



Activismo en festivales LGTBQ+ de cine; planteamiento *Queer* en la obra de Juanma Carrillo

Josué Bernabé Hernández¹

Resumen. Los festivales LGTBQ+ de cine nacidos desde los movimientos sociales funcionan como una forma de activismo ofreciendo una mirada desde dentro de la propia comunidad y mostrando a través del cortometraje, alguno de los relatos más transgresores y críticos con el sistema de representación de las diversas identidades. Partiendo de la Teoría *Queer*, se toman las herramientas para abordar este objeto de estudio, mediante el análisis filmico del trabajo de Juanma Carrillo, donde se explicitará como las imágenes tienen el poder transformador en la percepción de distintas subjetividades, articulando un discurso alternativo a la hegemónica mirada heterocentrista.

Palabras Clave: Cortometraje; *Queer*; Activismo; Cultura Audiovisual; LGTBQ+.

[en] Activism in LGBTIQ+ film festivals. Queer approach in Juanma Carrillo's work

Abstract. LGTBQ+ film festivals born from social movements work as a form of activism, offering a view from within the community itself and offering, through the short film, some of the most transgressive and critical stories with the representation system of the different identities. Starting from the Queer Theory, the tools are taken to approach this object of study, through the filmic analysis of the work of Juanma Carrillo, where it will be explicit as the images have the transforming power in the perception of different subjectivities, articulating a alternative discourse to the hegemonic heterosexual look.

Keywords: Short films; Queer; Activism; Audiovisual Culture; LGTBQ.

Sumario. 1. Introducción. 1.2. El festival de cine LGTBQ+ de Madrid. 2. Metodología. 3. Juanma Carrillo. 3.1. *Fuckbuddies*. 4. Conclusiones. 5. Bibliografía.

Cómo citar: Bernabé Hernández, J. (2018). Activismo en festivales LGTBQ+ de cine; planteamiento *Queer* en la obra de Juanma Carrillo. *Revista Comunicación y género*, 1 (1) 2018, 83-95.

1. Introducción

Año 1977, tan sólo 8 años después de las revueltas de Stonewall que marcaron el devenir del movimiento pro-derechos LGTBQ⁺² en Estados Unidos, y propagándose posteriormente al resto del mundo, surge en San Francisco la primera edición del conocido en la actualidad como el *Frameline Festival*, bajo el nombre de *Gay*

¹ Universidad Complutense de Madrid
josueber@ucm.es

² Acrónimo empleado habitualmente para referirse a lesbianas, *gays*, bisexuales, transgénero intersexuales y *Queers*. Desde este momento incluiremos en el acrónimo el símbolo “+” que alude a un sexo, una diversidad afectiva o un género no aceptado por el heterocentrismo o el binarismo tradicional.

Film Festival of Super-8 Films. El evento se llevó a cabo en la tienda *Castro Camera* de Harvey Milk un año antes de su asesinato. La tienda que abrió sus puertas en 1970 se convirtió en la década de los años 70 en el centro neurálgico de la creciente comunidad Gay del mítico Barrio Castro de San Francisco. Desde entonces los festivales de cine LGTBIQ+ se han multiplicado en todo el mundo, haciendo surgir una nueva forma de activismo que se despliega hasta la actualidad. Desde sus orígenes los festivales de temática lésbica y gay han estado fuertemente ligados a la lucha por los derechos civiles de segmentos discriminados de la población “Se han adaptado y continúan adaptándose a los cambios que afectan a comunidades específicas con diversas afiliaciones interseccionales³” (Loist, Zielinski, 2012:49)⁴. Tal y como explica Joako Ezpeleta, director de la Mostra FIRE en Barcelona y anteriormente conocido como Mostra Lambda, el festival se refundó en 2007 cambiando “su nombre, su equipo, sus objetivos, sus mensajes sus contenidos... Un cambio radical, vamos” (García, 2012 párr. 4).

Los constantes cambios en las denominaciones de los festivales se deben tal y como sugiere Martha Gevert en su artículo *The Names We Give Ourselves* (1990) a una dinámica que fluye entre la audiencia y los festivales, tomando la esfera pública como un espacio literal de debate en torno a la identidad “los cambios constantes en los nombres de los festivales indican cambios reales en las políticas de estos festivales desde 1977, conjuntamente con los cambios del movimiento (Gay; Lesbiana; Gay-Lesbiana; Lésbica-Gay; Lésbica-Gay-Bisexual; Lésbica-Gay-Bisexual-Transgénero; *Queer*)” (Loist, Zielinski, 2012:51)⁵.

Inspirados por festivales predecesores en torno a distintas y diversas identidades (afroamericanos, feministas) desde mediados de los años 70, los festivales de cine gay y lésbico nacieron con la vocación de exhibir el trabajo de cineastas que difícilmente podían mostrar su cine, dada la reticencia del sistema de Hollywood (y de las sociedades e industrias nacionales, incluidas la industria de la distribución y la exhibición) a representar homosexuales, ofreciendo un nuevo punto de vista en el sistema de representación de identidades diversas “los festivales *gays* y lésbicos empezaron por cineastas o activistas que querían mostrar (de forma realista y positiva) representaciones de bolleras y maricas que de otro modo no habrían encontrado una pantalla pública” (Loist, Zielinski, 2012:50)⁶.

