* y promocionar la ignorancia/negación de la disidencia sexual. Y es que no es verosímil, a pesar de lo que dice el propio Rancel, que fuera solamente una cuestión de celos, de rivalidad e inseguridad juvenil. La hostilidad social, la circunstancia histórica, su amor posesivo pueden exculparla-nunca del todo- y permitirle adquirir el papel de víctima de una situación que ella cree que debe ocultar. Así Marie ha construido una familia sobre una mentira, fingiendo e ignorando. Un secretismo y una ignorancia de la que han sido víctimas las propias mujeres, obligadas a privatizar su vida, a callar los abusos, la desigualdad doméstica o los malos tratos; a vivir y trabajar sin reconocimiento, a silenciar abortos o embarazos no deseados... En este caso la homofóbica Marie se convierte en herramienta del poder patriarcal y en eje maligno de una familia de la que ella se enorgullece pero que, en realidad, tal y como lo muestra el filme, hace aguas por todos los lados y se ha convertido, sobre todo, en un núcleo de choque de intereses económicos, rivalidades amorosas y privilegios sociales. Al final, ante la tumba de Max, se ve cara a cara con Rancel -el antiguo amante, el comunista encarcelado, el marica “que hace de *lo suyo* una bandera-, plano/contraplano, se miran a los ojos, se sostienen, con dureza, la mirada. Los viejos rencores siguen vivos. No se han perdonado... Ella está sola y él también, los dos sin Max. ¿A quien pertenece su recuerdo? Oficialmente a Marie, sentimentalmente a Rancel. Ella se reúne finalmente con ese núcleo familiar -nido de víboras-y él seguramente

vuelve a ese “*otro mundo*” al que perteneció un día con Max, del que sabemos muy poco o nada. Un mundo o una subcultura de resistencia sexual, de extranjería, que a Víctor tampoco parece interesarle demasiado conocer, si no es para ayudar a su padre a reconciliarse con el mundo y consigo mismo y a recuperar su parte privada de una memoria histórica colectiva, a morir tranquilo. Los personajes hacia el final ya han devenido en símbolos. Max, traición íntima y pérdida /recuperación de la memoria individual-colectiva, necesitado de salir de la amnesia impuesta. Rancel, el otro, del lado de los represaliados por el fascismo y finalmente huido/ahuyentado se ha convertido en fantasma, en un esquivo y equívoco. Ella en la orgullosa fundadora de un “nuevo orden”, basado, fundamentado, en la ignorancia y la ocultación. Él, Víctor, nuestro muy heterosexual protagonista, tomará finalmente una decisión honesta con respecto a su vida. Final triste y esperanzado. El secreto fundacional, la verdadera naturaleza de la sexualidad de Max ya no es un secreto para Víctor y él no quiere más mentiras, secretos y silencios en su propia vida, con su propia pareja femenina, obligándose a elegir. Aprende a tomar decisiones valientes. Aún no es tarde para él, sí lo ha sido para su padre. La interpretación y la caracterización de Geraldine Chaplin como Marie, con su marcado (¿aquí exagerado?) acento extranjero y sus maneras autoritarias, ayudan a reforzar este concepto de “madre-bruja”, celadora, aliada con las fuerzas médicas y del antiguo Régimen, que toman siempre las *últimas* decisiones sobre cuerpos y destinos ajenos, y colaboracionista también con un poder, el franquista, que encarcelaba por igual a comunistas y maricones. Sobre todo si eran visibles, socialmente peligrosos. Marie se convierte en la autora de una ablación psicológica en la mente de Max, una ablación consentida por ese espacio de privatización de los deseos que es la familia nuclear, un núcleo que ella ha contribuido a salvaguardar. Una devastación mental y un nuevo orden olvidadizo que es también la desmemoria de un país hacia las tropelías cometidas, no sólo hacia los represaliados, los exiliados por pertenecer a partidos o tener ideologías de izquierdas, sino también hacia aquellos que quisieron vivir su sexualidad y su amor *fuera del orden*.

“Segunda piel”

“El miedo ha sido la gran pasión de mi vida”

Thomas Hobbes

El mar, más allá de los límites de lo urbano y sus redes, funciona como metáfora de libertad imposible en “Segunda piel”, ese mar que tiene un fin, un dique, para Alberto (Jordi Mollá) y que no lo tiene, ya que es libre e inmenso, para Diego (Javier Bardem) La película de Gerardo Vera (“La Celestina”), aplicado productor y director teatral y artístico pero un mediocre realizador, obtuvo un inesperado éxito comercial porque dos actores renombrados del cine español, dos caras conocidas, jóvenes y con reconocido talento, encarnaban a una pareja homosexual. Pero desde el momento mismo de su archipublicitado estreno fue dura y justamente criticada por algunos cronistas del mundo gay y la cultura por su forma de presentar, bajo los estereotipos más devaluados y facilones, al triángulo imposible que forman Mollá, Bardem y Ariadna Gil, la esposa ¿ignorante? del primero. El filme de Vera, plano y tosco, a pesar de sus jóvenes y estelares protagonistas es decididamente más antiguo que el elegante filme de Antonio Hernández, realizado unos años después.

La película es irritante por la forma de ahondar en los tópicos valiéndose de la esforzada y, a ratos intensa, interpretación de los actores y actrices del triángulo protagonista, al que se suma el personaje de Eva (Cecilia Roth), un retrato femenino hartamente ambiguo, amiga-confidente de Diego (Bardem) pero que, en una situación que oscila entre los celos y el deseo de ayudar a su amigo, le hace ver constantemente que su lucrativo trabajo como médico –en una clínica privada donde realiza caras operaciones- nunca debe ser supeditada a sus crisis sentimentales. Aunque ella misma, como le recuerda Diego, cuando se separó de su marido, dejó todo el trabajo en manos de éste. El personaje de Roth no es simpático al público que debe empatizar con la honestidad de Diego frente a la mentira y la doble vida de Alberto quién, apoyándose en un montaje personal y social hartamente aparatoso y torpe, ha construido una endeble individualidad. Su esposa Elena (Ariadna Gil) cumple, al principio, a la perfección su papel tradicional de esposa y madre – ella es quien se ocupa de los asuntos de la casa y del niño, Adrián- pero ve que su relación con Alberto se está debilitando. Vera no sabe darnos este debilitamiento en términos cinematográficos sino que los pone en boca de los personajes para poder dejarlo claro, con

ayuda de la guionista Ángeles González Sinde, y el filme pierde sutileza y fuerza expresiva, aunque tenga algunos párrafos literariamente interesantes. Elena es infeliz, siente un vacío en su vida, siente la distancia entre Alberto y ella, tiene más contacto humano con su hijo, y también hace cada vez menos el amor con su esquivo y acoquejado marido. Hay en ella el germen de una sospecha. Cuando le llega la factura de un hotel donde Alberto ha pasado la noche, esta incertidumbre se convierte en perfilada sospecha: *Alberto tiene una amante*. En su sumiso y amargo papel de mujer dependiente, Elena, que no obstante trabaja en una cooperativa de impresión, es capaz de aceptar que Alberto la haya engañado con otra mujer, ya que éste le dice que ha sido una sola vez y promete no repetirlo. Alberto va tejiendo una red de silencios y mentiras, de secretos y medias verdades, que afectarán tanto a Elena como a su amante masculino, Diego, que ni siquiera sabe que está casado y que tiene un hijo. Alberto pone a ambos la excusa de las guardias en su trabajo de técnico de aviación y se crea una doble vida llevada al extremo. Pero no puede evitar ambas esferas de su existencia acaben encontrándose en pequeñas casualidades, como las facturas de hotel, las llamadas imprevistas, los mensajes en el móvil, las ausencias largas e injustificadas. Alberto responde a todos los tópicos psiquiátricos y socioculturales del “*homosexual egodistónico*” llevados, en ocasiones, al ridículo. Su interiorizada homofobia le hace mantener relaciones insatisfactorias tanto para uno como para el otro miembro del triángulo amoroso. Su esposa Elena, que hasta entonces ha intentado reconciliarse con Alberto y su mundo, de conocerlo tal y como es, no a través de lo que finge ser, cambiará de postura cuando se entere de que su rival es un amante del sexo masculino. Oirá unos mensajes en el móvil y le dirá a su marido “*algunos de los mensajes que he oído me han hecho vomitar*”. Esta reacción, que sirve para subrayar la soledad de Alberto, no obstante, presenta a la mujer como un personaje homofóbico, que puede, al igual que algunas de las esposas del cine de Ozpetek, soportar tener una rival de sexo femenino, pero a las que tener un rival del sexo masculino les hace penar que ellas “han hecho algo tremendamente mal” o que sus maridos andan “realmente mal”. El problema ya no es la posible rivalidad, sino el hecho de que la identidad sexual de su amante esposo, padre de su hijo, ha quedado en entredicho. Y eso ella no puede afrontarlo. Cuando Alberto le pide ayuda ella responde “*yo no puedo ser un hombre*”. Elena bloquea las salidas de Alberto, pero también las suyas propias, pues quiere y no puede abandonarlo del todo, al igual que Diego que, cuando lo deja por una temporada, se siente increíblemente solo y lo echa de menos. La película transcurre en pisos cómodos y de diseño, contrastando el rojo viril-independiente del piso de Diego con la palidez de la decoración donde viven y se engañan Alberto y Elena. Pero la narración es plana, demasiado discursiva y los personajes obtusos si exceptuamos el irritante estoicismo de Diego, un gay que sigue locamente enamorado de un hombre casado que le miente y que nunca cumple sus promesas.

“El talento de Mr Ripley”

El armario de Tom

“El talento de Mr. Ripley” fue la apuesta del irregular Antony Minghella que, tras el éxito de la oscarizada “El paciente inglés”, cambia totalmente de registro y se adentra en el mundo cruel, negro y turbio de Patricia Highsmith. No cabe duda de que Minghella (“Cold Mountain”) es un realizador ambicioso y con cierto *talento*, aunque sus trabajos sean en ocasiones tan irregulares como altisonantes. El protagonista es Tom Ripley, un personaje con una gran capacidad para el mimetismo y para resolver situaciones apuradas, excepto aquella que hace referencia al enigma de sí mismo, un enigma del que forma parte la ambivalencia hacia su propia sexualidad. Su aparentada bisexualidad forma parte de ese juego de engaños que comienza con una chaqueta prestada, sustituyendo a un concertista de piano. Una chaqueta con el escudo universitario de Yale que le sirve para su empresa arribista y de búsqueda de sí mismo: hacerse pasar por el ex compañero de universidad de Dickie Grienlef, un joven *playboy* ocioso, al que su padre, utilizando a Tom de intermediario, quiere hacer regresar a Nueva York desde ese pueblecito de Nápoles en el que se ha refugiado con su novia Marge (Gwyneth Paltrow). Allí Tom, acogido por Dickie y Marge, se enamorará de ese lujoso estilo de vida y del joven Grienlef a pesar de la desconsideración de éste, tanto hacía él como hacia Marge, *a la que hará su prometida* mientras la engaña con una humilde lugareña de la que se desentiende después de dejarla embarazada. El deshonesto y superficial varón heterosexual que encarna Jude Law, dentro del engranaje del filme, nos es menos simpático que el atormentado Tom, a pesar de sus horribles engaños y asesinatos. Pero ni Highsmith, en su novela, ni Minghella en su filme, atractivo pero algo alargado y desigual, dan respuestas fáciles sobre Tom. ¿Es un ser acomplejado? ¿Un arribista? ¿Un ser sin escrúpulos? ¿Un serial-killer? ¿Un mentiroso superado por sus propias mentiras? ¿Un psicópata? ¿Un gay atormentado y en el armario? Al menos la adaptación de Minghella de la novela de Highsmith permitió mostrar la ambivalencia sexual de Tom frente al silencio de la versión, por otro lado muy apreciable, de Rene Clement en 1959. Allí el personaje principal estaba interpretado por un bronceado, ligón y seductor Alain Delon y su Tom Ripley tiene poco o casi nada que ver con el pálido y atormentado personaje al que da vida Matt Dammon en el *remake* de 1998.

También en “El talento de Mr. Ripley” es la mujer un sujeto que estorba, que impide la consolidación de la pareja gay, que sujeta, que guarda y desvela secretos. Que conoce y desconoce. En un momento, mientras Dickie (Jude Law) y Marge (Gwyneth Paltrow) pasean a Tom (Matt Damon) en su yate, ella ha comentado medio-en-broma, pero con cierto tono resignado “*si nos casáramos ahora tendríamos que invitar a Tom a nuestra luna de miel*”. Una frase al viento que se nos antoja irónicamente cruel. Ripley ha pasado, para Dickie y Marge, de ser un personaje curioso a ser todo un incordio, un intruso, un gorrón que “quiere quedarse”. No pertenece al mundo elegante y frívolo de ella ni al de los amigos de él, que le recriminan vivir a su costa o se burlan de que no sepa esquiar o preparar martinis. La guapa y sofisticada Marge es el principal objetivo amoroso o al menos matrimonial-proyecto-de-vida de Dickie mientras que, cuando Tom Ripley, su amistad de verano, su confidente, le confiesa su amor, Dickie se ríe de él y de sus pretensiones de iniciar una vida en común, sin Marge. Todo esto sucede en una barca, en la soledad de la reverberante alta mar, donde Ripley, después de una violenta discusión y de verse ninguneado por Dickie - *yo no te quiero Tom, me aburres, eres patético, pareces una nenita-*, lo asesina de un modo brutal utilizando el remo de la barca como arma homicida. Antes Dickie no ha dudado en coquetear ante Tom, intercambiando miradas y confianzas, saliendo lentamente de la bañera, después de negarse a compartirla con él, ofreciéndole un brumoso desnudo de espaldas.

Hay varios momentos inolvidables en el filme. En uno Ripley imita las voces de Marge y Jude Law frente al espejo, se apropia de las voces masculina y femenina que acaba de escuchar. El género de las voces ya ha jugado una importancia decisiva en el filme cuando al principio Tom irritado no sabe si es una mujer o un hombre quién canta “My funny Valentine” un clásico del jazz romántico que contribuyó a que Marge se enamorara de una imagen falsa de Dickie y que, como vemos en el filme, también es una canción de amor que acaba cantando Tom al indiferente y hedonista Dickie. En otra secuencia el protagonista baila ante el espejo en calzoncillos, con la chaqueta de frac, el sombrero bombín y el bastoncillo de su amigo, en una danza algo equívoca. Éste le descubre y se disgusta, seguramente porque, además de apropiarse de su atuendo, su baile es, para colmo, un *baile mariquita*. Pero la que sin duda deja sin aliento al espectador es la última secuencia de la película. Una secuencia, particularmente ausente en el libro de Highsmith, que seguramente habrá desconcertado, indignado, conmovido y enfadado a muchos gays entre los espectadores. Es un momento tristísimo, el final del filme, con músicas lánguidas de fondo, poca luz o luz que muere. El personaje dice en primer plano a su nuevo amante masculino “*creo que tendré que quedarme en el sótano para siempre*”. El personaje de Tom tiene lágrimas en los ojos. Un final homófobo, o tal vez no. En cualquier caso un momento perturbador. Sucede en el atardecer, en el camarote de un barco. Antes han estado fuera, en cubierta, viendo la puesta del sol sobre el mar, empezado a otear un horizonte vital esperanzador. Un horizonte y una esperanza de amor que se verán truncados, esta vez, también,

por la aparición de una mujer. Preludio de calma a la tempestad de otro brutal asesinato, rodado como una tierna escena de amor imposible, con los dos personajes sobre la cama. “*no te levantes-* dice Tom”, mientras prepara el arma homicida. Nuestro antihéroe debe quedar una vez más separado de su amante masculino y sólo conoce una forma de vivir esta separación: aniquilarlo. El asesinato no se ve, está en elipsis, como solían estarlo las secuencias de amor en el cine de Hollywood clásico y siguen estándolo, muchas veces, sobre todo si, como en este caso, es entre dos hombres o dos mujeres. Peter, su última conquista, es un músico que ama sinceramente a Tom Ripley, que no se avergüenza de ese amor y Tom es un personaje dividido y ambiguo, escindido y tal vez psicótico, que sí se avergüenza de ello, de él, de sus orígenes y de su destino. Pero las palabras de Ripley son esclarecedoras “*He mentado sobre quién soy, cómo soy, dónde estoy. He preferido ser otras personas a no ser nadie...*”. Su origen humilde y su homosexualidad reprimida parecen estar, en cierto modo, en el origen del creciente desvarío y la furia homicida de Tom Ripley. Peter ha tratado de ayudarlo, ha intentado entrar en su sótano, saber cuáles son sus malos sueños y sus culpas inconfesadas, obtener la llave del armario de Mr. Ripley. Pero para Ripley ese armario, ese sótano, ese camarote oscuro sobre el que se cierra la puerta final está demasiado poblado de fantasmas, no sólo de crímenes horribles, de suplantaciones de personalidad, de robos y falsificaciones, de firmas imitadas en cuentas bancarias, sino de diferencias de clase y de rechazo socio-sexual. No puede dejarle la llave de su armario a nadie; hay un choque de identidades contrapuestas dentro, un juego tan complejo que apenas puede ser verbalizado. Damon aporta mucha intensidad, desde luego, en los momentos finales de la película. Su actuación aquí es ejemplar, llora, ríe, sonrío, se recuesta con ternura al lado de su amante, prepara el nudo homicida y le suplica: “*Dime cosas buenas de Tom Ripley*”. Es una de las secuencias más crueles del cine contemporáneo y la elipsis le añade la fuerza requerida. Nosotros imaginamos- no vemos- el asesinato y la voz sigue dictando las cosas buenas que Peter ve en Tom Ripley, oímos su voz en off *ya muerto*. Peter dice algunas cosas buenas “*Tom es guapísimo*”, “*Tom tiene a alguien que le quiere*”. También dice otras que no son tan buenas “*Tom es un misterio*” “*Tom es un misterio, tiene pesadillas, eso no es bueno...*” Otro crimen más, hemos visto ya varios. La elipsis, la voz y el sonido en off, nos ayudan a recrearlo, pero no es lo importante aquí. Ripley deviene en figura siniestra, pero el espectador ha empatizado con él durante la primera mitad del filme. Luego se desconcierta un poco, pero, a una manera hitchcockiana, teme que le descubran, se pone de su lado hasta esta desconcertante secuencia. ¿Empatiza ahora?

Tom, a pesar de todo, se nos dice, quiere a Peter; juntos van en barco hacia una nueva vida. Pero la voz del snobismo americano, la presencia de la institución familiar americana lo señala. Su portavoz es el personaje de Meredith, al que da vida Cate Blanchet, la mujer tonta, superficial, *pija*, que mete en líos al gay sin saberlo, que puede revelar su verdadera identidad. “*¿Viajas solo?*”, “*Juran que te han visto con Peter*”, dice ella. Él miente y la besa para hacerla

callar. De acuerdo con las normas sociales es más fácil para este oscuro y arribista *serial killer* matar a su novio Peter, recluido en el camarote, que a toda una gran familia americana, nietos incluidos, dueña además de un emporio de textiles, como sabemos al principio. De nuevo la mujer es un escollo y un imán de la familia nuclear según este parámetro ¿misógino? que impide la consolidación del amor homosexual masculino. Ripley es un fracasado que se agarra al éxito, un hombre de varias personalidades, un sujeto escindido. La Ley, encarnada aquí no sólo por las autoridades masculinas - los detectives, el adusto padre de Dickie- sino también por la intrusión femenina, de la “mujer real y a la vez artificiosa”, de *la muñeca tonta* no le deja jugar más con sus identidades. Lo ha descubierto. Y le confiesa que lo desea en secreto. Al matar a Peter el talentoso Tom mata definitivamente *las cosas buenas de Tom Ripley*. Vemos bajo la luz del anochecer en el interior, ya definitivamente claustrofóbico, del barco cómo se cierra definitivamente el armario-sótano de Ripley, incapaz de reescribir su historia.

Ferzan Ozpetek y las mujeres

A veces de los países más impensables nos llegan las propuestas más atractivas y de ello quiero hablar al revisar dos películas que abordan el triángulo formado por dos hombres y una mujer. Dos filmes que vienen de un director italo-turco que se ha ido forjando una sólida y cada vez más prometedora carrera y que ha traído los temas que abordo, la feminidad y la homosexualidad en el cine, a ámbitos culturales distintos y cambiantes.

Ferzan Ozpetek es un realizador que se está labrando un nombre importante en la historia del cine italiano contemporáneo y en la historia misma del cine reciente. Después del relativo éxito de “Haman, el baño turco” - donde la homosexualidad aparecía, al menos en apariencia, como un aspecto secundario de la trama - y del relativo batacazo de crítica y público de su barroca, afectada y sorprendente “El último harén”, Ozpetek consiguió reconocimiento mundial gracias a “El hada ignorante” que, además de una cálida acogida, obtuvo el premio a la mejor película en el “Festival de Cine Gay Lésbico de Nueva York”. “La ventana de enfrente”, un excelente e intimista trabajo que, en algunos aspectos argumentales, conecta con la narración sobre la desmemoria histórica sobre el fascismo y las vidas privadas truncadas de “En la ciudad sin límites”, es su último filme estrenado. Aunque ya ha acabado “Cuore Sacro” donde los personajes femeninos vuelven a tener, como en todas las anteriores, una gran relevancia.

Ozpetek nació en Turquía pero se trasladó a Italia en 1978 para estudiar en la Universidad de Roma. Tuvo una breve pero intensa carrera teatral, que en su cine se refleja en la excelente dirección de actores y sobre todo de actrices (“El hada ignorante”). Esta mezcla cultural y superposición de nacionalidades se refleja en cierto gusto por el exotismo pero también por un sincero mestizaje racial y sexual en todo su cine. Ozpetek, como el israelí Eytan Fox, otra gran promesa, nunca ha ocultado el cruce de culturas que atraviesa su cine, ni su personalidad de autor *gay fuera del armario* dispuesto a hablar, entre otras muchas cosas, de temas gays.

Aunque de posible inspiración literaria (en cierto sentido forsteriana) llama la atención cómo los viajes de los personajes de su cine, viajes en los que también trazan una identidad

nómada, son viajes inversos al hecho por el propio Ozpetek quien, proveniente de Turquía, ha llegado a convertirse en director de cine italiano, sin renunciar a sus raíces. Éstos, sus personajes, viajan de Italia hacia oriente y hacía otra visión de su pasada realidad, basada en una rica hibridación.

“Haman, el baño turco”

A diferencia de los varones, mucho más persistentes en su homofobia, algunas de las mujeres que muestran en principio fuertes prejuicios anti-gays saben deshacerse de ellos. Tal ocurre con la protagonista de “El hada ignorante”. Pero Ozpetek se había dado a conocer unos años antes al público internacional gracias al éxito de “Haman, el baño turco”. En ésta, Francesco un hombre de negocios, *infeliz en su matrimonio y en sus negocios* viaja a sus orígenes geográficos a raíz de la muerte de su abuela. Ha heredado un baño turco, un Haman en ruinas, un espacio exótico, legendario y homosocial, donde, sin embargo, existía (¿existe?) cierta permisividad para las relaciones íntimas entre varones en una sociedad que las condena y las castiga ya desde su legislación. El problema es que el baño turco es también objeto de los intereses de una empresaria-mafiosa que quiere edificar allí. En el ajuar de su tía abuela, en sus guardadas cartas, están escritas cosas como (su voz femenina siempre aparece acompañada de imágenes descriptivas y contemplativas del viejo Estambul): *“Cómo me divierte la idea de regentar un lugar de esparcimiento para hombres. Sería la primera “madame” occidental en esta ciudad de omnipotentes padres de familia y podría asistir, a escondidas, a sus placeres privados.* En la voz de su antepasada sobre las imágenes de los nuevos escenarios orientalizantes del lugar oímos: *“Los hamanes son lugares extraños, dónde el vapor relaja las costumbres además de los cuerpos. Tengo muchos amigos que estarían agradecidos si les brindara un refugio acogedor y discreto para ciertos caprichos. Y yo, como sabes, no sé resistirme si se trata de hacer feliz a un marido”.* La algo mística tolerancia de su tía abuela , cuyas palabras van siempre acompañadas de una suave música oriental, no se reproduce cuando Paola descubre a su marido besándose con su nuevo amigo y amante, su pariente descubierto en Turquía, entre los vapores del Haman. Al principio Paola ve en su viaje otra extravagancia de su poco práctico marido. Más tarde, cuando Paola ya ha aterrizado en Turquía, preocupada por la demora de Francesco, oiremos de nuevo la voz de la abuela *“Mi Haman es toda una institución en Estambul. Los clientes hablan conmigo, me hacen confidencias. Me tratan de igual a igual. A veces los observo a escondidas mientras se entretienen envueltos en el vapor.*

Respecto a estos honrados padres de familia sé tantas cosas, que me respetan más que a sus santísimas esposas (...). Paola descubrirá una noche la verdad sobre la sexualidad de su marido en una secuencia que yo vi, todavía, cuando se estrenó en el cine, acompañada de gritos y risitas. Esta secuencia de la esposa abriendo puertas en la noche y la oscuridad hacia la luz reveladora del baño, está resuelta por un travelling de acompañamiento y algún primer plano del rostro de ella y de picaportes y puertas cerradas que se abren con el fondo acústico de una música ominosa y tribal. Allí descubre a los dos hombres compartiendo esa *relajación de costumbres*. La primera reacción de ella será homófoba. No muestra la legendaria tolerancia que aparece en las cartas leídas por la antepasada de su marido, una voz que luego, no obstante, ella también internalizará. Primero le monta una escena delante de su nueva familia turca, le revela a gritos que ella tiene un amante masculino, y luego, en privado, le dice: *“Me engañas”*, a lo que él se defiende: *“Tú también me engañas” “Pero es con un hombre”*- responde ella. Bueno, *yo también*, será la aguda respuesta de Francesco. Ella, entonces, le acusa de haberle ocultado la verdad, una verdad que ella ya sospechaba -luego también le había ocultado la verdad - y decide abandonarlo. Pero, como confiesa ante un antiguo miembro de la familia de Turquía, *“ahora me gusta, casi no le reconozco, su mirada ha cambiado, sus maneras han cambiado”*. Y ella también ha entrado en contacto con los encantos y la belleza del paisaje y paisanaje turcos. Pero los que – suponemos - sicarios de la empresaria del lugar ponen fin -a cuchilladas y en plena calle - a la vida de Francesco. A la muerte de su marido, sentida tanto por ella como por su reciente pareja masculina, Paola ocupará ese espacio de libertad que entre su marido y esa antepasada, con pensamiento libre y a la vez silenciado, han sido capaces de construir y conquistar. Para él y para ella. Un lugar donde finalmente ella encontrará la felicidad y el sosiego que no encuentra en su papel de ejecutiva italiana, en un mestizaje deslumbrador, un despojamiento de los prejuicios ante otra cultura, otro mundo interior y exterior que ahora se le ofrecen. Acabará reencarnándose en ese espíritu de libertad y reencuentro con una feminidad más libre que había, a su particular modo, encarnado mucho antes la tía abuela de su marido.

“El hada ignorante”

De mestizaje sexual y cultural nos habla también el segundo triunfo de Ozpetek, la mucho más explícita y valiente “El hada ignorante” (2001). Esta hada ignorante es una mujer médica, que se cree segura de sí misma, *felizmente casada* y descubre, al morir su marido-atropellado, inesperadamente, por un coche- , que éste tenía un amante del mismo sexo. Su mundo se tambalea. El director ya nos ha mostrado a través de pequeños gestos y detalles que la seguridad de Antonia puede ser fingida, pero a partir de la muerte de Massimo, su joven esposo, se abre una profunda grieta en su vida. Y el desencadenante será un cuadro “La fata ignorante”, que encuentra entre las pertenencias recuperadas de su marido, y que está dedicado por un amor que mantenía oculto. Antonia entonces piensa que su difunto esposo tenía *una amante*; otra mujer con la que se veía en secreto; y trata de encontrar información en su entorno, pero sólo la búsqueda, un tanto desesperada, de la propietaria del cuadro le pondrá sobre una pista verdadera: Massimo no mantenía una relación con otra mujer, como sospechaba al principio, sino que su amante era *un amante de sexo masculino*. Además, su joven, formal y apuesto esposo era dos personas diferentes, pertenecía a dos ambientes distintos, si no contrapuestos. Un ambiente normalizado y heterosexual con su esposa y su trabajo y un ambiente de maricas, bolleras, sidosos, transexuales y bisexuales que conforman otra especie de familia o microcomunidad. Ella siente curiosidad. Con el cuadro en la mano, al principio, después de la muerte de Massimo, va en busca de “*la otra*”, a la que encuentra en un barrio antiguo, casi suburbial, de donde procede el cuadro. La música del filme, como en “El baño turco” tiene desde sus primeras secuencias, un sabor lejano, místico, misterioso y orientalizante sólo roto por alguna canción jazzística y romántica. La ambivalente identidad cultural del director está aquí también presente. Como ambivalente acabará siendo la propia Antonia que, queriendo saberlo *todo sobre Massimo*, pasará a descubrir, de un modo doloroso pero también gozoso, zonas adormecidas de sí misma. Cuando descubre que es un hombre, se indigna y lo abofetea. “*La otra*” es “*El otro*”, y eso ya es demasiado. No es una trasgresión burguesa al uso. Pero su

curiosidad no se ve saciada del todo y muestra sus prejuicios “yo ya no me tomo nada en serio” dice en la mesa, a los disidentes sexuales que la han invitado a comer, incomodándolos visiblemente. Quiere saber más, entender su pasado, el de su marido y entenderse a sí misma. Pero ellos, los miembros de ese nuevo y sorprendente ambiente que empieza a frecuentar Antonia, también se muestran, al principio, despiadados con ella. La confrontan a su propia homofobia y miedo a lo diferente, y a la necesidad de Massimo de mentir para no ser rechazado por gente como ella. La fuerzan a tomar una postura, incluso una teórica “decisión” imposible sobre qué *debe hacer* Mara, la transexual del grupo, en su próxima visita a su familia tras largos años de ausencia con motivo de una boda: ¿ir a su pueblo natal vestida de mujer, tal y como es, arriesgándose a suscitar la incomodidad y el rechazo de los que quiere, o iniciar una representación de retorno a la masculinidad, que empezaría por vendar sus incipientes pechos, por ocultarse a sí misma? Antonia evoluciona, todos los personajes lo hacen. Ayuda, en su tristeza y abandono, al joven enfermo de SIDA que permanece en una habitación en penumbra. Se impregna de la filosofía algo nómada del grupo, comparte con Michele, el amante masculino de su esposo durante siete años, el gusto por la poesía favorita de Massimo, una afición que él y ella ignoraban tener en común. El aspecto destartalado y el pulular de gentes del piso donde su marido visitaba ocasionalmente a su amante contrastan con la pulcra y fría geometría del hogar, ahora viudo, que ocupaba el matrimonio de Antonia y Massimo. Ella empieza a sentirse a gusto en medio de un atractivo y aparente caos y pasa a formar parte de ese mundo (homo) heterogéneo, de ese clan inclasificable, en cierto sentido libertario, donde se mezclan las razas, las profesiones, los estratos sociales, las edades y los sexos; que al principio sólo le intrigaba y ahora ya no puede abandonar. Allí descubre fotos y aspectos de su marido que desconocía y su sutil devenir cultural y geográfico hacia elementos orientales es, como en “Haman”, un camino hacia la liberación y autoaceptación personal. El final ambiguo, con el toque simbólico-mágico, tan querido por el director italo-turco, que marca el azar y el destino unido al amor y el regreso a éste, deja una puerta abierta al retorno de Antonia.

Hay en el comienzo del filme, como en otras películas sobre “*el secreto*” y la gestión de la palabrería hueca y silencio expresivo (como la mexicana “Y tu mamá también”) algunos indicios visuales y verbales sobre lo que nos va a ir desvelando la segunda parte del filme. En las primeras imágenes de la película Antonia y Massimo pasean por un museo, plagado de estatuas griegas masculinas y femeninas –estatuas que “esconden secretos”-, donde, en broma, fingen no conocerse. Y luego sabremos que en realidad no se conocen o sólo se conocen en la faceta más socialmente aceptable. Una música misteriosa los acompaña desde la primera secuencia.

“El hada ignorante” nos muestra cómo la mentira *perfecta*, ejemplificada en el matrimonio impoluto, blanco y burgués de Antonia y Massimo, puede ser, a la manera proustiana, un camino hacia el conocimiento de realidades extrañas y mundos desconocidos,

interiores y exteriores. La mirada de Antonia-punto de vista privilegiado en el filme- es inicialmente ignorante y hasta llena de prejuicios; nosotros podemos, a lo largo del filme, saber que está viendo más cosas de las que “sabe que está viendo” o que se limita a contemplar y a interpretar lo que ve sin demasiado criterio. Trata con un maternalismo autoritario y sobreprotector a la chica latina a su servicio, no se entiende con su pintoresca madre y está tan locamente enamorada de su marido y su estilo de vida, que no se ha preguntado qué hace éste realmente en sus largas ausencias. Los primeros planos y los planos medios de Antonia sirven para reforzar la interpretación intensa de Margherita Buy, la protagonista, a la vez superada por las circunstancias y convencida de su aplomo, valiente y aterrada. La entrada de Antonia, tal y como se muestra en el filme, en el “otro yo” o el “yo del Otro” es, al menos al principio, una inmersión en un “lugar de delirio y alucinación, en el lugar dónde no hay sentido posible ni acceso racional”. No es una entrada en “*la realidad*” sino casi una entrada en “*Lo Real*” insoportable en el sentido lacaniano. Algo que asusta fascina pero asusta o aterroriza, porque a la vez atrae y fascina. De los indicios (el cuadro, el piso que descubre investigando, las primeras mentiras que se desvelan) se van pasando a las evidencias.⁸ Desde luego, no puede aceptar de entrada todos los aspectos de la vida de Michele, como ese trío sexual que forma con otros dos hombres después de una fiesta, pero aprenderá a comprender y reconocer. Comprenderá que para ella es tan inútil negar la realidad como lo es para Mara, la transexual del grupo, vendarse los pechos y vestirse- para la galería familiar- de hombre para ser aprobada en su reencuentro con ellos. La progresiva aproximación entre Antonia y Michele, su secreto rival en vida de Massimo, están dados con una economía expresiva notable a partir de pequeños gestos y objetos incluidos en las actividades de la vida cotidiana. Una amistad que empieza en la desconfianza y acaba en un profundo afecto. Michele entrega las llaves del piso a Antonia, ésta le regala un libro y cocina con y para ellos, van juntos al supermercado, se pasean como una pareja. Se inicia una inusual historia de amistad y amor.

La película, como otras de Ozpetek aborda el carácter destructivo de la mentira pero también habla de la magia que surge en el proceso de su desvelamiento. La algo fría profesionalidad de Antonia, su máscara, que vemos, por ejemplo, cuando da la noticia de una seroconversión a un destrozado paciente, se derrumbará con la muerte súbita de su marido que, a través de su herencia, entre las que se incluye un misterioso cuadro llamado “El hada ignorante” empezará a ser sustituida por sentimientos más sinceros hacia los demás y hacía sí misma; por otro tipo de emociones, tránsitos inacabados, puntos de partida y búsquedas nada sencillas.

⁸ Esta noción de lo Real en Lacan está tomada de Sáez, Javier Teoría queer y psicoanálisis. Madrid, Ed. Síntesis. Estudios Lacanianos, nº 9. 2004.

Algo de Shakespeare y el género como teatro

“Cuando un homosexual desea imitar a una mujer, se decide (mayoritariamente) por una mujer que tenga poder y prestigio, por una actriz profesional más que por una mujer real, pueden querer ser admirados, y no dudan en pasarse horas y horas maquillándose, encerrando su cuerpo en corsés opresivos o caminando con superplataformas, siempre a punto de romperse la crisma. Todo esto para salvar los valores de una feminidad profundamente cuestionada desde que el movimiento feminista irrumpió con fuerza. Con sus actitudes y comportamientos no hacen más que subrayar los valores misóginos”

José Miguel Cortés (“Hombres de mármol”)

“No obstante, hablar en femenino no es óbice para que se produzca la paradójica situación de ver a un varón homosexual que sostiene, en femenino, un discurso misógino. Aunque todo sea dicho, es mucho más habitual que la misoginia, provenga de un homosexual o no, se transmita en género masculino. Al fin y al cabo, entendamos o no, somos varones, y eso es algo que las lesbianas no nos perdonan, y hacen bien, porque no se puede abdicar del sexo masculino de la noche a la mañana. Hay quién, por principio, no renuncia a ello y está resuelto a seguir siendo un varón blanco heterosexual racista, machista y misógino toda la vida, gozar de las prerrogativas que ello implica y además, acostarse con todos los hombres que pueda, sin descartar ocasionales ráfagas, encima, de orgullo gay. Un poema, vaya”

Ricardo Llamas y Paco Vidarte (“Extravíos”)⁹

⁹ Llamas Ricardo y Vidarte, Francisco Javier. Extravíos. Ed. Espasa. Espasa hoy. Capítulo 3.

“Belleza prohibida”

“Lo tuyo es puro teatro, calculado simulacro...”

Canción de “La Lupe”.

“No es el personaje el que pertenece al actor, sino el actor el que pertenece al personaje”

Claire Darnes (María) en “Belleza prohibida” de Richard Eyre.

“Entiendo de disfraces. Me disfrazo para engañar a los predadores. Me disfrazo para engañar a las circunstancias. Los camuflajes que utilizo son complicados pero los conozco bien. Mi cuerpo está disfrazado hoy.

¿Y si resulta que mi cuerpo es el disfraz? ¿Si la piel, los huesos, el hígado, las venas son las cosas que utilizo para esconderme? Me las he puesto y no puedo quitármelas. ¿Me atrapan o me liberan?

Jeanette Winterson (“Powerbook”)

“Belleza prohibida” de Richard Eyre, de impecable factura inglesa, con las ventajas e inconvenientes que esto supone, aunque con un ritmo, descaro y vivacidad bastante inusual en esta cinematografía, -al menos en su vertiente de reconstrucción histórica- nos sitúa en la época isabelina en la que todos los papeles sobre los escenarios teatrales eran encarnados por hombres, excluyendo a las mujeres de la profesión de actuar. Virginia Woolf habla sobre ello en su libro “Una habitación propia”, en el impagable y ya célebre relato acerca de cómo hubiera sido la vida de una hipotética hermana de Shakespeare y cuál hubiera sido su fatal destino si hubiera tenido las mismas ambiciones artísticas, talento o inquietudes intelectuales que su hermano. Al comienzo del filme- y después de un prólogo entre bambalinas para presentarnos a los personajes, sus ambiciones y frustraciones, y sus papeles de género revueltos- se nos muestra cómo, por un Real Decreto dictado por Carlos II (Rupert Everett) se concede, por fin, a las mujeres el acceso de pleno derecho a la profesión de actrices de teatro. Pero a ésta “concesión” irá unida, poco después, una doble prohibición, a la vez explícita e implícita: Los hombres ya no pueden hacer papeles de mujeres sobre el escenario, *las mujeres harán solamente papeles*

de mujeres en las obras. Así un poder real y patriarcal enfrenta, en el filme, a las mujeres que empiezan a entrar en escena con los hombres que preferían encarnar papeles femeninos. Niega la existencia de mujeres que podrían preferir la apariencia o los personajes masculinos. El Rey, en la privacidad de la corte, podrá seguir montando funciones con el travestismo como eje, pero para el pueblo *soberano* y para los/as profesionales de la actuación se acabaron las pelucas, los collares, el carmín, los tacones y las perillas postizas. Cada género en su sexo. La película nos habla de la historia de uno de esos actores que ha logrado un extraordinario éxito y se ha hecho a sí mismo como actriz, particularmente como la Desdémona de “Otelo”, desarrollando su feminidad. Un actor especializado en la hiperfeminidad de las trágicas heroínas shakesperianas. Sólo que ese actor, Ned (Billy Crudup), ha sacado a la Desdémona que llevaba dentro y es capaz de pasearla y defenderla fuera del recinto acotado del teatro, de la pura representación. Más atrevida, dinámica, divertida y profunda que la hollywoodiense “Shakespeare in Love” que, además de abordar de un modo históricamente poco verosímil el tema de los roles de actores/actrices, heterosexualiza y falsea así completamente la figura del dramaturgo inglés, la película de Eyre plantea algunas cuestiones interesantes, tanto para el debate de cómo el poder enfrenta a mujeres y hombres gay en determinados contextos como para el debate sobre las identidades de género y los factores sociales de (des)legitimación. La batalla ente *mariquitas* y mujeres tiene una violenta plasmación en la paliza que algunos siniestros miembros de la nobleza, dan a Ned en un descampado. Una paliza posterior a una emboscada preparada por dos mujeres que piensan, como su padre y el médico de su madre que “*Ned es demasiado guapo para ser un hombre*”. Una *emboscada-paliza* que se presenta en montaje alternado con el momento en el que el Rey dicta, a instancias de su amante, la prohibición de que los hombres actúen en papeles femeninos. Ella estaba ofendida por el machismo y el desdén de Ned que se ríe de las mujeres que *pretenden actuar* (como en el relato de Woolf) pero que, sobre todo, piensa que nadie puede encarnar mejor sobre las tablas la feminidad que un hombre como él, entregado desde niño a conformar esa *personalidad artística*. Para los clérigos, también representados en un personaje del filme, tanto el que las mujeres actúen como que los hombres el lo hagan vestidos de tales sólo trae consecuencias malignas: la relajación de costumbres, el *afeminamiento* y la *tendencia a caer en la sodomía*. Este momento nos muestra cómo el discurso del poder real simbólico aliado con el clerical, un poder misógino y homofóbico, se plasma en una *real tunda* a un mariquita. Muestra su poder performativo, el de un edicto, en la sórdida realidad. Y la belleza femenina de Ned queda prohibida. Ambos, paliza y discurso, son partes de un *continuum punitivo*, que ha prohibido hasta ese momento a las mujeres actuar y que ahora prohíbe, instado en parte -en el filme- por éstas, a los maricas y travestidos actuar tal y como son. Como dice Pilar Hidalgo en su innovador libro sobre Shakespeare “*Lo que parece evidente es que en los panfletistas de la época la figura del actor travestido subvertía doblemente la identidad genérica masculina, puesto que al adoptar vestimenta de mujer ponía*

en peligro su género y en los espectadores al suscitar en ellos el deseo homosexual”.¹⁰ Otros autores no ven tanta capacidad subversiva en el teatro de Shakespeare y sus representaciones ya que, a diferencia de otros dramaturgos renacentistas como Marlowe (autor de “Edward II”), siempre acababa sus obras o en la tragedia o en la feliz consumación de la pareja y el matrimonio heterosexual. En cualquier caso hubo incontables actores que interpretaron papeles “de chica” en la época de Isabel I, Jacobo I y Carlos II. Muchos en obras shakesperianas. Aunque según Taylor “Con la llegada de Carlos II Shakesperare había vuelto junto con la Monarquía, la Cámara de los Lores y la Iglesia anglicana”¹¹. Está documentado el amplio legado e importancia concedida al “boy actor” en todas las obras de Shakespeare, pero, al contrario de lo que muestra “Shakespeare in love” existe cierto consenso entre los estudiosos del período en que, al menos en la época del dramaturgo, es bastante improbable que una mujer llegara a pisar un escenario¹²

La protagonista “femenina”, Marie (Claire Darnes), de “Belleza prohibida” se enfrenta a Ned cuando éste trata de enseñarle las maneras femeninas y delicadas que él posee para encarnar a Ofelia diciéndole: “Una mujer en esa situación, lucha, se enfrenta, no se resigna”. Así la mujer ve en el marica, el travestido o el transgénero versiones reaccionarias de los corsés y estereotipos de sumisión que se han impuesto sobre la feminidad. Él no actúa como una “mujer natural” sino como una idea estandarizada y reaccionaria de “mujer” y feminidad. Entonces me pregunto: ¿No actúa ella también, en ocasiones, así? ¿Dónde están los límites entre el ser y el actuar? ¿Dónde termina la performance y empieza el género “como Dios manda”? ¿Cuál es la idea de mujer que debe prevalecer? ¿Y de hombre? ¿Y de intersexual? ¿No existe la capacidad de mezclar, desmentir identidades que quieren ser fijadas? Ullrika Dahl nos dice en su ensayo “El baúl de los disfraces”¹³ “En algún lugar vecino a mi pubertad dejé de jugar a mi juego favorito en el cuarto de los juegos. Dejé de disfrazarme y de hacer coros a las canciones de ABBA cómo algo divertido y extraño. En algún lugar de eso el proyecto de convertirme “en una mujer” se transformó para mí, como para muchas otras, en un tema serio. No había espacio para más disfraces”. Así el dilema de género y el poder normalizador enfrenta a mujeres que quieren abandonar roles sumisos con hombres/mujeres que han abandonado, al

¹⁰ “Travestismo y ambigüedad en la comedia renacentista” en Hidalgo, Pilar. Shakespeare postmoderno. Universidad de Sevilla, Secretariado de publicaciones, 1997.

¹¹ Taylor, Gary. Reinventing Shakespeare: una historia cultural desde la Restauración hasta el presente. Londres. The Hogarth Press.

¹² Aunque los estudiosos no se ponen de acuerdo en cuanto a la fecha ni el siquiera el lugar en que sucedió, parece ser que en el otoño de 1690 las actrices hicieron su debut en los escenarios públicos ingleses. Incluso se dice que esta aparición tuvo precedentes a mediados del siglo XVII en el teatro de la Corte de la Reina Enriqueta María. Este cambio de actitud resulta sorprendente ya que unos años antes -1929- la aparición en escena de mujeres de una compañía procedente de Francia causó un gran revuelo (citar artículo)

¹³ “El baúl de los disfraces: Un manifiesto *femme*-inista” de Ulrika Dahl en El eje del mal es heterosexual. Imágenes, movimientos y prácticas feministas, queer. Grupo de Trabajo Queer (ed). Traficantes de Sueños. Colección “Movimiento”, 2005.

menos en escena, voces viriles y poses de control y, como en el caso de Otelo, incluso roles de marido celoso y asesino.

No es casualidad que las obras de Shakespeare y el teatro de Wilde hayan sido de las obras literarias más revistadas por el cine reciente. Hay versiones buenas y malas, perversas y canónicas, aburridas y divertidas, perturbadoras y academicistas. La mayoría vienen del cine británico o de coproducciones o “en las que aparecen” actores transnacionales, pero de raíces y formación inglesa, como Kenneth Branagh, Rupert Everett, Emma Thompson, Cate Blanchet, Colin Firth o Tom Wilkinson. Los dos autores trataron el tema de la importancia de las apariencias en la sociedad en la que vivían. Y, aunque las obras de Shakespeare no fueran tan lejos como las de Wilde al criticar la hipocresía, ambas nos hablan del disfraz, el engaño y la máscara como elementos clave en la identidad personal y social.

II. NO WOMEN'S LAND

Macarras, soldados, delincuentes y vaqueros

“Cada mujer adora a un fascista, con la bota en la cara”

Sylvia Plath “Papaíto” (en Ariel, poemas)

“¿Por qué cuando dos hombres juegan, siempre juegan a que se matan?”

Marge en “El talento de Mr. Ripley”

En su “Epistemología del armario” Sedgwick desarrolla el concepto de homosocialidad, ya introducido en su primer libro “Between men”, como concepto fundamental no sólo para entender las relaciones entre varones sino también la exclusión de las mujeres y la categorización moderna de los gays como un grupo social minoritario. Siguiendo al antropólogo Levi-Strauss, Sedgwick, en el que es hasta la fecha su libro más importante, emplea este término para referirse a la institución del matrimonio como “una completa relación de intercambio [...] no entre un hombre y una mujer sino entre dos grupos de hombres, [en la cual] la mujer sólo figura como uno de los objetos del intercambio, no como un miembro de la pareja”¹⁴. Pero la autora va más allá y nos muestra cómo es precisamente en esos espacios donde se permite una mayor unión afectiva e incluso mayores expresiones de afecto entre varones (en ausencia de mujeres) donde la homosexualidad patente, visible se castiga o persigue con más dureza. Mucho antes del “*No lo digas, no preguntes*” de la administración Clinton, para dejar entrar y/o mantener a los gays en el ejército, en estos espacios el intercambio sexual entre hombres podía ser visto, y sigue siendo visto en ocasiones, como un desahogo por la ausencia de alguien del otro sexo o como una consecuencia, temporal, y que se mantiene en secreto, de esos viriles lazos de camaradería que se establecen en los espacios homosociales.

¹⁴ Levi-Strauss, Claude. The elementary structures of Kinship. Boston, Beacon Press, 1969.

Entre ellos podemos citar muchos: internados masculinos (religiosos o no), reformatorios, cárceles, tripulación masculina de un barco en mucha narrativa decimonónica a la que hace referencia Sedgwick, los miembros de una sociedad o un club “sólo para hombres”, los miembros de un equipo de fútbol masculino, los soldados en un ejército varonil.... De todos estos y más espacios posibles que han sido caldo de cultivo para mucha literatura gay (cómo las novelas de Genet ambientadas en prisión) y también para mucha crítica desde posiciones antihomofóbicas y feministas de la masculinidad dominante y su carácter a la vez represivo y representativo he elegido tres espacios que han aparecido como homosociales pero también abiertos a la homosexualidad masculina como son “la pandilla de macarras”, “el terreno vedado de los cowboys” o la “tierra de nadie de los soldados”. Pero, si como sabemos la masculinidad hiperbólica - característica de estos terrenos, donde lo femenino es visto como intruso o molesto y lo marica o lesbiano como desestabilizador y contagioso - también puede ser representada y teatralizada, se diría que esta representación hace aguas, o revela su carácter fraudulento y altamente construido, cuando estos/as ocupan o intervienen en tales espacios. En éstos la ausencia de las mujeres parece un elemento constitutivo; igual que la ausencia de lo gay visible, que es visto cómo una amenaza,. Pero unas y otros están, cerca o dentro, desde el silencio o desde una incómoda presencia/exterioridad, de un modo u otro, implícitos en ellos.

La novia del macarra

El modelo de mujer homofóbica no sólo responde al de mujer resignada a un orden sociosexual excluyente, con una educación religiosa estricta o inquieta ante la visibilidad de la disidencia sexual, sino también al estereotipo –con parte de realidad(es) de chica joven, generalmente poco o nada inteligente o con problemas de aceptación por su entorno- que se enamora del “macarra”, “el macho buscapeleas”, “el gallito” o “el delincuente” que también, en ocasiones, arrastra, según el lugar común un pasado difícil. Es el caso, por ejemplo, en el cine español de hace unos años, de “La buena estrella” y su imposible triángulo amoroso. Aunque mantiene relaciones con su esposa, el personaje de Rafa, el manso carnicero que interpreta Antonio Resines en el penúltimo filme de Ricardo Franco, tiene muchos rasgos que se han asociado en el cine al estereotipo del marica. Vive sólo, en una casa heredada de sus padres, se acuerda sobre todo de su madre, trabaja de carnicero -tratándose a diario con las mujeres que hacen la compra- y con un sacerdote; es tierno y comprensivo con ellas y con él; defiende a Marina (Maribel Verdú) de los malos tratos de Daniel, su colega (sobreactuado Jordi Mollá), la salva de él al principio del filme y resulta ser un padre dulce, cariñoso y algo blando que lee cuentos a su hija -en este caso “Peter Pan”- aunque en realidad su hija lo sea de Daniel, el verdadero y juvenil macho semental. Este modelo de masculinidad no agresiva bien pudiera corresponder a un hombre heterosexual pero en la película las cosas se complican con la vuelta del antiguo amante de ella. Ella no quiere ser salvada, pues su infancia de “carencias afectivas” la ha unido en el fondo a su compañero de desdichas, el post-presidiario. Pero, “al menos”, en el caso de Daniel, su “hombría”, su capacidad de saber lo que “ella quiere”, está fuera de toda duda. O eso dice el personaje, alienado, acrítico, de Marina. Y el cuerpo herido, castigado, puteado y desnudo de Jordi Mollá, recorrido, acariciado por la cámara de Ricardo Franco, que vuelve a entrar en ese frágil hogar burgués que ellos han construido, mostrando sus escuetos calzoncillos rojos, se convierte en un espectáculo para ambos y para el espectador. Un espectáculo que deviene, previsiblemente, en celos, competencia masculina, infidelidad, competencia desleal de juventud vitalista, algo inconsciente e invasora de un espacio presentado

como sexualmente inocuo. Ya que, aunque ella logre disfrutar del cuerpo de su marido, se nos dice que él padece algún tipo de *mutilación* que no sabemos si es impotencia-él no puede tener hijos- o simple falta de deseo físico hacia Marina. Y quiere también a Daniel, de otra manera, menos *rarita*. Ricardo Franco en una entrevista sobre el filme cuenta como él y su guionista González Sinde desecharon la escena en la que se explica *como perdió los testículos Rafael*. Sin embargo la idea de la incapacidad genital y la herida emocional del personaje permanecen en el filme en su comportamiento ambiguo tanto hacia Marina como hacia Daniel. El tema del abandono (orfandad) de estos dos personajes, Daniel y Marina, se convirtió, en palabras del propio director, en uno de los temas principales de “La buena estrella”.¹⁵ Como ella, el joven intruso pertenece a un *lumpen* que roza lo marginal a través del robo y el uso de la violencia - también de género-, que sabe ser simpático y hasta hacerse, finalmente, amigo y confidente del pasivo Rafa, pero que no puede permanecer atado a nada ni a nadie. Hasta que, en su final santurrón, cada vez más lento y más irritante, puntuado por música melancólica pero por imágenes- algunas bellamente iluminadas- a las que falta fuerza, el SIDA puede con el antihéroe desarraigado, con el buscavidas, porque, según sus propias palabras, “le han roto el culo”. La película, de sonidos e imágenes taciturnas y melancólicas, como su protagonista-narrador masculino logra irritarme cuando él muere y el nuevo matrimonio, con dos niñas vestidas de primera comunión, le obliga a recibir la extremaunción. Poco después muere Marina, tal vez de tristeza por ver a su verdadero amor encarcelado, caído y muerto por la enfermedad. “La buena estrella” sería un ejemplo de texto parcialmente legible como gay y con algunos rasgos misóginos pero que nos muestra, sobre todo, como al menos en las fechas en las que se realizó, la todavía honda incapacidad del cine español de abordar con un mínimo de seriedad y cordura las sexualidades no normativizadas.

Pero el macarra no es una figura exclusiva de ningún país, y su representación fílmica en el cine como cultura de masas atraviesa las fronteras geográficas y cinematográficas. Estamos ante el reflejo de un tipo de conducta varonil e hiperviril algunas veces presentada y tratada como patológica y marginal, pero observada otras con una mezcla de condescendencia y de aprobación social por parte de una sociedad machista, misógina y homofóbica. La figura del adolescente macarra y su, igualmente joven, novia se ha afianzado en algunas películas recientes, aparentemente *atrevidas*, venidas del todavía (a pesar de la cada vez mayor inestabilidad de esta cuestionable categoría) “cine independiente estadounidense”. Y no siempre proviene de un subproletariado urbano o un anonimato u orfandad de raíces o destinos carcelarios sino también de familias disfuncionales pero de clase media y rodeadas de un lujo y un culto al consumo que representa, con mezcla de horror y encandilamiento, algunos de los sectores del actual cine *indie* que se pretende más provocador.

¹⁵ Úbeda –Portugués, Alberto. *Contra viento y marea. El cine de Ricardo Franco (1949-1998)* Ed. SGAE. Colección Autores del siglo XX.

De macarras mitificados, en este caso adolescentes, y sus aquí objetualizadas e igualmente mistificadas novias, va “Bully,” el último “escándalo” del ya previsible Larry Clark -fotógrafo de éxito y realizador de los polémicos retratos de cierta juventud estadounidense en las, un poco más interesantes, “Kids” y “Ken Park”. Los adolescentes de Clark viven al margen de sus distantes padres, que poco saben o quieren saber de ellos; hablan con descaro y en lenguaje procaz de sexo, drogas, prostitución y violencia y mezclan en sus vidas los cuatro ingredientes o alguno más para “épater le bourgeois”. Aunque subyazca la crítica a un modelo social, la cámara parece cada vez más fascinada con sus terribles *teenagers*, sin los ramalazos de ternura de los filmes sobre adolescentes *queers* de Gregg Araki (“Totally fuck*** up”, “The doom generation”, “Nowhere” y, sobre todo su honda, dolorosa y fascinante “Mysterious skin”). No hay poesía, momentos de lirismo, ni chispazos de reivindicación. Sólo impacto. Clark- como su discípulo aventajado y ocasional guionista Korine- no hacen concesiones a la gay-leria. Entre sus personajes, que incluyen estereotipos facilones y algunos hallazgos freakis (“Gummo”), se incluye también el matón o macarra y su novia. El macarra, desde su ostentación de una masculinidad machista y homófoba, también parece un sujeto de incuestionada heterosexualidad. Alguien que la defiende *a hostias*, en suma. Lo que sin duda lo hace sospechoso, y añade morbo a filme. Pero el *bully* o fanfarrón lleva los códigos tradicionales de la masculinidad a un punto de exceso en el que, sin quererlo o sin saberlo, se inicia, para miradas avisadas, un punto de fuga que pone en evidencia la debilidad, el artificio, la escenificación, el carácter impuesto de eso que se quiere representar una y otra vez como algo “natural”. La homofobia y la subordinación de las mujeres aparecen en el personaje del “macarra” ya desde su infancia o adolescencia. La novia del éste o las chicas que lo rodean deben adaptarse al lenguaje y los gestos machistas, al hedor a testosterona que éste emite continuamente, para poder seguir formando parte no incómoda de su círculo. Debe incluso, aunque a priori no las sienta, adoptar actitudes misóginas y homofóbicas. Incluso ser más valentona y agresiva que el valentón, matón o “bully” para moverse a gusto en un microcosmos de pensamientos y conductas normativizadas, de donde por el simple hecho ser mujer pudiera ser fácilmente excluida. En la película de Clark el asesinato que cometen los descerebrados y desequilibrados adolescentes protagonistas y secundarios es una verdadera chapuza y pronto serán cazados por la policía y por la ley. Los padres y habitantes de la zona residencial donde transcurre la acción asistirán estupefactos a ese juicio en el que - parece querer decirnos Clark, - no se juzga sólo a los adolescentes violentos sino también a los padres y a esa sociedad que, desde su cobarde perplejidad, no ha podido ayudarlos. Si la intención de Clark en su “Bully”, como dice Giroux a propósito de la igualmente efectista “El club de la lucha” de David Fincher, era denunciar un modelo social y económico o un estilo de vida alienante, lo cierto es que el director se ha quedado corto, ha glorificado esos comportamientos que dice criticar y la denuncia social acaba donde el filme debería comenzar. El filme de Clark nos muestra el punto

de colapso de la carrera cinematográfica del fotógrafo, más fascinado por los cuerpos y las burradas de los y las adolescentes que retrata y algunas de las secuencias del filme. Por ejemplo las pretendidamente atrevidas secuencias de sexo, cortadas por patrones machistas, misóginos, homofóbicos y hasta racistas parecen, más que verdadero cine, auténticas secuencias de “modelos” posando para el fotógrafo, en diferentes posturas. Algo que reaparece también en el sobrevalorado “Elephant” de Gus Van Sant, sobre los preliminares *la matanza de Columbine*, y que afortunadamente evita Gregg Araki que, sin dejar de narrar sobre los cuerpos bellos o no, adolescentes y raritos, nos dice, siempre o casi siempre, algo más.

En “Bully” las dos chicas son encarnaciones de la maldad juvenil, particularmente Rachel (Lisa Conelly), enamorada Marty (Brad Renfro), el más inocente de los dos protagonistas, y también lo son algunos de los chicos, pero éstas salen, si cabe, peor paradas. La historia nos cuenta el brutal trato al que Bobby (Nick Stal) somete a su mejor amigo, el *masculinista bulling* con el que tortura, sobre todo psicológicamente, a su único gran amigo de infancia, Marty. En tres de ellos hay una malsana relación de poder en la que el más fuerte y patológico –tal como se muestra en el filme, con su mezcla de crueldad y frialdad- castiga mental y físicamente a su colega con la menor excusa. Las dos chicas, particularmente Rachel, se dan cuenta del asunto y, ayudadas de otro grupo de chicos si cabe más descerebrados, algunos decididamente marginales como el que les proporciona la pistola, deciden acabar con la vida de Bobby. Pero tal y como la muestra el filme Rachel, igualmente autodestructiva que sus colegas masculinos que la injurian continuamente por ser chica, no sólo cree que el machista y disruptivo Bobby está pasándose de la raya con Marty sino que además tiene celos de la estrecha relación que mantienen, marcada por una homosexualidad reprimida y a la vez ridiculizada por ambos cuando se prostituyen para los *clubs gays* de la zona. Las dos jóvenes protagonista de “Bully” acaban respondiendo, si se quiere de una manera adolescente y más descerebrada al prototipo de “mujer fatal” tan arraigado en el cine clásico (y negro, en particular) que a ninguna revisitación incisiva de los roles sexuales (masculinos y femeninos) por parte del cine independiente norteamericano.

“Boys don’t cry”

La masculinidad machista como performance en pandilla

¿Qué hacer con la invertida femenina?

Esther Newton (The Mytic Mannish Lesbian)

“Boys don’t cry” (Los chicos no lloran), opera prima de la realizadora y guionista Kimberly Pierce es una película en algunos aspectos arquetípica y en otras absolutamente insólita dentro del panorama del cine independiente estadounidense, pese a haber sido realizada por una directora primeriza e interpretada por una actriz desconocida -Hillary Swank- antes de ser apadrinada por Clint Eastwood y su oscarizada “Millon Dollar Baby”. El filme, que ganaría el Oscar a la mejor actriz para Swank, logró un inesperado éxito comercial. Algo notable tratándose de un título modesto y valiente, realizado con pocos medios dentro del cine independiente.

“Boys don’t cry” se presenta a sí misma como una película basada en un hecho real, un suceso y una historia verídicas, lo que, de entrada, la coloca en un subgénero tan interesante como incómodo. Un hecho real que aparece, sin embargo, ficcionalizado en su desarrollo dramático, aunque se mantenga fiel a la realidad en lo sustancial. Como película “basada en hechos reales” constituye una eficaz herramienta de denuncia a través de la de-mostración de la tragedia, y los prejuicios y el odio que la provocaron, buscando con sobriedad y eficacia el impacto sobre la audiencia y la complicidad del espectador/a. La película destila tensión casi desde el principio, evita los mecanismos del docudrama, es fluida y contiene en su parte final tres secuencias particularmente duras: el descubrimiento y humillación del protagonista a cargo de sus “colegas de pandilla”, la violación de Brandon Teena dada en impactantes flash-backs- y su asesinato/matanza posterior. Quizás resultan algo afectados sus paisajes celestes acelerados, su, a ratos, estética de video-clip, pero la sencillez y la economía narrativa hacen perdonables estos manierismos.

El protagonista de la historia hace una interesante inversión de su “verdadero nombre” que puede leerse como Brandon Teena o Teena Brandon (en masculino o en femenino) aunque él se siente un chico y sus actitudes y gestos, su performance de la masculinidad, se corresponden con los parámetros según los cuales los chicos son duros, conquistadores y nunca lloran. Podemos haber leído en más de una ocasión reseñas o sinopsis del filme del tipo “*Boys don’t cry*” es la historia de Teena Brandon, una chica biológica que se hizo pasar por chico hasta que fue descubierta por los habitantes de una pequeña y miserable ciudad de provincias estadounidense y, en particular, eso tuvo efectos nefastos, por sus colegas de pandilla con los que había empezado a formar un disfuncional núcleo familiar y grupal. Teena fue violada y asesinada por los dos hipermasculinos, marginales y violentos “colegas” con los que salía de juerga, John y Marvin, personajes reales. Tan errónea como esta lectura o resumen del filme es la que, alternativamente, considera a Brandon Teena como un simple transexual pre-op (antes de ser “operado”) de hombre a mujer o una lesbiana y así la definen varios personajes del filme, como el amigo gay que la acoge sólo temporalmente y en alguna situación de extremo apuro. Pero si Brandon/Teena no es una lesbiana, ni es un/a transexual (en el fondo intuimos que no desea operarse) entonces ¿qué es? ¿*Qué eres Brandon?*- le preguntan con odio y resentimiento John y Marvin, los dos líderes varoniles del grupo, irascibles y ex carcelarios, pero también la madre de Lana y las amigas de ésta, abrumadas por la ignorancia, el temor y la hostilidad a lo distinto. En lo insoportable de ver esta pregunta sin respuesta (¿Qué es Brandon/Teena), o sin una respuesta única y monolítica que no atravesase las coordenadas tradicionales del sexo/género está la clave del filme y uno de los motores (¿pánico homofóbico? ¿lesbofóbico? ¿pánico de género? ¿machismo, crueldad e ignorancia?) que pondrán en marcha la ira criminal de sus ejecutores, una pandilla de gallitos donde se recrea la masculinidad a todo volumen. Esta pandilla ya es la de alborotadores, drogadictos y obsesos sexuales de Larry Clark, sino la de unos jóvenes ex presidiarios y “sus chicas”; pequeños, y luego grandes, delincuentes que lo castigarán brutalmente por una trasgresión de los marcadores de género que para todos ellos, incluso para la madre de Lana, es una ficción imperdonable, una amenaza contagiosa y desestabilizadora. La continuidad entre sexo/género/deseo se ve brutalmente trastocada por alguien como Teena que se niega a responder a la pregunta que funda al sujeto en el espacio social legible a través de la dicotomía de género, hoy ya a través de la ecografía pre-parto, antes incluso de su nacimiento. ¿*Es niña o niño?* Dejar esta pregunta sin responder- o atreverse a responder “*no lo sabemos, todavía no nos lo ha dicho*”¹⁶ es una fractura, no sólo en el proyecto de un binarismo de género sino en el de una matriz heterocentrada que construye la realidad misma a través de la lectura sexuada de las diferencias anatómicas en un espacio relacional: la pandilla del mismo sexo. Un espacio en el que el romance heterosexual ocupa un lugar

¹⁶ Op.cit. “Introducción” en *El eje del mal es heterosexual*. Ed. Traficantes de Sueños, Tránsitos, Madrid, 2005

destacado. No ser un niño o una niña es ir más allá de lo representable, escapar a lo simbolizable; es adentrarse en “*lo real*” cómo indescriptible, monstruoso, criminal, *abyecto* por indescriptible. Porque sin duda el hoy joven varón de la Norteamérica profunda Brandon Teena fue un día Teena Brandon en el proyecto de una niña, a la que se nombró como tal no una sino muchas veces y desde muchos puntos e instancias de saber y poder. Ella creció en *Lincoln* pero ha dado con sus errabundos huesos en el aún más terrible y opresivo *Falls City*, un lugar donde, según su amigo gay, “*ahorcan a los maricas*”. En el recuerdo del espectador/a puede estar, por ejemplo, no sólo el caso real en que se basa el filme sino muchos crímenes de odio, como el del joven Mathew Sheppard en Laramie, que dio origen a un documental de base teatral. Y en el terreno de la ficción literaria y cinematográfica tendríamos *in mente* la muerte de Jack en “*Brokeback mountain*” en parajes donde el puritanismo religioso y un machismo hipersexualizado se dan la mano y se erigen en brazos ejecutores.

Brandon no puede pagarse las caras hormonas ni la operación que harían de su cuerpo un cuerpo legible, en sus genitales, pero utiliza sus recursos para ser ya, es ya, un chico. Así sigue apareciendo en el discurso jurídico y médico como parte del proyecto de género “*naturalizado*”. La inversión o el extravío de este proyecto, continuamente reificado, requiere el reconocimiento del fracaso de las fronteras de género como marcadores universalmente aceptados. Y el proyecto de género lleva implícito, más aún en el rancio y masculinismo ambiente en el que se mueve el protagonista, un proyecto de heterosexualidad obligatoria. Pero en el caso de Brandon las cosas son aún más complicadas. Porque Brandon no se agrupa a otras drag-kings, otras lesbianas u otros transexuales masculinos, no reclama su pertenencia a ninguna subcultura de existencia o resistencia, y tampoco se sitúa bajo la mirada médica para ser renombrada(o). Y será solo su verdadera identidad, cuando sea citada por los tribunales, la que la expondrá a las miradas intimidatorias. No, Brandon no se rebela contra el modelo sino que hace todo lo posible por parecer como “*los chicos de por allí*” Encuentra su espacio de socialización en un grupo de *machos* agresivamente viriles, competitivos y militantemente heterosexuales. Y también junto a mujeres pasivas que trabajan en trabajos basura, sueñan con ser cantantes de karaoke o casarse; que toleran la violencia machista de los varones, aunque, sobre todo en el caso de Lana (Clöe Sevigni)- el más crítico de los personajes femeninos y el que más cerca está de ayudar a Brandon a escapar de una muerte segura- se rebelan cuando se lo aplican con violencia y desconsideración. Lana también se rebela contra la pasividad, la resignación y la falta de horizontes del modelo materno que se le ofrece. Y se enamora de Brandon que la corteja con algo menos de insensibilidad que el resto de “*machos*” del grupo con los que ha tenido alguna mala experiencia. Particularmente patética es la secuencia en la que las tres chicas del grupo cantan karaoke, mientras los otros dos bostezan, ríen o arman bronca para que el resto del bar no haga ruido, siendo Brandon el único que las escucha, con una mirada romántica sobre la entristecida Lana. Los rasgos de Brandon son algo más dulces, también lo es

su voz, y como dice John, el más peligroso de sus “amigos” “*tus manos son más pequeñas*”. Y es tal vez algo menos arrogante y violento, más dulce que sus colegas, pero por lo demás su representación del género masculino es tan perfecta (o imperfecta) como la de ellos. Parfraseando a Judith Butler ¿es el cuerpo de Teena/ Brandon “un cuerpo que cuenta/importa”, un “boddie that matter”? ¿Es un cuerpo que no significa nada o que acaba significando o resignificando demasiado, convirtiéndose en algo abyecto y enigmático? La realidad del cuerpo y la apariencia de la que se construyen y se reafirman no sólo a través de una serie de actos atribuidos a la masculinidad, en este caso en su versión más primaria y a la vez degradada. El cuerpo de Brandon se constituye a través de lo protésico, una prótesis que puede consistir en un calcetín entre el pantalón vaquero y los genitales o un dildo en el lugar del pene. La vida de Brandon/Teena no responde ni a un proyecto subversivo previo ni a ningún programa personal o político de desestabilización de los binarismos de sexo/género o de cuerpo/sexo y, si acaba siéndolo, no lo es de un modo voluntario. De hecho su masculinidad es una masculinidad estereotipada convencional, característica de pequeñas comunidades de la Norteamérica profunda, como ese pequeño y asfixiante “*Falls City*”. Los protagonistas de la cinta no son jóvenes universitarios sino pertenecientes a la clase obrera, delincuentes, novias, chicas alienadas o descendientes de familias desestructuradas, , donde los jóvenes interpretan roles agresivos y dominantes y las mujeres, jóvenes o no, reproducen roles sumisos y acríticos. La de los “amigos” de Brandon es una masculinidad hiperbólica que se mira a sí misma y se reafirma en el espacio hipermasculino de la pandilla, la salida a los bares, el cortejo a las chicas, las carreras cortas y peligrosas en coche, los insultos y las bromas y expresiones misóginas, machistas, homo y lesbofóbicas. También profundamente transfóbicas. Ellos no saben ni quieren saber nada de “crisis de identidad sexual”. La madre de Lana reacciona, al menos al principio, de idéntica manera que los dos varones que acaban *ejecutando* al protagonista. Su actitud en toda la película hacía su hija y hacia Brandon es a la vez protectora y destructiva, pasiva y contradictoria. Desde que aparece tumbada en el sillón y con sus ojos siempre impregnados de sueño y alcohol es el modelo al que su hija no quiere parecerse. Ambos están inspirados en personajes reales: Lana, “la novia de Brandon” y su madre, una mujer de clase trabajadora, separada y medio destruida por la bebida y sus frustrantes relaciones con los hombres. Ella, Lana, logrará escapar, se librará por los pelos de una muerte atroz de la que no se ha librado Brandon Teena y caminará hacia un futuro quizás algo más esperanzador. Con lágrimas en los ojos huirá de la reciente matanza, pero también de la hostilidad y la falta de perspectivas vitales del lugar. Particularmente duras son las secuencias en las que los chicos obligan a Teena Brandon a desnudarse, con el parcial consentimiento de la madre de Lana, que la considera también una “terrorista del género” o cuando menos “una chica” tan “deshonesta” y “mentirosa” que ha sido capaz de apropiarse del vedado terreno masculino en unos parajes y una edad en que éste debe ser el dominante y al que hay que salvaguardar de cualquier peligro.