1.2. El festival de cine LGTBIQ+ de Madrid

Dentro del contexto español destaca el LesGaiCineMad, el festival de temática LGTBIQ+ más importante entre los países hispanohablantes, uno de los festivales pio-

³ “Desde hace algunos años, la interseccionalidad se ha convertido en la expresión utilizada para designar la perspectiva teórica y metodológica que busca dar cuenta de la percepción cruzada o imbricada de las relaciones de poder” (Viveros, 2016: 2).

⁴ “*They have adapted and continue to adapt to the changing concerns of specific communities of members with diverse intersectional affiliations.*” Todas las traducciones de obras no traducidas previamente al español son propias.

⁵ “*The constant changes in the naming of these festivals indicate real changes in the politics of the respective festivals from 1977 on, alongside changes in the movement (Gay; Lesbian; Gay-Lesbian; LesbianGay; Lesbian-Gay-Bisexual; Lesbian-Gay-Bisexual-Transgender; Queer)*” (Loist, Zielinski, 2012 :51).

⁶ “*Gay and lesbian film festivals were started by filmmakers or activists who wanted to show (realistic, positive) representations of queers that would not otherwise find a public screen*” (Loist, Zielinski, 2012: 50).

neros en el territorio español, que en 2017 celebró su vigésimo primera edición e importante también por el volumen de filmes exhibidos dentro de su programación, siendo el festival de cine de Madrid que más público convoca, “en torno a 14.000 personas lo visitaron la edición anterior, es decir que es el festival de cine en Madrid que más gente mueve” (Miró, 2016 párr. 2).

Los festivales de cine transforman la ciudad a través de las sinergias generadas alrededor de ellos, alterando temporalmente la ciudad, los lugares y localizaciones en los que se lleva a cabo, generando la interacción entre el público y la forma de relacionarse con el cine, a través de charlas, coloquios, seminarios, exposiciones y la experiencia puramente filmica, creando de este modo, alianzas políticas y culturales entre los públicos asistentes a los diferentes actos. Como Mariel Maciá explica “a pesar de lo que se pueda pensar el público LGTB es muy exigente, genera sus propias estrellas, sus propios autores y su propio mapa de eventos” (Perriam, 2014:114).

A pesar de la cada vez más relevante presencia de personajes LGTBQ+ en los filmes comerciales y en la televisión, es en el cortometraje, dónde mejor podemos apreciar la diversidad; “la producción de cortometrajes y videoarte proporciona al público algunos de los materiales de resistencia más complejos, más interrogativos y estéticamente *queer*” (Perriam, 2014:101)⁷.

El LesGaiCineMad ha servido de ventana y al mismo tiempo de acicate, para que los creadores y creadoras hayan podido poner en marcha proyectos que han tenido la oportunidad de ser exhibidos en alguna de las ediciones del festival, desde su primera edición en 1996 y hasta la actualidad consolidándose como el festival de temática LGTBQ+ de referencia, propiciando una cultura audiovisual propiamente LGTBQ+ que ha servido de caldo de cultivo, para potenciar la creatividad de los directores y directoras.

Con motivo del 20 aniversario del festival Gerardo José Pérez Meliá, productor de la mayoría de las ediciones manifestó públicamente; “jamás pensamos que llegaríamos a durar tanto (...) estábamos seguros de que en pocos años uno podría ver en el cine las películas que nosotros programábamos y eso significaba que desapareceríamos gustosamente. Sin embargo, veinte años más tarde todavía sigue siendo necesario un festival como el nuestro” (Miró, 2016 párr. 14). El tiempo ha demostrado que siguen siendo necesarios los festivales LGTBQ+ aumentando el número de festivales dedicados a esta temática (Andalesgai, Cinhome, Zinegoak, Mostra Fire, FanCineGay).

Los modos de representación y presentación de los personajes LGTBQ+, han sido analizados desde la crítica y la academia, estudiando las distintas manifestaciones de la diversidad afectiva a través del cine y poniéndolas en relación con su contexto socio-político; “las reformas legales han permitido unos niveles de visibilidad para las producciones del colectivo LGTB anteriormente inimaginables, pero han traído consigo una mitigación del espíritu crítico de tales producciones, cuyos otrora valores transgresores son domesticados para poder entrar en las rutas mayoritarias del mercado cultural” (Martínez Expósito, 2004:246).

Con la entrada de la televisión española en el siglo XXI, los personajes LGTBQ experimentan un pequeño boom. En esta nueva etapa (que no está exenta de implicaciones publicitarias y de marketing), aparecen más personajes que, además de ser

⁷ “short film and videoart production provide audiences with some of more complex, more questioning and more aesthetically queer materials of resistance” (Perriam, 2014:101).

homosexuales, son estudiantes, cirujanos, actrices o militares. La razón de su sentido dramático va más allá de su sexualidad, poseen líneas de acción en las tramas donde, por primera vez, entra el matrimonio como posibilidad en referencia a uno de los avances sociales más progresistas vividos en España gracias al gobierno de Zapatero (Zurian 2013:167).