El movimiento de las drag-kings, más abiertamente politizado desde su origen que el de las drag-queens, ha demostrado que la masculinidad también puede ser representada por mujeres, ha desmantelado la rígida continuidad de sexo/género. También ha demostrado en sus debates, exposiciones, charlas o encuentros cómo resulta todavía más inconcebible para el imaginario social la expropiación de la masculinidad que la de la feminidad. Es un salto cuantitativo que no “puede hacerse” sin el órgano u órganos apropiados. Las drag-kings, como durante mucho tiempo las lesbianas *butch* o poco “femeninas”, han sido definidas no sólo como patológicas sino como monstruosas y aberrantes (altamente antinaturales) en su actuación y apariencia externa. Cuando Aretha Franklin canta “*You made me feel a natural woman*” está revelando algo mucho más perverso de lo que suponemos. Nos está quizás diciendo, tal y como ha sido leída su letra por la teoría queer¹⁷, que existe un ideal de género (en este caso femenino pero también masculino) inalcanzable, un status al que siempre se accede de un modo precario y provisorio: el de “mujer natural”. Un status que, según dice una canción romántica de este tipo, cree, gracias al romance heterosexual, haber alcanzado, pero que al desnaturalizar el concepto mismo de mujer, da lugar a una infinidad de mujeres no naturales entre las que también podrían encontrarse las mujeres definidas biológicamente como tales. Esto revela que el original es un ideal, una ficción reguladora inalcanzable que produce una infinidad de copias a través de la performance o del fracaso de ésta. En los pliegues de este ideal regulatorio se sitúa la trasgresión de Brandon, descubierto “mujer natural” por sus colegas de pandilla, al querer constituirse y poder llegar a sentirse como un “hombre natural” en su relación con ellos, desenmascarando así el carácter imitativo de toda masculinidad. Una trasgresión desde los márgenes, en un entorno donde tantos los hombres como las mujeres la han considerado mentirosa y fraudulenta, y que no le perdonan. Una búsqueda de la autenticidad y autorrealización en un entorno que no permite que se juegue con cuestiones “tan serias” como el sexo y el género, y donde los varones jóvenes son los ejecutores, los asesinos, pero las mujeres, como Candance o la madre de Lana, consienten o hacen la vista gorda ante la violencia sexista o, como la propia Lana, que, una vez vista la imposibilidad de salvar a Brandon a pesar de su sincero amor, se limitan a escapar por la autopista hacia la gran ciudad.

¹⁷ Butler, Judith. El género en disputa. México, Paidós. Género y sociedad. 2001.

La chica del soldado:

“Yossi & Jagger”

Goldie y Yaeli en La Retaguardia

“Yossi & Jagger” es en mi opinión la mejor película del director israelí Eytan Fox. Fox ha saltado a la fama entre nosotros gracias al éxito de “Caminar sobre las aguas”, su primer título rodado en inglés, aunque en su país de origen se habló mucho más de éste, su anterior filme, realizado con un exiguo presupuesto pero muy visto, polémico y comentado. Estamos ante la historia de amor imposible e inolvidable, breve (sesenta y siete minutos) y delicada, de dos jóvenes soldados israelíes en la frontera “caliente” con el Líbano. Estamos en una perdida y algo aislada unidad de combate del ejército israelí. Allí, en un acuartelamiento, conoceremos la dureza de la vida militar, el absurdo de ésta, la homofobia del ejército y el machismo del *devenir soldado*. También conoceremos el retrato de una juventud desorientada, alienada, destruida por la guerra y lo militar. Y sobre todo a sus dos protagonistas, Yossie (Ohad Knoller) y Jagger (Yehuda Levi), que se aman en secreto mientras se prepara nueva confrontación. Delicadeza, amor y trasgresión en medio de la brutalidad y la sinrazón militarista. Economía expresiva de medios para una película que, sin alzar demasiado la voz, dice con austeridad y contundencia lo que tiene que decir. No es la primera ni la última vez que Fox habló de la identidad sexual en las fuerzas armadas de su país: ya lo hizo en el cortometraje “Time off” y volverá a hacerlo en “Caminar sobre las aguas”. Basada en un hecho real se rodó con sólo doscientos mil dólares en un bunker de los años setenta y refleja un hecho conocido por el director cuando prestaba el servicio militar, obligatorio en su país, en los años ochenta. Allí vemos a chicos y chicas muy jóvenes, algunos casi adolescentes, que intentan conservar su individualidad en medio de la sinrazón en la que se han visto inmersos.

Hay dos personajes femeninos a la vez tangenciales y cruciales en “Yossi & Jagger”, una película sobre todo de hombres, de soldados que luchan en la guerra y se aman allí donde prevalece el odio. Ellas son dos estereotipos. Ya desde sus nombres están catalogadas Goldie

(la rubita locuela, norteamericanizada como una típica animadora bélica, *go-go* y fetiche sexual de la tropa, *soldada sin batallar*, a lo Marta Sánchez) y Yaeli (la seria y tímida morena, y en hebreo “la fuerza de los dioses”) Esto no tiene nada de particular en un filme que funciona con estereotipos pero sabe manejarlos con habilidad, mostrando su inconsistencia. En el caso de las mujeres, los estereotipos las han reducido a un papel, a la vez hipersexualizado y tangencial, algo absurdo. Podían haberlo sido mucho más, pero la mirada, cálida sobre los personajes y crítica sobre la institución, del director nos hace verlas más como víctimas de una situación que como colaboracionistas de ésta.

Goldie es una chica acrítica con el papel subordinado que ocupa dentro del estamento militar: alienada en su papel de “putilla” del ejército: se enrolla con el coronel y divierte a los soldados. Su expresión de asco cuando sale del lavabo acompañada del zafio mandamás (comandante) del lugar es atribuido por ella “al asqueroso sitio”, no a su acompañante ni al papel de *animadora* y ocasional amante de algunos altos mandos que se le ha otorgado en esa guerra. Ha hecho suyo el lenguaje machista del ambiente y se lo aplica, bromeando, a la insatisfacción emocional de su amiga, Yaeli. *Aquí hay una chica que está enamorada y no puede correrse* dice Goldie, para incordiar a su amiga. Goldie queda definida desde su aparición, contoneándose provocativamente y sonriendo con pícaro simpatía a todos los soldados que la miran como objeto de deseo. Yaeli, más seria y triste, también algo más crítica con su papel- vemos su expresión de perplejidad cuando los otros bailan cómo si estuvieran en una discoteca poco antes de iniciar “la emboscada”-, está o cree estar enamorada de Jagger sin saber, poder o querer saber que es gay. Sólo sabe que es distinto a los demás, más suave, y que ella busca ahora una relación diferente a las que vive/ofrece Goldie, una relación donde el amor y la ternura sean lo importante. Busca un hombre *viril pero tierno, con el que todo vaya despacio, muy despacio*. Pero en un barracón de guerra, en una aislada unidad de combate “en la franja”, las cosas no pueden ir despacio. En su cara a cara con Yossi, en una película donde los primeros planos son muy relevantes, Yaeli trata de hacerle comprender por qué se ha enamorado de Jagger y él lo comprende perfectamente pero no puede decir claramente lo que ocurre. La actitud *armaria* y, en ocasiones, machista de Yossi, que sufrirá el propio Jagger, embutido en su papel de comandante, se aplica a la joven cuando le dice “¿Estás segura de lo que sientes?”, “Las chicas creen estar enamoradas de sus superiores”. En este sentido la masculinidad del soldado como en general toda masculinidad que se presenta a sí misma como inalterable o hegemónica, aparece finalmente como relacional, jerarquizada, construida ante otros hombres y por otros hombres y contra la feminidad dentro del temor a lo femenino pero sobre todo a “esa parte de uno mismo” que en el filme representa Jagger, el *más mariquita* de

los dos.¹⁸ También el menos soldado a pesar de tratarse de un suboficial. El mantenimiento del hombre-máquina-soldado se hace pues a costa de ningunear los sentimientos de los gays y las mujeres. Yossi no quiere dejar el ejército, al contrario de Jagger, y el papel de éstas, tal y como aparece en el filme, es de simples espectadoras de la tragedia bélica. Los intentos de aproximación de Yaeli a Jagger aparecen frustrados por la ausencia física de éste o bien resultan ridículos a causa del desinterés amoroso y sexual del soldado. Ella se ha enamorado de una ficción romántica que la heterosexualidad afianza y que, en su papel de mujer pasiva ante las circunstancias, se empeña en llenar de una narrativa que no existe, ya que Jagger es gay y está enamorado de Yossi. El punto de vista de Yaeli respecto a las relaciones afectivo sexuales contrasta con los improperios y bromas, cortadas por un patrón lingüístico machista, que le gasta Goldie. Ella busca alguien especial, una relación suavcita, en la que la ternura, el amor y el sexo no estén separados. Y esa es precisamente la relación que mantienen Yossi y Jagger, en la clandestinidad o en la nieve. Aunque uno de los soldados lo sepa o lo intuya. Las dos chicas saben que son amigos íntimos, que pasan mucho tiempo juntos -el espectador ya ha visto lo que hacen en una reinspección del territorio en la gran secuencia de amor y sexo del filme- pero nada más. Ninguna de las dos chicas se da cuenta de que esa especial y estrecha amistad resulta ser, es realmente, algo más. Por otro lado el papel de ellas está reservado para *la retaguardia*, para cubrir información y, si se presenta la ocasión, para pedir ayuda logística desde la radio. Yaeli, la morena de belleza y comportamiento menos convencional, dentro de la convencionalidad de su personaje, se nos hará especialmente antipática al final de la película cuando trate de apropiarse, apoyándose en una heterosexualidad que se da por supuesta, máxime en un suboficial del ejército y en la conservadora sociedad israelí, ante la familia de Jagger, de su memoria afectiva. Se trata de una secuencia conmovedora, pero en la que ella, como la madre de Jagger, conversan en una ignorancia de la que parecen “no querer” salir. La planificación y la música, incluso el gesto final de Yossi, nos hacen ver que el director está del lado de la pareja de chicos, de su necesidad negada de salir a la luz. El final del filme aísla en un mismo encuadre a los personajes femeninos: falsa novia y madre ignorante. Frente a ellos, en contraplano y con la cámara acariciándole cada vez más de cerca, está la mirada perpleja y algo airada de Yossi, triste y llena de recuerdos entrañables y divertidos, que saltan como chispas en la imagen. La cámara vacilante se muestra también certera. El padre es observado de lado, en un perfil que quiere ser activo y dominador-maestro de la ceremonia del *duelo y la melancolía*- pero que lo deja petrificado en el que quiere ser su papel, con una breve panorámica de descenso hacia las dos mujeres charlando entristecidas, en un rol social subordinado. Y el plano final, la última palabra, aunque tenga que ser mediante un discurso revelador que se disfraz a través de una canción que enmudece todo lo demás, que se inserta

¹⁸ Este concepto de la masculinidad como elemento de poder está tomado y desarrollado del libro de Pierre Bordieau *La dominación masculina*. Barcelona. Ed. Anagrama, Argumentos, 1999.

en el silencio sin decirse –como el propio Yossi –en el armario militarista- es para el recuerdo de Jagger en los ojos de su verdadero amor. Como en “El hada ignorante” (a través de las expresiones de dolor, sorpresa, indignación o felicidad de Margherita Buy) los primeros planos juegan una importante función dramática en la resolución del filme convirtiendo el rostro en una entidad legible, fílmicamente ambivalente y a la vez paradigmática capaz de erigirse en idea o síntoma, en *gestus* social y esto se logra a través de este tipo de encuadre. Como dice Deleuze en uno de sus dos tomos dedicados íntegramente al cine *el primer plano no arranca su objeto a un conjunto del que formaría parte, del que sería una parte sino y, esto es completamente distinto, lo abstrae de todas las coordenadas espacio-temporales, es decir, lo eleva al estado de Entidad.*¹⁹

El género como tecnología está presente a lo largo de todo el filme y el “*no lo digas, no preguntes*” de la administración Clinton se reproduce en este microcosmos del ejército y la sociedad israelíes. La represión de la homosexualidad y el desprecio o subordinación de las mujeres están en el fundamento mismo de los lazos homosociales y masculinistas del ejército. El hecho de que ellos se autodefinan como gays, y Jagger está muy cerca de hacerlo, no sólo pone en cuestión su identidad masculina sino la identidad machista del soldado. La autodefinición o autonomización son consideradas como formas peligrosas de proselitismo y posibilidad de contagio en espacios homosociales o, como ha dicho Judith Butler, como *incitaciones mismas al acto homosexual.*²⁰ La feminidad de *chica playboy* de Goldie, la importancia del maquillaje, tanto el de las chicas para resultar atractivas y deseables como el de los soldados para camuflarse, son mostrados en cierto paralelismo. Yossi retoca con cierta coquetería su maquillaje de guerra en el mismo espejo quebrado en que se han mirado Goldie y Yaeli. Los modelos de masculinidad de los que hablan los soldados son a la vez exagerados y ridículos, realistas y basados en una fantasía de virilidad inalcanzable como cuando uno de ellos dice (en una breve conversación antes de la escuetísima secuencia “de combate”) que cree que *Brutus* (dibujo animado) *es más macho* que *Van Damme* (representación cinematográfica pero también actor de carne, hueso y sobre todo músculos, que encarna una visión extrema de la virilidad guerrera estadounidense).

¹⁹ Deleuze, Gilles. La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1. Barcelona, Ed. Paidós, Comunicación, 1994.

²⁰ Butler, Judith. Palabra contagiosa. Rev. Reverso n° 2.

La esposa del vaquero

“Brokeback mountain”

“Las chicas no se enamoran de los tipos divertidos”

(Anne Harris en “Brokeback Mountain” de Ang Lee)

Si pesar de lo discutible del papel otorgado a las mujeres soldadas, novias y madres en el filme para mí no sobra un plano en “Yossi & Jagger”, sobran bastantes en el gran éxito del sospechosamente polifacético Ang Lee. El versátil director de “El banquete de boda” -sobre un gay taiwanés y otro estadounidense-, “La tormenta de hielo”, “Sentido y sensibilidad” y “Hulk” hace su segunda incursión en el western crepuscular y desmitificador (después de “Cabalga al diablo”) en “Brokeback Mountain”, una película que se presenta a sí misma como valiente, pero no lo es tanto. Un filme archipublicitado y presentado como novedoso pero que no llega tan lejos cómo promete. Ya las declaraciones del director en ese sentido nos decepcionan pues caen tópicamente en decir, no sabemos si creyéndoselo, que *“lo importante era la historia de amor, no que fueran gays”* Sus dos horas y media acaban resultando algo reiterativas y hasta, en algún momento confusas, como en lo que a la muerte *supuestamente accidental* de Jack se refiere. Algo que en el relato original es reconstruido -desmentido en la mente o imaginación de su amante- pero que en la película se presenta como un breve plano de agresión mortal, un breve flash-back de una paliza que causa la muerte de Jack, que niega la mentira femenina y familiar del accidente de tractor. No queda suficientemente claro si este episodio está en la mente de Ennis o en una realidad que se ha ocultado y ahora se nos muestra. Lee es un director que ha

abrazado con sospechosa celeridad los valores y contravalores de la cultura estadounidense. Ha demostrado ser un aplicado trabajador de y para la industria del cine, pero su carrera y su personalidad fílmica oscilan entre los rasgos de autoría y la concesión al mercado. Ésta es, no obstante, una de sus mejores películas ya que, como “Sentido y sensibilidad”, no necesita alzar mucho la voz para incomodarnos, aunque esté, de nuevo, rozando lo sensiblero y alargando la madeja.

Entre las virtudes del filme puede citarse su ritmo lento y cadencioso, que ya empleó el director taiwanés en su adaptación de Jane Austen, punteada por la banda sonora de Gustavo Santaolalla, y su uso de los espacios abiertos y los silencios, frente a los cerrados y llenos de palabras huecas de los hogares familiares con su violencia contenida y sus frustrantes relaciones. La interpretación intensa de Heath Ledger como Ennis es uno de los puntos fuertes de una película de personajes y clasicismo narrativo. Sin embargo, como señaló Isabel Coixet en un comentario sobre el filme, a diferencia de Yossi & Jagger, la relación entre Jack y Ennis no es totalmente creíble, ni realmente palpable y sensual, a pesar de su brusca fisicidad. Según las palabras, tal vez un poco exageradas, pero con su parte de razón, de la directora de “Cosas que nunca te dije” a propósito del filme “*Estos dos chicos se quieren por que lo dice el guión, pero yo no veo que se quieran*”²¹. Ciertamente las imágenes transmiten más dolor y forzadas poses de comedia o melodrama que amor o ternura.

El retrato patético y perfectamente creíble en que se basa es el de una relación truncada, de un amor imposible, de unos personajes anclados, que acaban resultando hasta grotescos en su humana flaqueza; algo que se hace extensible al no menos oblicuo papel otorgado a sus mujeres, madres e hijas, si exceptuamos el gesto final de la madre de Jack hacia Ennis y la memoria de su hijo, observado con indiferencia cavernícola por ese padre, que en el relato de Proulx es descrito con más dureza que en las bellas, pero en algunos momentos, blandas, imágenes del filme de Lee. También podemos ver en el comportamiento de su hija mayor un intento fallido de aproximación al *armario* y a la esquiva personalidad paterna, a su ablación emocional larvada en la orfandad, la incomprensión y el machismo del entorno. Un armario y una personalidad rudos, hoscos y masculinísimos que la ningunean a ella como mujer y en el que no sólo se encierra a sí mismo sino también a Jack, echando a perder un posible futuro juntos. Un armario simbólico que es visualizado finalmente en el filme, en un emotivo final metafórico que, en la concisión del lenguaje expresivo de Ennis, significa un recuerdo-herida, profundo para alguien que no está acostumbrado ni a expresar sus sentimientos ni a rebelarse contra las circunstancias adversas. Él ha abrazado la boda y, de nuevo, las mujeres, frente al salvajismo pre cultural de estos cowboys ovejeros, se asocian a la oposición social de la entrada de “*lo indomado*”, lo homosocial en una cultura represiva, matrimonial, familiar, religiosa y

²¹ El País Cuatro. Viernes, 3 Marzo de 2006.

puritana, como los predicadores metodistas a los que alaban o esa creencia en Pentecostés de la madre de Jack. Las mujeres y la cultura religiosa, que en realidad las oprime a ellas tanto o más que a sus maridos, frente a la libertad de los hombres y sus espacios abiertos. Si la esposa de Jack, Lorraine, es caracterizada como pragmática empresaria- con cierto aspecto de muñeca-Alma (y no debemos pasar por alto su nombre) está ciegamente en contacto con las fuerzas religiosas y conservadoras de la región. Cómo en ese “Día de Acción de Gracias”, ya casi inevitable en el cine comercial estadounidense, en el que no logran trinchar en condiciones el pavo –servido por las mujeres, trinchado por hombres- pero que los guionistas aprovechan para lanzar algún puyazo certero a la poderosa derecha cristiana de la zona. O a ese lado oscuro de la familia heterosexual bendita y tradicional que representaría el padre de Ennis, que es tal vez responsable directo de la muerte de un anciano marica que logró, no como ellos, tener un rancho propio y trabajar y vivir en él con su compañero. El trauma del pasado sigue paralizando el presente. Las mujeres son tal y como aparecen en el relato de Proulx, tal vez algo más caricaturizadas. No comprenden ni pueden aceptar. Sólo la madre de Jack, al final, conduce a Ennis, y admite que fisgúe en el armario de Jack, donde guarda la camisa ensangrentada que un día le robó después de una pelea. Ella no queda tan mal parada, como tampoco la hija mayor de Ennis, que intenta, consiguiendo sólo un gesto final, acercarse al espacio cerrado y cutre de su padre y a la castración emocional que supone la asunción de su rudo rol de *vaquero-pater familias*. Pero las mujeres no comprenden lo que está en juego en esos encuentros afectivos y sexuales, en esos *días de pesca*, en el anonimato de la montaña. De hecho ellos mismos no pueden o quieren, no les dejan ni se dejan ver con sinceridad. El filme trata del silencio y la deshonestidad incluso hacía uno mismo. “*Yo no soy marica*” le dice Ennis a Jack al amanecer, justo después de su primer encuentro sexual. La caracterización de las mujeres, en particular de las esposas, que rodean a estos dos cowboys hace más oscura su presencia/ausencia que en el relato original. Así la amargada *Alma*, mujer de Ennis muestra cruelmente sincera en su única muestra de franqueza sobre lo que sabe sobre su marido: lo que realmente hacía en lugar de ir a pescar. Ella, sintiéndose desplazada y engañada, lo injuria, pero la respuesta de éste sólo es la violencia y el desprecio machista característico de su personaje; una violencia y un desprecio que también sufre, de otro modo, su compañero de correrías amorosas y pastoriles. La más afortunada ¿ignorante? Lorraine, hija de un gran empresario, tampoco es salvada por el director del trazo grueso a través de su aspecto, su torpeza o de la interpretación de la actriz (algo subrayado en la mayoría de las pantallas españolas por un horrible doblaje). Una secuencia clave, protagonizada por Alma, como *voyeur* desde la ventana de los besos y el homoerotismo de su marido y Jack, llama poderosamente la atención y suscita una reacción contradictoria en el espectador. Por un lado el espectador/a está de parte de la relación entre Jack y Ennis y puede reír de la sorpresa de Alma que los ha pillado “in fraganti”, pero por otro lado, más allá de la comicidad o el patetismo del momento, puede sentir el dolor y el desgarró de Alma, esposa

sumisa, trabajadora dentro y fuera de la casa y mujer engañada. Estos dos protagonistas deben demostrar continuamente su masculinidad a sus esposas y entornos familiares porque son, sobre todo, símbolos de una masculinidad que, en la tradición del género y la imaginería del vaquero (aquí realmente ovejero) cinematográfico, no puede ser cuestionada. ¿Estaríamos entonces, como dicen algunos críticos, en la última *frontera queer* de la Norteamérica profunda (*the wilderness*, lo salvaje) o más bien en una integración-asimilación de la homosexualidad a través de una figura tan machista y poco desestabilizadora como la del *vaquero*, deificada y convertida en icono gay por, por ejemplo, los cómics de Tom de Finlandia?²² Esto que podría ser una inversión o cuestionamiento del tópico afeminamiento que acompaña a los hombres gays también es, subrepticamente, y a pesar de su crítica, una reafirmación iconográfica de la masculina e individualista ideología estadounidense del *self-made man* (hombre hecho a sí mismo) que no conoce fronteras entre las sexualidades hetero u homo. El cowboy o el pastor de los espacios salvajes puede ser gay, pero nunca dejará de ser masculino y brutal. ¿Es la masculinidad de Jack y Ennis irónica y corrosiva o nostálgica y crepuscular? ¿El trato distante cuando no humillante a sus mujeres es una manifestación de un machismo del que su relación también acaba siendo víctima o de una misoginia que puede aparecer unida al deseo gay cuando se ve dificultado por el mandato y la continua intrusión matrimonio heterosexual y sus obligaciones familiares?

Así el espacio con el que sueña Jack sería otro espacio “*gay positivo*” de tintes paradisíacos, de difícil - aquí totalmente frustrada - plasmación real en sociedades homofóbicas, como la cabaña idílica que comparten Alec y Maurice al final del relato forsteriano, como el terreno helado y sembrado de bombas donde se aman Yossi y Jagger. Un espacio que se contrapone violentamente - al menos en el caso de los filmes de Lee y sobre todo de Ivory - al hogar matrimonial donde la mujer espera paciente y sumisamente poder sujetar, de una vez por todas, a su heterosexualizado héroe.

La cómplice del delincuente

“Plata quemada”

Inspirada en un hecho real acontecido en febrero de 1964, la novela de Ricardo Piglia en la que se basa el filme “Plata quemada”, se abre con la frase de Bertolt Brecht “*¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?*” y desarrolla una crónica criminal de raíces periodísticas que nos recuerda, a pesar de su diferencia temática, espacial y geográfica, el género inaugurado o revitalizado por Truman Capote y su “A sangre fría”: la novela de investigación periodística, la ficcionalización, lo más fiel posible a los hechos, de un truculento o impactante hecho real que, tras su apariencia de sangriento y aislado suceso, oculta el modo de vida y la mentalidad de los personajes que lo rodearon y aspectos oscuros de una sociedad y una época. La novela de Piglia es, a mi entender, excesivamente farragosa y llena de datos, frente a la relativa solvencia y al conseguido, a ratos, suspense de esta curiosa adaptación cinematográfica que realizó en el año 2000 el director argentino Marcelo Piñeyro, de irregular pero interesante carrera. “Plata quemada” decepcionó a los seguidores de la carga social, utópica y de denuncia de su cine; a los que gustaban de su mezcla de humanismo y crítica social, y causó un cierto desconcierto entre sus admiradores. Con todo, el morbo, tanto de su intriga criminal -basada en un turbio robo producido en Buenos Aires y en el que estuvieron implicados varios estamentos de la sociedad argentina- como del atractivo físico de sus dos protagonistas, Eduardo Noriega y Leonardo Sbaraglia, en una relación homosexual, logró salvar la película en la taquilla. Las críticas, por lo general, fueron tibias, a pesar de su Goya a la película “en habla hispana” del año. La acogida del público en general no fue, con todo, demasiado entusiasta y, en particular, el supuestamente “progresista” público del cine social de procedencia argentina, se mostró indiferente y hasta, en ocasiones, hostil al filme.

“Plata quemada” parte del argumento criminal y sociológico de la novela original para desarrollar una densa y negrísima trama de denso calado psicológico que, con todos sus fallos

que no son pocos, resulta altamente atractiva. La corrupción y el malestar de la sociedad argentina están en el trasfondo de “Plata quemada”, aunque menos que en otros filmes del director, como “Cenizas del paraíso”. Aquí lo importante son las relaciones de amor-odio-pasión-traición que se establecen entre sus personajes y la crónica de este atraco-chapuzza acaba siendo una visión pesimista del amor y la existencia humana. En la película el director se toma muchas licencias poéticas y argumentales respecto a los hechos reales e incluso a la novela en la que se basa. Utiliza un ritmo lento y contemplativo inusual en un filme que, aunque ofrece sangre, sexo, violencia, odio y traiciones, se presenta como un filme de acción cuando no lo es. Piñeyro es un realizador retórico y literario, con un gusto tal vez excesivo por el simbolismo, La fábula la moraleja y por subrayar lo evidente. Esto lo vemos, por ejemplo, en la excesiva *voz en off* inicial que, a partir del fallido golpe, afortunadamente se verá sustituida por las reflexiones interiores y atormentadas de la pareja protagonista. Y es que la voz en off puede ser un recurso literario y guionístico empleado con sabiduría (Wilder, Mankiewicz) y como sabio acompañamiento de las imágenes o, en cambio, como ocurre al principio de “Plata quemada” revelar la incapacidad de director y guionista de narrar e informar al público con recursos primordialmente fílmicos. La retórica y el moralismo de Piñeyro, aquí nublados por el nihilismo, no llegan por fortuna al extremo de Aristaraín o, en ocasiones, Armendáriz. Además, a diferencia de éstos, se atrevió a retratar una relación entre dos hombres que está presidida todo el tiempo por una gran sensualidad y por la fisicidad, plasmada en imágenes y no sólo en conceptos o personajes estereotipados, a pesar del carácter patologizado y criminal de los mismos y de que sólo los veamos besarse y ser capaces de mostrarse cariño en situaciones extremas, como en la explosiva y ampulosa secuencia final.

Los dos grandes protagonistas del filme son estos dos delincuentes gays atormentados a los que los actores dan vida con desigual fortuna: mayor en el caso del actor argentino, casi siempre soberbio Leonardo Sbaraglia (“El nene”) y poco creíble en el de Eduardo Noriega (Ángel) en su embotado, obsesivo y esquizoide personaje. Estamos ante una historia de amor entre los dos personajes imposibles de una historia de autodestrucción en la que se van cerrando las pocas salidas existenciales. Hay otro personaje fundamental: su compañero de crímenes “El cuervo” (Pablo Echarri), bastante “fantasmón” y particularmente odioso al espectador que, lejos de aliviar la tensión que existe entre ellos, ayuda a hacerla más dura con su actitud brutal, desconsiderada, machista, homofóbica y, en el fondo, profundamente cobarde. Los secundarios son importantes, aunque algo caricaturescos: Héctor Alterio (como un alto mafioso de opereta) y el *pringado*- enlace de la operación, Fontana (Ricardo Batis), que les propone asaltar el camión de las nóminas de oficialidad de la Municipalidad de San Fernando, con sus siete millones en fajos de billetes. Pero son otros dos personajes secundarios los que merecen nuestra atención: Giselle, amante temporal del “El nene” (Sbaraglia) y “La Vivi”, la novia-cómplice oficial de “El cuervo”. Dos personajes femeninos que juegan un papel altamente

negativo en una trama en la que, ya de entrada, es difícil la identificación cómoda con cualquiera de todos los tipos que aparecen en el filme. A pesar de estar presentada como filme de acción, crimen y negrura (y no falta violencia, sangre, culpa, traición, oscuros intereses, locura y hasta catarsis final), “Plata quemada” posee un ritmo increíblemente pausado y contemplativo, sobre todo a partir de que la banda de atracadores huye a Uruguay y se refugian, sin poder apenas salir de ella, en una casa/guarida donde deben permanecer ocultos con el botón durante un tiempo indefinido. Un ritmo lento y una dimensión interior, puntuada por los monólogos íntimos de los personajes principales que separan más a “Plata quemada” del resto del cine de Piñeyro, a pesar de que podamos encontrar algunas similitudes en su narrativa solvente o incluso en el modo algo grueso de definir, de entrada, a sus personajes. El nombre de “Los gemelos” no ha logrado desexualizar la relación de estos dos singulares personajes que, aunque aparezcan patologizados, particularmente en el caso de Ángel, acaban ofreciendo una imagen romántica de su rebeldía. Giselle no cree a “El nene” cuando éste le dice que “Ángel” es su hermano gemelo (*estás enamorado*) y su relación con ella es en el fondo tan triste y desesperanzada, tan falta de expectativas, como la que mantiene con su pareja masculina, su “falso mellizo”.

Las reflexiones que oímos en el interior de las cabezas de “El nene” y “Ángel” (que oye voces) subrayan su relación pero también las diferencias y el asilamiento existencial que los aleja cada vez más, que los separa aunque no se separen y que acabará conduciendo a “El nene”, harto de las negativas de Ángel a mantener relaciones sexuales, primero a los lugares de “ambiente semiclandestino” del Uruguay de la época y luego a los brazos de Giselle, caracterizada como vampiresa audaz en su forma de hablar del sexo, pero tremendamente tradicional y pasiva en el papel que se otorga en su *affaire* amoroso con “El nene”, quien muestra algunos rasgos claramente machistas y, tras ocupar la casa de ésta, acaba sacándola violentamente de ella antes del tiroteo final.. Ángel, por su parte, se refugia en un estudio obsesivo de la lengua inglesa (en su mente está Nueva York) y en una visita a una iglesia y al cuerpo de Cristo que se muestra en montaje alternado, de un modo alegórico y demasiado evidente, con la humillación primero a punta de pistola y luego con la felación de “El nene” a un desconocido en un urinario público. Ninguno de los dos personajes escapa a un lenguaje injurioso y a una mentalidad machista contra la que luchan pero que se aplican a sí mismos con extraordinaria dureza. “El nene” sigue su ruta vagabundeando, saltándose la prohibición de salir del agujero donde deben permanecer, y errando llega a una feria donde conocerá a Giselle que trabaja sirviendo bebidas.

Los celos de los extraños y estrechos lazos criminales, profesionales y afectivos que unen a “El nene” y “Ángel” llevarán a Giselle, primero a una reacción contradictoria y algo homofóbica, queriendo huir con su enamorado, llamándolo “puto” (maricón en diferentes hablas latinoamericanas) cuando llega a la conclusión de que de que esta mortalmente unido a

Ángel y luego a la delación del lugar dónde “se oculta” la banda. Giselle juega un papel activo en las relaciones sexuales con “El nene” pero su relación afectiva es atormentada, también marcada por una increíble violencia y desgarro, al verse dejada finalmente de lado, humillada, acudirá a la policía. Ya hemos visto otra “delación” femenina antes en la película: Vivi, la novia de “El cuervo”, a la que éste idealiza en su papel, pero la engaña manteniendo relaciones con prostitutas, ha “traicionado” a su pareja y a su banda cuando, torturada por la brutal y corrupta policía argentina, confiesa que se han refugiado en Uruguay. Sin embargo, antes de una delación, por otra parte bastante lógica, habíamos visto una actuación sorprendente por parte de Vivi: mientras mantiene relaciones sexuales con su novio, observados por “El nene”, en posición de voyeur, exhibe el cuerpo semidesnudo y las nalgas de su novio como un trofeo para, a la vez, deleitarlo y darle envidia, convirtiendo el coito heterosexual en un espectáculo para el aquí furtivo espectador gay. En “Plata quemada” no se asocian necesariamente e la homosexualidad con el crimen o la locura o con los celos y el oprobio hacia las mujeres pero, en definitiva, aparecen unidos. El director, no obstante, sabe evitar el moralismo facilón y en la secuencia final parece estar de parte de la peculiar y extrema relación de esta pareja de oscuros antihéroes acribillados por un inusitado despliegue policial. Tangos argentinos, canciones de amor y desamor-cantadas casi siempre por mujeres- y música de jazz, además de una iluminación sombría y ominosa, donde los trajes varoniles y oscuros y la fotografía seca subrayan el pesimismo de la cinta, acompañan a la languidez o el violento desamparo de algunas secuencias en un título insólito dentro de la carrera de su director y de la historia de la desigual pero fértil coproducción hispano-argentina.

I. REINAS, MADRES Y MADRASTRAS

La mujer debe reinar como un ministro en la nación, procurando que le manden lo que quiere hacer (...) Pero cuando desconoce la voz de su dueño, cuando quiere usurpar sus derechos y mandar ella, sólo miseria, escándalo e indignidad resultan de este desorden”

(J .J .Rousseau. Emilio o la educación)

Reina: *sust. Gay que no se rebaja, que lleva la corona bien puesta y alta, y por lo tanto si alguien quiere ligar con él, será el otro quien tendrá que dar el primer paso, porque una Reina nunca se baja del trono. Marica presumida, ostentosa, altiva, endiosada. Dirigido hacia una tercera persona denota deprecio. “En sentido estricto, designa a aquellas locas muy escogidas o difícilmente accesibles, por su endiosamiento, a la sollicitación sexual”.*

(Ferrán Pereda “El cancaneeo”²³)

La filosofía masculina occidental, desde sus albores, no ha tratado muy bien a las madres. Aunque Sócrates, en una curiosa metáfora más literaria que filosófica, compara la llegada al mundo del conocimiento y el espíritu con la mayéutica (o arte del parto), toda la tradición filosófica griega, particularmente en Aristóteles, pero también en Platón y el propio Sócrates, ha denigrado o mitificado el papel de las mujeres y de éstas cómo madres. Como dice Teresa de Lauretis “*es importante insistir en que para los griegos la sexualidad femenina se*

²³ Pereda, Ferrán. El cancaneeo. Diccionario petardo de argot gay, lesbi, trans. Barcelona, Laertes, 2004.