Uno de los teóricos más beligerantes con la “domesticación” de los relatos sobre gays, lesbianas y transexuales fue Paco Vidarte⁸, que se ha referido a este periodo como un “Disgayland, donde todo son divertidas atracciones y ni un sofoco” (Vidarte, 2007:22). Un sector importante de la teoría y la academia, ha sido enormemente crítico con el cine LGTBIQ+ pos reforma matrimonial, señalando la pérdida de sentido crítico hacia las estructuras de la sociedad heteronormativa, tal y como apunta el poeta José Infante, la falta de autocritica que trae consigo la propia exclusión dentro de la comunidad y que conduce a un “pensamiento blando, único y vacío” (Vidarte, 2007:257). Siguiendo esta línea de pensamiento, Leopoldo Alas⁹ afirma que el cine gay pos reforma legal “es un cine mostrativo más que reivindicativo, un cine de visibilidad frente a un cine de la invisibilidad y la transgresión” (Pérez, 2012:157). Estos planteamientos críticos no son nuevos, ya desde mediados de los años 80 la crisis del movimiento de liberación gay hizo articular toda una serie de respuestas críticas que condujeron al discurso *Queer*. Los discursos dominantes de los movimientos *gays* en España, se centraron en la “respetabilidad” del individuo gay, en la que se excluía todo lo que fuera “anormal”, es decir a todo aquello que el sistema no era capaz de asimilar, aquello que no fuera “*gays* varones, blancos, respetables, fielmente emparejados, de clase media, fascinados por la moda y ansiosos por entrar en el paraíso de la institución heterosexual por antonomasia; el matrimonio” (Sáez, 2005:72).

Esta asimilación por parte del sistema trajo consigo una homogenización de los discursos que tuvo como respuesta política de resistencia al movimiento *Queer*. Años después numerosas teóricas feministas (Teresa de Lauretis, o Judith Butler por citar dos ejemplos) que habían luchado en las filas feministas, articularán toda una serie de discursos teóricos centrados en el género y en lo gay que recogen las preocupaciones y debates que se habían producido en el seno de los movimientos sociales, en lo que se conocerá como “la Teoría *Queer*”. De Lauretis imaginaba en ese momento que las prácticas políticas y teóricas eran compatibles, no obstante con respecto al devenir de la Teoría *Queer* en la actualidad sostiene que:

En la medida que es teoría, es decir, una visión conceptual, una visión crítica o especulativa del lugar de la sexualidad en lo social, la teoría *Queer* no es un mapa o un programa de acción política. Lo cual no quiere decir que no pueda existir una política *queer* no-teleológica; sino que se necesita de algún tipo de traducción

8 Paco Vidarte (1970-2008) fue un inconformista filósofo y activista pionero en introducir en la universidad (UNED) los estudios *Queer*. “Después de las reformas legislativas del Gobierno socialista en España, Vidarte centró sus últimos esfuerzos en transmitir la idea de que la lucha de gays, lesbianas, transexuales, bisexuales o *raros* no acababa con el matrimonio. Fue éste el mensaje de su último libro, *Ética marica* (Egales, 2007), un intento de mantener vivo el movimiento LGTBQ del futuro” (De Benito, 2008 párr. 3).

9 Leopoldo Alas (1962-2008) fue un destacado escritor adalid de la lucha del movimiento LGTBIQ+ y su presencia pública. Aunque cultivó la mayoría de los géneros literarios destaca su faceta como poeta, entre algunas de sus obras más célebres encontramos; *Los palcos* (1988) *El triunfo del vacío* (2004) o *Concierto del desorden* (2007).

de una a otra, se requiere de una traducción desde la abstracción de la teoría o la filosofía, a la acción concreta de la política (De Lauretis, 2011:311).

2. Metodología

Desde una perspectiva de género se han elegido las herramientas que mejor se adecúan al objeto de estudio y que permiten una reflexión estética del cine tanto en sus elementos intrafilmicos (aquello que tiene que ver con lo audiovisual, la narración y el lenguaje) como a los problemas derivados de la recepción (interpretación y contexto). La propuesta metodológica para el análisis audiovisual propuesta por Francisco. A. Zurian y Antonio A. Caballero “¿Tiene la imagen género?” (Zurian, Caballero, 2012), apoya esta investigación empleando un método de análisis que se estructura de la siguiente manera:

Revisión crítica	Datos de la obra, revisión de críticas realizadas de la obra, contexto social y recepción de la obra.
Hermenéutica de las imágenes	Elementos profilmicos, elementos filmicos, montaje y postproducción.
Análisis Audiovisual	Análisis de significación cultural, Análisis de explicitación de las claves de género y sexualidad, Desarrollo de los estudios de género y sus diferentes subestudios.

Fuente: elaboración propia

Esta perspectiva permitirá estudiar las imágenes contextualmente, de forma reflexiva para determinar qué efectos se generan alrededor de ellas y de una forma discursiva, donde surge la interpretación desde un sujeto-emisor a un sujeto-receptor, y cómo el significado se desprende del texto para terminar de formular la enunciación a través de la subjetividad del propio receptor. Nos encontramos ante uno de los principios hermenéuticos propuestos por Ricoeur, donde una acción puede ser leída como un texto y por la tanto es susceptible de ser interpretada, este proceso es el de una hermenéutica que funciona en dos sentidos: “por una parte, la dinámica interna que rige la estructuración de la obra, y por otra, la capacidad de la obra para proyectarse fuera de sí misma y engendrar un mundo que sería verdaderamente la cosa del texto. Dinámica interna y proyección externa constituyen lo que llamo el trabajo del texto” (Ricoeur, 2001:34). Una tarea doble en la que la que la comprensión según Ricoeur sería “la capacidad de continuar en uno mismo la labor de estructuración del texto” y la explicación “la operación de segundo grado incorporada en esta comprensión y que consiste en la actualización de los códigos subyacentes en esta labor de estructuración que el lector acompaña” (Ricoeur, 2001:35).

3. Juanma carrillo

Juanma Carrillo, ha estado presente en el LesGaiCineMad ininterrumpidamente entre los años 2008 y 2012. En 2015 recibió un homenaje en el que se ofreció una retrospectiva de su obra. Su filmografía abarca tanto cortometrajes, publici-

dad, videoarte y videos musicales, dejando su impronta en cada uno de ellos. Su trabajo oscila entre la comedia negra; *Fuckbuddies* (2011) lo experimental y seminarrativo; *Canibales* (2009) o las piezas de videoarte; *Perfect Day* (2010). El *leitmotiv* de su trabajo gira en torno a la incomunicación, la soledad, y las emociones de sus protagonistas. Carrillo es una de las caras visibles en el circuito de los festivales LGTBIQ+ nacionales e internacionales. Además del homenaje recibido en el LesGaiCineMad de 2015, hay que señalar la retrospectiva en el FIRE!! 2011 o la mesa de discusión en torno a su obra en Zinegoak también en 2011, su trabajo ha sido publicado en DVD en Estados Unidos, Reino Unido y Francia en el año 2015 a través de la distribuidora TLA Realising, bajo el título *Dishonored Bodies: Juanma Carrillo Shorts* en el que se recogen nueve cortometrajes, mientras que en España su trabajo puede verse en VOD (*video on demand*) a través de su página web (juanmacarrillo.com/personal-works). También cabe destacar la inclusión de su cortometraje *Canibales* como contenido extra en el DVD de *El desconocido del lago* (Alain Guiraudie, 2014). Este cortometraje se pudo ver en varios festivales nacionales e internacionales, actualmente en VOD a través de su canal de Vimeo, además del DVD citado anteriormente. Con una narrativa que fluye de lo experimental a la ficción, y con un marcado carácter documental, Carrillo nos ofrece en *Canibales* un viaje a una de las zonas de *cruising* de Madrid (La Casa de Campo) dónde, desde un punto de vista subjetivo nos adentramos en la zona en la que decenas de hombres, deambulan buscando sexo furtivo y casual “algunos de estos ‘cazadores’ buscando sexo rápido, fácil y sin ataduras entre la vegetación, otros sólo acuden para huir de la dolorosa la soledad. Y la mayoría de ellos están allí en busca de sí mismos” (Chueca, 2014 párr. 5).

La economía de recursos utilizados para narrar sus historias, convierten a Carrillo en un director que no recurre a artificios para relatar la crudeza de aquello que le obsesiona y se desprende en cada una de sus producciones “le sobra y le basta con una cámara para atrapar al espectador y lanzarle al abismo” (Linares, 2010 párr. 3). La secuencia continua haciéndonos testigos del ritual que tiene lugar, a través de los códigos que establecen los participantes, de una forma cercana al *vouyerismo*, y a la abstracción para llegar a un clímax que revela el sentido melodramático de la pieza, con la traición y el engaño como telón de fondo. En los últimos minutos del cortometraje, la cámara se distancia de la posición subjetiva que había marcado el relato, para mostrarnos a una mujer elegantemente vestida que observa a un hombre que está siendo penetrado por otro, ante la confusión y desconcierto de la mujer que les observa. Ella se convierte en el último personaje al que apunta la cámara de Carrillo, la mujer del hombre que está siendo penetrado, queda petrificada ante la escena que se está desarrollando, a modo de epílogo, observamos las fotografías de la pareja en el día de su boda, arder en llamas. Su trabajo siempre se ha inscrito en los márgenes del cine comercial, del videoarte e incluso de las temáticas habituales del cine LGTBIQ+, Carrillo lleva su visión del amor y de las emociones fuera de lo que se categorizaría como “cine gay”. Podemos encontrar trazos de su discurso en sus trabajos para la publicidad o el videoclip, este es el caso de *Muero de amor* (La Bien Querida, 2016), dónde Juanma Carrillo nos ofrece un videoclip, en el que aporta guiños a la comunidad LGTBIQ+ retratando a parejas de gays y lesbianas en la tercera edad, algo que no suele ser visible incluso dentro de la propia comunidad.