*distinguía de la masculina en que en las mujeres placer sexual y procreación estaban estrechamente ligados*²⁴. La tradición filosófica posterior no ha sido mucho más generosa y, salvo autores aislados, el Renacimiento y posteriormente la Ilustración van a renovar esta férrea tradición misógina. Los médicos sustituyen progresiva, aunque nunca totalmente, a los sacerdotes en este discurso ambiguo, temeroso y dominante sobre la maternidad. Las madres en el psicoanálisis de Freud - a pesar de las interesantes aportaciones de éste a la sexualidad en general y sus formas de control y regulación social - y sobre todo a través de la visión de los discípulos más reaccionarios del médico vienés, tampoco quedan en muy buen lugar. Con todo a las madres siempre se las ha necesitado, y aunque su representación ha sido escueta, existen ocasiones en que su papel es presentado como primordial y a la vez sospechosamente irreal. Como destaca Alicia Puleo²⁵, el discurso de la misoginia y el desprecio machista no es más peligroso que el ambivalente discurso de *la alabanza*, pues éste, en ocasiones, tiende a idealizarlas en su papel doméstico y angelical para mantenerlas en él, con las consecuencias y cicatrices que esto ha generado y genera. Tendremos que esperar a Simone de Beauvoir y sobre todo a Adrienne Rich (“Nacemos de mujer”) para encontrar un punto de vista no ginofóbico y no matricida. El papel de las mujeres en la historia de la cultura occidental es un papel de subordinación aunque éstas en determinadas situaciones pudieran llegar a ocupar altos cargos y obtener mucho poder político. Sería el caso de las mujeres reinas. El rol jugado por los monarcas mujeres, las Reinas, en esta Historia, en esa historia que se escribe a sí misma con mayúsculas, es harto complejo y esquivo. En muchos libros de Historia, afortunadamente cada vez en menos, su papel es sólo el de esposas o madres del siguiente mandatario. En otros su papel aparece claramente caricaturizado. Demonizadas en su crueldad, por otro lado nunca o casi nunca superior a la de los Reyes, con mucho más real poder, han pasado a la historia de una manera a la vez documentada y falseada, lógica y mistificada. Y es que la consideración de la mujer en cada momento de la Historia también ha sido determinante en el papel que han podido o no jugar en la historia, aunque fuese desde una posición privilegiada o en momentos de tiranía monárquica y sometimiento del pueblo a sus divinizados/as gobernantes. Pero las reinas, como muchas madres y madrastras de la ficción para la Historia y para muchas historias, contadas cómo peligrosas más que divinizadas, han aparecido casi siempre demonizadas. Y esto ha sido así en las líneas de hombres de una y otra orientación sexual, aunque *la Historia oficial* haya sido, desde el punto de vista hegemónico, tan masculina como heterocentrada. La gran injuria griega fue, no sólo en el terreno del arte y la literatura, doblegar o negar a las mujeres- como en los relatos que existen elogiando el exterminio de las amazonas- y acabar relegándolas a un papel secundario que se afianzaría con el cristianismo. El judeocristianismo y sus

²⁴ Lauretis, Teresa de. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Ed Horas y Horas. Cuadernos Inacabados., 1999.

²⁵ H. Puleo, Alicia. “Perfiles filosóficos de la maternidad” en Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad. Barcelona, Ed. Icaria, Mujeres y culturas, 2004.

representaciones polarizan la imagen femenina entre Lilith o Eva (y la serpiente, maldad y fatalidad) y la Virgen María, símbolo, igualmente irreal, de extrañamiento, pureza, maternidad. La madre virgen frente a la madre sucia, temida, abusiva o malvada. Aunque la maternidad, de las mujeres “reales”, muy pronto será también problematizada y hasta, en ocasiones, convertida en monstruosa. No sólo aparecerán las reinas-madrastras filicidas como el *brujil* personaje de “Blancanieves” que, en su vanidad y celos, pregunta al espejo quién es la más bella del reino, sino también las madres como causantes de todos los males de los hijos e hijas. Las madres convertidas también en figuras míticas por las nuevas o viejas religiones o ciencias como el psicoanálisis. La maternidad como misterio y *patología* va, en cierto sentido, unida también a la patologización progresiva de la sexualidad femenina (“la mujer histérica”), de las conductas “no heterosexuales” así como al mantenimiento de la feminidad en un rol social de alienación y subordinación. La homofobia, sobre todo desde los trabajos freudianos y lacanianos y particularmente por parte de algunos de sus seguidores en el ámbito clínico estadounidense²⁶, ha asociado y popularizado en el imaginario colectivo a la madre como “culpable” de la “desviación sexual” de su hijo, de su “*detención en la maduración hacia la genitalidad heterosexual y fálica*”. Catedráticos y ocasionales “filósofos” contemporáneos, respetados incluso por ciertos círculos intelectuales anarquistas y de izquierda, como Agustín García Calvo han definido en más de una ocasión, en charlas y conferencias, la homosexualidad masculina como “*miedo al coño*”: una expresión y una afirmación no sólo homofóbica sino profundamente misógina. El machismo ha podido así unir en un mismo blanco a mujeres, madres y maricas y también, de otro modo, sobre todo a través de la negación, a las lesbianas como objetivo de un ataque astuto y una descalificación global. La cultura de masas, nutrida en gran parte de la cultura de la imagen-mass-media- y sobre todo del cine de Hollywood, se ha hecho eco de este cliché y se ha mostrado fascinada por esta dualidad madre/hijo gay y la ha hecho objeto no de una sino varias representaciones que desarrollan el tópico. Ya desde la película de Mankiewicz “De repente el último verano” (1959)- una de las primeras del cine de los estudios de Hollywood donde se muestra algo la homosexualidad de un personaje - vemos la figura de la madre posesiva y destructora - reina y bruja de un siniestro y asfixiante jardín tropical de salón-unida al destino fatal de su hedonista y egocéntrico hijo homosexual. Pero, aunque en la actualidad las representaciones ya no sean tan crudas y extremas como las de esta peculiar adaptación de una obra corta de Williams, los estereotipos de madres manipuladoras y de hijos gays infelices siguen teniendo la suficiente vigencia en la gran pantalla como para prestarles la merecida atención.

²⁶ Para un estudio más completo sobre la relación entre la disidencia sexual y los discursos psicoanalíticos véase. Sáez, Javier. *Teoría queer y psicoanálisis*. Ed. Síntesis, 2004.

“Alejandro Magno”

Olimpia y Alejandro

El reverso más completo de él lo tenemos en su esposa, Olimpia, hija del rey Neotolomeo del Epiro y descendiente de Aquiles. Filipo había conocido, siendo joven, en las fiestas de los misterios de Samotracia y la tomó por esposa con el consentimiento de su tío y tutor Aribdas. Bella, retraída, llena de fuego interior, rendía culto secreto a Orfeo y Baco y estaba entregada con el mayor furor a las oscuras artes de brujería de las mujeres tracias; cuéntase de ella que tomaba parte en las bacanales nocturnas, poseída de loco frenesí, y que se la veía correr por las montañas a la cabeza de los demás bacantes, agitando locamente la serpiente y el tirso; se dice que en la noche anterior a su boda soñó que una tormenta espantosa la abatía y que un rayo inflamaba su vientre, provocando en él un incendio salvaje, para deshacerse luego en tremendas llamaradas.

(Johann Gustav Droysen, Alejandro Magno)

“Por otra parte, a Aristóteles le presentaron por casualidad a la reina Olimpia el día de su partida. Lo examinó con la frente inclinada y con una larga mirada de irónica duda. Mientras él exhibía su elegante retórica, ella oscureció la mirada hasta que él mostró una expresión hostil e incluso de odio”

(Klaus Mann “Alejandro”)

[Tetis dice a Aquiles]: ¡Hijo mío! ¿Hasta cuando dejarás que el llanto y la tristeza roan tu corazón, sin acordarte de la comida ni del cóncubito? Bueno es que goces del amor de una mujer, pues ya no has de vivir mucho tiempo; la muerte y el hado cruel se te avecinan. Y ahora préstame atención, pues vengo cómo mensajera de Zeus. Dice que los dioses están muy irritados contra ti, y él más indignado que ninguno de los inmortales, porque enfureciéndote retienes a Héctor en corvas naves y no permites que lo rediman. Ea, entrega el cadáver y acepta su rescate”

(“Iliada” Canto XXIV .V. 128-30.)

Aunque, como han dicho algunos, ni Alejandro Magno debió de parecerse nada a un macarra teñido de rubio -encarnado por el macarra moreno Colin Farrell- ni Olimpia debió de parecerse un ápice a la desigual, algo excesiva, pero siempre intensa Angelina Jolie -aquí rozando el ridículo-, ni Hefestión seguramente tenía la buena pinta y poca gracia -en esta película- de Jared Leto, la película de Oliver Stone plantea algunos puntos interesantes. Se trata de una gran superproducción que aprovecha el tirón del ¿nuevo? *peplum* logrado por el éxito de “Gladiator” y “Troya”, lo intelectualiza un poquito, y, a veces, resulta involuntariamente divertido al poner en primer término las persistentes concepciones hollywoodienses sobre cuestiones como el heroísmo, la homosexualidad, la antigüedad griega, los padres y las madres. El *peplum* como el western o el musical parecen géneros resucitados en estos filmes pero si en algunos casos son versiones innovadoras, en la mayoría se trata o bien de *collages* basados en la nostalgia o la parodia y en revisitaciones no tan pioneras como pudiera parecer (una precursora sin continuidad de un *peplum* más serio y contemporáneo sería, por ejemplo, la interesante pero fallida “Espartaco” de Stanley Kubrick.) Los filmes de Scott, Petersen y Stone, me parece a mí, viven más del plagio o la reconstrucción de los elementos inherentes al género en su trayectoria en la historia del cine estadounidense que de una revisión profunda del período y sus personajes. Pero, claro está, el rigor histórico nunca ha sido el fuerte de Hollywood ni tampoco, si se deja claro, tiene por qué serlo. Como dijo Fellini a propósito de su delirante y plásticamente arrebatadora versión de “El Satiricón” de Petronio: “*Mi reconstrucción de la Roma antigua ha sido como un viaje a las galaxias*”. Pero “Alexander” como “Troya” y “Gladiator” se vanaglorian de su fidelidad histórica e incluso (¡cielos!) biográfica. ¿Qué diría, ahora, el biógrafo latino Quinto Curcio?

¿Fue la infancia de Alejandro Magno como la diseñada por el tristemente célebre “psiquiatra” Aquilino Polaino para los niños que “se convierten” en/ devienen gays y lesbianas? Algo de eso hay en la primera parte de la película de Stone, que causó un inexplicable revuelo-escándalo en EEUU por insinuar el amor de éste hacia su camarada Hefestión y hacia otros soldados y *muchachos persas* de su mismo sexo. Por malenseñar a los adolescentes lo que deberían aprender bien en las aulas, pero que no puede entrar en ellas, porque, como hemos visto, la educación sexual completa es un tema tabú y hablar de homosexualidad es considerado, todavía, por algunos una forma de proselitismo contagiosa, decididamente peligrosa para los indecisos muchachos. Pero el amor entre Alejandro y Hefestión, su prolongada amistad adolescente en las imágenes de Stone nunca se consuma, siempre se queda en el terreno de “lo insinuado”. Una insinuación que, al menos en la versión definitiva de un filme que debió de estar sometido a muchas presiones del Estudio, se resume en largas miradas, declaraciones de fidelidad eterna interrumpidas y en la irrupción de Hefestión, *el amante “perseguido” “que tiene que esconder su voz” -Alejandro (Sanz) dixit-* en la noche de bodas del rey griego, recién casado con una reina oriental, reclamando un huequito en el lecho

de Alex-Farrell. Pero Hefestión, *la otra*, tiene finalmente que fastidiarse. Esa escabrosa noche merece una atención especial. Sin embargo, más que por esta desparejada pareja me interesa empezar por la relación materno filial de Olimpia y Alejandro, al principio del filme, cuando se muestra lo que “pudo ser” la infancia del conquistador, su devenir gay y emperador, héroe y marica, conquistador-semidiós y *marica armarizado* y autodestructivo. ¿Están las raíces-serpientes- de la formación de Europa, de su definitivo perfil geopolítico, en la relación amor-odio entre éste y su madre? ¿En el odio-amor a su dionisiaco, alcohólico y, según aparece en el filme, a su brutal y juerguista padre? Todo, también aquí, parece tópico y burdo. Pero el éxito, la multitud de comentarios que generó el filme dentro y fuera del mundillo cinematográfico, la polémica de la representación, la ambigüedad de la acogida de público y crítica, la hacen suficientemente atractiva como para merecer una mirada atenta. La película tiene dos prólogos. Uno, a lo “Ciudadano Kane”, la película de Welles en la que otro Gran Hombre -en este caso muy heterosexual y cuya desmedida ambición se explica también por cuestiones edípicas irresolutas- es el momento de la muerte de Alejandro. Arranca al final de la vida del héroe, en el momento mismo de su muerte, en su lecho de agonizante, en un interior nocturno e iluminado por antorchas, sombrío y ominoso. Alejandro pierde la vida, pero también pierde el anillo y tal vez los anillos, al negarse a nombrar sucesor y al aferrarse al anillo que le ha regalado su “Patroclo particular”, Hefestión, dejando a Europa descompuesta, hecha un lío y sin sucesor. El segundo, un molesto prólogo histórico-geo-hagiográfico en el que el británico Anthony Hopkins (Ptolomeo) , rodeado de mapas amarillentos, sitúa al espectador ¿estadounidense?, supuestamente ignorante en geografía e historia, contándole con voz solemne algo sobre la vida, época y grandeza de Alejandro, lo que probablemente lo deja aún más confuso. Pero es en el tercer prólogo, al empezar la acción propiamente dicha, cuando aparece Olimpia (Jolie), madre protectora, ensimismada y a la vez generadora de odios internos e ínfulas divinas e imperiales. El escenario es el gran lecho materno de la reina hechicera, al margen del mundo y de las orgías de su tosco marido; un lecho suntuoso y cubierto de velos dónde ella, ensimismada en su odio, enseña a su hijo a amar y a la vez temer a las fálicas serpientes de las que vive rodeada, a las que compara con *las personas que quieres y cuidas pero siempre pueden volverse contra ti*.

Según el libro “Diosas, rameras, esposas, esclavas. Las mujeres en la antigüedad clásica: *“Alejandro fue proclamado rey después del asesinato de Filipo en el año 336 a C. Se culpó a Olimpia de esta muerte, injustamente pues con toda probabilidad estaba en aquél tiempo en el exilio- aunque tenía mucho que ganar cuando su hijo, de veinte años de edad, sucedió a su padre. Dos años más tarde Alejandro estaba en Campaña y Olimpia presidía la corte de Macedonia. Compitió por el poder con Antipatia, al que Alejandro había dejado en su casa como su segundo. Políticamente Alejandro aprobaba a Antipatía pero nunca dejó de estar muy*

unido a su madre."²⁷ Las autoras del citado texto quienes atribuyen también a Plutarco parte de la mitología de Olimpia y las serpientes, según él *"todas las mujeres de esta región eran adictas a los ritos órficos y a las orgías en honor a Dionisos desde tiempo muy antiguo"*. Este mismo Plutarco, que como tantos otros demoniza a Olimpia, fue sin embargo uno de los primeros autores que reconoció que Aquiles y Patroclo, el referente para Alejandro y Hefestión, mantuvieron una relación homosexual. La misoginia griega, en sus mismas raíces filosóficas, está descrita por las autoras del libro citado del siguiente modo: *"Incluso Platón- de los autores antiguos uno de los más comprensivos con respecto a las mujeres- encontró que, en general, se trataba de un sexo inferior al otro, aunque permitía excepciones (...) Las ideas de Aristóteles eran más representativas. Explicó detalladamente la clase de inferioridad de la mujer desde su pasivo papel en la procreación hasta la limitada capacidad para la actividad mental"*.

Aristóteles, encarnado en el filme por Christopher Plummer, da a los jovencitos aprendices de pensadores, guerreros y monarcas unas lecciones básicas de filosofía griega y se refiere de un modo harto oblicuo a la amistad íntima entre hombres, condenando, en última instancia, el hecho de que esta amistad se vea "contaminada por la lascivia". Para Aristóteles, según algunas historiadoras de la misoginia en la Grecia antigua *"En vez de dejarse llevar por un hecho tan normal como el nacimiento de una hija o el parecido de un hijo con su madre, y modificar el resto de su teoría pensando lo femenino en términos positivos, lo atribuye a un fallo del principio masculino, a una debilidad de su vigor, en la mejor tradición misógina que hace nacer toda relevancia femenina de una retirada de lo masculino, como si siguiera siendo necesario oscurecer lo femenino para que pueda brillar lo masculino"*²⁸

En una de las secuencias clave y más hermosas de la irregular superproducción de Stone, el padre, Filipo, recuperado de alguna juerga, enseña a su hijo de diez años, entre las luces y sombras misteriosas de una caverna con grabados iluminada por antorchas, los principales mitos y héroes de la tradición clásica griega (Medea, Edipo, Prometeo). Pero para el niño-adolescente Alejandrillo -mono, resabidillo y rubito- el favorito de todos ellos sigue siendo, a pesar de las enseñanzas de Aristóteles sobre los límites de la amistad y el amor pedagógico que "nunca debe convertirse en carnal cohabitación"- el amor incondicional de Aquiles y Patroclo. Su amor loco y su pasión gloriosa. Su padre pasa por alto tal observación y en cambio le enseña que *"debe desconfiar siempre de las mujeres"*.

Cuando Alejandro cumple veinte años y se empiezan a plantear los problemas de sucesión, éste sorprende a su madre confesándole más o menos que "ama con locura a Hefestión, pasa olímpicamente de las murmuraciones de las doncellas macedonias, y no tiene intención inmediata de tener descendencia". Ella se asusta de la conjugación sexual del verbo amar *"¿ama? ¡¡Ama!! En el nombre de Dionisos tienes que entender cómo Filipo-tu padre- ve eso,*

²⁷ Pomeroy, S. B. *Diosas, ramera, esposas y esclavas*. Ed. Akal, 1987.

²⁸ Madrid, Mercedes. *La misoginia en Grecia*. Cátedra, Feminismos, 1999.

por tu propio bien. Tu vida está en peligro". Así Olimpia es demonizada y la carrera de Alejandro hacia el endiosamiento es también una carrera contra la revelación pública de su verdadera sexualidad. Stone, como Polaino, culpa a las madres protectoras y a los padres disolutos, de algo intolerable en un Emperador. Más intolerable, al menos para él mismo, y para los que llevaron a Polaino a hablar ante el Congreso de los diputados, que arrasar-conquistar-colonizar pueblos extranjeros o cometer genocidio.

Además, la relación del emperador con Olimpia, madre-bruja según todos los relatos, es considerada por su padre, por su maestro Aristóteles –uno de los pilares de la homofobia y misoginia griegas- y por otros guerreros y “pensadores” como una “mala influencia”. Temen por su cordura, por sus actos, por sus decisiones, pero, sobre todo, temen por su masculinidad. Y como dice Elizabeth Badminter *La masculinidad patriarcal se define básicamente por tres aspectos: la separación de los chicos de la madre para evitar la contaminación de comportamientos, actitudes y valores femeninos; la segregación desde edades tempranas para diferenciarse de las chicas; la reafirmación de la heterosexualidad por negación de la homosexualidad.*²⁹

No obstante todo lo anterior, considero que la verdadera víctima callada es Hefestión, condenado a hacer el papel- otorgado también en la historia y nuestras sociedades a muchas mujeres- de “la querida”. Aunque esta *otra* (la amante) sea un *otro*. O especialmente por eso. De eso nos hablaba “El hada ignorante”, de eso quiere y no puede hablarnos “Alejandro Magno”, del *lamento de Hefestión*. En la noche de bodas del rey con su nueva esposa, la princesa persa Roxana, de piel oscura y *profundos ojos negros*, irrumpe el mejor amigo-amor masculino del protagonista, entrando, un tanto a hurtadillas, en la sala-habitación donde el Rey va a pasar su noche de bodas. Y entonces Hefestión le regala un valioso anillo, que él conservará hasta el momento de su muerte, hasta el inicio del filme. Roxana los sorprende y se muestra celosa ante esta última declaración amorosa de Hefestión. Alejandro responde a las posibles dudas sobre su sexualidad de su nueva esposa de dos maneras: primero con la enigmática frase *hay muchas formas de amar* y, a continuación, comportándose con ella como una bestia, rugidos incluidos, en una secuencia de cama que empieza siendo como una violación y acaba convirtiéndose en un coito en el que los dos se comportan como fieras. Ella se defiende agresivamente y feliniza su rostro al tiempo que le pone un puñal junto al cuello. Pero están desnudos y como Hollywood manda, hacen el amor. Roxana es un amor con el objetivo final de tener descendencia y/o someter y colonizar culturalmente a un pueblo con la excusa de la hermanización a través del matrimonio convencional. Pero esto lo separa aún más de su madre Olimpia de la que, según Hefestión, en cierto modo, Alejandro está huyendo en su conquista y redefinición de las fronteras entre Europa y Asia. Olimpia, en la distancia, le reprocha haberse

²⁹ Badminter, E. XY, *La identidad masculina*. Madrid, Alianza.

casado con una bárbara sin su alto linaje -suponemos que lo hace por carta pero se nos obsequia con un monólogo de Jolie frente a la ventana, desde Atenas- y le dice que él es un descendiente de Aquiles y debe reconducir la situación, una situación que se está convirtiendo en una amenaza tanto para él como para ella. El amor maternal, pero también el paternal y el interracial, son presentados en la enloquecida pero casta película de Stone como “amores destructivos”. El academicismo comercial de su propuesta – particularmente en las largas y aburridas secuencias de lucha, enfrentamiento militar y sangre- sólo se ve rota por algunos destellos de poesía, truncados por la intermitente *voz en off* de Hopkins, recordándonos, casi suplicándonos, que creamos que se trata de una historia real, de una historia tan real como La Historia con mayúsculas. Los que hubiéramos preferido, aun con las mismas dosis de fantasía, menos tópicos y más historias con minúsculas nos quedamos decepcionados por esta, no obstante, atípica superproducción.

“Edward II”

El cine del realizador Derek Jarman siempre se ha situado en una tan apasionante como discutible encrucijada entre la reivindicación y la provocación y la experimentalidad y la excesiva densidad. Ha sido, pues, un cine político visto por minorías. Jarman se presentó a sí mismo, y hasta cierto punto fue, un artista total, un artista del renacimiento. Pintor, escritor, dibujante, fotógrafo, realizador de video-clips...pero seguramente, al menos fuera de los círculos académicos y de culto, pasará a la historia como un peculiar y personalísimo director de cine. Para bien o para mal, y sobre él han llovido durísimas críticas, “un autor”. Un avanzado a su tiempo que ya hacia, en cierto sentido, cine queer antes de la acuñación del término en 1991 por B. Ruby Rich. Su experimentación lingüística, su mirada iconoclasta y homoerótica y su modo de fustigar sin piedad a la sociedad británica tatcherista de los ochenta y sus muchos males le convirtieron en un hito, a pesar de la espesura intelectual y la estética no siempre accesible de sus propuestas. Jarman un cine profundamente pictórico pero también literario y en sus tres filmes más conocidos, casi los únicos que llegaron a las salas comerciales, reivindicó la homosexualidad de tres personajes históricos bien diferentes: el mártir cristiano Sebastián, el pintor italiano Caravaggio y el monarca Eduardo II de Inglaterra. Sus tres propuestas fueron aplaudidas y admiradas por un sector del público y vistas con alto escepticismo por la mayor parte de la crítica que, además de ocultar cierta homofobia u odio a la postura militante del director, veían en él, como en menor medida en su contemporáneo y coetáneo Peter Greenaway , un esteticista muchas veces vacuo y pretencioso. También odiadas o denostadas, por unas y otras razones, por el público en general. Su último filme es el más famoso pero seguramente también el más elitista de los tres porque aunque promete y ofrece la biografía/leyenda de un monarca y una lucha que alcanzó dimensiones históricas, sobre todo en su país de origen, basada en una

famosa obra de Christopher Marlowe -a la que es fiel de un modo extraño- es altamente teatral y discursiva en su desarrollo.

La actriz fetiche del cine de Jarman, y ya un nombre fundamental en el cine independiente universal, es Tilda Swinton cuya andrógina belleza fue mostrada y “utilizada” de modos muy diferentes en las propuestas fílmicas del realizador en las que participó. Llamó la atención, incluso de un sector de la crítica feminista, el papel de reina (Isabel I) malvada, bruja, celosa y despiadada que encarna en “Edward II” que se alía con Mortimer, el clero, el parlamento y el ejército para enfrentarse a su infiel y gay marido, el monarca Edward, y a su plebeyo y díscolo amante Gaveston. La actuación de Swinton y el papel que encarna en la película han merecido mucha atención e incluso obtuvo la Copa Volpi a la mejor actriz en el festival de Cine de Venecia de 1991.

El papel de Swinton debe, al menos en cierta medida, valorarse dentro de una película llena de convenciones teatrales y personajes que se parodian a sí mismos. El filme, lleno de deliberados y exagerados anacronismos, algunos con intencionalidad política y otros meramente humorísticos o decorativos, ridiculiza a muchos personajes no sólo al de la siniestra y vampírica Isabel I. Como ha señalado Neill Richardson, en su importante artículo³⁰, este particularmente fuerte, sangriento y cruel momento del filme, en que Isabel es animalizada como serpiente mordiendo el cuello de Kent - ya ha aparecido antes en el filme rodeada de una gran boa - es el que más repulsión ha causado a la crítica feminista que se ha detenido en el filme. Sin embargo, al menos para él, la abyección de Isabel, como mujer, reina, esposa y madre, forma parte de esta exageración de Jarman sobre sus personajes que siempre aparecen bajo la mirada de un pintor y fotógrafo que busca realzar y así utilizar y subvertir los estereotipos, tanto sociales como iconográficos, que aparecen. Hay cosas discutibles en el tratamiento que Jarman hace de Isabel, aunque su representación es muchos momentos efectivamente una parodia camp y subversiva del rol femenino, a través de códigos provenientes de la mirada gay sobre las actrices, contiene momentos discutibles como el momento del acoso-burla sexual del bestializado Gaveston a la insatisfecha y galvanizada reina en “el bosque”. No obstante el tratamiento cercano al arquetipo de “bruja” que el director hace de Isabel I, con su actriz favorita y fetiche como soporte, su aproximación al mismo calificarse de misógina, al menos no únicamente. No sólo porque no tenga nada que envidiar a la maldad atribuida por ejemplo al personaje de Jessica Lange en la masculina y brutal “Titus” (Julie Taymor, 1999) sino porque su feminidad anacrónica y el uso de los objetos que la rodean, como los que rodean a su hijo, el genial y claramente paródico Edward III, tiene una intención irónica, altamente distanciada y desestabilizadora que ya veíamos en la secuencia posterior a la boda de “The

³⁰ Op.cit.

last of England”, del mismo realizador, dónde la actriz trata desesperadamente de desembarazarse de un pesado y artificioso vestido de boda en un paisaje fantasmal con un enorme viento y un montaje agresivo. Jarman es un director que ha puesto en primer término la lucha gay en sus filmes además de un director con alma de escenógrafo, pintor y creador de videoarte. “Edward II” es su filme más teatral y aparentemente estático (con imágenes *tableau* que ya aparecían en su “Caravaggio”) pero en él, a través de todos sus personajes, aplica un distanciamiento brechtiano que pretende fundir pasado y presente, horrorizar, seducir y alejar al espectador/a de lo que esta viendo, algo muy propio del cine “queer” del que, a pesar de las peculiaridades de su obra, es, a un tiempo, innegable precursor e integrante. La sombra del teatro brechtiano (que también escribió su peculiar versión de la obra) y sus teorías sobre el necesario distanciamiento del público sobre los acontecimientos y las emociones de personajes los para la eficacia política del teatro están presentes en toda la obra tanto en su visión del romance “bigger than life” de Edward y Gaveston como en la frialdad y sofisticada mezquindad de Isabel o la tosca brutalidad de Mortimer, con sus anacrónicas ropas de alto mando militar. También en el tratamiento visual y plástico de los secundarios, convertidos en grotescas marionetas. O en la progresiva y humorística mariquitización del niño principito que se va apropiando de los adornos del vestuario suntuoso y “femenino” de su reina madre hasta el delirante y alegórico final.

El filme, por tanto, combina el montaje agresivo e interpelador (característico del “queer cinema”) con el, a veces, agobiante cultismo y estatismo teatral y artístico de las producciones de Jarman, que rozan lo esteticista a pesar de su carácter reivindicativo. No obstante, se trata sin duda de su filme más extremo en su manera de reivindicar el amor homosexual e interclasista (un monarca con un plebeyo, o “un campesino” como lo definen sus aristocráticos enemigos) y en representar la feminidad cómo mascarada, con una recurrencia en el tópico sobre la imaginería de *La malvada Reina* que está saturado de ironía y dimensiones autoparódicas, sin duda conocidas por la propia Swinton, que basa su actuación en la combinación de su aspecto andrógino (tan bien aprovechado por Sally Potter en su, en más de un aspecto, jarmaniana adaptación de la novela de Virginia Wolf “Orlando”) con elementos de hiperfeminidad anacrónica y a la vez rabiosamente contemporánea.

“Manjar de amor”

Pasando páginas. De la comida familiar a la fruta prohibida.

“*Pasar páginas puede ser todo un arte*” le dice Richard a Paul en “Manjar de amor”, tal vez el proyecto más ambicioso, por su dimensión internacional, del realizador catalán Ventura Pons. Una adaptación aplicada y fiel de la novela de David Leavitt “The page turner” que en castellano se tradujo como “Junto al pianista”³¹. Paul (Paul Rhys) es un muchacho de dieciocho años, de aspecto agradable y tímido, y su madre, Pamela (Juliet Stevenson), una mujer madura que responde a ciertos estereotipos de la madre-pesada- del- joven- homosexual. El primer plano de la película es el de ella anudándole la corbata - pese a la manifiesta incomodidad de éste por ese gesto sobreprotector - para su debut como “pasa páginas” junto al famoso pianista Richard Kennintong (Alan Corduner). La trama, como la de la mayoría de las novelas de Leavitt es bastante previsible. La historia pretende ser un choque de culturas (a lo Forster, autor admirado por Leavitt) entre una pareja madre/hijo americanos y su encuentro en Barcelona con el despertar sexual. La pareja Paul/Pamela (madre e hijo) sufre un momento “familiar” difícil: el padre ha decidido separarse de Pamela; los ha dejado tirados y se ha ido a vivir con su amante, aunque Pamela y Paul siguen haciendo uso de su tarjeta de crédito. Pamela está deshecha, aunque como típica ama de casa estadounidense burguesa, se obliga a fingir entereza y alegría ante el mundo. El personaje está definido como “*algo histérica*”, no sólo por su caracterización y el punto de vista tanto del escritor como del director, sino también porque así la definen en más de una ocasión varios personajes del filme, incluido su hijo Paul. Paul se está introduciendo en el mundo de la música y descubriendo su verdadera (homo) sexualidad, algo que su madre no ve, no puede o no quiere ver. Y lo hará *de las manos* de un experto en ambos campos, Richard

³¹ Leavitt, David. Junto al pianista. Anagrama. Panorama de narrativas,2000.

Kenninstong, con el que- lo hemos adivinado- se reencuentra en Barcelona, que aquí ha sustituido a Florencia o Venecia como referente forsteriano del final de la inocencia. Así, la relación entre Richard el iniciador (algo perverso) y el iniciado, no tan inocente, Paul, se nos antoja algo tópica pero creíble. La secuencia de la primera aproximación erótica del concertista al jovencísimo pasa-páginas es una de las mejores del último cine del realizador catalán gracias a la espléndida dirección de actores. En sus encuentros en Barcelona la presencia de Pamela- siempre con expresión despistada y casi siempre vestida de rosa- es siempre un estorbo para el idilio vacacional entre Paul y Richard, aunque para Pamela, caracterizada como ingenua y torpe turista norteamericana en crisis, el romance que está comenzando es en realidad entre Richard y ella. Todo eso acabará cuando Richard, que oculta a ambos que tiene una pareja más o menos estable esperándole en Nueva York, decida no acompañarlos a Granada y cuando Pamela, después de hacer el ridículo insinuándose a Richard en la habitación donde éste ha hecho varias veces el amor con su hijo, descubra ,en el baño ,los calzoncillos de Paul. Calzoncillos de los que Richard (estereotipado como gay experimentado con mala conciencia y mala uva) se ha reído diciéndole a Paul “*son como los que llevaba mi abuelo*”.

Pamela irá imaginando que algo le pasa a Paul, que ahora estudia en EEUU, pero rehuye las llamadas de su pesada madre y se introduce en el mundo gay y musical con culturales referentes dudosos, como la lectura universitaria del misógino “Maurice” de Forster, o a través de un poderoso mecenas, el verdadero novio de Richard, presentado como el gay maduro y con influencia que debe contratar *chaperos* en su inagotable apetito de carne masculina joven y en- también lo hemos adivinado- miedo a la soledad y a la falta de compromiso de su pareja.

Frente al personaje de Pamela, madre hetero entrometida, encontramos un personaje femenino más positivo, la primera profesora de piano de Paul presentada en dos breves secuencias como una suave pero firme consejera, anciana, de aspecto lésbico. Poco sabemos, no obstante, de ella, salvo que gozó de fama y prestigio como pianista y ahora es una solitaria y olvidada profesora a los que las actuales estrellas del concertismo se refieren como “la vieja Olga”.

La segunda parte del filme transcurre en Nueva York entre conciertos, fiestas, pisos de lujo y la habitación de la Universidad que Paul, comparte con otro chico gay Teddy (encarnado por Naím-Operación Triunfo-Thomas, habitual secundario de los filmes de Pons y protagonista de la famosa escena de la bañera de “Caricias”).

En Navidad, fiestas propicias para el reencuentro, reunificación familiar y también para el desvelamiento de secretos incómodos, cuando Paul decide dejar la música, Pamela, preocupada por su hijo, hurga sin el menor pudor en la bolsa y en las cosas de Paul, donde encuentra nada menos que un ejemplar de la revista ZERO y una foto de Richard con una dedicatoria amorosa. Pamela, rendida ante la evidencia, acude a un particularmente ridículo grupo de “madres de hijos gays” que se quejan –aunque dicen no juzgarles- de la promiscuidad de sus hijos, del *estilo*

de vida que llevan. Se preocupan por si harán, o no, sexo seguro (y ¿que se entiende por tal? ¿incluye la felación? ¿usan lubricante con el condón?) Pero la reunión, observada con cierta ironía facilona, deja entrever un maternalismo homófono, falsamente comprometido, con más pose que verdadera aceptación de realidades diversas. Pamela acude en busca de ayuda (¿debe hablar con Paul?) pero acaba saliendo más apenada por el testimonio de una mujer cuyo hijo frecuenta bares *leather* y trabaja en un sitio que se llama “¿Lo sabe tú madre?”. Se deja llevar por la angustia y coge un avión a Nueva York para ir en busca de su hijo; entra en casa de Richard en plena fiesta de cumpleaños y, aunque no allí, acaba reuniéndose con Paul. Leavitt y Pons abusan del lugar común sobre la maternidad, la homosexualidad y la soledad del gay maduro, como en la conversación final entre Richard y su novio, capaz de encumbrar carreras de jovencitos pero en el fondo vulnerable, celoso y condenado a una íntima inseguridad. La muerte de su perra es la mayor tragedia para él, acompañada del abandono de su pareja. Un digno sucesor de Forster y J. R. Ackerley (“Vales tu peso en oro”). También le angustia, en el fondo, que su novio *le haya sido infiel*, aunque se supone que es algo que puede hacerse, según se dice en el filme, con cierta despreocupación y sin demasiados tapujos dentro/fuera de las parejas gays, más abiertas, más liberales que “las otras”.

En la secuencia final, la mejor de la película, Paul empieza tratando con dureza a su madre ¿*Qué haces aquí?*, ella llora y se desespera, lo que logra irritarle todavía más, pero en su conversación se sinceran y ambos descubren que han sido víctimas de un autoengaño. Ella sobre su hijo, él sobre su amor secreto. Ella se queda a dormir, con él, en su cuarto; es tarde para buscar un hotel y, en lugar de seguir hablando sobre lo que les ha sucedido, *pasan página*, miran desde la cama al techo de la habitación de Paul poblado de constelaciones y, entonces, Pamela cuenta a Paul la historia del *rapto de Ganimedes por Zeus*, hacia la inmortalidad.

La película, como en el plano literario la novela de Leavitt, contiene algunas secuencias de amor y seducción homosexual bastante explícitas para el cine de un realizador español, aunque Ventura Pons ya sea conocido como realizador gay desde su impagable documental “Ocaña: retrato intermitente”, que rompió esquemas en el cine y la sociedad española de la transición hasta ésta, correctamente realizada pero plagada de tópicos y contaminaciones culturales, “Manjar de amor”. “Food of love”, con sus bonitos paisajes barceloneses y su aplicada dirección de actores acaba como lo hacen muchas otras novelas e historias cortas de Leavitt: reconciliando y juntando a la madre-bruja-angustiada con el desmonoramiento de un modelo hetero-burgués con su hijo descarriado y tratando de integrarlo en ése, su mundo, aunque éste ya ha conocido el amor con otros hombres y asumido su homosexualidad. Al menos, en el filme de Pons, y en algunas novelas de Leavitt, los personajes madre-hijo han evolucionado (a la manera forsteriana, nunca completa, siempre algo misógina, algo homófoba y algo colonialista) con el descubrimiento de otra cultura, en este caso la cultura homosexual o lo que se da en llamar así y que aquí se despacha entre partituras, conciertos, melómanos, chismorreos sentimentales y

seducciones de aspirantes a pianistas. Finalmente han dejado de ser turistas (ella, en Barcelona, hacía fotos de monumentos, mientras él exploraba sus primeras experiencias sexuales con Richard, en secreto) para ser, por fin, viajeros, aunque su horizonte aparezca limitado, establecido en el techo astral pintado de estrellas del cuarto de un colegio mayor o residencia universitaria. La narrativa de David Leavitt, profundamente estadounidense, muestra sobre todo los problemas de la identidad sexual de la clase media, pero cuenta también con algunos apuntes sociales que ya aparecían en algunas de sus mejores novelas como “El lenguaje perdido de las grúas” (que contó con una apreciable pero algo televisiva adaptación de Nigel Finch). Ésta “Junto al pianista” es una narración plana aunque la adaptación de Pons muestra una soltura narrativa, no exenta de cierto clasicismo y cierta impersonalidad, que la dota en algunos pasajes de cierta vida, a pesar del regusto teatral característico del director catalán.

El filme de Pons, a pesar de sus muchos fallos, manierismos y su carácter evidente de coproducción para ser exportada, supone un soplo de aire fresco en el ambiguo y, en algunos momentos, asfixiante panorama del cine con temática gay realizado por directores españoles. Alberto Martínez Expósito dice en su libro “Escrituras torcidas” *A pesar de la pervivencia de tópicos, tipos y lugares comunes, resulta obvio que en el cine español de los noventa se experimenta un cambio radical en los modos de construcción visual de los homosexuales. En primer lugar la morfología de los propios personajes es diferente: Si hasta entonces habían predominado los personajes enfermos, aislados y depravados (en consonancia con los conceptos predominantes de sodomía y homosexualidad clínica), ahora se abre camino una caracterización acorde con un nuevo modelo gay, con personajes físicamente atractivos, social y profesionalmente activos y responsables de sus propias vidas*³². Es cierto, como señala Expósito, que nos vamos alejando de los tiempos en los que el morbo y la tragedia eran indispensables para la presentación de la homosexualidad en el cine español pero esta nueva pulcritud y corrección es a veces tan relativa y poco profunda como el cambio de actitudes ante gays y lesbianas de la propia sociedad española. A mi entender, a pesar de los avances, su lectura peca de un cierto optimismo. La homofobia, el machismo y la misoginia perviven en todos los estratos sociales a pesar de las Leyes del Matrimonio, las Leyes de paridad y contra la violencia de género y las conquistas puntuales en cuanto a espacios de socialización y reconocimiento. De este supuesto “gran giro” pretende hacerse eco o más bien aprovecharse la deleznable película de Manuel Gómez Pereira “Reinas” donde, adelantándose a la primera “boda gay” del Estado español, monta una gruesa y previsible comedia de situaciones en la que no sólo, como en otros filmes suyos, la homosexualidad es más excusa para la risa que para la reflexión, sino donde además se ridiculiza de a los gays (a través de lugares comunes) sobre todo a las mujeres, madres de éstos. Las madres (encarnadas por actrices de sobrado prestigio y, en

³² Martínez Expósito, Alberto. *Escrituras torcidas*. Barcelona, Laertes, Rey de bastos, 2004.

ocasiones, sobrada talla en nuestra cinematografía) son aquí Reinas-madre que hacen la vida imposible a sus guapos y atildados hijos que viven en hoteles o casas de lujo, todos bien situados y mejor vestidos y que, enamorados de sus futuros cónyuges, se disponen a celebrar una gran ceremonia colectiva, mediática y con su *puntito reivindicativo*. El *gag* facilón, la presentación de una maternidad posesiva, patológica, caprichosa, clasista e insensible no es disculpable bajo la excusa de la comedia inocente, picarona y sin grandes pretensiones. Máxime cuando tiene la repercusión que pretende tener al hacerse eco de un supuesto “momento histórico” y contar con numerosos medios y un ilustre elenco de actrices y actores. Por ejemplo, a este horrible fregado, donde las historias se cruzan sólo al servicio del chiste, se unen algunas caras nuevas y ya reconocidas del cine español. Es el caso de Unax Ugalde, quien, después de negarse a encarnar al protagonista (adolescente gay) del cortometraje de Antonio Hens “En malas compañías”, porque semejante papel podría dañar su emergente carrera, en esta ocasión - no sabemos si en base al cambio social del que habla Expósito o a algún cambio propio en su avance hacia la madurez como actor y como persona, - parece dispuesto incluso a besar a su novio en la pantalla, retozar con él en la cama y teñirse el pelo de rubio para dar vida a uno de los muchos personajes-caricatura de este filme. “Reinas”, a pesar de su *look* de modernidad y aperturismo, está más cerca de “No desearás al vecino del quinto”, en versión de democracia adinerada (algo que por supuesto no representa a la mayoría de la población ni gay o lesbiana ni femenina de nuestro país), que de “Manjar de amor” o que de los mejores títulos de Almodóvar (“La mala educación”) o Salazar (“20 centímetros”). La autoría gay en el cine español sigue dejando mucho que desear. No tenemos un Eytan Fox, un Ferzan Ozpetek, ni siquiera un François Ozon. Nuestros personajes gays son secundarios descontextualizados en los dramas serios (véase, por ejemplo, “Malas temporadas” de Martín de Cuenca) o protagonistas de series de televisión o comedias de salón de gran presupuesto que se pretenden divertidas, coloristas e intrascendentes pero que acaban, en su zafiedad fílmica y temática, resultando no sólo prescindibles sino redundantes en el tópico e irritantes.

III. MISOGINIA ANCESTRAL

“Hay tres cosas que jamás he podido comprender; el flujo y reflujo de las mareas, el mecanismo social y la lógica femenina”

Jean Cocteau

Según el imaginario homofóbico instituido, entre otras instancias, por el poder/saber psiquiátrico y sus teorías edípicas, arraigadas en el imaginario popular y la cultura de masas, sobre “las causas de la homosexualidad”, el adolescente gay pasaría, en su incompleto desarrollo afectivo-sexual, de la etapa de *El mejor amigo de un muchacho es su madre* a la no menos popular frase misógina *No hay peor bruja que una madre*. La primera es la letra de una popular canción norteamericana y la frase dicha por Norman Bates a Marion Crane durante su diálogo/cena íntima en un cuarto lleno de ominosos y plumíferos pájaros disecados, poco antes de asesinarla con lo que los críticos psicoanalíticos han llamado falo/cuchillo, en la legendaria “Psicosis” de Hitchcock.

El gay misógino sería no sólo el que ve en las mujeres un posible rival erótico sino el que las considera intelectual o personalmente inferiores a los hombres e incluso prefiere la presencia de otros hombres heterosexuales a la de una mujer, por el simple hecho de serlo. Podemos coincidir o no con José de Cádiz cuando afirma “Es de justicia admitir que los maricas estamos a menos distancia del falo (*¡el gran significante!*) que las lesbianas o que

cualquier otra mujer”³³. Pero no podemos negar que a lo largo de la historia, del cine también, ha circulado y circula todavía cierta misoginia por parte de muchos gays. Misoginia que no suele expresarse con la violencia de la misoginia y el machismo heterosexuales, pero que no deja de estar ahí, presente o latente. La creación de espacios propios, positivos, diversos, autogestionados por parte de gays y lesbianas donde éstos puedan encontrarse a gusto ¿debe tener como elemento vertebrador la exclusión de las personas llamadas de *el otro sexo*? ¿Son éstos excesos de hiperidentidad? ¿Pueden ser útiles o necesarios en determinados momentos, lugares y situaciones? No creo que haya que dar, ni se pueda, ni sea este el objetivo de este libro, dar respuestas fáciles. La pluma de los gays o su gusto por interpretar a “mujeres con poder” puede ser leída por algunos, p.ej. Miguel Cortés, como una expresión de misoginia y por otros/as como una apropiación/ocupación de los códigos y conductas asignadas al sexo *opuesto*. ¿Tiene que ser esta ocupación excluyente? ¿Podemos salir de la identidad y convertirnos en nómadas, podemos devenir multitudes y al mismo tiempo hacer uso de la identidad cuando ésta es necesaria o, incluso, urgente? La misoginia tiene una ancestral implantación en la cultura, de indiscutibles raíces bíblicas y prebíblicas. Desde Eva, tentadora y amiga de la serpiente, hasta o hacia Pandora, desencadenadora de todos los males del mundo, se ha visto y sujetado a *la mujer* por una mirada masculina, tal y como nos recordará Laura Mulvey en sus pioneros análisis sobre el cine y la mirada masculina. La mujer es un “cuerpo social” extraño, difícil de aprehender o domesticar, pero que ha sido también “ausente” de la historia y la cultura escrita y hecha por los hombres. Diferentes discursos, prácticas en instituciones de carácter religioso, jurídico, médico o cultural se han encargado de mostrar el miedo a lo femenino en general y al cuerpo de las mujeres en particular. La cultura gay y, en concreto, el cine destinado a este público ha recogido también el maloliente guante de esta tradición. También lo ha hecho desde siempre la cultura heterosexual masculina. No podemos quedarnos quietos- ellas no lo han hecho- ante esta evidencia, ante esta ya rutina malvada de la *representación*. Pero mi objetivo es contrastar, mostrar y rastrear un poco las raíces culturales de la misoginia, particularmente la atribuida a los gays, ilustres y no tan ilustres, para poder, al menos, conocer cómo funciona en los mecanismos de representación y en los (estereo) tipos humanos que pueblan muchos filmes. Y los filmes, aún en el campo de la representación o la creación, contribuyen a crear o recrear posiciones ideológicas discutibles, incluso de un modo tan violento que parecen querer reimplantarlos en nuestras vidas cotidianas de espectadores, en nuestras vidas *diversas*, cuando salimos del cine. La mirada crítica sobre estos productos, por mucho que se autocalifiquen de “inocentes” o “simples entretenimientos” es lo único que puede ayudarnos a salir de este status de la representación

³³ Cádiz, José de. “Levanten nalgas: hacia una perspectiva marica de la insumisión a la mili” incluido en el dossier Insumisión marica elaborado por el colectivo EHGAM-Nafarroa.

y este colapso de otras subjetividades. Mirar hacia otro lado, ver otras películas, ignorar cómo forman parte de una serie de tecnologías del género, el sexo, la clase o la raza, es, en cierto modo, pasar peligrosamente por alto el papel de estos productos como armas o discos duros ideológicos, ayudándoles, desde la pasividad acrítica del simple voyeur o gozador, a resguardarse en una inocuidad política (*solo son representaciones*) de la que obviamente carecen.

“Maurice”

Del inefable vicio de los griegos al amor sin nombre de los ingleses

“Si hay que dar a tal unión (de un hombre y una mujer) el nombre de amor, se tratará de un amor afeminado y bastardo, confinado en el gineceo como en el cinasgarges. Es más: sólo el “águila negra”, “águila cazadora”, a diferencia de éstos águilas de raza bastarda que viven alrededor de los pantanos cazando peces y pájaros, de los más lentos, pero que, por lo general, faltos de alimento, lanzan lamentables quejas de hambre: del mismo modo, no hay más que un verdadero amor, él que inspiran los muchachos”

(Protágoras, uno de los interlocutores del “Erotikon” de Plutarco)

“Esta armonía, cuerpo, mente, alma. Las mujeres no pueden entenderlo”

Clive (Hugh Grant) en “Maurice” de James Ivory

“Maurice” es un título clásico dentro de la literatura inglesa, de la literatura gay y también ya un clásico, a su manera, del cine británico, de la *factoría de la gélida exquisitez* formada por el tandem Merchant-Ivory, productor y director. La adaptación cinematográfica que James Ivory hizo en 1987 de la novela de Forster (escrita en 1913 y publicada en 1971, ¡después de la muerte de su madre!) no sólo no elude los aspectos y comentarios misóginos del original sino que los acentúa considerablemente y les da una renovada proyección. La película tiene momentos hermosos- con una bella fotografía de Pierre Lhome, es a ratos tierna y delicada, y muestra el difícil despertar homosexual de un joven de clase media alta en la

Inglaterra eduardiana. Tras un breve prólogo, que acompaña a los títulos de crédito y a la música evocadora de Richard Robbins, en el que el maestro traza unos dibujos en la arena para aleccionar al alumno “rarito”, la película nos sitúa ya en el final de la adolescencia de Maurice. El escenario es Cambridge, unos años antes del estallido de la segunda guerra mundial. Un incontestado monumento, junto con Oxford, a la sabiduría masculina y masculinizante, que excluía - y todavía discrimina - a las mujeres como alumnas o profesoras. A lo largo de varias secuencias discursivas el joven abraza las ideas e ideales que circulan entre *los más aplicados* de las clases sobre la libertad y la belleza griegas frente a la miseria, la opresión y la ineptitud de la religión católica. Ambas, cultura griega y religión católica, son impartidas por severos y adustos preceptores británicos. Pero entre los alumnos iniciados circulan simposios greco-homoéroticos, sinfonías de Tchaikowsky y se van creando redes que han pasado de ser homosociales -una universidad sólo para varones- a redcillas clandestinas de iniciación homosexual, en las que ocupa un lugar central Lord Risley, finalmente cazado y condenado a trabajos forzados por “sodomía” y “corrupción de las clases socialmente inferiores”. El recuerdo de Wilde y la realidad del momento estaban en la mente de Forster. Confuso, Maurice deja de ir a la Iglesia, para disgusto de su madre, sus hermanas y el doctor Barry, representante de un poder emergente que cómo sabemos pone nombre y patologiza a lo que le sucede al joven. Tanto la madre de Maurice como la de Clive son presentadas de un modo nada elegante. La primera como tonta y asustadiza a causa de las primeras extravagancias de su hijo, aunque desconozca cuál es la “naturaleza perversa” de éstas. “*Tu pobre padre siempre fue a la Iglesia*” dice, ante la actitud del joven Maurice; una actitud que sus hermanas no consideran más que signo de inmadurez canalizada por el anticlericalismo, snobismo y las dudosas influencias. La segunda madre, la de Clive, es mostrada como fría, dominante, clasista y calculadora. Ha diseñado un matrimonio de altos vuelos y una prometedora carrera política para su hijo. Grecia es sólo una tontería adolescente. Tontería a la que se agarra Clive al principio, como “ideal inalcanzable,” y Maurice después, adaptándolas a su antojo, a su situación de salida o vuelta al armario. Al final, cuando “Maurice” rompe con todo, para reunirse en un abrazo final con el salvaje Alec y los bosques a ninguna parte, en ese espacio idílico-irreal-gay *positivo* (como dice Paul en “Manjar de amor”)- y se sincera con su amigo de juventud, Clive ya casado, éste, convertido, a instancias maternas, en hombre de Leyes y político en ciernes, le dice “*estábamos de acuerdo en esto, la amistad entre dos hombres sólo es excusable cuando es puramente platónica*”. Pero lógicamente Maurice no le hace caso, ya ha elegido. No sabe muy bien en qué consiste, o no, eso de la amistad platónica. Él se ha enamorado de un sujeto de clase social inferior. No sabemos que pasará después, de ahí la inconsistencia de su final feliz y también su potencia. Clive, heterosexualizado, y también algo grotescamente “feminizado”, vuelve a su mansión-armario, cerrando puertas, donde lo espera, con expresión bobalicona, su joven esposa que, desde su aparición en la pantalla, y en particular en el doblaje español, es ferozmente

ridiculizada. Basta ver la horrible secuencia- apoyada sobre todo en el talento cómico de Hugh Grant- de la *noche de amor* con su reciente marido: él no quiere ver, y ella no ve, el drama que se está desarrollando dentro de Maurice en el cuarto contiguo. Es la mujer ignorante que Clive necesita para que lo siga en su futuro prometedor. Durante todo el filme, y sobre todo a partir del acobardamiento de Clive y su plegamiento al orden heterosexista y socialmente imperante, su humillación y ninguneamiento de los sentimientos de Maurice hacia él se harán con la voluntaria ignorancia (presentada incluso como grotescamente tonta) y hasta con la colaboración de su esposa Marie Anne Woods, presentada como un simple objeto de decoración. Las mujeres en “Maurice” de Ivory, tanto las que rodean a Clive como las hermanas de Maurice no se dan cuenta de nada, meten la pata, se comportan como aniñadas, cotillas, superficiales y carecen de ese espíritu greco-anglosajón que tienen, en sus tres escalafones sociales diferentes, los tres personajes homosexuales: el cobarde Clive, el dubitativo Maurice y el osado Alec, que no sólo representa el nuevo *amigo ideal* de Maurice, sino la transformación y revolución social que los filósofos y pensadores (como Edward Carpenter) suponían inherente a la liberación homosexual. Sólo que ellos, en concreto Carpenter, decían también algo sobre el potencial revolucionario de la emancipación femenina, algo obviado por Forster en su novela y casi un siglo después por Ivory en su película. Una visión virilizante y una renovación de una tradición de pensamiento misógina se esconde detrás de estos textos. Curiosamente por las mismas fechas en que se escribía el libro de Forster se estaba ya terminando la autobiografía de un mariquita plumero y nada misógino, Quentin Crisp, titulada “El funcionario desnudo”³⁴ donde narra con humor y sin grandes discursos su adolescencia, su juventud y la dificultad para desenvolverse en los suburbios literarios y teatrales la homofóbica Gran Bretaña de la época. Quentin Crisp ha sido muchas cosas y también la reina Isabel en “Orlando” de Sally Potter, en una performance travestida que más que misógina es camp, autoparódica y desestabilizadora del rol tradicional de género.

Por los altos colegios ingleses para los hijos de la clase acomodada pasó también el irlandés Oscar Wilde, cuya figura se convirtió en un verdadero espectro y modelo no sólo para Forster sino presente en todos los escritores gays coetáneos y posteriores a su generación, sólo que desde una categoría identitaria mucho más firme y, en ocasiones, combativa: la del “dandy”. Y el dandy ha sido descrito como aquél que no trabaja, vive a costa de otros, y “*sólo vive para lucir su aspecto físico, su distinción y hacerse contemplar*”. Rosa Pereda y Lydia Vázquez lo reconocen como un héroe moderno, que cruza la frontera hacia el siglo XX y sus contradicciones. Sin embargo estas autoras reconocen que pueden ya rastrearse los rasgos de la figura masculina del dandy en el joven esclavo Alcibíades, discípulo y supuesto amante de Sócrates, que en el banquete platónico (un banquete sexual y literario del que se excluía a las

³⁴ Crisp, Quentin. El funcionario desnudo

mujeres) se muestra como un “joven preocupado sólo por su belleza, su encanto y hacerse admirar”³⁵. Además aunque Wilde se apasionó por Grecia y el amor masculino pederástico (maestro-discípulo) su afeminamiento - característico de muchos dandys del diecinueve - lo distanció, queriéndolo o no, del modelo virilizante y misógino tomado de los clásicos, que proliferaba en las élites intelectuales y artísticas algo “excéntricas” de los “colleges” británicos y fue objeto de las burlas de algunos compañeros varoniles a los que él despreciaba. Un desprecio que éstos y otros miembros aún más destacados de la sociedad de su tiempo le hicieron pagar muy caro.

“Wilde”

La vida y la obra de Oscar Wilde, su figura humana, perfil histórico y textos- tanto narrativos como dramáticos- han sido profusamente visitados a lo largo de la historia del séptimo arte, ya desde el cine silente con la adaptación que hizo Lubitsch de “El abanico de Lady Windermere”, una obra maestra sin palabras a partir de una obra maestra de las palabras.

La figura de Wilde, su biografía, ha tardado más en aparecer en la gran pantalla ya que era difícil, si no imposible, referirse a él, reconstruir su vida sin tener en cuenta el proceso por sodomía que sacudió a la Inglaterra victoriana y que le llevó a la cárcel, el exilio y la muerte. Wilde se convirtió en ángel-monstruo para generaciones. Corrieron y siguen corriendo ríos de tinta en torno a él y su obra. Pero, cuando ha aparecido en el cine, y ya lo hizo en 1960 Ken Hughes en el oscuro tenebrista, recitado y algo tétrico “The trials of Oscar Wilde” con Peter Finch dando una sombría presencia al autor de “Una mujer sin importancia” ¿cómo ha representado a Wilde? ¿Es el dandy que Wilde encarna ya un mito o los documentos históricos han permitido construir aproximaciones cinematográficas más o menos fieles? ¿Era Wilde un gay misógino como lo son algunos de sus famosos aforismos puestos en boca de sus personajes? ¿Fueron dichas por él algunas sentencias que se le atribuyen “*Hay dos clases de mujeres: las feas y las que se pintan*”? ¿Se ha confundido su personalidad con su obra literaria? ¿Fue un producto de su tiempo, un heredero subversivo de una tradición clásica, un prestidigitador caído en su propia trampa? La película reciente más sonada, que renueva la figura a través del *biopic*,

³⁵ Diego, Rosa De y Vázquez Lydia. Hombres de ficción. La figura masculina en la historia y en la cultura. Alianza Editorial. Madrid, 2005.

es sin duda “Wilde”, famosa por su excelente elenco, con el popular Stephen Fry a la cabeza como el escritor irlandés; por su franqueza sexual, por su reconstrucción elegante de la sociedad y las gentes que rodearon al poeta y por su narración minuciosa de los acontecimientos que llevaron a su ordalía. También por estar basada en la biografía reciente más completa sobre el escritor, obra de Richard Ellman. De la mitificación y el falseamiento de la vida y obra de Oscar Wilde, que algunos grupos gays conservadores o el propio *establishment* cultural, crítico y literario han hecho en muchas ocasiones ya hablé, con pluma certera, Javier Sáez en su breve pero esclarecedor artículo “Enterrando a Wilde”³⁶ Para la cultura oficial más conservadora es más fácil, aún hoy en día, interpretar a Wilde sin unir su vida y su obra. Así, ahora, incluso en algunas universidades, se sigue hablando de libros como “El retrato de Dorian Gray” como una versión moderna, gótica o decadentista del mito de Fausto o sobre la dualidad bien/mal, viejo/joven, carne/espíritu. No creo que sea una casualidad las muchas versiones que se han hecho de sus comedias por los grandes estudios o desde el cine británico y que se obvian los aspectos más interesantes de su personalidad humana y artística. Salvo la bella pero armarizada versión de Lewin de 1947, considerada todavía como la mejor adaptación del libro, no conozco ninguna otra versión de la gran novela de Wilde que haya traspasado los circuitos de la serie B y que haya mostrado con sinceridad la fuerte carga homoerótica del texto original.

A mí me interesa ahora analizar cómo el filme, profundamente británico, bello y algo académico, pero en algunos momentos intenso, de Brian Gilbert nos muestra al personaje y muestra a las mujeres que formaron parte de su entorno más próximo, familiar y social. El filme fue para mí una grata sorpresa pues, a pesar de sus numerosos tópicos y reincidencia en algunos lugares comunes ya arraigados, no hace una hagiografía al uso del escritor sino un retrato humano y, a diferencia de las igualmente británicas producciones Merchant-Ivory, no parece embelesado en su propio preciosismo y morosidad estética sino que está puesto al servicio de un retrato social y humano más veraz.

“Wilde” comienza en un paisaje de western, con música propia de este género, mientras se suceden los títulos de crédito. Un comienzo que desconcierta al espectador, seguramente preparado para entrar de golpe en el salón de té y la conversación ingeniosa. El agreste paisaje y los rudos y jóvenes vaqueros con los que, sorprendentemente, congenia Oscar Wilde, en labor de conferenciante y humorista, contrastan con las “buenas maneras” de la sociedad británica del momento, a la que pasamos enseguida, reconstruida primorosamente. El episodio de la bajada del artista a las minas de Colorado, que presagia ya, en su oscuridad, su descenso al infierno carcelario de *Reading*, es el reflejo que Gilbert y su guionista Julian Mitchell han querido dar del viaje del escritor a EEUU. Wilde, ya en Inglaterra, rodeado de admiradores y admiradoras, idólatras y envidiosos, tiene un claro proyecto matrimonial (*tengo que casarme ¿no?*) que

³⁶ Sáez, Javier “Enterrando a Wilde en “La Kampeadora” n 8.

consiste en tener una mujer atenta y callada, que le corrija sus escritos y sirva de “bella esfinge” en las fiestas de sociedad en su honor. Al principio sólo la excéntrica madre de Wilde, también escritora y conocida por su nacionalismo irlandés, encarnada por Vanesa Redgrave, aplaude todas las “extravagancias” y osadas opiniones de su hijo y sólo ella cree, en su círculo familiar, que “El retrato de Dorian Gray” es un libro soberbio. Esta opinión contrastará con la abierta desaprobación de la familia de la esposa del escritor que lo considera “peligroso, inmoral y lleno de paradojas”. No obstante, las comedias de costumbres, no exentas de crítica social hacia la Inglaterra del momento, triunfan, hacen reír y deleitan al público del todavía joven Wilde. Es toda una estrella literaria y teatral. Todo un personaje. Pero ¿qué ocurre con la persona? Las mujeres que rodean a Wilde intuyen que su boda es sólo un apaño, un “matrimonio de conveniencia” y sabremos pronto que es más el afecto que el deseo sexual lo que preside la relación entre Wilde y Constance. Ella debe refugiarse en una maternidad entregada, mientras él frecuenta cada vez más a las amistades masculinas. El trabajo de él tiene una amplia dimensión pública, el de ella es de comparsa y *ángel del hogar*. En una de sus cartas reales, que no aparece en el filme, Constance es descrita por el escritor como “una pequeña Artemisa, seria, esbelta, de ojos de color violeta, con rodetes de espeso pelo castaño, cuya cabeza al inclinarse parece un capullo y de manos maravillosas de marfil que arrancan al piano una música tan dulce que los pájaros dejan de cantar para escucharla”.³⁷ Así Wilde idealiza y a la vez somete a Constance ante la varonil prioridad de su carrera literaria, artística, diletante. No obstante en las diversas biografías del escritor irlandés, y tal y como se muestra en el filme, se incide en que Wilde sentía un verdadero amor y sincero afecto por su mujer, aunque su sexualidad y su *amor innombrado* fueran por otro lado y quedaran fuera de la familia y el entorno de ella, una familia que pertenecía a una pacata y religiosa burguesía británica, que veía en él un personaje extravagante y autocomplaciente. Con un joven admirador canadiense habla del amor griego – una vez más presente en la cultura de los jóvenes intelectuales ingleses del XIX, dentro y fuera de los *colleges* masculinos- y juntos lo ponen en práctica cuando éste se entrega sexualmente a su admirado Wilde, una vez que su “santa esposa” se ha retirado a descansar.

La paternidad de Wilde quiere ser sincera, pero no tiene tiempo ni para su mujer ni para sus hijos. Todo esto se articula en el filme con las imágenes que acompañan la narración a sus hijos de su cuento ¿infantil? “El gigante egoísta”. Empieza siendo contado por su propio autor, Wilde-padre, es continuado por la esposa-madre, ante la ausencia de éste, posteriormente una voz en off –suponemos que la del propio Wilde ausente- continúa narrándolo mientras los niños permanecen solos en la casa, aislados por el temporal y vistos tras la ventana con una iluminación tenebrosa. El escritor retoma el cuento y lo sigue narrando a sus hijos mientras

³⁷ Funke, Peter. Oscar Wilde. Alianza Editorial. Libro de bolsillo. 1972.

pasean y tratan de pescar, en un paisaje luminoso y natural, a orillas del río, pero son interrumpidos por Constance, la esposa-madre que dice “*Papá tiene que trabajar*”.

Constance no es sólo una *ninfa constante* que trata de ayudar a su marido sino alguien a quien se quiere mantener en la ignorancia. En un momento del filme ella se rebela contra ese papel de hada ignorante y dice al primer amante, ahora joven amigo, preocupado por el futuro de Oscar: “*Los hombres creen que protegen a las mujeres manteniéndolas al margen. Pero eso no hace sino empeorar las cosas*”. Constance reclama su derecho a saber.

El cuento de “El gigante egoísta”, en off, un personaje con el que el propio Wilde parece identificarse no sin sentimientos de culpabilidad, o así se nos dice en el filme, es retomado por la voz de uno de los niños mientras el protagonista tiene su primera pelea con su joven amante Bosie (Lord Alfred Douglas-Jude Law) que lo acusa de “mezquino y vulgar”. “Wilde” incide en la imagen de Bosie Douglas como un joven noble sin nobleza, caprichoso, inconstante, neurótico y edípico, (auto) destructivo de la obra y la vida de Wilde con su obsesión por alardear de su intimidad con el reputado escritor para molestar a su padre, Lord Queensberry (Tom Wilkinson).

El primer encuentro entre el padre de Bosie y Wilde es sorprendentemente plácido, a pesar de los prejuicios iniciales del uno hacia el otro. Lord Alfred Douglas está contento, “*sabía que os entenderíais*” le dice a su brutal padre- y se han entendido sobre todo en una cosa: su desprecio por la religión católica. Pero Lord Queensberry no puede apreciar a Wilde, porque éste, a pesar de su innegable talento dialéctico y literario, *es un perverso*. Prohíbe a su hijo, a pesar de las furiosas protestas de éste, que vuelva a ver a Oscar y contratando espías que les siguen a los burdeles de prostitución masculina, adonde se supone que Douglas-Bosie “arrastró al escritor irlandés”, se inicia el proceso, el juicio, y la caída. Unos burdeles donde, como ha estudiado Jeffrey Weeks³⁸, no sólo se gestaron las concepciones de pánico moral urbano a partir de la figura de la prostitución tanto masculina como, sobre todo, femenina, sino también en los que las conductas de los jóvenes prostitutos, que además en ocasiones aparecían travestidos, contribuyeron a fijar la identidad social y las representaciones del homosexual moderno. En el filme de Gilbert todo es bastante previsible, sobre todo si ya conocemos la historia. Tom Wilkinson como el machista, brusco y dominante Lord Queensberry y Jude Law como el voluble, irritante, exhibicionista y clasista Lord Alfred Douglas. Nada nos sorprende. Ahora bien, fijándonos en el papel de las mujeres sólo vemos a la madre de Wilde, a la esposa fiel y constante y a la amiga de ésta, Ada, curiosamente interpretada por Judy Partiff que ya fuera la aristocrática y dominante madre de Clive en el “Maurice” de Forster. Aquí es una de las voces “autorizadas”, la voz femenina conservadora del Imperio de las apariencias, defensora de la censura y de la importancia no tanto de ser o no ser, hacer o no hacer, como de “saber

³⁸ Weeks; Jeffrey. Against nature: essays on history, sexuality and identity. London, River Oram Press, 1991.

aparentar”. Junto a Constance y junto al mar, ambas tomando el sol, bien vestidas, cómodamente en la playa, ella se hace portavoz de los rumores que corren sobre la vida de Oscar y Bosie juntos. Ella dice “*El Imperio (Británico) no se construyó con hombres como Bosie Douglas*”.

Con la caída de Wilde las tres mujeres que se nos han presentado en su entorno tomarán posturas diferentes. Constance, su esposa, no le abandona y quiere que salga del país antes de que se dicte la sentencia. Lady Wilde, en cambio, quiere que haga frente a la sociedad al igual que lo hizo su padre y, aunque se nos muestra su amargura, también su ciego orgullo de irlandesa que quiere, incluso a través del sacrificio de su hijo, desafiar a los ingleses, a los que detesta, aunque, como Wilde, se haya acostumbrado a su modo de vida, burgués y autocomplaciente. Ada (Partiff) se preocupa por Constance, detesta el crimen de Oscar y quiere que ella se separe de él y entierre su recuerdo. Constance apoya a Oscar como vemos en su *vis-a-vis* en la cárcel de Reading, donde promete que le apoyará cuando salga, no se divorciará de él y le dejará ver a sus hijos, con la condición de que no vuelva a ver a Bosie Douglas al que las personas del medio donde se movía Oscar han culpado de su situación actual. Las secuencias de la prisión de Reading son escuetas y, a pesar de su desnuda aspereza y sus logrados tonos sombríos, acentuados por la palidez creciente del escritor y la amargura reflejada en su rostro, están impregnadas de un frío academicismo. Esta pulcritud, algo molesta, no logra tampoco romper la prolongación de la narración por la voz del protagonista de “El gigante egoísta”, ni las bellas frases, leídas en off, de la “Balada de la cárcel de Reading”, un texto sombrío donde Oscar parece haber perdido, aunque no del todo, su gusto por la paradoja y la ironía a favor de un resentimiento lógico, pero que adquiere la forma de una literatura más sobria y lastimera, cargada de amargura hacia su joven amante y hacía sí mismo.

“Wilde” de Brian Gilbert es en definitiva una película aplicada, a ratos hermosa, pero que, aunque quiere ser fiel a los hechos, lo es en definitiva a la versión más oficial de éstos y donde se omiten por ejemplo las reacciones contradictorias de los escritores amigos y, algunos, compañeros de correrías de Wilde. No hay rastro de la ambivalencia y el rechazo hacia el escritor irlandés por parte de Andre Gide, autor del sobrevalorado y misógino “Corydon”, donde, como hizo en menor medida Wilde, el amor griego masculino y su amplia herencia a través del arte y la literatura se inscribe como virilizante y necesariamente “nada afeminado”. Gide, en definitiva, acabó mostrando, a pesar de su admiración por gran parte de la obra del escritor, el mismo temor a *la pluma* wildeana que muchos de sus contemporáneos.

“Un hombre sin importancia”

La herencia de Wilde: El anciano conductor poeta y la joven Salomé en apuros.

De todas las reencarnaciones cinematográficas del espíritu wildeano, de todas sus trasposiciones y reappropriaciones mi favorita, en la pantalla, sigue siendo la que, con conmovedora sencillez, retrata el director Suri Krishamma, ayudado por el veterano “en estado de gracia” Albert Finney, en la infravalorada “Un hombre sin importancia”. Estamos ante la historia de un personaje aparentemente pequeño, sin importancia. Pero también lleno de grandeza. Es la historia, narrada con admirable economía y toques de poesía, del “coming out” de dos personajes “diferentes” en un entorno particularmente hostil: el católico y reaccionario Dublín de 1962, en una de sus comunidades suburbanas, donde el protagonista trabaja como conductor de autobús, aunque su vocación es dirigir teatro y su pasión El Arte con mayúsculas que ejemplifica en Wilde, a quién convierte en su modelo. Los dos personajes, Alfie, nuestro hombrecillo maduro, soñador y sin importancia y Adele una joven a la que éste convierte en su musa al querer que protagonice “Salomé” de Wilde, proyectan una imagen parcialmente falsa de sí mismos hacia el exterior e incluso no son capaces de verse el uno al otro tal y como realmente son. Alfie ve sólo una imagen parcial y mitificada de Adele a la que inicialmente sitúa con los parámetros machistas de la idealización en la pureza y la inocencia; inocencia e idealización que también beben de la dicotomía patriarcal y cristiana entre virgen/puta. El viejo discurso sobre la mujer caída se renueva en “Un hombre sin importancia” y recae sobre el conductor de autobuses gay. Alfred ha conseguido cierta respetabilidad, incluso admiración, por parte de un público, sus pasajeros de autobús, que le ven como un simpático excéntrico, un fabulador y excelente narrador que les encandila a diario con sus monólogos extraídos de la literatura que lee en secreto. Esta excentricidad será objeto de las sospechas de su hermana (Brenda Fraker) y cuñado que, particularmente este último, aliado con la ignorante jerarquía eclesiástica del lugar, considera “obscenas, peligrosas y blasfemas” ciertas palabras de la obra. Alfred se ha convertido de un simpático y locuaz autobusero en un intenso director de teatro que quiere sacar magia y poesía de sus, por lo general anodinos, conciudadanos. Será precisamente su,

además de anodino envidioso, cuñado quién desatará la caza de brujas sobre Alfie y su obra, aunque al final el efecto de ésta no será el esperado.

En el filme el teatro religioso del asfixiante espacio eclesiástico que reglamenta los sentimientos de los personajes se contrapone a la kitch y vitalista sensualidad del escenario teatral donde Alfred dirige, como puede, los ensayos de la obra de Oscar Wilde. Una obra que ya suscitó violentas críticas en época del escritor irlandés (no pudo estrenarse en Londres) y se reproducirán en el, sólo aparentemente, apacible y modesto ambiente que retrata “Un hombre sin importancia” Los dos protagonistas de la cinta, Adele y particularmente Alfie, con su desenvuelta palabrería, sus confesiones ante el espejo, citando continuamente a Wilde, emiten signos para que otros puedan verlos tal y como son, sin prejuicios. Por ejemplo, Alfie llama Bosie a Robbie (Ruffus Sewell), su joven y atractivo ayudante en el autobús, y éste le dice simplemente “ya empiezas con tus rarezas, tus grandes palabras”. Alfred es raro aunque nadie lee en qué sentido. El mismo Robbie le pone en la pista de que Adele no es la mujer pura, la chica guapa, dulce, inocente que él quiere convertir en actriz y la propia Adele no oculta su paradero, una miserable pensión donde Alfie la descubre haciendo el amor con uno de sus clientes. Adele espera un hijo y dice que es de John. John es un nombre común, un nombre que designa a todos los hombres que la requieren, resguardados en el anonimato. El ambiente, la educación y las relaciones sociales del microcosmos en que se desenvuelven les impiden, a uno y a otro, verse tal y como son, y también colapsa a su entorno a la hora de decodificar los signos que emiten sobre sí mismos. El entorno no quiere saber y cuando lo hace siempre será a través de la sospecha, el temor o la injuria.