3.1. *Fuckbuddies*

En el inicio de *Fuckbuddies* (2011), una acelerada sucesión de planos cortos, nos muestra el interior de un coche, donde dos hombres se predisponen a practicar sexo, sin embargo la inexperiencia de ambos les lleva a abandonar sus impulsos y encenderse un cigarrillo. La acción, que se desarrolla bajo la luz del día, concluye con la conversación que los dos protagonistas mantienen sobre de la mujer del uno y la novia del otro, acerca de hipotecas y cuentas online. “la exploración de los espacios cerrados en las convenciones filmicas de la secuencia en el interior del coche y la extraña pareja, oscila entre los aspectos formales de lo cómico y paródico conjuntamente con lo dramático y realista” (Perriam, 2014:17)¹⁰. Tal y como comenta Perriam sobre la secuencia, habiéndose conocido desnudos, los dos hombres comienzan una conversación en la que se genera alrededor de ellos una agrídulce cercanía, una intimidad que los une, basada en una falta de aventura en una anodina vida hipotecada (Perriam, 2014).

2011 es el año en el que se desarrolla la acción del cortometraje. Implícitamente Carrillo, nos está situando en el contexto social que estaba acuciando a la sociedad española en ese periodo. 2011 fue uno de los años más desastrosos de la crisis financiera española que se inició en 2008. Al fondo de la escena podemos ver el Madrid símbolo del capitalismo, el parque financiero Cuatro Torres Business Área. También podemos observar las alusiones a las hipotecas, los tipos de interés y la angustia que generan en uno de los protagonistas. Tradicionalmente la representación de gays en el cine había permanecido invisible, algunos personajes aludían a su homosexualidad a través de elementos externos, como las lecturas que estos realizaban o el tipo de filias que los caracterizaban siendo el espectador “entendido” el encargado de decodificar el mensaje para hallar una “verdad” bien oculta en el texto.

El cine pasa por una “modalidad oculta” de representación donde las referencias deben ser buscadas fuera de las películas: en el caso de *Diferente* (Luis María Delgado, 1961) (...) conectan el universo diegético con referentes externos vinculados a la tradición homosexual cuando en la secuencia de títulos, que muestra la caótica habitación de Alfredo, se repasan los lomos de algunos libros con los nombres de Oscar Wilde, Sigmund Freud o Federico García Lorca (Alfeo, 2011:188).

Resulta curioso la inversión de este paradigma por parte del director, que utiliza el sexo casual entre hombres como pretexto, para hablarnos de un contexto social y de las emociones de dos hombres compartiendo un momento de intimidad como dos amigos. La mirada hegemónica heterosexual fue descrita en *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) de Laura Mulvey; “utilizando como instrumento analítico el psicoanálisis de Freud y Lacan (...) Mulvey se proponía revelar cómo el inconsciente de la sociedad patriarcal ha estructurado formalmente el discurso filmico, y cómo ha establecido la asignación de los papeles de género en el cine comercial” (Zecchi, 2015:35). Mulvey sostiene que el placer visual, la escopofilia, en el cine clásico y comercial se corresponde con la mirada heterosexual, que otorgaría a la pantalla el poder de ser un espejo (siguiendo a Lacan y su llamada fase del espejo) estableciéndose un intercambio entre la pantalla y “el espectador (de nuevo: hombre

¹⁰ “The close-quarters exploration of the filmic conventions of the *Secuence-in-a-Car-Interior* and the *Odd-couple* allows a range of formal effects from the comic and parodic to the concomitantly dramatic and realist” (Perriam, 2014, p. 17).

heterosexual por defecto), por medio de su identificación narcisista con las estrellas masculinas (egos ideales), recrearía el momento de reconocimiento de su propia imagen” (Zecchi, 2015:36).

Resulta llamativo que en *Fuckbuddies* sendos protagonistas no se identifiquen como homosexuales, uno de ellos alude a su mujer y dice “yo no soy maricón” a lo que su compañero responde “yo tampoco, yo soy funcionario” hablando después de su respectiva novia. Resulta revelador cómo Carrillo subvierte la identificación clásica del espectador hombre heterosexual, para mostrar a dos hombres heterosexuales que están practicando sexo homosexual.

En su libro *The Skin of Film* publicado en el año (2000) Laura Marks nos ofrece una reflexión, analizando la experiencia sensorial táctil de la imagen, donde hace una distinción entre la visualidad óptica («*optic visuality*») y una visualidad háptica («*haptic visuality*») (Zecchi, 2015:40), exponiendo que la visualidad háptica se relacionaría directamente con un cine que pretende subvertir los valores de la hegemonía dominante del cine escopofílico y permitiría el desarrollo de una mirada *Queer*, lo táctil entraría en escena cuando la película reprodujera una “impresión palpable” haciendo que la vista se convierta en el sentido del tacto, a través de los primerísimos planos y escenas de contactos físicos, este hecho es palpable en *Fuckbuddies*, mostrándonos el contacto físico a través de primerísimos planos, recortando los cuerpos, delimitados por los márgenes de la pantalla, donde la visualidad táctil penetra en las pieles de los protagonistas y se funde con ellas. “El film se vincula arquitectónicamente como una vista desde el cuerpo; experimentada desde la vida, la arquitectura es una imagen háptica en movimiento (...) estableciéndose una relación entre los lugares y los hechos transformando la narrativa de la ciudad, que en sí misma se convierte en narrativa por las transformaciones que sus transeúntes desarrollan en la secuencia” (Bruno, 2002:66)¹¹.