“Un hombre sin importancia” está acompañada por una profusa banda sonora, una música a ratos vivaracha pero sobre todo triste y melancólica y narrada en unas imágenes de un paleta cromática que recuerda vagamente al del cine inglés de la productora británica Ealing sólo que sus personajes son más propios del “free cinema” pero desarrollando, aunque sea desde un mayor clasicismo y candidez narrativas, unos temas y situaciones que el “free cinema” no había hecho más que apuntar.³⁹

El descubrimiento de la verdad que oculta Adele, a la que idealizó, convirtiéndola en musa, a la manera wildeana, sirve a Alfred para enfrentarse al espejo social y - en un acto de “empowerment” identitario - sale a la calle vestido como un dandy marica y orgulloso. Así se dirige a la taberna a la que habitualmente acudía a mirar tímidamente a los muchachos y se dispone a hacer ofrecimientos sexuales al joven macarra que le gusta. Pero esté, ayudado por otros, le dan una paliza y le roban el dinero. El oprobio hacia Wilde y los

³⁹ En el caso del free cinema, que tuvo su apogeo a finales de los cincuenta y se extendió hasta bien entrados los años sesenta, podemos ver un tímido antecedente de “Un hombre sin importancia” en la adaptación que Tony Richardson hizo de la obra de Selagh Delaney “Un sabor a miel” sólo que aquí los personajes estaban más cercanos a la caricatura y sus problemáticas sólo se esbozaban.

gays está ligado a la mistificación y el temor que podemos ver por ejemplo en la imagen de Salomé, no sólo en la obra de Wilde, sino en toda la historia de la cultura, el arte y la representación occidentales sobre la mujer fatal, de la que sería uno de los arquetipos. En su trabajo sobre el simbolismo Robert Delevoy nos pregunta: “*Hubiera podido esta multitud ávida de prohibiciones descifrar tan complejos cruces? ¿Hubiera podido ver en la felina Salome a la gran prostituta del Apocalipsis? ¿Hubiera podido adjudicar a la pantera y al abanico de plumas de pavo el sentido de la lujuria? ¿A la esfinge que sostiene entre sus garras a una víctima masculina, los símbolos de la dominación*⁴⁰”? Alfred participa de esta iconografía y filosofía decadentista sobre la figura de Salomé, a la vez fascinada y temerosa de ella. Visión que encontramos en algunos cuadros de Gustave Moreau que inspiraron a Wilde y que, desde la tradición bíblica, han clasificado a las mujeres en vírgenes o prostitutas, en inocentes y malvadas. En el desvelamiento que da lugar a la caída en el relativo oprobio social del protagonista se produce también un paso de éste a una mayor lucidez hacia el personaje femenino y su verdadera realidad-lejos del mito literario- y a la definitiva humanización de esa diosa-(chica ingenua)- bruja que podría representar Adele.

La caída de Alfie no será, a pesar del patetismo del momento, subrayado por la música y un travelling de retroceso que nos deja ver su cuerpo abatido en un largo y oscuro callejón, una caída en la resignación. Humillado y en el agua, donde pierde o sueña que pierde el clavel verde símbolo de los dandys y homosexuales de finales del XIX, y después de un patético intento de suicidio en un río donde el agua apenas le llega a las rodillas, Alfie se ríe de sí mismo y declara “ahora sólo me queda la humildad”.

La actitud homofóbica de su hermana, que junto con el cuñado sospechan de los libros que guarda en su habitación, a la manera del cura y el ama de Don Quijote, y la hostilidad del entorno no lo derrotan. Hablando con su hermana se da cuenta de que el amor entre ambos permanece a pesar del escándalo y también muchos de los pasajeros que han admirado sus monólogos se niegan a bajar del autobús a pesar de las imprecaciones de su cuñado y del malicioso controlador de autobús, que ya lo tenía vigilado. Alfie se defiende de nuevo con Oscar Wilde pero se da cuenta de que debe desembarazarse de su retórica y del intento de legitimar a través de los griegos la intelectualidad y la espiritualidad del *amor que no se atreve a decir su nombre*. Adele lo visita en el autobús, él quiere que siga interpretando la obra pero ella debe irse a Londres a tener el niño, o tal vez a abortar. El joven autobusero poeta y la Salomé en apuros se han visto separados por la ignorancia y la crueldad del entorno. Pero queda una puerta abierta a la esperanza para ambos. Para ella Londres y su radiante juventud, para él el apoyo incondicional de algunos parientes y amigos de toda la vida. Al final, renunciando a dirigir Salomé, ya que su protagonista ha

⁴⁰Bornay, Erika Las hijas de Lilith. Cátedra. Ensayos de arte, 1988.

tenido que huir, Alfie, sólo en el escenario, se ve sorprendido por la visita de su joven compañero de trabajo, Robbie, que con la misma peluca rubia que antes se resistía a ponerse, quiere ahora participar en la función. Ya no hay obra pero juntos leen poesía, esa poesía que antes el joven Robbie consideraba demasiado “rarita”. La función tal vez, en el Dublín del 62, no sólo no ha concluido sino que no ha hecho más que empezar.

IV. LOS BUCEADORES DEL ALMA FEMENINA

¿Realizadores misóginos, feministas o camp?

En una conferencia, algo disparatada, que dio para la Universidad de Burgos la catalana Marta Balletbó Coll – joven directora, actriz y escritora reconocidamente lesbiana- , autora de las interesantes “Costa Brava” y “Seigné”, además de mostrar su desparpajo y simpatía, dijo dos frases, para mí sumamente molestas, que se quedaron grabadas como con hierro candente en mí memoria. La primera fue a propósito de George Cukor- considerado experto en dirigir actrices como Katherine Hepburn- y su supuesta comprensión del alma femenina. No recuerdo con exactitud sus palabras, pero eran algo así como *“Estoy harta de que digan que los directores gays comprenden el alma femenina, que hacen películas donde retratan mejor que nadie a las mujeres”*. Y añadió: *“Que hagan películas sobre saunas”*. A esta perla sumó otra aún más impronunciable: *“Yo me sentiría más cómoda en un grupo de legionarios que en uno de feministas”*. Dijo otro tipo de cosas, por supuesto, algunas interesantes sobre las dificultades de ser mujer directora de cine en España y encontrar dinero para hacer películas y ser valorada o sobre cómo, cuando vio por primera vez “Casablanca”, ella no se enamoró de Humprey Bogart sino de Ingrid Bergman. Esta vivaz y camaleónica mujer había conseguido herirme con sus declaraciones. Pero planteaba una cuestión que también está latente en cómo se juzga la obra de muchos directores gays, aunque no sean George Cukor; cómo se valora todavía su representación de las mujeres. La

feminidad hiperbólica, las mujeres al borde de un ataque de nervios, las que sólo tienen piedras en los zapatos, las que tienen dificultades y aparecen en los relatos de los directores gays ¿son sólo fantasías proyectivas, nuevas *Albertines*, desde las que los directores gays hablan de sí mismos y sus propios problemas sexuales, afectivos y sociales? ¿No pueden compartir o comprender mejor, desde su posición social y su discriminación personal, otras discriminaciones que también están relacionadas con el género: la masculinidad dominante y la heterosexualidad obligatoria? No pienso responder a estas preguntas, no puedo hacerlo, pero sí analizar algunos, pocos, ejemplos, de cine español y extranjero recientes que tal vez nos ayuden a profundizar un poco más, o al menos ver con más claridad, el estado fílmico de la cuestión. Lo que para mí sí está claro es que los gays directores tienen todo el derecho a hacer algo más, si quieren, que películas de saunas. Algunos de los clásicos del cine releídos con más furor por todo tipo de público y también por el público gay y lésbico que, a través de la lectura “camp”, se ha apropiado de ellas, (en auténticos actos de ocupación en los que la protagonista es una mujer y sus ángeles y demonios interiores), han sido realizados también por realizadores no gays, incluso militantemente heterosexuales como Billy Wilder o Joseph Mankiewicz. ¿Por qué aplaudir “Eva al desnudo” y no “La costilla de Adán”? ¿Porque unos personajes han salido de plumas o han sido filmadas por realizadores gays y son, se supone entonces, *proyecciones fantasmáticas*? ¿O tal vez el motivo sea que, por ejemplo, en “Un tranvía llamado deseo” o en “Ricas y famosas”, con su subtexto lésbico, hay una reflexión, todavía incómoda, sobre el papel sexual de las mujeres en la sociedad que aparece sólo en algunos momentos en el clásico de Mankiewicz y casi nada en la obra maestra de Billy Wilder? ¿Por qué gran parte del público joven español aplaude el retrato de la soledad, la pobreza y la sumisión/rebelión femeninas en “Solas” de Benito Zambrano o en “Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto” de Díaz Yáñez y, en cambio, puede, como muchos críticos varones han hecho, considerar afectados o histéricos los retratos femeninos de “¿Qué he hecho yo para merecer esto?”, “Piedras” o “Anita no pierde el tren”? Las razones, casi siempre, siguen siendo las mismas. Los realizadores gays, por lo general, dan un pasito más allá al mostrar cómo los papeles sociales de sexo-género se imponen a o se por remueven por las mujeres. Un pasito que ante la masculinista crítica especializada, al *verdadero* cinéfilo típico, construido como varón erudito heterosexual - aunque, en realidad, sean más numerosas las mujeres que van al cine-- puede costarle caro a la hora del reconocimiento artístico.

En este apartado voy a ocuparme de dos filmes sumamente interesantes para exponer el estado cultural, artístico o cinematográfico de la cuestión. Dos grandes éxitos comerciales que, no obstante, han causado críticas contrapuestas. Se trata de “Todo sobre mi madre”, del manchego Pedro Almodóvar, un material atravesado por la sensibilidad camp, los referentes literarios, el gusto o mal gusto (reivindicado) *kitsch* y también un importante, aunque

discutible, retrato individual y coral, femenino. Y, a continuación, de “Lejos del cielo”, el primer gran éxito y el primer filme que apareció en la lista de los oscars de un director surgido de las filas iracundas y experimentales de lo que B. Ruby Rich llamó *new queer cinema*. El filme de Haynes es una reconstrucción / revisitación del melodrama sirkiano en clave de apropiación a la vez elegante y perversa y nos sirve para reflexionar y ahondar más en las cuestiones que quiere plantear este trabajo.

“Todo sobre mi madre”

Maternidad herida ¿tradicional o subversiva?

Esteban: Y tú, ¿serías capaz de prostituirte por mí?

Manuela: Yo ya he sido capaz de hacer todo por ti

(Eloy Azorín y Cecilia Roth en “Todo sobre mi madre”)

“Un universo exclusivamente poblado por lesbianas, yonkis, travestis...y demás variantes de la homosexualidad... un retrato coral, piadoso y complejo de la vida cotidiana en la que mi heterosexualidad...es ignorada, despreciada o no existe”

(Carlos Boyero en su crítica a “Todo sobre mi madre”. Diario El Mundo, 1999)⁴¹

La crítica cinematográfica feminista, particularmente en el contexto español, donde empieza ahora a estar presente, no ha tratado demasiado bien algunos aspectos que hacen referencia a la presentación de la mujer en el cine de Pedro Almodóvar. Si bien el propio movimiento de mujeres aplaudió películas como “¿Qué he hecho yo para merecer esto?” por su realismo y honestidad, le han llovido críticas, algunas certeras, por su modo de presentar a las mujeres en sus últimos títulos. En su artículo “Hable con ella...sobre todo si

⁴¹ Cita tomada de Smith, Paul Julian. “El periodo azul de Almodóvar: sexo y literatura” en Orientaciones. Revista de Homosexualidades. Nº3. primer semestre 2002: Cinefilias.

ella no contesta”⁴² Pilar Hidalgo criticaba con acierto el papel de “bella durmiente” en coma que sólo puede ser resucitada por el coito-penetración masculino (sobre el que ella no decide, postrada e inconsciente como se encuentra en la cama de un hospital). También han criticado las escenas paródicas sobre la violación de “Kika” o “Matador” y la dominación femenina en “Átame”. Más discutible es, no obstante, la crítica que se ha vertido sobre una de las películas más célebres, si no la más, de su realizador, “Todo sobre mi madre”, que batió records de taquilla y obtuvo el Oscar de Hollywood a la mejor película extranjera. La maternidad, en ocasiones *histórica, dolorosa y patológica* que parecen presentar filmes como éste o “Tacones lejanos” contiene para algunos críticos de ambos sexos una importante dimensión paródica y resignificativa, cuestionadora del papel tradicional de madre en nuestra sociedad. Otras se han quedado en señalar que para Almodóvar, según su antepenúltimo filme hasta la fecha, las mujeres sólo pueden realizarse siendo madres. Críticas como María Donapetry llegan a la conclusión algo precipitada de que el postmodernismo de Almodóvar y sus admiradores es, en el fondo reaccionario porque, aunque cuestione la visión tradicional de la familia nuclear, trasmite el mensaje de que “*si la madre es TODO su mundo para el bebe, el bebé es TODO su mundo para la madre*”⁴³ Las cosas, viendo con un poco de atención el filme me parecen algo más complejas. Y particularmente triste es que Donapetry sustente su crítica a la película en un desconocimiento y un tono altamente despectivo con tintes homo, lesbo y transfóbicos contraponiendo de un modo un tanto apresurado la, para ella, “falsa subversión” del filme de Almodóvar al “realismo” y la honestidad, para mí cuestionable, de Benito Zambrano y “Solas”. Los prejuicios y el desconocimiento simplificador de la “teoría queer” y sus debates y conclusiones teóricas que muestra Donapetry son, en cierto modo, una copia de la ignorancia y el desacato del mundo académico más masculinista y tradicional hacia la propia crítica feminista, todavía sólo incipiente en muchas universidades españolas. De hecho, su comentario del filme de Almodóvar está más cerca de la ridícula y angustiada crítica de Boyero que encabeza estas páginas que de la teoría queer o incluso de la crítica feminista “no excluyente”.⁴⁴

El personaje central de “Todo sobre mi madre” es Manuela (Cecilia Roth, en una de sus mejores y menos afectadas interpretaciones) una mujer que trabaja como enfermera en una

⁴² Hidalgo Pilar, “Hable con ella...sobre todo si ella no contesta” en Revista de Hypatia nº

⁴³ Donapetry, María “Cinematernidad: Todo sobre mi madre y Solas” en Nuevas visiones de la maternidad. Blanco García, Isabel, Delgado Doménech, Blanca, López Rodríguez, María Sofía y Marcos Santiago, Rosario (coord.) Universidad de León. Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, 2002.

⁴⁴ Por ejemplo Silvia Tubert, autora de varios libros sobre la maternidad y su representación en la cultura y el arte nos dice “El desarrollo de las llamadas ciencias sociales o humanas, desde una perspectiva feminista, ha puesto de manifiesto que la ecuación mujer-madre no responde a ninguna esencia sino que, lejos de ello, es una representación o conjunto de representaciones producida por la cultura. Tubert, Silvia “La maternidad en el discurso de las nuevas tecnologías reproductivas” en de la Concha, Ángeles y Osborne, Raquel Las mujeres y los niños primero. Discursos de la maternidad. Icaria. Mujeres y Culturas, 2004.

unidad de trasplantes y pierde, nada más comenzar la película, a su único hijo, Esteban (Eloy Azorín). El hijo de Manuela aparece, tal y como ha señalado Paul Julian Smith⁴⁵, codificado, en las primeras secuencias del filme, como adolescente o joven gay. Manuela y Esteban son presentados solos en un piso agradable, decorado en vistosos rojos y azules (dos colores que van a presidir el filme), viviendo una relación estrecha en la que Manuela oculta cosas a Esteban mientras cuida con gran cariño de él. Es el día de su cumpleaños, y después de ver en la tele casera con este joven aspirante a escritor el clásico campy “Eva al desnudo”, le regala “Música para camaleones” de Truman Capote. Y al día siguiente, a modo de regalo extra, van a ver la obra cumbre del dramaturgo gay Tennessee Williams “Un tranvía llamado deseo”, una obra altamente apropiada por la cultura femenina pero también por la cultura gay. Pero la versión que vemos en el escenario no es la versión de Williams sino la de Kazan, obligado por Hollywood a poner un final más aleccionador para el brutal Kowalsky. No creo que Almodóvar desconozca esta diferencia sino que nos quiere señalar, también en los ojos enrojecidos de Manuela viendo la función, que ella se ha separado también, justo en el momento de ser madre, de un marido brutal. Así se nos adelanta parte de lo que vamos a conocer después: cómo Manuela, después de perder a Esteban, debe buscar a ese Kowalsky que irónicamente es ahora una transexual enferma. Manuela debe seguir el camino de su propio “Tranvía” para recuperar cierto equilibrio. Pero, si en la obra de Williams la muerte del joven gay, marido de Blanche, desencadenaba la crisis mental que conduciría a Blanche hacia la locura, en “Todo sobre mi madre” la muerte trágica de Esteban será un punto de partida para el reencuentro de Manuela con sus orígenes y con un nuevo Esteban.

“Todo sobre mi madre” es, según palabras del propio director, una película sobre las capacidades de las mujeres para mentir y actuar, sobreviviendo así, muchas veces, a un medio hostil o circunstancias personales adversas, situaciones dolorosas como las de Manuela que, a la muerte de su hijo, ve desmoronarse su vida y necesita huir para encontrarse con las personas y los personajes que han marcado su pasado para así poder encarar el futuro. Pero Manuela ha demostrado ser una experta actriz y una hábil simuladora, no sólo ocultándole a Esteban “todo sobre su padre” sino también cuando rueda esos videos de ensayo en los que la UCI consigue que los familiares de fallecidos, después de la muerte de un ser querido, accedan a donar alguno de sus órganos. La muerte, la locura, como representación fascinan a Manuela, como fascinan a su hijo Esteban y como fascinaron a Capote y a Williams. Sólo que, cuando Manuela pierde a su hijo a la salida del teatro, atropellado por un coche, la representación cobra los visos de la cruda realidad y de la nueva soledad. El teatro es un elemento fundamental en la película, no sólo porque

⁴⁵ Julian Smith, Paul. “El periodo azul de Almodóvar” en Orientaciones. Revista de homosexualidades. Fundación Triángulo. N 3. Cinematografías.

Manuela se aproxime a Huma y Nina, como ayudante de camerino, sino porque todos los personajes viven situaciones personales, corporales o sentimentales extremas entre las que la maternidad, como una más, forma parte también muchas veces, como representación. Críticos/as como Donapetry no pasan por alto que Huma interprete a los personajes femeninos de “Un tranvía...” y “Bodas de sangre” y que los dos autores sean gays, pero olvidan cómo, desde las machistas y pacatas sociedades en las que vivieron, estos dos dramaturgos mostraron la alienación y la violencia a la que estos entornos sometían a las mujeres y problematizaron también cuestiones obviadas, o simplemente naturalizadas, en su época como la sexualidad femenina y la maternidad y su carácter de tecnología de poder para el “status” patriarcal. Veamos, si no, a Nina *desembarazándose* del almohadón pegado con cinta adhesiva a su delgado cuerpo para poder interpretar a la *encinta* Stella Dubois. La confusión entre realidad y ficción está presente en muchas películas de Almodóvar (como “La mala educación”) en las que los personajes se aplican referentes y modelos culturales dándoles un pequeño giro perverso, camp o kitchs (mal gusto hecho a propósito) y adaptándolos, a modo de comentario, a sus situaciones vitales, divertidas o trágicas. En “Todo sobre mi madre” el autor nos muestra la capacidad de las mujeres de hacerse y rehacerse a sí mismas frente a la pasividad y la actitud pétrea de los hombres. La feminidad aparece como parodia o apropiación y la solidaridad entre mujeres como algo natural y espontáneo. “*Las mujeres somos tontas y un poco bolleras*” dice Manuela a Rosa, dividida entre su papel de monja, yonkee y madre seropositiva. ¿Cómo lidiar con tantos papeles? Sin embargo, frente a la capacidad de rebuscarse a sí misma y sus orígenes de Manuela, el director nos muestra la maternidad tradicional y poco comprensiva de la madre de Rosa, encarnada por Rosa María Sardá. Y, en cierto modo, nos está diciendo que todos los personajes femeninos del filme tienen un lado maternal, incluyendo a la prostituta transexual, Agrado (Antonia San Juan), que dice: “*Me llaman la Agrado, porque me dedico a hacerles la vida agradable a los demás*”. Almodóvar juega con ella y se vale de su imagen, pero también cuestiona la dicotomía madre-puta arraigada en el imaginario católico e hispánico, que tanto ha marcado al director manchego. Virgen, madre, puta son constantes en sus personajes femeninos, pero tal como nos muestra, las fronteras entre estos estereotipos surgidos del inconsciente machista y patriarcal, al igual que las fronteras masculino/femenino, hombre/mujer, empiezan a ser cada vez mucho más difusas de lo que nos gustaría, cómodamente, pensar. No me atrevería a decir que Almodóvar sea un director feminista pero tacharlo a priori de misógino es una apreciación hecha un tanto a la ligera. Sus personajes femeninos son discutibles pero complejos, llenos de contradicciones, y siempre tienen puntos de fuga que el director no otorga tan fácilmente a los masculinos- mucho más monolíticos- en su obra cinematográfica. A Almodóvar le gusta romper tópicos sobre la candidez femenina y, aunque en ocasiones no acierta, se esfuerza en hacer caer las

anteojeras que el machismo español pone sobre la verdadera personalidad, deseos y aspiraciones de las mujeres. La franqueza sexual con la que hablan Huma, Rosa, Agrado y Manuela en la secuencia en la que coinciden en el piso de esta última puede parecernos de un humor grueso un tanto facilón, pero también cuestiona el papel pasivo que sobre la sexualidad se ha otorgado a las mujeres y deja ver cómo éstas saben y dicen mucho más de lo que pensamos. Sean madres, monjas, prostitutas, enfermeras, actrices de éxito, lesbianas o transexuales femeninas.

“Veinte centímetros”

La confusión de los géneros

El musical ha sido siempre un género difícil en la historia del séptimo arte. Existe una legión de espectadores que rechazaban y rechazan de entrada el musical, tal vez porque ponía y pone demasiado en evidencia uno de los mecanismos de producción de placer del cine mismo: la confusión entre realidad y ficción, el escapismo a lo cotidiano y la búsqueda de modelos de vida alternativos. Los números musicales pueden enriquecer o entorpecer la trama; resultar cursis o demasiado sentimentales; ser el soporte de una trama endeble o el contrapunto ideal de una historia sólida; pueden describir -bien o mal- los estados de ánimo de los personajes y también realizar sus ilusiones imposibles. El musical, ha sido siempre un género que ha permitido flexibilizar, en sus mundos de fantasía, los roles sociales, fantasear sobre ellos; sobre esos roles y esos moldes y, en particular aunque no únicamente, los rígidos roles sociales de sexo/género. Cuando surgió el musical el baile no era considerado un arte demasiado viril a pesar de que los bailarines se mostraran atléticos como Gene Kelly o sentimentalmente incondicionales del romance heterosexual como Fred Astaire, casado para la pantalla con la también danzarina Ginger Rogers. El musical ha sido un género que conoció su apogeo de los cincuenta, iniciando después un pronunciado declive, salvo excepciones y rarezas progresivamente más perturbadoras como “Los paraguas de Cherburgo” “Cabaret” o “The Rocky Horror Picture show” Después llegaron del Hollywood más comercial nuevas visiones

degradadas y normativizadas del género, como las exitosas “Grease”, “Dirty dancing” o “Flashdance”, que más parecían importar la ética del triunfo y el conservadurismo de la *era Reagan* que revitalizar el género o romper moldes. El cine español ha sido poco pródigo en musicales, salvo - generalmente tristes - excepciones como los vehículos ya rancios al servicio de actrices de moda en el franquismo como Sara Montiel o Marisol. Las subculturas o culturas gays emergentes, la comunidad homosexual o la mirada *queer*, dentro y fuera de nuestras fronteras, se han apropiado del musical como un género donde es posible fantasear con las identidades sexuales a través de exaltaciones pasajeras de la libertad (“*I want to be free*”) o la búsqueda de la autenticidad personal en entornos hostiles. Baz Luhrmann (“Moulin Rouge”) en Estados Unidos o François Ozon en Francia (“Ocho mujeres”) se han acercado al musical desde construcciones, cuando menos, sexualmente ambiguas. De todos ellos, patrios, franceses y hollywoodienses, se apropia Ramón Salazar en su segundo largometraje, “20 centímetros” que comienza con una transexual narcoléptica y prostituta tirada en la carretera (¿homenaje al primer Gus Van Sant?) que en sus sueños canta y baila “*La vida es una tómbola*”, una canción de Marisol. Apropiación pues del cine español rancio por parte de un cine español cuando menos fresco.

Salazar se dio a conocer con el gran éxito de “Hongos”, su premiado y apreciado cortometraje, cuya fuerza residía, sin quitar méritos al realizador, en la calidez, simpatía y desparpajo de su protagonista femenina Mónica Cervera capaz de llorar, reír y maldecir en una misma secuencia, con el público en el bolsillo. Su primer corto incluía ya planos propios de una mirada heterodoxa a parte de un retrato femenino complejo. Su segundo largometraje “Piedras,” en el que Salazar no se desprendía de Cervera pero le daba un papel secundario, era un drama/comedia de mujeres en apuros con actrices tan conocidas como Najwa Nimri,, Ángela Molina, Antonia San Juan o Vicky Peña en el reparto. La crítica española, muchas veces cegata en cuestiones de género y sexualidad, como ya he señalado, etiquetó enseguida el cine de Ramón y lo comparó con Almodóvar por mostrar también *mujeres al borde de un ataque de nervios* y personajes gays, historias de amor entre hombres y de amistad con mujeres, aunque en “Piedras” los aspectos gays quedaran ensombrecidos por los femeninos urbanos y las miserias cotidianas que vivían, en un Madrid lleno de contrastes sociales, las protagonistas. Una comparación que se basa más en cuestiones puntuales que en un paralelismo en el estilo de contar historias y hacer cine, para mi totalmente distinto. Un punto en común: *Madrid*, como urbe contradictoria; el choque entre una ciudad que se muere de rancia frente a las subculturas, lugares y personajes, femeninos o masculinos, que están, a pesar de sus circunstancias adversas, llenos de vida y pueblan, asimismo esa ciudad. También parecían unirles algunas actrices: Antonia San Juan, Rossy de Palma, representantes de visiones nada convencionales de la feminidad en el cine y un lenguaje algo procaz para referirse a cuestiones sexuales. La comparación, pues, era facilona. “Piedras” era un drama irónico sobre personajes desamparados

con buenos momentos y también una comedia melodramática a la que se le escapaba el guión, pero en la que seguía brillando, a ratos, la potencia de algunos de sus intérpretes y el talento de su director.

En “20 centímetros” el director malagueño se lanza sin red a la confusión de los géneros, sexuados y cinematográficos. Las ensoñaciones (números musicales) de Marieta (Cervera) son el contrapunto de un Madrid marginal y marginado, cutre y suburbial, poblado por prostitutas, trabajadores a destajo, inmigrantes... que parecen siempre en la frontera con la delincuencia (como el enano contrabandista que vive con la protagonista). Él es, de cara a la sociedad, un “freak” como también lo es Marieta con esos veinte centímetros que le sobran para ser “toda una mujer”. Pero Marieta, perdónese el ripio, no se está quieta. Buscará salir de la prostitución como único medio para pagarse la operación, también disfrutará de la sexualidad con hombres y de la amistad/rivalidad con otras mujeres jóvenes y prostitutas, aunque ella misma se defina como fantasiosa e imaginativa. Pero resulta que según la película, con su discutible final agritudulzón, las dos únicas fantasías que se hacen realidad en la vida de Marieta son incompatibles. Y el obstáculo son esos veinte centímetros que dan título al filme.

Marieta es presentada a ratos con los rasgos del personaje de “Hongos”, con su candida simpatía, su inocencia burlada, su falso aplomo, que tan bien vuelve a encarnar Mónica Cervera, cuya estrecha colaboración con el director ha sido una de las más fructíferas del cine español reciente. Una relación de amistad y comunión creativa que se ha desarrollado dentro y fuera de la gran pantalla y que se ha plasmado en tres personajes bien distintos pero interconectados. Aquí el personaje principal aparece con tonos más sombríos, cierta y lógica amargura y unos rasgos menos amables, como menos amable y más sórdido es el entorno desfavorecido en el que vive. “20 centímetros” no es, desde luego, el primer filme que trata la transexualidad o el transgenerismo y su realidad como tema central, la diversidad de los sexos y la confusión de las identidades sexuales. Muchas películas lo han hecho, algunas mucho mejor. Pero es sin duda la primera que lo hace en el cine español desde la subjetividad de su protagonista, una subjetividad que aparece algo desquiciada, entre ensueños y realidades, como desquiciadas como el medio en el que vive, pero al que ella, en cierto modo, ama. Otras películas que habían tratado el tema antes en el cine patrio lo habían hecho desde miradas criminalizadoras, clínicas o compasivas.

Salazar se decanta por el musical, un género que aquí, como en tantos casos, se confunde con la comedia y el melodrama. Sin los medios económicos de los aparatosos musicales extranjeros Salazar ha logrado algunos números memorables, filmados con gusto, donde lo camp, lo kitch, lo gay (y la película señala continuamente el cuerpo masculino como objeto de deseo, particularmente en el caso del novio de la protagonista, el frutero encarnado por un musculoso Pablo Puyol) y lo *trans* son tratados con los códigos habituales del género y con la solvencia de ágiles y elegantes movimientos de cámara. Así, fruteros, contrabandistas,

prostitutas, limpiadores y transexuales pueden confundirse en un delirio colorista sobre un Madrid que aún se resiste a cambiar.

Discutible y arriesgada propuesta la de Salazar y sus “20 centímetros” que no obstante se agradece por su frescura, no exenta de cierto desparpajo y cierta pretenciosidad (como el número, a mi entender incensario y con estética de video-clip de segunda del número “Quiero ser santa”). A mí, sin haber quedado prendado del todo de estos “20 centímetros”, me alegra su muestra de una mirada joven en el cine español y me deja interesado por cual será la siguiente propuesta de su realizador. Un director gay y comprometido en cuya obra las mujeres, y la subordinación de éstas a través del heterosexismo, juegan un papel crucial.

“Lejos del cielo”

Entre el cielo y el infierno. Camp y relectura del melodrama sirkiano.

La relación del espectador gay con el cine de Hollywood no ha merecido la atención debida por parte de los estudios que se encargan de la recepción cinematográfica. La evolución de la teoría feminista y en particular la teoría gay, lesbiana y queer en todos los campos de la cultura, y también su tímida y dificultosa introducción en el ámbito académico, ha permitido romper progresivamente ese silencio. Hoy en día hay varias publicaciones interesantes que se ocupan de este tema, a veces con carácter casi monográfico, como es el caso de “Spectacular passions”, el libro sobre el camp y la mirada gay en el cine escrito por Brett Farmer. En su libro, al igual que en anteriores trabajos, se incide en cómo la relación del espectador con el objeto cultural, artístico o de consumo y entretenimiento no es una relación unidireccional y, desde luego, no es una relación inocente. Gracias a estos estudios sabemos que el objeto artístico, en este caso la obra fílmica, es siempre una obra que se crea y se re-crea, de un modo performativo, en interacción con los gustos, opiniones, proyecciones y fantasías del espectador/a. El espectador gay ha sido un sujeto privilegiado en cuanto a fantasías proyectivas, un privilegio que ha adquirido al alto precio de su invisibilidad social y cultural. Es decir, que la

ausencia de referentes culturales lo ha llevado a apropiarse de un modo rico, sabio y, en ocasiones, hartamente complejo de los objetos artísticos más proclives a la identificación y la fantasía.

El melodrama, junto con el musical y el cine de terror, ha sido uno de los géneros más proclives a la identificación fantasmagórica de un público gay ansioso de modelos. Tres géneros que desde el *exceso*, saturación genérica, han podido representar mejor que otros (mejor incluso que la comedia con su temática sexual y sus equívocos de género) los recursos de supervivencia de los grupos subordinados a través de la estética. El melodrama es considerado un género para mujeres e incluso, despectivamente, como un género para un escapismo femenino, algo inculto, de carácter masoquista y apoyado en el sufrimiento y la autocompasión que tiene casi siempre una conclusión ejemplarizante y se basa en la abnegación, tanto de los personajes como de las espectadoras. Sería pues un género catártico pero que no ofrece alternativas. El melodrama decimonónico, escrito desde el lenguaje del amo y los códigos de la burguesía blanca patriarcal, trasladado al cine era para los más intelectualmente preparados críticos varones, el equivalente al culebrón o el folletín de nuestras televisiones: un lugar de evasión y una droga blanda o dura que puede sustituir a las que recetaría un psiquiatra.

El melodrama ha sido también un lugar pionero y casi único de identificación para las mujeres espectadoras a lo largo de todo el cine clásico de Hollywood, hasta el punto de ser considerado un género específicamente “femenino” (*women films*). Las teóricas feministas del cine se han interesado en cómo el melodrama presenta de un modo interesante, aunque normalmente conservador en su resolución, las tensiones sexuales, sociales, económicas en que se encuentra la mujer con respecto a la institución familiar y su rol de género dentro y fuera de la misma. El melodrama plantea la forma en que estas relaciones están llenas de fracturas y tensiones, corrientes en las que el deseo y la rebeldía femeninos parecen herramientas de transformación, contestación y transgresión social. Sin embargo, estos relatos rara vez se resuelven de un modo satisfactorio para las mujeres mientras el orden burgués y heteropatriarcal suele quedar intacto. La maternidad abnegada y el romance heterosexual triunfan a pesar de haber mostrado, en numerosos melodramas, su lado oscuro y cuán opresivos o ambivalentes resultan para la autorrealización de las mujeres.

El espectador gay ha elegido los modelos femeninos del melodrama como puntos de identificación por la representación exagerada que hacen las actrices del género femenino llevándolo a un punto de colapso. El *gran guiñol* del melodrama con actrices, ya maduras, como Bette Davis, Marlene Dietrich, Judy Garland, Lana Turner o Vivien Leigh, entre otras muchas, lleva al extremo el género acercándolo al cine de terror o incluso a la risa, la comedia ¿involuntaria? Y exagera una feminidad que sufre, una feminidad que revela su carácter de mascarada y artificio; de lugar de resistencia a un orden sociosexual alienante que obliga a representar papeles impuestos: el ama de casa, la amante esposa, la madre abnegada, la vecina cotilla, la infiel arrepentida... papeles característicos de una heterosexualidad compulsiva que

siempre impone sus reglas y obliga a la representación, el misterio y la mentira. Este acto de apropiación de los papeles femeninos perdura hasta hoy día, aunque los papeles gays son mucho más comunes, incluso en el cine de masas, y esto es debido a que la posición de la mujer sigue siendo un lugar privilegiado de resistencia y reformulación en el campo semántico del romance heterosexual.

El camp y su capacidad de apropiarse de los códigos culturales desde una mirada “no inocente” sigue siendo una herramienta preciosa a la hora de leer las contradicciones que exponen en sus atormentados papeles las estrellas femeninas en el cine

“Lejos del cielo” (Far from heaven) retrata un fragmento preciso de la sociedad norteamericana: la burguesía provinciana de finales de los cincuenta. El mismo segmento que disecciona “All that heaven allows (Solo el cielo lo sabe)” de Douglas Sirk sólo que con la distancia y la libertad renovadora de incluir otros temas ocultos en los filmes realizados en aquel periodo. Los años cincuenta son un periodo privilegiado para la relectura camp, ya que son un periodo caracterizado por “*la mentira*” más que ningún otro en la historia de los Estados Unidos. Y como dice Marcel Proust en “La prisionera” : “*La mentira, la mentira perfecta, sobre las personas que conocemos, las relaciones que hemos tenido con ellas, nuestro móvil en una determinada acción, formulado por nosotros de manera muy diferente; la mentira sobre lo que somos, sobre lo que amamos, sobre lo que sentimos respecto a la persona que nos ama [...]; esa mentira es una de las cosas del mundo que puedan abrirnos perspectivas a algo nuevo, a algo desconocido, que pueden despertar en nosotros sentidos dormidos para la contemplación de un universo que jamás habiéramos conocido*”.