La identificación en el cine ha sido esencial para la construcción de los relatos personales y colectivos, una contaminación que funciona en ambas direcciones y permite tanto que el espectador se reconozca en las historias que desde las pantallas hablan de él, como en la construcción de todo un imaginario, un modo de contemplar la realidad estrechamente ligado a las historias que usamos como referentes. Alberto Mira explica qué supone el concepto de cinefilia para la comunidad gay; “la cinefilia convierte el acto convencional, incluso cotidiano, de ver cine, en un discurso compartido que apunta a la mitología. Uno de los puntos distintivos de la cinefilia es precisamente el papel extraordinario que se da al cine como herramienta epistemológica, como *imago mundi*” (Mira, 2013:3). Es esencial comprender el papel que desempeña Juanma Carrillo en la construcción de una cinefilia gay; al igual que otros cineastas que exploran la identidad y sus representaciones, tienen la necesidad de “hablar de sí mismos y de las subculturas eróticas y comunidades de disidencia a las que pertenecen” (Nabal, 2005:237). La obra de Juanma Carrillo siempre se ha movido en los inestables territorios de la representación de la identidad y de los espacios que sirven como escenario y que influyen directamente en la conformación de las identidades de los sujetos que hacen uso de los mismos.

¹¹ “As a view from the body, film is architecturally bound; experienced from life, architecture is haptically imaged and mobilized (...) A relation is established between places and events that forms and transforms the narrative of a city: the city itself becomes imaged as narrative as sites are transformed by the sequence of movements of its traveler-dwellers” (Bruno, 2002:66).

Nos acercamos a la visión que nos ofrece del *cruising*, tema que ya había retratado en el cortometraje *Caníbales*, dónde el espectador se convierte en los ojos de un personaje que recorre La Casa de Campo, observando cómo los hombres se relacionan a través del sexo, en un silencioso ritual, donde el lenguaje corporal juega un papel decisivo. Si bien en *Fuckbuddies* no se hace alusión directa a esta práctica, resulta probable que los protagonistas se hayan conocido minutos antes, practicándolo. Sexo anónimo, carente de romanticismo y ligado al espacio público. “La sexualidad masculina ha sido tradicionalmente una sexualidad pública, incluso exhibicionista en los estadios iniciales de su configuración” (Alfeo, 2011:189). Los márgenes que delimitaban la afectividad masculina siempre fueron restrictivos, es por esto que los espacios de *cruising* resultaron liberadores; de alguna forma los sujetos varones podían sociabilizar entre ellos sin verse sometidos al ojo inquisidor propio del espacio público, dónde se debía delimitar claramente lo que era aceptable para el varón y lo que no era aceptable en la construcción de esa masculinidad ideal.

En *Fuckbuddies* vemos un comportamiento prototípico de los usuarios que frecuentan estos lugares, hombres que se reconocen como heterosexuales y reafirman su sexualidad heterosexual en alusiones a sus parejas femeninas y que a la vez funciona como paradigma para una parte importante de los hombres que practican el *cruising*. “Existen otras referencias a la mujer por algunos usuarios que apelan a la existencia de una novia o mujer para aumentar su grado de legitimidad y aclarar que su presencia en la zona de *cruising* es circunstancial” (Langarita Adiego, 2014:207). La demostración de la heterosexualidad en un ambiente claramente orientado al disfrute del sexo gay, puede residir en la explicación a la “amenaza homosexual”, no como una agresión, ni como una violación, sino más bien la amenaza que sufre el varón heterosexual, ante la posibilidad de reconocerse en esa “otredad”, convirtiéndose en el homosexual estigmatizado, que pierde su estatus y posición privilegiada en la sociedad heteronormativa. “El hombre heterosexual que frecuenta las zonas de *cruising* considera que se restablecerá su condición ‘natural’ cuando tenga acceso nuevamente al sexo con mujeres” (Langarita Adiego, 2014:203).

Sin embargo los protagonistas del relato, se nos presentan sin rastro de culpa o de conflicto personal por sus prácticas sexuales, simplemente están buscando el placer a través del sexo, por encima de la construcción de una identidad homosexual. Nos encontramos ante un planteamiento *Queer*, que huye de la categorización y definición del sujeto por sus prácticas sexuales ¿Son realmente heterosexuales? ¿Son homosexuales? ¿Bisexuales?

“Recordemos también que la problematización de una identidad esencial inmoviblemente heterosexual masculina es exactamente el punto de partida de una de las teorizaciones *queer* fundamentales la de Eve Kosofsky Sedgwick que, en *Between Men y Epistemology of Closet*, fundamenta históricamente la inestabilidad de la identidad heteronormativa masculina” (Mira, 2011:246).

La continua delimitación de fronteras en la construcción de un sujeto homosexual tradicional, ha constituido paradójicamente un modelo que también resulta restrictivo hacia otros modelos de manifestación de la(s) homosexualidad(es) y formas de vivir la diversidad. “En definitiva, la apuesta por cuestionar el modelo tradicional dominante y mostrar otros tipos de relaciones entre personas contribuye a la disolu-

ción de prejuicios ampliamente reproducidos (...) como en la sociedad, en el marco profílmico se cruzan una pluralidad de sexualidades... Y también, a la par, de homosexualidades” (Zurián, 2013:172).