Los años cincuenta representan una cierta prosperidad con respecto a la posguerra y una ambición desmedida por maquillar las miserias cotidianas detrás de un aparatoso glamour. Esto, unido a la competencia de la televisión, lleva, en el terreno cinematográfico, al desarrollo de nuevas tecnologías aplicadas al cine, con nuevos sistemas de color y espectaculares formatos de pantalla: Cinemascope, Vistavision, Cinerama... Frente a esto existe una corriente crítica y realista que el macartismo no ha logrado sofocar del todo. En esta línea se realizan filmes modestos y realistas, que abordan cuestiones sociales y humanas desde un nuevo ángulo, como “La ley del silencio”, “Un lugar en el sol” o “Marty”, que obtienen una excelente acogida de público y crítica. La influencia del neorrealismo italiano, del Broadway más crítico y la llegada de nuevos directores formados en el lenguaje televisivo van a consolidar esta tendencia. En un punto medio entre el glamour deslumbrante y acaramelado y la crítica social del “american way of life” se encuentran los estilizados melodramas realizados por Douglas Sirk para la Universal en la década de los cincuenta. Nuevos temas (como el racismo, la prostitución – de forma atenuada -, el alcoholismo o los dilemas de la generación joven) se dan la mano con una producción pulcra y estandarizada, una preocupación por la taquilla y las estrellas del momento y una revisión, barroca y, en ocasiones, perversa de los códigos del melodrama clásicos. Otros

temas como la homosexualidad se quedan a las puertas cerradas por los códigos de censura vigente. Éste y otros temas son los que Haynes incluye en su filme que, por otro lado, trata de respetar el *look* y el tono de los melodramas de los cincuenta, con su brillante technicolor, sus rutilantes estrellas y sus pasiones “bigger than life”. Después de todo, el marido gay que encarna Dennis Quaid en “Lejos del cielo” no está tan lejos del Robert Stack en “Escrito sobre el viento”, atormentado por los problemas de esterilidad. El personaje de Julianne Moore es una mezcla de la Jane Wyman ingenua y apocada de “Obsesión” y “Sólo el cielo lo sabe” y la honesta y luchadora Lauren Bacall de “Escrito sobre el viento”. La vecina chismosa, confidente y mejor amiga de la protagonista, está directamente inspirada en el idéntico personaje al que da vida Agnes Moorehead en “Solo el cielo lo sabe”. El jardinero negro evoca al personaje de Ron Kirby, interpretado por Rock Hudson en el filme de Sirk, aunque allí blanco y bien plantado, con su sobriedad algo insulsa y su ecológica entereza.

El uso del color en el filme de Haynes es sencillamente fascinante aunque no aporta nada nuevo al uso que de los colores saturados y de la iluminación contrastada hicieron Vicent Minnelli y el propio Sirk en los filmes que inspiran la variada gama cromática de “Lejos del cielo”. Quizás sí que pone el acento en el carácter ideológico y perverso del uso del mismo. La música del veterano Elmer Bernstein, un clásico que puso banda sonora a muchos filmes de los cincuenta, se limita a evocar, con destreza algo insistente, sus propias partituras para melodramas de la talla de “Como un torrente” o “Con él llegó el escándalo”.

Tal y como refleja “Lejos del cielo”, los años cincuenta son los años de la domesticidad, en el sentido no solo de culto a la vida doméstica y los valores familiares tradicionales, muchas veces apoyados en la “vuelta al hogar” de las mujeres que se habían incorporado al mercado laboral con motivo de la segunda guerra mundial, sino de domesticación de las pasiones y las corrientes subversivas que ya atravesaban de un modo irrefrenable la sociedad estadounidense del momento. Corriente que va a estallar en la década siguiente, tras ese periodo de falsa pulcritud y sonrisa forzada de la década de los cincuenta, marcada por la posguerra fría, la paranoia anticomunista y políticos reaccionarios como el presidente Eisenhower. La sombra del macartismo y la amenaza nuclear han hecho más violenta la brecha entre la vida pública y la vida privada, la realidad y las apariencias. Esta división ha afectado de un modo especialmente profundo al terreno de las costumbres. No por menos numerosas y menos sonadas debemos olvidar a las víctimas homosexuales de “la caza de brujas”. Como dice Cortés *“Si en estos momentos de la llamada Guerra Fría el comunismo era la bestia negra de la política, la homosexualidad lo era de la vida privada: Era una situación muy especial en la que la censura dominaba cualquier medio de expresión de un modo omnipresente, y cualquier manifestación a*

*favor de uno de los dos aspectos (o de los dos juntos) podía arruinar la vida de cualquier persona”*⁴⁶

Los cincuenta, en el terreno sexual, son una década de tensiones, contradicciones y resistencia. La masculinidad hegemónica entra en crisis y aparecen modelos alternativos que tienen su reflejo en las jóvenes estrellas cinematográficas masculinas. James Dean, Montgomery Clift, Marlon Brando o Anthony Perkins son algunos de los nuevos perfiles de un joven más sensible, inseguro y vulnerable, y en ocasiones, femenino. La homosexualidad sigue siendo considerada una patología y es socialmente desaprobada. Sin embargo, en 1948 el Informe Kinsey causó un pequeño terremoto al revelar que al menos un 10 % por ciento de los varones adultos estadounidenses han tenido una experiencia homosexual hasta el orgasmo. Su estudio de la sexualidad de la mujer queda incompleto. Las primeras asociaciones homófilas se crean a lo largo de la década, aunque actúan desde la sombra y bajo un parámetro único de reivindicación de respeto y tolerancia que se quebrará después de 1969 y los disturbios de Stonewall. El modelo de feminidad tradicional se ve inicialmente reforzado por la vuelta al hogar de los miles de norteamericanas que se habían incorporado al mercado laboral en los años de la segunda guerra mundial. Los varones tampoco son los mismos: algunos han vuelto enamorados de otros varones y crean pequeñas comunidades en la costa oeste de San Francisco. Las mujeres jóvenes ya pueden leer algunas cosas, por sesgadas e incompletas que sean, acerca de sí mismas y su sexualidad en la literatura (Sylvia Plath, Anne Sexton), la filosofía (Simone de Beauvoir), la música popular (la emergente Joan Báez) o las revistas femeninas que, aunque contribuyen a reforzar el estereotipo de mujer como “ángel del hogar”, también dedican largos apartados a cuestiones como la sexualidad o las relaciones de pareja (¿Conocemos realmente a nuestros maridos? ¿Y a nosotras mismas?). Son los años en los que empieza a desgarrarse lo que muy poco después, la recientemente fallecida Betty Friedan llamará “*La mística de la feminidad*” En este tipo de estudios, como en el filme de Haynes, se refleja con mayor veracidad esta tensión de los roles sexuales tradicionales que en los filmes de Douglas Sirk, aunque en éstos también se encontraba presente. En “*Lejos del cielo*” el matrimonio protagonista acude al psiquiatra en busca de una solución del “problema homosexual” del marido. El modelo es el esperado: un médico paternalista y nada tranquilizador que ofrece diferentes alternativas, todas ellas marcadas por la esperanza de “la curación”. El personaje de Quaid, a diferencia del de Moore, no es un personaje simpático. La trasgresión de Quaid no se ve dignificada, a diferencia de la de su esposa, por la entereza o la renuncia, aunque podemos suponer que su nueva vida, lejos del hogar, con su joven amante, no será nada fácil. Haynes coloca en el eje de la trama la frustración de Moore, mucho más dolorosa y minuciosamente mostrada que la crisis personal, profesional y sexual del marido en el armario.

⁴⁶ Cortes, J.M. Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad. Ed. Egales, 2004.

En 1991 Todd Haynes se convierte en uno de los nombres más destacados del *new queer cinema* con su primer largometraje “Poison”, una mirada personal y algo campy del mundo sórdido y subversivo de Jean Genet. Junto con los filmes de Araki, Kalim o Greyson el filme de Haynes se convierte en una muestra de lo que B. Ruby Rich llamará “*new queer cinema*” y que se caracteriza por su incorrección política, sus atrevidas propuestas temáticas y visuales y su independencia frente al Hollywood más comercial. Ya en este primer filme Haynes demuestra una gran habilidad para la apropiación camp de un subgénero como la ciencia-ficción paranoide y el terror de serie B de los cincuenta en uno de los episodios que atraviesan el filme. De un modo mucho más burdo e irreverente que el homenaje sentido que hace al melodrama del período en “Lejos del cielo”, y en general al llamado “cine de mujeres”, “Safe”, una interesante fantasía sobre la paranoia acerca de las epidemias y la dictadura de la salubridad en la vida de una mujer aislada del mundo, no ha sido estrenada comercialmente en España y pasó injustamente desapercibida. Como “Far from heaven” tiene como protagonista a la siempre intensa Julianne Moore, que hace las dos mejores interpretaciones de su carrera planteando conflictos que afectaron a mujeres de ayer y hoy. El tercer filme de Haynes, que apunta hacia el abandono de la radical independencia que mostraba en “Poison”, “Velvet Goldmine” es un homenaje al *glam-rock* y a sus ídolos con una deslumbrante belleza visual y unos resultados desiguales. Haynes demuestra que tiene un indudable talento visual y cierta personalidad artística aunque desorienta a los admiradores de sus dos primeros filmes. Pero, sin duda, el giro de ciento ochenta grados, al menos en apariencia, de la carrera de Haynes se ha producido con su entrada en el cine *mainstream*, nominaciones varias a los Oscars incluidas, a través de “Far from heaven”, un melodrama con mayúsculas, pero también un melodrama sobre el patriarcado blanco y la sociedad estadounidense frente al espejo de la mujer.

Si el filme de Haynes fracasa, en parte, en su lectura camp del género melodramático es porque hace una lectura perversa de un filme “Sólo el cielo lo sabe”, que ya era bastante perverso de por sí. De hecho el filme de Sirk en cierto modo es, con respecto al canon narrativo hollywoodiense de los cincuenta, mucho más perverso que el filme de Haynes con respecto al cine del nuevo milenio. De un director independiente formado en las corrientes del *new queer cinema* uno espera una propuesta mucho más delirante de relectura del melodrama sirkiano y sus claves ocultas que la valiente pero pulcra y respetuosa aproximación de Haynes. Desde el comienzo el filme se muestra admirativo respecto a las convenciones y los mecanismos que trata de imitar, aunque los tuerce un poco para mostrar como esa opresión social que denunciaba Sirk, pero que resolvía en finales felices o parcialmente felices, no tiene correlato con la realidad, donde el final, sobre todo para las mujeres, es generalmente amargo. La música

melancólica del comienzo y los títulos de crédito en azul turquesa y letras de aspecto *demodé*, con el paisaje otoñal al fondo, nos introducen en la atmósfera *sirkiana* de tristeza del comienzo de “All that heaven allows”, donde se encuadraba el campanario sobre la ciudad provinciana. Durante todo el filme los colores cálidos y la luz del hogar de Moore contrastan con la iluminación, igualmente esteticista y artificiosa pero mucho más sombría y agresiva de otros lugares como el despacho de Quaid, lugares de re-presentación de la masculinidad dominante. La sesión fotográfica a la que una revista de sociedad somete al hogar de Moore, considerándola representativa de la típica mujer americana sociable y hogareña, pone de relieve, con cruel ironía, la distancia abismal entre las apariencias, las pulidas superficies en technicolor y el papel *couché* y el drama que se está gestando en el verdadero interior del hogar del matrimonio protagonista.

El uso del color, las callejuelas oscuras y los planos en picado acentúan el contraste entre la candidez del hogar y el mundo sórdido en que se adentra Quaid en su vida homosexual clandestina que, irónicamente, es una prolongación de su vida laboral, una forma de hacer, deshaciendo, “horas extra”. La representación de la homosexualidad de Quaid no está alejada, al menos en los primeros momentos del filme, de la representación sombría y algo tópica que encontramos en los primeros filmes de Hollywood que “abordaron” el tema, como “Advise and consent” (Preminger) o “The Detective” (Gordon Douglas), con sus bares sórdidos, sus luces rojas, sus miradas en el cine o su atmósfera de culpabilidad. Hay sin duda una intencionalidad clara en presentar así el *submundo* en el que opera Quaid cuando abandona a sus compañeros de trabajo y mientras su esposa lo espera impaciente y preocupada. Su arresto en los primeros momentos del filme por encontrársele borracho y en “malas compañías” evoca un momento similar de “Escrito sobre el viento” en el que la díscola hija encarnada por Dorothy Malone vuelve a casa, el hogar burgués y patriarcal, en un estado lamentable y custodiada por la policía. La doble vida, que en los filmes de los cincuenta, se atribuye a las mujeres “de costumbres ligeras” se identifica aquí con otro grupo social, los homosexuales masculinos, que no aparecían, no podían aparecer, en el melodrama clásico.

El tema racial está tratado con mayor valentía que en los filmes realizados en el periodo en que transcurre éste, con mayor valentía que en, por ejemplo, la sobrevalorada “Imitación a la vida”, el canto del cisne de Sirk. Haynes se implica con mayor realismo al mostrar una agresión brutal a la hija negra del jardinero por un grupo de muchachos blancos y cómo los amores interraciales son rechazados de igual modo por la sociedad blanca y la comunidad negra. La primera aparición del jardinero negro, visto desde el interior del hogar como un intruso o un peligroso merodeador, pone ya de relieve las insalvables barreras raciales y de clase que separaran finalmente a Moore de su nuevo amor. Como en Sirk, los objetos, en este caso el chal morado que pierde la protagonista y recupera el jardinero, adquieren resonancias inesperadas a lo largo de la historia.

Haynes imita a Sirk en el uso de los espejos con fines dramáticos, valiéndose de la profundidad de campo, con el personaje de Moore en primer término y la imagen de su hija o su marido al fondo. La protagonista, en un alarde algo excesivo de glamour, no lleva el mismo vestido en dos secuencias consecutivas y en alguna ocasión tampoco en dos planos consecutivos. Su alienación es total. Y prepara un destino igual para su hija quién, observándola en el espejo, le dice a modo de cumplido *Mamá de mayor quiero ser tan guapa como tú*. El espejo de la madre como *reina* de un hogar burgués y arquetípico que acabará convirtiéndose en lujosa cárcel. El papel que se reserva al marido es el de la esfera laboral y pública. Donde, sin embargo, y en su lugar mismo de trabajo, en el último rincón de su oficina, guarda un secreto muy privado. Que ella debe contribuir a solucionar con él. Sin embargo el secreto de ella, la atracción por el jardinero negro, deberá resolverlo sola y de la manera en que se la ha educado. En la renuncia. Él da un paso hacia la emancipación, cuando rompe con la terapia y la cura, y se va a vivir con su amante joven. Esa emancipación es precaria y arriesgada pero supone un cambio, un pequeño avance. Ella se limita a volver, a la ciudad, a la provincia, a la aprobación de la comunidad murmurante.

Los gigantescos primeros planos de Moore enfatizan el sufrimiento de la protagonista y su aislamiento en un mundo solo aparentemente confortable, dominado por una hipocresía que puede tornarse violencia y rechazo social.

En su conjunto, "Lejos del cielo" es una elegante y personal propuesta que incluye con destreza el tema de la homosexualidad, el racismo, las barreras de clase y la condición femenina en un filme que evoca todo el sabor y la estilización de los melodramas de Douglas Sirk y hace un retrato de la sociedad estadounidense de los cincuenta que sirve de perverso reflejo especular a la sociedad estadounidense actual y sus prejuicios todavía vigentes. Y no es sólo en la homofobia, ejemplificada aquí por ejemplo en la vecina cotilla o la policía, sino también en los roles sumisos y acrílicos que se sigue otorgando a la mujer.

VI. MARILIENDRES

En su, por otro lado valioso y pionero diccionario “El cancaneo”⁴⁷, Ferrán Pereda incluye, no obstante, para el término, ya en su composición léxica altamente peyorativo la entrada “Mariliendre” y la define como *Espécimen de los locales de ambiente que, por desgracia no está en peligro de extinción. Chica que gusta de la relación con maricas y presume de ser su mejor amiga, y siempre se rodea de ellos a la espera de ver si cae algo en una noche étlica. Lo de liendre es por piojosa, enganchosa y pesada, y porque no hay quién se la quite de encima*

Aunque todo el diccionario está planteado desde la veracidad del argot gay, lésbico y trans tal y como se emplea en la calle y aclara mucha terminología difusa esta entrada recoge, de modo injurioso, la misoginia hacia las mujeres- en este caso, se supone, heterosexuales- que muestran un comportamiento homófilo (o más bien, hacia la supuesta falsedad de algunas de éstas). Puede haber algo o mucho de cierto en esta definición pero el

⁴⁷ Pereda, Ferrán. El cancaneo. Diccionario petardo de argot gay, lesbi y trans. Ed Laertes, 2004.

hecho de que términos así sigan circulando en los círculos y comunidades gays o, simplemente, el hecho de que haya surgido de éstas, nos da mucho que pensar sobre el tipo de exclusión- a veces tomada del discurso masculinista y patriarcal- que podemos estar haciendo, en ocasiones, en nuestros propios círculos. Al menos, pienso yo, en este caso Pereda debería añadir “suele usarse con un tono ofensivo y despectivo” como hace al principio de su entrada, recogida de la lexicografía y la semántica homo y plumófoba, de “marujona”.

En este capítulo es mi propósito analizar, además de los personajes gays, el tópico de la mujer homófila como un personaje negativo (mariliendre) y señalar como, a pesar de la falsedad o la superficialidad que pueda haber en las relaciones humanas que se plantean, la relación entre el personaje gay masculino y la mujer homófila (en ocasiones hastiada del machismo, en otras “dándose aires de modernidad”, en otras queriendo con sinceridad a su amigo homosexual) puede ser también una relación enriquecedora para ambos. Las mujeres y los gays hemos, en cierto sentido, compartido y seguimos compartiendo situaciones de subordinación y falta de reconocimiento bajo el heteropatriarcado. No es por tanto tan sorprendente este acercamiento, aunque podamos discutir tanto bajo qué parámetros se hace en la vida cotidiana como su representación cultural y, en concreto, cinematográfica.

“Cabaret”

“El amor suele acabar con la amistad”

(Sally Bowles (Liza Minelli) en “Cabaret” de Bob Fosse)

“Cuando leas esto, Sally-sí alguna vez lo lees- piensa que es un homenaje, mi más sincero homenaje a ti y a nuestra amistad”

(Chris en “Adiós a Berlín” de Christopher Isherwood⁴⁸)

Uno de los primeros ejemplos cinematográficos en que encontramos este tipo de *chica homófila*, llamada despectivamente *mariliendre* por algunos sectores misóginos o machistas de la comunidad gay, capaces incluso de crear un término y popularizarlo, es el ya clásico musical de Bob Fosse “Cabaret” (1972). Basado en la novela autobiográfica de Christopher Isherwood, “Adiós a Berlín”, el filme a la vez traiciona y sigue fielmente el original literario. Se deja llevar por la imagen que Brian (Chris en la novela) tiene del mundo y sus

⁴⁸ Isherwood, Christopher. Adiós a Berlín Ed. Planeta, 2002.

personajes pero introduce elementos que revolucionan y asientan el musical como género cinematográfico. En la novela es Fritz, amigo de Chris (Brian) quién presenta a Sally a éste y no ella quién le abre la puerta y le enseña la destartalada pensión y su aparente vida bohemia. El retrato que hace el escritor de Sally en su relato es menos amable que en el filme, sobre todo en lo que a sus virtudes como cantante y bailarina se refiere, pero se mezclan igualmente su generosidad y su egocentrismo, su aparente desparpajo sexual en su trato con los varones y su honda vulnerabilidad, su timidez y su forma de imponerse en las conversaciones. El éxito de la representación femenina algo alocada, la insegura pero vitalista Sally Bowles, no sólo convirtió a Liza Minelli en una estrella cinematográfica de la noche a la mañana, sino que ella misma fue, al igual que su madre, apropiada como icono *camp* por las subculturas y culturas gays de los años setenta y ochenta. Aún hoy, en muchos espectáculos de travestismo, son Liza Minelli y sus eficaces números musicales en la película uno de los motivos más frecuentes en las actuaciones, tanto dentro de los bares de ambiente como, en ocasiones, fuera de éstos. Liza es un nuevo tipo de estrella, comparada con las actrices de la época de su madre: puede triunfar sin ser guapa y puede demostrar sus polifacéticas virtudes incluso a partir de un personaje que comienza siendo un estereotipo.

“Cabaret” incide en la imagen un tanto mitificada que han dado la literatura, el cine y el arte en general del Berlín de entreguerras como una época y una ciudad de tolerancia y grandes avances que aún hoy miramos con nostalgia, por su mezcla de *candidez* y *perversidad*. Es una ciudad donde proliferan, algo en la sombra, los primeros locales de gays y lesbianas, o al menos frecuentados por éstos, y donde se crean las primeras asociaciones y grupos de carácter homófilo e incluso abiertamente reivindicativos como el *Comité Científico Humanitario* de Magnus Hirschfeld. El surgimiento del Comité es todo un hecho en la historia de la moderna redefinición de la homosexualidad, aunque sus postulados aparecieran, en ocasiones, bajo parámetros hoy tan discutibles como los del “tercer sexo” (Ulrich) o la simple “reivindicación la despenalización del “Párrafo 175”⁴⁹ de la legislación alemana que permitía encarcelar a gays, lesbianas o transexuales”. Una ciudad en la que, en esa época de relativa suspensión de las normas morales más rígidas, la diversión (algo evasiva de una realidad convulsa y de un monstruo colectivo que se estaba gestando) parecía asegurada. Pero también el peligro y la sospecha, la delación y el arresto. El acceso de Hitler al poder, la llegada del nazismo, la ruptura del “huevo de la serpiente bergmaniano”, pondrá trágico y sangriento fin a esta ensoñación de libertad personal, social y sexual, sólo comparable al, no obstante algo más apacible, París de entreguerras. Isherwood, de origen netamente inglés, amigo también de Auden y Spender, conoció de

⁴⁹ “Parágrafo 175” es precisamente el título de un interesante documental sobre la memoria de los gays y lesbianas supervivientes a los campos de concentración y también una reconstrucción del Berlín de la época y sus contradicciones.

cerca a Hirschfeld y su trabajo tanto sexológico como de reivindicación social y política. El instituto de Hirschfeld fue asaltado por las tropas nazis y gran parte de su documentación quemada.

A ese Berlín “en la cuerda floja” llega el distante e inseguro Brian que, mientras da tumbos entre sus aspiraciones de escritor y su necesidad, para ganarse la vida, de dar clases de inglés, se aloja en una modesta pensión donde conoce a Sally Bowles, norteamericana que ya está plenamente incorporada a esa ciudad que la película pretende, a ratos, retratar, utilizando los números musicales como contrapunto y comentario de la trama. Sally sirve primero de hada madrina y luego de guía turística y sentimental de Brian, a pesar de sus serios problemas con el idioma alemán. Si Brian sueña con ser escritor, pero debe enseñar inglés a las ignorantes clases altas alemanas, Sally sueña con ser una estrella de cine, pero tiene que trabajar en un frívolo Cabaret –eje del filme- como cantante, bailarina y tal vez algo más. A pesar de cómo Sally muestra su desinhibición y su agresiva sexualidad, presumiendo de su experiencia con los hombres, intuimos que hay algo de comedia (cabaret vital) en la imagen que quiere proyectar de sí misma. Al acercarse e insinuarse a Brian en su primera noche de cohabitación en la pensión y ver la reacción fría de éste le pregunta directamente si *le gustan las mujeres* y Brian, aturdido por la franqueza de la chica, elabora una complicada respuesta, basada más en experiencias más o menos insatisfactorias que en sentimientos y deseos: Una confesión de la que, no obstante, Sally, y el público con ella, deduce la homosexualidad del protagonista. Sally sabe ser en ocasiones descarada e inoportuna y en otras tímida, tierna y generosa. Comienza a entablar una gran amistad/amor con el joven británico pero aparece un tercer vértice en el triángulo: Maximilian (Helmut Griem), el arrogante barón, que hospeda y seduce a ambos en su aristocrática mansión familiar.

Sally es norteamericana pero quiere parecer internacional; desea, según sus propias palabras “*parecer una misteriosa espía internacional*”. Insegura, instintiva, teatral en su desenvoltura, contrasta con la, en principio, algo fría pero simpática, corrección británica de Brian. El aspecto algo bohemio de Sally - que refleja también el momento *hippie* en el que esta realizado el filme - contribuye a definirla, pero su superficialidad es sólo aparente: en el fondo vemos a una chica algo atormentada. Sally oscila entre el modelo, definido por teóricas feministas del cine, de superhembra: “*una mujer que, a la vez que es sumamente femenina y coqueta, es demasiado inteligente para el papel dócil que la sociedad ha determinado que represente*” y supermujer: “*una mujer que, como la superhembra, posee un alto grado de inteligencia o imaginación, pero en lugar de explotar su feminidad, adopta características masculinas para complacer las prerrogativas de los hombres, o*

*simplemente para poder sobrevivir*⁵⁰. Sólo que Sally, que se sabe simpática pero carente del atractivo convencional y establecido, muestra muchas veces su neurótica vulnerabilidad, que dirige de un modo un tanto agrio y hasta homófobico contra Brian cuando sabe que comparten el mismo amante (Max) y éste se defiende acusándola de “*comportarse como una vampiresa de folletín*”. Y, según el sabe y nosotros hemos visto, Sally no es en realidad ninguna vampiresa. La relación entre ambos aparece finalmente heterosexualizada en el filme pero esta pareja tan poco convencional no puede consolidarse. Embarazada, tal vez de Brian, sabe, no obstante, que sus sueños algo infelices de madre, ya locamente entregada a su propio bebé antes de su nacimiento, no pueden funcionar, porque ella sigue siendo una chica fantasiosa e ingobernable y Brian (Chris, en el libro) prefiere, en el fondo, a los hombres. Y además viven en un momento personal e histórico caracterizado por la crisis y la inestabilidad. Después de su tierna despedida en la estación ella, no obstante, no se derrumba sino que se lanza al escenario en su interpretación más gloriosa de la canción que da título al filme, un espléndido número musical concluyente en el que la cámara de Fosse parece enamorada del rostro, el movimiento y el cuerpo de Liza Minelli.

Una de las secuencias más famosas de “Cabaret” es aquella en la que Sally enseña a Brian como desahogarse junto a las vías del ferrocarril, gritando a pleno pulmón al paso de los trenes y aprovechando el ruido ensordecedor que hacen éstos para esta purga emocional. Pero hay otros momentos destacables como el ya citado de la confesión, de Brian Sally sobre por qué “*no se acuesta con las mujeres*”, un tanto forzada por ésta. Sally se muestra tolerante y el director -a través de la voz del personaje trazado por Isherwood y la guionista Jay Presson Allen- pide al público que también lo sea. Que se una al cosmopolitismo amenazado del Berlín de entreguerras. Pero ese Berlín está cambiando y la presencia de los nazis se hace cada vez más ominosa y apabullante como se ve en la, a la vez bella y escalofriante, secuencia de la terraza del café dónde un joven rubio de las Juventudes hitlerianas, de apolíneo aspecto, se levanta a entonar un himno del nuevo régimen y es seguido por el pueblo llano. El terror que nos inspiran los rostros “inocentes” de los jóvenes nazis está en nuestro conocimiento de que ellos, instados por sus superiores: acabarán persiguiendo y exterminando no sólo a millones de judíos sino también a miles de gitanos, comunistas, socialistas o simplemente no adeptos al régimen sino también a otro tipo de antisociales, gente como Brian y tal vez como Sally. El exterminio de miles de gays y de mujeres lesbianas o con conductas sexuales no reglamentadas está bien documentados. En esta “ideología” y peculiar imagineria corporal normativizada los no se ajustan a este patrón son considerados “cuerpos sociales extraños” y se inicia una idea racial y social de exterminio que empieza a cuajar. Esta escenificación de la idea de patria-nación-imperio

⁵⁰ Haskell, Molly. From reverence to rape. Holt, Rinehart and Wilson, Nueva York 1974. Penguin, London, 1974.

personificada en un joven blanco ario y escultórico no sólo es empleada por los nazis sino, bajo otros parámetros, por el imaginario igualmente virilizante y fetichista del cuerpo *sin contaminación* héroe proletario socialista y por el moderno “soldado” o “ejecutivo agresivo” del Imperio estadounidense.

Aunque sólo sea durante dos horas, Fosse se mete al público en el bolsillo y le conmina a dejarse llevar, tanto por Sally, la divertida y emocionalmente algo catastrófica chica homófila, como por las dudas y la inseguridad profesional y también afectivo-sexual de Brian y por ese maestro de ceremonias, pequeño y andrógino que parece, desde el centro del Cabaret, dirigir una función cuyo desgarrador final sólo puede concluir con la separación de los dos jóvenes amigos, el aspirante a escritor y la aspirante a estrella de cine.

“Cabaret” se mantiene hoy prodigiosamente en pie, a diferencia de otros títulos del periodo y, a pesar de sus manierismos a lo Hollywood, su irregular desarrollo narrativo y las traiciones a la novela de Isherwood, supuso en su momento no sólo una revitalización del musical, con números que interactúan con el público, de gran fisicidad y que no eluden el feísmo, sino también una importante reivindicación del “derecho a la diferencia”.

“Get Real”

Preguntado por un crítico acerca del papel de Lisa en su filme (*¿no has retratado a la típica “fag had”?* (mariliendre en inglés) el director de “Get Real”, el británico Simon Shore, se defendió diciendo que *esos personajes existen*, el del chico y el de su amiga, que están tomados de la realidad. Esta respuesta es buena, pero no del todo satisfactoria. Los personajes pueden estar tomados de modelos más o menos reales pero siempre son recreados en la representación. “Get Real”, el primer largometraje del británico Shore, es una película sorprendentemente audaz para el subgénero cinematográfico en el que se inscribe “la comedia dramática sobre adolescentes” aunque el protagonista sea un adolescente gay y su historia, la ya repetida, de un *coming out* en el ámbito escolar. Por ello quizás es más lamentable que el personaje más estereotipado de la trama sea precisamente Lisa que, a pesar de algunos matices interesantes, si responde de un modo muy marcado y

hasta algo grueso –desde su caracterización como gordita y golosa, mostrándose algo intrusa y a la vez intentando parecer modernísima y desprejuiciada- al estereotipo de “amiga homófila” o “confidente en apuros de un joven mariquita en apuros”. Tanto Steven, el joven e indeciso joven protagonista como Linda y como a su manera el deshonesto y atormentado John Dixon - amor imposible de Steven- forman parte de la estupidez del entorno escolar pero mantienen una posición marginal/marginada respecto al funcionamiento de ésta y en como la reproducen tanto alumnos/as como el personal docente. La madre de Steven intuye algo sobre la “rareza” de su hijo, sus escapatorias y visitas al parque y a los urinarios sobre el motivo de su vacilante andadura académica. El padre, duro y dominante, no sabe o no quiere saber nada. La madre de Steven, después del “coming out” ante el conjunto de la comunidad académica reunida en torno a la entrega de premios apoya a Steven que, dejando atrás a ésta y al propio e inalcanzable Dixon, huye en coche con Linda. Los dos personajes han conseguido algo: Steven mostrarse con una reivindicativa franqueza y Linda “sacarse el carnet de conducir” después de un desastroso affaire con el profesor de autoescuela casado. Linda trata de estar guapa pero su aspecto físico no corresponde al ideal de feminidad impuesta. El machismo y la misoginia de los chicos de la facultad acosan a Steven de un modo agresivo y maltratan por igual a las chicas, exhibiendo como trofeos “la conquista” (real o ficticia) o el “acercamiento sexual” a éstas. Linda es más deslenguada que las otras jóvenes de la película y en la secuencia del baile universitario después de deshacerse de un pesado borracho se presta a bailar con Steven, una canción romántica, sirviendo de escudo protector de éste. Linda tiene una visión degradada de sí misma y cree que sólo se le acercan los chicos repugnantes como Kent, el amo de los matones de la escuela. Su posición es la de una chica que engorda pero no renuncia a comer dulces, que ha asumido que nunca será “popular” más que por su gordura y ocasional simpatía, sobre todo hacia los que no forman parte del status más tópico y machista de la escuela.

El personaje masculino en el armario, ideal de muchas chicas y finalmente enamorado de Steven, sólo puede, al igual que otros chicos y chicas, hablar con sinceridad de sí mismo, sus sentimientos, sus recuerdos y su sexualidad cuando está ebrio. La actitud de Linda hacia Steven es ambivalente: es su confidente y amiga pero muestra algunos prejuicios que podrían resumirse en frases como *¿Qué sabes tú del amor si lo tuyo es un polvo rápido con un desconocido?* Esta visión de Linda acerca de Steven y su vida sexual y romántica se ve filtrada por un tópico: el gay promiscuo pero temeroso de una relación duradera. Algo que Steven, a pesar de su carácter a la vez tímido y osado, no es.

Linda queda engañosa y tópicamente enganchada del primer hombre maduro que le ofrece sexo, antes de enterarse de que está casado, y se presta a fingir ser la novia de Steven cuando le pide que le acompañe a una boda e incluso se presta a sus peticiones un tanto

ridículas, como fingir un desmayo para poder salir juntos de “esa boda” en la que no se sienten a gusto. El papel de Linda, como el de Steven o el propio Dixon, no es nada fácil en la sociedad y en la comunidad juvenil-adolescente en la que viven. Carecen de modelos y expectativas claras aunque, en su tono ligero y de comedia, el director nos obsequie con un final relativamente feliz y optimista.

“Get Real” título del filme es el nombre del segundo artículo de Steven que es quien maqueta la revista y que, aunque finalmente censurado, el quiere incluir como un acto de “salida del armario” que al final tendrá que verbalizar en forma de discurso. Desde Foucault sabemos que la sexualidad no sólo se niega sino también se produce y se incita a confesarse, a producirse a través del discurso, a hablar de sí misma y para los otros/as. Esto es, en cierto modo, lo que hace Steven ante un auditorio perplejo, emocionado o indignado pero su toma de la palabra le sirve para encontrar apoyos, no sólo en sí mismo sino en los que desde la verdad, están dispuestos a ayudarlo.

La narrativa de “Get Real”, a pesar de aislados hallazgos y de su mezcla de acidez y amabilidad está puesta al servicio de una aplicada y rutinaria ilustración del guión, con fotografía y música bastante telefilmescas. Podría pasar por una historia más de las ya más frecuentes “despertar de la inocencia” adolescente y las dudas de identidad sexual (como “Fucking Amal” y, sobre todo, “Nenúfares”, en su vertiente lésbica) pero se salva en parte al mostrar a un protagonista interesante y complejo por su actitud a la vez tímida y osada.

VII. TRAZANDO PUENTES, TENDIENDO SÁBANAS, REVENTANDO TEXTOS.

“Cuando el hacha entro en el bosque, los árboles dijeron: el mango es uno de los nuestros”

Adhesivo de coche, citado por Alice Walter en “En posesión del secreto de la alegría”

Como redención de este imaginario fílmico de gays misóginos y mujeres homofóbicas que nos ha ofrecido el cine desde tiempo inmemorial, pero que parece haberse reforzado

recientemente, podemos decir que en la realidad, en ese correlato que llamamos realidad, esto es cada vez más la excepción y no la norma. Entre mujeres y gays se establecen, por lo general, amistades duraderas y bastante íntimas. Se elaboran espacios propios y modos de resistencia a un heteropatriarcado que ha oprimido a los unos y a las otras, aunque lo haya hecho de distinta forma, tanto en el nivel individual como colectivo. Un ejemplo de esto sería el grupo de trabajo y estudios feministas queer (GTQ) creado en Madrid, donde mujeres heterosexuales feministas, lesbianas, hombres gays, trans, intersexuales... todos y todas sujetos inapropiados para lo normativo, comparten experiencias y trabajan juntos en proyectos teóricos y activistas. El varón heterosexual -de derechas o de izquierdas- sigue, en muchos casos, haciendo caso omiso de estos debates, cuando no los considera superfluos o, a lo sumo, negocia a la baja los voltios de su masculinidad machista y homofóbica, oponiéndose verbalmente a los malos tratos a las mujeres o “*teniendo amigos gays*”. Cosa que no ocurre siempre y no se manifiesta de igual modo cuando éste se mueve en ámbitos masculinistas donde defender a mujeres y gays puede ser objeto de actitudes de sospecha sobre sus impolutas masculinidad y heterosexualidad.