Esta afirmación por tanto, nos llevaría a cuestionar los principios de la heterosexualidad tradicional, fortalecida en las delimitaciones entre lo que se supone que debe hacer un hombre homosexual y lo que se espera por parte del varón heterosexual, “de ahí que la separación homo y hetero, y el intento por representarla como algo claro constituya la ideología de género central en la cultura occidental” (Mira, 2011:248). Los hombres que practican *cruising* sin renunciar a su heterosexualidad, están redefiniendo un nuevo discurso de lo que supone el comportamiento masculino heterosexual, alejándose de la delimitación en el disfrute de la sexualidad que imponen las categorías antagónicas hetero/homo, permitiendo “conciliar el hecho de ser un hombre que está teniendo sexo con otros hombres” (Langarita Adiego, 2014:203).

Las identidades sexuales modernas basadas en la medicina (heterosexual, homosexual, lesbiana o bisexual) no han existido como tal hasta mediados del s. XIX y las formas de entender las manifestaciones de la identidad tampoco son extrapolables a todas las generaciones y emplazamientos geográficos y/o culturales. El sexólogo Iván Rotella afirma que “el deseo es más amplio que los conceptos que han tratado de acotarlo y lo que hay que tender es a romper los encasillamientos y tener relaciones con personas, independientemente del sexo” (Abundancia, 2017 párr. 8).

Fuckbuddies nos muestra en sus escasos cinco minutos de metraje una sexualidad fluida, en la que las identidades sexuales se encuentran en una permanente recodificación y delimitación de lo que implica una determinada práctica sexual u otra, y nos lleva a cuestionar la necesidad categorizar las relaciones humanas.

Otro factor importante tanto en *Fuckbuddies* como en toda la trayectoria de Juanma Carrillo es la apuesta por mostrar un sexo explícito entre hombres y que no ha sido visible, salvo muy contadas excepciones, en el cine comercial. “Incluso los principales medios de comunicación gay y las organizaciones de derechos *gays* temen abordar lo que más se distingue entre homosexuales y heterosexuales; el sexo” (Lucas, 2006:5)¹². En el cortometraje vemos como uno de los protagonistas abre un condón e intenta una penetración que no conduce a un clímax sexual, sino que, dadas las circunstancias, la no penetración deriva en un elemento cómico, en el que los protagonistas intentan de diversas formas obtener placer sin conseguirlo. Una forma de mostrar la sexualidad, fuera de prejuicios, naturalizada y desdramatizada, incluso cuando el acto en sí mismo supone un fracaso. Existen diversas razones por las que el sexo homosexual ha estado vetado de la mirada del espectador/a pero podría decirse que el miedo ha sido tradicionalmente la razón más poderosa; “El miedo resuena en el silencio de los medios, respecto a la sexualidad gay. El sexo es un elemento básico del ser humano y su ausencia es verdaderamente ofensiva. Aunque la televisión y las películas incluyen más y más personajes homosexuales en sus historias, el sexo gay y la sexualidad son cada vez más olvidados” (Lucas, 2006:5)¹³.

¹² “Even major gay media and gay-rights organizations fear encroaching upon the very thing that is most distinguishing between homosexuals from heterosexuals; sex.” (Lucas, 2006:5).

¹³ “Fear resonates in the quietness of gay sexuality in media. Sex is a basic element of human being and its absence is truly stiking. While television and movies include more and more gay characters into their stories, gay sex and sexuality themselves are increasingly forgotten” (Lucas, 2006:5).

Juanma Carrillo ha sido definido como “el pornógrafo del alma” tal y como él mismo explica; “fue una descripción que utilizó un periodista en Italia (...) y me pareció muy acertado sobre todo en ese momento, que estaba germinando la idea de mi primer largo”(Gárbel, 2014, s.p.) y es que el trabajo de Carrillo nos ofrece una explícita visión del sexo y el amor, donde la carnalidad recuerda a lo *pornceptual*¹⁴ pero que en realidad, funciona como un recurso para hablar de la incomunicación y la soledad, de cómo el lenguaje de sus protagonistas es el sexo, con sus códigos y estructuras en la búsqueda del amor y la comunicación.

Uno de los temas que siempre se ubica en su obra es precisamente el de la incomunicación. “En sociedades altamente informadas la comunicación se ha visto soterrada por la especulación del mensaje. A más información mayor es el ruido, por lo tanto, aumenta la confusión. Con esto me refiero, a que tener mucho sexo con incontable número de gente, no es sinónimo de disfrutar del sexo” (Román, 2013 párr. 16). La obra de Carrillo retrata el sexo y todo lo que implica, la carnalidad, los cuerpos, la intimidad, sin embargo su apuesta va más allá de la explicitación pornográfica de los cuerpos, y nos muestra un territorio ligado a los sentimientos, las emociones y los miedos, que nos acercan a la cara vulnerable del tipo de sexo que retrata (anónimo, rápido, fortuito) y que lleva implícita la falta de comunicación y la soledad, y la búsqueda de esos espacios donde la intimidad compartida, permite que se establezca un vínculo entre las personas, entrando en un diálogo de los cuerpos que buscan un fin común, reconocerse en el otro para abandonar ese estado de aislamiento y alienación.