A pesar de la, yo creo que necesaria, inmersión que he hecho en el imaginario cinematográfico reciente de la misoginia gay y la homofobia femenina, pienso que lo más común ha sido y sigue siendo la solidaridad y las alianzas, y lo ha sido también en situaciones tanto cotidianas como extremas. Ya en una película de 1972, a la vez clásica y olvidada, recientemente reeditada para el DVD casero, se hablaba de estas amistades y/o amores entre mujeres y hombres gays como la consecuencia de unir fuerzas contra brutales discursos y prácticas de exclusión o formas permanentes de alienación. Sigue siendo, en mi opinión, la obra maestra absoluta del casi siempre interesante, y ya clásico, realizador italiano Ettore Scola, y la que más fama le dio en su momento, con varios premios internacionales, nominación al Oscar a la mejor película extranjera incluida. La película se apoyaba en dos grandes estrellas del cine de su país: Sofía Loren y Marcelo Mastroianni, que daban un giro definitivo a sus respectivas, y ya entonces legendarias, carreras. Se alejaban con ello definitivamente de algunos personajes tópicos que les habían marcado y lanzado a la fama y a los altares de la cinefilia y, sin renunciar a su amplio y variopinto bagaje, sorprendían y siguen causando admiración por la sobriedad, la contención y la fuerza que dan a sus dos maduros personajes.

“Una giornata particolare”

La maruja y el maricón frente al discurso fascista: Un día especial

“Una jornada particular” es la macarrónica traducción al castellano del título original “Una giornata particolare” que equivaldría, más bien, a “Un día especial”. Es un día especial para los romanos antes del estallido de la segunda guerra mundial. Un día histórico, también, por la visita de Hitler a Mussolini y todos están, más o menos, obligados, “llamados” a acudir. Del gran bloque de edificios, de pequeñas viviendas familiares donde transcurre toda la acción del filme sólo hay dos, o sólo vemos dos, personajes que han quedado fuera, que no han podido o querido ir. Está también la portera, pero ella “vive” (oye, sigue, abraza) el discurso fascista por la emisora única, a todo volumen. Una es Antonia (Sofía Loren), un ama de casa “sin criada”, casada con un *fascista de pro*, que tiene seis hijos y espera el séptimo, lo que le

proporcionará el premio a la familia numerosa. El otro es Gabriel, un maduro locutor homosexual, represaliado, que ha sido expulsado de la radio no sólo por su antifascismo oculto sino sobre todo por su disidencia sexual, que no puede o no quiere ocultar. Le han retirado el carnet. Ella no ha podido ir al desfile, aunque es, al menos en apariencia, fiel al partido y los ideales fascistas. Él no ha querido ir y se burla del discurso altisonante y heroico del desfile (“esta música es menos bailable que la rumba” dirá) Ella no ha dejado de trabajar en la casa desde antes del amanecer y despierta a su marido e hijos para que éstos puedan ir a tiempo al desfile y, luego, contarle lo que han visto. Su cama está presidida por una Virgen con el niño y guarda un álbum de recortes hechos de fotos del *Duce* y algunas frases lapidarias como “*Un hombre no es un hombre, si no es marido, padre y guerrero*”. Algo que Gabriel ni es ni quiere ser. Rodeado de libros, con llamadas fugaces y temerosas de algún amante, amigo íntimo o exnovio, también represaliado; teme que vengan a buscarlo, está deprimido, piensa en el suicidio y se mantiene al margen de esa “jornada heroica” que ha vaciado en un momento el bloque de edificios. Pero a Antonia, cansada de su jornada de veinticuatro horas, se le escapa por la ventana Rosamunda, un pájaro, el loro-mascota de la familia, que la injuria llamándola “Toneta”, y tiene que ir a buscarlo al piso de enfrente, el piso donde vive Gabriel, solo y aislado, escribiendo cartas para una empresa comercial y pensando en el pasado y en la incertidumbre de su futuro, personal y profesional.

Allí se iniciará una relación que es también una lucha contra el lenguaje del poder y contra el fascismo simbólico y real de las únicas representaciones autorizadas. Así, el filme comienza con una especie de No-Do a la italiana, que nos sitúa históricamente en el momento de la visita de Hitler a Mussolini, con imágenes “documentales” en blanco y negro. Estas imágenes aparentemente fotográficas, evidentemente falseadas y acompañadas de una literatura barata y vacua, nos resultan paradójicamente mucho más falsa que la íntima ficción cotidiana en la que vamos a entrar a continuación. Podríamos pues considerar al noticiero propagandístico del fascismo como un triste antecedente del hoy tan controvertido y “de moda” género del *falso documental*. La jerga heroica, ridícula, viril, llena de referencias a la antigua gallardía de los soldados romanos y al carácter divino e incuestionable, mesiánico, de los dictadores, que glosa el noticiero, se reproducirá después por las radios que permanecen encendidas en el bloque donde sólo han quedado Antonia, Gabriel y una portera-espía –algo estereotipada en su bigotuda y rechoncha caracterización- que le hace desconfiar a ella de él; que la pone en la pista de su carácter subversivo, raro. Algo que ella ya había intuido por los comentarios irónicos de él, pero que además se extiende a una esfera ¿privada? de la personalidad de Gabriel que ella no ha podido o querido ver. Las secuencias intimistas, tiernas o divertidas, tristes o vitalistas, del encuentro, desencuentro y reencuentro de estos dos personajes marginados por el Régimen mussoliniano y por el Régimen patriarcal, adquieren una fuerza especial por el modo en que Scola las filma a través de la sobriedad y el uso preciso del reencuadre, pero también por el

modo en que están concebidas desde el guión. Así, sus personajes han quedado fuera del discurso lingüístico oficial y han comenzado una lucha interior-exterior contra sus identidades prefabricadas a través de un lenguaje y un universo simbólico fascista, mentiroso y mistificador, que vomitan los noticiarios. Un lenguaje que Antonia parece querer subvertir o al menos cuestionar un poco, cuando habla sola, pero que reproduce, afianza y defiende cuando está con otros, cuando se enfrenta a Gabriel, cuando *“no le hacen gracia sus bromas subversivas”*. Porque ella ha sido construida por ese lenguaje, que excluye y construye también a Gabriel. Un lenguaje del que tal vez no puedan escapar pero que pueden colapsar, al que pueden resistir, con sus confidencias cada vez más íntimas o con sus reflexiones solitarias. Hablando sola y con Rosamunda, la cotorra, Antonia ha reflexionado sobre el papel de las mujeres como ella en esa sociedad *“Madre no hay más que una pero harían falta tres, una que se ocupe de limpiar las habitaciones, otra de la cocina, y otra, que sería yo, que se echaría a dormir”*. Su papel de esposa y madre se ha duplicado a su papel de esclava doméstica- y vemos como viste, acicala y regaña a los hijos, obedece al marido y aguanta sus bromas gruesas- a costa de anular su personalidad verdadera. Ella lo sabe, pero sólo puede decírselo a sí misma, porque sabe que ni Rosamunda ni el discurso fascista de la radio, que ella abraza, en principio, en cuerpo y alma, pueden oírlo, entenderlo o responderle. Ante Gabriel su posición será inicialmente diferente. Cuando descubra que él es un subversivo, que no es “fiel al partido”, como su marido no le es “fiel a ella”, querrá verter el discurso fascista injuriándole, avisándole, invitándole a abandonar la casa. Pero en la terraza, mientras , con ayuda de él, descuelga la ropa seca, doblan juntos las sábanas que les separan, las convierten en broma, el discurso de Antonia se convertirá en risa, en esa risa peligrosa que ha hecho que Gabriel no sea un locutor apto. El le revelará su homosexualidad y ella se sentirá doblemente defraudada, porque deseaba y sigue deseando físicamente a Gabriel y porque *ese vicio* no entra, o no se atreve a que ni siquiera aparezca en su catálogo de desviaciones ideológicas. Sí entraba, aunque lo desaprobaba, el que su hijo mayor se masturbara con fotos de revistas eróticas traídas por su marido a casa y ella, haciéndose eco de la voz del párroco, otra voz fascista, le dice *“que puedes arruinar tu vida, que te puedes quedar ciego”*. Ella es una ignorante menos ignorante de lo que parece, como le hace ver Gabriel, y se sabe, como él, humillada por su ridículo marido y por la indiferencia de sus hijos ante su situación-reclusión de espectadora. Ella y él han podido, al conocerse, torcer un poco ese discurso machista y homófobo, radiado desde las emisoras únicas, desde el universo familiar tradicional que el fascismo construye; ver sus casas, sus vidas, desde la ventana del otro. Y es aquí donde el filme universaliza y atemporaliza su mensaje. Así podemos reescribir o releer-revisar “Un día especial” como una reescritura de la historia con minúsculas que se escribe al margen del álbum fotográfico de *días históricos y jornadas gloriosas*. Ver la importancia de los que sólo pudieron decir *yo no estuve allí* pero han vivido la represión desde la exclusión y han dado testimonio de una memoria histórica que no se está escribiendo, ni siquiera ahora: la de las

mujeres que no participaron y la de los gays que fueron borrados del mapa de la Italia fascista, enviados a prisiones en Cerdeña. Una historia no oficial, en la que, a diferencia de la Historia con mayúsculas, como indica Gabriel a Antonia, no están excluidas las mujeres y los gays, las marujas y los maricas, porque los grandes libros, los álbumes al uso, no les dejan espacio, están abarrotados de “hombres de verdad”. Así podemos imaginar otras jornadas particulares, o días raritos, de los que no fueron a los grandes fastos franquistas, o no van a los discursos de Bush, Blair, Aznar o Fidel, porque no entran en el discurso del soldado-hombre-hacedor de la historia, por su sexualidad o por ser mujeres y además no tener criada.

“Thelma & Louise”

Y otras fugitivas hartas de estar al borde del abismo (borrador de un posible guión cinematográfico)

“Cuanto más una historia está contada de una manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia, edulcorada, es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida. Esta reversión, siendo producción, desarrolla soberbiamente el placer del texto”. (...)Carácter asocial del goce. Es la pérdida absoluta de la socialidad y, sin embargo, no se produce subsecuentemente ninguna recaída sobre el sujeto (la subjetividad), la persona, la soledad, todo se pierde integralmente. Fondo extremo de la clandestinidad, negro cinematográfico”

“Thelma y Louise” de Ridley Scott es una historia de amistad y solidaridad entre mujeres frente a una de las manifestaciones más virulentas del heteropatriarcado: la violencia sexual sobre/hacia las mujeres. Eso nadie lo pone en duda. Sigue una trayectoria que no inventa, la de la road-movie “bola de nieve”, aunque la pone al servicio de una idea interesante: ¿Pueden esas fugitivas-asesinas, demonizadas por los mass-media y el orden social, ser dos mujeres que simplemente se han resistido a ser violentadas por el machismo? O, a la inversa ¿podría la vecina de al lado que sale en los telediarios -y basta repasar la cifra de mujeres asesinadas por sus maridos o parejas masculinas en lo que va de año, sin ir más lejos, en el Estado español- volverse hacia su agresor (conocido o no) y hacerle degustar a punta de pistola lo que él hace con los privilegios varoniles más arraigados en el código machista? Ahora bien, “Thelma y Louise” es y ha sido también para muchos espectadores -particularmente para las mujeres lesbianas- una historia de amistad y de amor entre dos mujeres. Una historia de amor a la que el Hollywood comercial/liberal, en el que se inserta como producción cinematográfica, ha despojado de la sexualidad. Al menos de la sexualidad tal y como la concibe Hollywood. Ya que besos y abrazos, coaliciones y solidaridades íntimas ya fueron nombradas como formas de resistencia lesbiana al heteropatriarcado por Adrienne Rich en su revolucionario artículo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”. Cuando al final Thelma y Louise se besan en la boca, al modo en el que aparece en los filmes de Hollywood, cuando empieza a haber sexo/sexualidad entre dos mujeres, éstas ya han decidido autoinmolarse, suicidarse, dejando con cara de poker, no sólo al policía-bueno, paternalista, que encarna Harvey Keitel, sino también, seguramente, en secreto, a muchas lesbianas que esperaban que, incluso en un filme comercial, un beso entre dos protagonistas (y dos actrices famosas) no fuera automáticamente seguido de una caída en el abismo, de una negación total de su existencia como sujetos sociales, de una autodestrucción que- no-deja-de-serlo por estandarizada o escamoteada que aparezca en el montaje final del filme. El gesto final, incluso el beso final, se reduce así a gesto de heroínas, a beso de amigas heterosexuales en una situación límite; no a un beso entre mujeres que se aman, lo expresan y tienen sexualidad entre ellas, no a un beso de lesbianas. El hecho de que un beso en la boca entre dos mujeres en el cine mainstream sólo sea posible al borde del abismo, o del acantilado, del mismismo *Gran Canyon*, icono, como ellas, las actrices, de la cultura estadounidense y mundial (por extensión y colonización culturales), nos lleva a pensar una vez

⁵¹ Barthes, Roland. El placer del texto seguido por lección inaugural... Madrid, Siglo XXI, 1984,

más en la negación de la subjetividad de las lesbianas en el imaginario común y mayoritario; en su negación misma como sujetos sexuados y nos lleva a plantearnos, en forma de interrogación, lo que, en forma de afirmación política, ya célebre, dijo y escribió Monique Wittig (“Las lesbianas no son mujeres”) y volviéndonos al público de la sala, que aplaude y come palomitas en el fundido en blanco final, preguntarle: *¿Las lesbianas son mujeres?. ¿O sólo son un fundido en blanco?* Pero aquí más que profundizar en la lectura lésbica del filme, que corresponde hacer a ellas mismas y que hasta ahora, que yo sepa, no se ha querido o podido hacer; más que ahondar en el lesbianismo que se filtra por todos los intersicios de “Thelma y Louise”, me interesa contar cómo desde mi posición de espectador gay, saliendo del armario en la época que me pilló su archipublicitado estreno, en 1992, funcionó también, el filme de Scott, como una posible fantasía de liberación (o al menos afirmación) gay masculina. No sólo porque Thelma se fije, y lo nombre sobre todo y repetidas veces, en el culo enfundado en vaqueros de Brad Pitt, todavía actor secundario, sino sobre todo porque su hábil y algo tramposo guión deja puertas abiertas al fantaseo aunque, en realidad, bloquee el discurso liberador en un suicidio/denuncia que sirve de requisitoria contra un modelo sociosexual, pero que acaba destruyendo a los sujetos disidentes, en un acto de autoinmolación que en el blando Hollywood comercial se resume con un hábil plano congelado del coche en el aire. No hay sangre. En el imaginario lésbico sí la hay (“*Escribe tú en mi cuerpo con tu sangre menstrual: cuéntame algo sobre mi espalda*” decían en el “Non Grata” las LSD que aquí, serían, Lesbianas Saliendo Despedidas). Yo, y algún marica más que yo, hemos fantaseado sobre la posibilidad de que en lugar de dos mujeres hubiera dos maricas hasta el moño montadas en el descapotable (y algo de eso recogió Gregg Araki en su filme “The living end”), hartos de una sociedad homofóbica que nos/los sujeta entre la invisibilidad y la hiperidentidad, dos pasajeros queer. Dos nómadas hartos de ser nombrados y despeñados con violencias explícitas y silencios constitutivos. Imaginemos por ejemplo a un adolescente marica, plumero, español, de L’Hospitalet, Torrelavega o Ciudad Real, que vive con sus padres y visita regularmente a un psiquiatra homofóbico, un “profesional” de esos que todavía quedan, y muchos, y que actúan en la más absoluta impunidad. Imaginemos que su mejor amigo (y algo más, tal vez) es un gay casado, maduro y en el armario, amargado de su doble vida y de su performance de pater familias en casa o macho futbolero en los bares. También podrían ser vuestros vecinos, Pedro y Luís. Esos sobre los que sabe y no sabe todo el vecindario. En el primer giro importante de la imaginada trama “el psiquiatra”, con consentimiento de la familia del joven, decide internar al problemático adolescente en un sanatorio para que curen su homosexualidad y los “desórdenes de personalidad” que ésta conlleva. El hombre mayor trata de impedirlo, se presenta en la consulta del médico, en plena sesión, o en el hospital mismo, abriendo puertas, y, en el forcejeo con la autoridad competente, el adolescente -harto de pastillas, regañinas, sesiones, rezos y terapias verbales aversivas- mata al psiquiatra, a un segurata, o a un enfermero que va armado. Ambos

huyen del psiquiátrico o de la consulta, salen de la ciudad o del pueblo. Él uno acusado de homicidio en primer grado- tal vez con algún atenuante- (como Louise) y el otro del secuestro de un joven, tal vez, incluso, de un menor. Huyen, por supuesto, en el coche de él, coche de padre de familia trabajador, o al menos de hombre casado con dinero. El adolescente tira los discos de Estopa, Sabina, Luís Cobos y Chenoa, por la ventanilla del vehículo y los sustituyen, atracando un Corte Inglés o Hipercor de las afueras, (“¿*Qué es robar un banco comparado con fundarlo?*”) por otros de Gloria Gaynor, Madonna y Ricky Martin y la banda sonora de “Hedwig and the angry inch” Son perseguidos ahora por la Policía, la Sanidad y el Corte Inglés. El hombre mayor descubre, en los moteles de carretera donde pasan la noche y hacen el amor ¿por primera vez?, que su matrimonio ha sido una farsa, que su mujer (lógicamente) se ve con otro/a, que ha criado a dos o tres adolescentes machistas y homofóbicos que juegan a matar chinos, negros y maricas en la playstation y que se ha negado vivir placeres desconocidos. Ya no puede volverse atrás, ha sentido como se reventaba el eje del heteromundo en su interior. El adolescente sabe que después de matar al médico o al guarda de seguridad o al enfermero del culo bonito, aunque fuera en una pelea a muerte, después de robar y, sobre todo, de aterrorizar al seco empleado navideño y a las ruidosas familias heterosexuales con niños de la gran superficie, será encerrado en la cárcel, o, más probablemente, psiquiatrizado de por vida. En su camino sin retorno hacia el Norte se topan con los dueños de los bares y locales heterosexuales donde paran para repostar, beber o descansar; dueños que les recriminan por besarse ante el público o mirar el culo bonito de algún Brad Pitt alternativo de turno y ellos se van sin pagar -a punta de pistola- y asustan a la clientela homofóbica, no sin antes quemar los Monográficos, los Jueves y los TMEOS. El adolescente recibe una ominosa llamada de sus padres para que cese su carrera desbocada- su iniciada “vida loca”- pero por su tono descubre que el teléfono, también el móvil, está intervenido por las fuerzas del orden. Lo tira por la ventanilla. De todas formas quedaba poca batería. Y con el móvil se deshace del tubo de antidepresivos. Lágrimas maternas y amenazas paternalistas ya no le amedrentan. Algo ha cambiado también, dentro de él, de su eje heterocentrista. Deciden buscar refugio y trabajo en otro país, por ejemplo, Francia. Se dirigen hacia la frontera y, después de desembarazarse de un grupo de neonazis lepenianos lo encuentran en el escalafón más bajo de una empresa de venta ambulante, cerca de París. No están satisfechos, tienen que ir vestidos de heterosexuales con corbata y reír chistes machistas y homófobos con sus compañeros de trabajo. Ellos acuden el primer día de la mano, se dan un beso al entrar y el jefe los echa a los dos; los echa definitivamente del trabajo, como el chaval fue expulsado del instituto, descubierto un día en los baños en sospechosa situación con otro chaval. Una experiencia de la que se niega a hablar. En lugar de revivir tan doloroso suceso, vuelan los ordenadores de la empresa a balazos. El hombre maduro le confiesa, mientras conduce el coche a toda velocidad, sus aventuras nocturnas en los parques urbanos y servicios de las estaciones, su hartazgo de ocultarse y mentir. Después de negarse a pagar el plus por

consumición en un pijísimo bar de ambiente donde les miran raro por su aspecto polvoriento - *¿Por qué tenemos que pagar cuatro veces más que los heteros por una cerveza?*- van a un parque y descubren a la policía de paisano, marcando paquete, haciendo cruising, al estilo del “cap” que cazó a George Michael. Se produce un tiroteo y el policía sale malherido. Ellos huyen riendo, cantando al ritmo de *“I will survive”*. Todo el ejército francés - o la *gendarmería* que dice haber “disuelto” recientemente los disturbios parisinos- les persigue a lo largo y ancho del país galo y ellos acaban acorralados al borde del precipicio, pero no pueden volverse ahora atrás, *“sigamos adelante, no nos dejemos coger”*, pisan el acelerador y se tiran al vacío desde un acantilado, muriendo en una cala en la costa de Brest, con beso de despedida y homenaje a Genet, incluidos. Una sociedad homofóbica ha sido puesta al descubierto y sobradamente denunciada, pero a costa de suspender la narración y la muerte en un congelado final. Fundido en rosa. El coche familiar sólo pierde una rueda y el asiento de sujeción para los niños, en el aire, al final de la película. No hay sangre. Y en la realidad hay mucha, mucha sangre, también marica. La denuncia del modelo social homofóbico y los que lo reproducen/sustentan se ha hecho a costa de no dar soluciones reales a sus protagonistas más allá de los esquemas - hábilmente utilizados por Ridley Scott en su película- de la road-movie-terminal (un camino de trasgresión onírica que, a su modo, ya recorrió Dorita en “El mago de Oz”). En la película de Araki “The living end” (uno de los filmes pioneros del “new queer cinema”) la seropositividad de uno de sus protagonistas añadía ese componente de urgencia, esa necesidad de huida por la carretera de una sociedad enferma por homófoba y sidófoba pero ellos dos seguían vivos, sudorosos, airados, y en un macarrónico letrero final se dedicaba la película “A todos/as los que han muerto de SIDA porque la Casablanca está llena de republicanos jodecerebros”. Aquí se denunciaba un modelo social, económico y sexual que catalogaba entonces y jerarquiza todavía a las víctimas en víctimas de primera o de segunda, y a los asesinos en asesinos de alta o baja intensidad, a la sangre en sangre de primera o de segunda. Una sociedad que condena a muerte, también, a mujeres, gays y lesbianas por el mero hecho de serlo. ¿Pero sólo es posible la huida hacia delante como plantea Ridley Scott? ¿O el tufillo nihilista del final de Araki en la playa? ¿Sólo es posible el beso en los labios de dos mujeres si éstas van a morir, si están al borde de ser borradas de la narración? ¿No queda otra salida que el precipicio para un deseo no regulado, no psiquiatrizado, no normativizado? Mucho más retadoras que la propuesta que nos hizo Ridley Scott en su *marketingizada* (con perdón) “Thelma y Louise” e incluso que la de Araki me parecen las alianzas y coaliciones que el movimiento feminista, gay y lesbiano ha actualizado, plantando cara, desde posiciones raras, impropias, no integradas, a ese “eje del mal”, a esa matriz de dominación, que ahora, todas sabemos, es heterosexual: *“part of me, part of you”*.

**VIII. MISOGINIA HETERO, MACHISMO Y HOMOSOCIALIDAD
PERVERSA**

“Si tuviera un tumor lo llamaría Marla”

Jack en “El club de la lucha” de David Fincher

En su interesante libro “Cine y entretenimiento” el crítico cultural Henry A. Giroux arremete, dedicándole un capítulo completo, contra el mayor éxito hasta la fecha del realizador David Fincher, “El club de la lucha”. Fincher, que saltó a la fama gracias al éxito de su thriller, igualmente homosocial, “Seven” – también protagonizado por Brad Pitt- hizo una película cuya acogida, para Giroux, muestra la residual falta de seriedad crítica de muchos comentaristas cinematográficos y de gran parte del público que, no sólo la convirtió en un gran taquillazo, sino que la adoró obviando el carácter reaccionario, masculinista, superficial y acrítico. “El club de la lucha” es un espacio de la ficción de Chuck Pallaniuk, autor de la novela, pero también del cine de Fincher; un espacio homosocial que parece surgir de la rabia de unos varones alienados que se autodefinen con tristeza como “*una generación de hombres criados por mujeres*”. Así la alienación consumista, la autocompasión, el fracaso personal y la rutina laboral se asocian a la presencia de las mujeres en la vida de los hombres de finales del siglo XX. Y esa feminización aparece plasmada, como bien señala Giroux, en la ridiculización facilona y machista de los grupos de autoayuda para hombres –como el grupo de hombres que sufren de cáncer de testículo-. Para el crítico estadounidense la aparente inocencia adolescente y carácter de “simple entretenimiento” de la película ocultan un discurso no sólo superficial sobre los males del capitalismo sino reaccionario en su forma de reivindicar la masculinidad machista, el individualismo competitivo y las relaciones de dominación/subordinación a través de la violencia. Giroux comienza su exhaustiva del *taquillazo* de Fincher con la frase *A los hombres blancos heterosexuales no les ha ido muy bien en las últimas décadas*. Y explica como el desarrollo de los movimientos feministas, antirracistas y GLTB han puesto en la picota su poder y hegemonía tanto sociales como culturales, tanto en realidad como en la ficción o la representación. A la reacción violenta por parte de un sector de los varones heterosexuales que reivindican la virilidad e incluso la misoginia, la homofobia y el militarismo como vemos en “El club de la lucha” se ha unido también otra corriente, cercana a las declaraciones de Carlos Boyero citadas en este libro pero también comunes a gran parte de la crítica cinematográfica española masculina, y también recogidas por el cine y la literatura, de presentar al hombre heterosexual blanco y con poder como un sujeto herido en su identidad, otrora hegemónica.⁵²

⁵² La resistencia férrea a una verdadera redefinición de los roles de género a pesar de los cambios sociales y políticos en las esferas pública y privada en el cine comercial de los grandes estudios e incluso de algunos filmes estadounidenses independientes aparecen bien documentadas en el libro de Celestino

Así su violencia de éstos presente en algunos filmes-dirigida sobre todo contra mujeres pero también contra gays, lesbianas, transexuales y personas de otras razas, religiones o estilos de vida- aparece en ellos levemente justificada por su identidad cuestionada, una necesidad imperiosa de recuperar su parcela de poder, una parcela que sin embargo, y esto se ve ya también en gran parte de las representaciones fílmicas, no deja de nunca mostrar hondas fisuras. Pero lo que a Giroux, que no se hace tanto eco de estas reflexiones como de la exaltación de la violencia machista del filme de Fincher, más le sorprende es la excelente acogida que tuvo el mismo incluso por parte de hombres y mujeres en ocasiones tan perspicaces como Susan Faludi autora del libro “Reacción”⁵³ sobre el feminismo y el antifeminismo recientes. Yo mismo hice una crítica un tanto confusa del filme intentando rescatar aquellos aspectos y códigos que la inesperadamente taquillera, tramposa y efectista película de Fincher había tomado de las subculturas gays leather y S/M para su particular imaginaria heterocentrada. Esos espacios laborales, poblados también por mujeres y gente LGTB, se unían a una imaginaria tomada de subculturas de décadas anteriores. Pero esta es tan heterocentrada que prefiere, antes que abordar el aspecto sexualizado y de fascinación (dominación/sometimiento) que prefiere convenir en que los dos personajes son uno sólo y el protagonista ha sufrido, durante la mayor parte del desarrollo del filme, de un trastorno de “doble personalidad”. Por eso para hablar de la homosocialidad he elegido un filme mucho más interesante y que también fue un inesperado éxito viniendo de la exigua industria del cine mexicano (en este caso hispano-mexicano) aunque su director fuese Alfonso Cuarón, que ya contaba con dos éxitos dentro del cine taquillero estadounidense con temática adolescente: “La princesa prometida” y “Grandes esperanzas”

“Y tú mamá también”

“La vampira y todas las demás damas siniestras son hijas y madres de las tinieblas, nietas de los déspotas o esposas de viudos inconsolables. Se trata de avatares de la Muerta que vuelve incesantemente porque está mal enterrada en nosotros mismos, o mal ubicada en las criptas que, dentro y fuera, se nos han prestado para contener al muerto que todos traemos con nosotros al venir al mundo y a las cosas muertas que acarreamos y cuyo hedor no nos molesta porque, como el sudor de nuestra propia piel, son nuestras”

Deleyto Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood. Ed. Paidós, Comunicación, Cine, 2003

⁵³ Faludi, Susan. Reacción

“Y tú mamá también” tuvo una extraña acogida, con grandes reservas críticas pero mucha repercusión sobre todo entre el público hispanohablante y se ha convertido en uno de los mayores éxitos de taquilla del reciente cine mexicano junto con “Amores perros”. Ambos filmes retratan sectores diferentes de la sociedad mexicana actual y tienen en común a la nueva estrella juvenil de su cine, Gael García Bernal, que ya ha conseguido proyección internacional y ha hecho la que es probablemente la mejor interpretación de su carrera dando vida al doble personaje de “La mala educación” de Almodóvar.

Estamos ante una película que pide a gritos ser vista dos veces porque en su desoladora, sombría y cruel secuencia final nos hace repensar el filme como la historia de una liberación a través de la muerte y la muerte de un amor convertido en imposible por el machismo y la homofobia. Los protagonistas masculinos son Julio (Bernal) y Tenoch (Diego Luna), dos adolescentes algo descerebrados pertenecientes a la alta burguesía mexicana, particularmente el segundo, hijo de un corrupto político de la nación. Lo que empieza como una *road movie* de teenagers, de iniciación y desencanto adolescentes, va sembrando pistas y logrando giros que la convierten en un título mucho más complejo de lo que parece a simple vista. El filme muestra las agudas diferencias de clase en algunos personajes secundarios y el contradictorio contraste entre la paz y la libertad de lo rural y lo salvaje frente al salvajismo y la vida incierta de la gran urbe mexicana, peligrosa y caótica. En el viaje hacia un lugar que no existe, hacia una playa paradisíaca, que ellos llaman “Boca del cielo”, este par de *pijos*, ligones, deslenguados y a la vez ingenuos e incluso tiernos muchachos se buscan una insólita acompañante, a la que, como ella misma expresa, lo que quieren finalmente es “poder follársela”. El machismo y la jerga adolescente junto con los localismos de la lengua hacen, al principio, a “Y tú mamá también” una película difícil de seguir si no se conoce un mínimo el habla mexicana. Toda la película está punteada por los comentarios irónicos y altamente distanciadores de una voz en off omnisciente que se superpone a la acción y suspende el sonido en el filme. Así, lo que vemos va adquiriendo más y más lecturas, no sólo la que hace la voz a la vez seria en su tono y sarcástica en sus comentarios, que tampoco lo revela todo, sino también lo que nosotros/as intuimos. El director y los personajes nos esconden dos secretos de diferente índole que se nos revelarán al final del filme, pero que pesan sobre el desarrollo del mismo de un modo determinante. El primero es el secreto de Luisa pues podemos creer que, a pesar de haber ido a visitar al médico a buscar el resultado de unos tests, llora desconsoladamente a porque sabe que su marido, un escritor inseguro y presuntuoso, le es infiel. Al final sabremos que Luisa llora por otro motivo, lo que

⁵⁴ Pedraza, Pilar. Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine. Ed. Valdemar, Intempestivas. 2004.

convertirá su trayecto en un trayecto muy distinto y con otro final diferente al de los dos muchachos que, librados de “sus novias”, que se van a Italia, piden un coche y se lanzan a una aventura juvenil muy marcada por el sexo, ejemplificado en el deseo inicial de ambos por Luisa. Pero la aparente desinhibición sexual de los dos jóvenes amigos íntimos y el heteromachismo militante de ambos se derrumbará al final de la película en la que formando un trío con Luisa acabarán también teniendo relaciones sexuales entre ellos, algo que ella ya había intuido y anunciado. Luisa es increíblemente paciente con estos dos alocados e insoportables adolescentes que, en su rivalidad por la mujer joven y con cierta experiencia, se atacan haciendo las revelaciones que más pueden herir a la vez su vínculo homosocial y su seguridad masculina: ambos se han acostado con la novia del otro. A pesar de su aparente desaliño y su juvenil sexo explícito que puede parecer destinado al gancho comercial, “Y tu mamá también” es una película con una cuidada planificación, un guión perfectamente calculado y unos altos valores cinematográficos por su forma de resolver secuencias difíciles con soltura y originalidad. Destaca el tratamiento fílmico dado al personaje de Luisa a través del uso del plano secuencia, como en su salida (resuelta en una audaz panorámica sin cortes) de casa hacia la aventura y en su última conversación con Jano, un largo plano fijo de la actriz en primer término mientras al fondo vemos, reflejados en un espejo, a los dos jovencitos riendo y jugando al fútbolín, ajenos al drama de la mujer. Una curiosa inversión del famoso plano-secuencia “con profundidad de campo” de “Los mejores años de nuestra vida”, donde lo importante sucedía al teléfono y al fondo del encuadre.

La amistad entre Julio y Tenoch está basada en las fiestas, juergas y conquistas juntos; ellos no son fieles pero creen que “sus viejas”(novias) lo serán hasta la muerte” y a la vez desean y temen a Luisa (Maribel Verdú) que, desencantada de su vida personal y profesional y, sobre todo, de su fraudulento matrimonio, decide, a pesar del carácter de éstos, en ocasiones imposible, acompañarlos; seguirles el juego para luego buscarse y encontrarse a sí misma ante la perspectiva de una muerte inminente. Luisa, en su aproximación a los indígenas del campo o a los pescadores sin fortuna de la playa va adquiriendo dimensiones mágicas. Unas dimensiones que, sabremos, también tienen algo de fantasmal. El cuerpo de Luisa va trascendiendo pues de cuerpo-fetiché para la mirada adolescente de Julio y Tenoch a cuerpo que se ha despojado de su corporalidad para trascender a una dimensión anímica a la vez fantasmal y panteísta. Los cuerpos de los dos actores jóvenes, en cambio, son enormemente físicos, con un punto sudoroso y atávico y se nos muestran ya desnudos o semidesnudos desde las dos secuencias iniciales en las que nos los presentan junto con sus dos novias y sus respectivos familiares.

Julio y Tenoch están profundamente unidos por la bebida, los juegos, y ese club varonil que llaman los “charolastras” y que componen ellos y algunos de sus amigos y que, aunque ellos mismos no cumplan sus reglas, han idealizado y hasta convertido en una sociedad secreta con unos mandamientos. Julio y Tenoch tienen una visión hedonista de la vida, aunque en el

caos social en que viven adopten ciertas dosis de cinismo hacia sí mismos y los otros. Su relación se basa también en considerar a las mujeres- según el más arraigado machismo mexicano que atraviesa, como vemos, las clases sociales- como objetos de intercambio y trofeo-conquista. Sin embargo, como les hará ver Luisa, presumen de algo que no saben desarrollar: su sexualidad. Una sexualidad coitocéntrica, falócrata y desconsiderada hacia el cuerpo de la mujer que tienen al lado y en la que buscan correrse lo antes posible. “*Tenéis que dejar las pajas y trabajar la resistencia*” les dirá Luisa a los dos jóvenes gallitos. Además su relación de amistad incluye actos que pueden ser leídos como muy varoniles o altamente gays según los códigos y las fronteras de la homosocialidad masculina: hacerse pajas juntos, hablar de sus relaciones sexuales con detalle, ducharse en duchas contiguas y salir desnudos golpeándose con la toalla o unirse para jugar con la fantasía que sobre ellos proyecta Luisa. Pero en su jerga y sus actitudes sólo vemos machismo e incluso homofobia, siendo sus insultos y expresiones más comunes “no me chingues”, “huevón”, “puto”, “la verga, guey” o “no mames”. Cuando se masturban juntos hablan de *Salmita Hayeck*, estrella de cine de origen mexicano, un modelo cultural autóctono apropiado ya por el cine estadounidense y es que en el filme no sólo se cuestiona el machismo permanentemente adolescente de la heterosexualidad masculina en los espacios y momentos homosociales sino también el carácter emergente y dubitativo de una identidad nacional difícil y contradictoria.

Con respecto a este sangrante y desgarrado paisaje nacional de fondo, al que hace muchas veces referencia la voz en off, los personajes principales parecen querer, desde su acomodamiento-al menos en el caso de Julio y Tenoch- mantenerse al margen del mismo y sus implicaciones. Luisa ha entrado en una particular e íntima línea de fuga. Para ella, marcada por el horizonte de la desaparición, México es un país *lleno de vida*, misterios de culturas indígenas y ancestrales y espacios invisibles por descubrir. Pero Julio y Tenoch no quieren enfrentarse a sus propios misterios, a lo invisible de la verdadera naturaleza de su relación y después de su iniciático viaje emprenden un regreso no sólo marcado por la huida del otro y de sí mismos sino por una honda y definitiva separación.

*Eduard
o
Nabal
Aragón*