4. Conclusiones

Desde la crítica cinematográfica y la institución académica se han estudiado las relaciones entre los cambios legislativos y la producción de cine LGTBIQ+ que argumenta que el cine post reforma matrimonial “es un cine mostrativo más que reivindicativo, un cine de visibilidad frente a un cine de la invisibilidad y la transgresión” (Pérez, 2012:157). No obstante, este artículo ofrece una mirada no analizada hasta ahora, la de los cortometrajes de ficción, más contestatarios y con más carga de sentido crítico con el sistema de representación de la comunidad LGTBIQ+.

El discurso que se desprende de la obra de Carrillo se ha contextualizado en su marco socio-político, relacionándolo con el conjunto de discursos que se desprenden de la Teoría *Queer*. Su obra constituye un claro ejemplo de compromiso con la representación de la comunidad LGTBIQ+ y la diversidad afectiva. Sin duda su trabajo ha podido ser visible gracias a los festivales de cine LGTBIQ+ que tienen la capacidad de transformar la ciudad durante unos días, generando un mensaje al resto de la sociedad sobre la importancia de su pervivencia. Si bien los festivales de cine tradicionales surgen desde las propias instituciones, los festivales LGTBIQ+ de cine, han surgido y se mantienen gracias a los movimientos sociales, las luchas colectivas y el impulso de querer cambiar la percepción de aquellos ciudadanos que aún siguen hostigando a la comunidad. En palabras de los propios organizadores de estos

¹⁴ Lo *Pornceptual* sitúa a la pornografía en un plano artístico y pretende criticar el modo en que la pornografía actual trata la sexualidad. *Pornceptual está ligado, además, a una serie de fiestas de temática sexual que se celebran en Berlín.*

festivales, su compromiso con el cine LGTBIQ+ sigue siendo de vital importancia, ya que todavía se sigue necesitando ofrecer una ventana en la que los directores y directoras puedan ofrecer una mirada desde dentro, que sea propia y que hable de las historias que atañen a la comunidad LGTBIQ+.

5. Bibliografía

- Alfeo, J. C. (2011). Algunas claves para el análisis del lesbianismo y la homosexualidad en el cine español. En F.A. Zurian, (Ed.), *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. (pp. 188-206). Madrid, España: Editorial Ocho y medio libros de cine.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture, and film*. Londres, Reino Unido: Editorial Verso.
- Ceballos Muñoz, A. (2005). Teoría Rarita. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. (pp. 165-177). Madrid, España: Editorial Egales.
- De Lauretis, T. (2011). Identidad de género, malos hábitos y teoría queer. En F.A. Zurian (Ed.) *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. (pp. 298-311). Madrid, España: Editorial Ocho y medio libros de cine.
- Expósito, A. M. (2004). *Escrituras torcidas: ensayos de crítica "queer"*. Barcelona, España: Editorial Laertes.
- Langarita Adiego, J. A. (2014). *Intercambio sexual anónimo en espacios públicos. La práctica del cruising en el parque de Montjuïc, Gavà y Sitges*. (Tesis doctoral inédita). Universitat de Barcelona. España.
- Loist, S. & Zielinski, G. (2012). On the development of queer film festivals and their media activism. *Film festival yearbook*, 4, 49-62.
- Lucas, M. (2006). On gay porn. *Yale JL & Feminism*, 18, 299-302.
- Mira, A. (2011). *Hetero-Queer: fluidez de género en las fantasías biográficas de Guy Maddin* En F.A. Zurian (Ed.) *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. (pp. 188-206). Madrid, España: Editorial Ocho y medio libros de cine.
- Nabal, E. (2005). La hora de los malditos hacia una genealogía imposible de algo llamado *New Queer Cinema*. En D. Córdoba, J. Sáez y P. Vidarte (Eds.) *Teoría Queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. (pp. 165-177). Madrid, España: Editorial Egales.
- Pérez, J. (2012). Del comic a la pantalla: Chuecatown y los irreverentes caminos de una adaptación queer. En B. Zecchi (Ed.) *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. (pp. 179-205) Madrid, España: Editorial Complutense.
- Perriam, C. (2013). *Spanish queer cinema*. Edinburgo, Reino Unido: Edinburgh University Press.
- Ricour, P. (2001) *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II, volumen 2*. Madrid, España: S.L. Fondo de cultura económica de España.
- Vidarte, P. (2007). Ética marica. *Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Madrid, España: Editorial Egales.
- Zurian, F. A. & Caballero, A. A. (mayo, 2012) ¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *gender studies* y la *estética audiovisual*. Trabajo presentado II Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación y del Simposio Internacional sobre Política Científica en Comunicación de Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Comunicación (UVA□Segovia). Segovia, España.

- Zurian, F.A. (2011). cuerpos masculinos, hormonas y sexo en la ficción televisiva. En F.A. Zurian (Ed.) *Imágenes del Eros: género, sexualidad, estética y cultura audiovisual*. (pp. 157-176). Madrid, España: Editorial Ocho y medio libros de cine.
- Abundancia (17 enero, 2017). Bud sex: hombres con relaciones homosexuales que reivindican ser heteros. El País. Recuperado de <https://smoda.elpais.com/placeres/bud-sex-mantener-relaciones-homosexuales-reivindicar-hetero/> [Consultado: 6 de Marzo de 2017]
- Carrillo, J. <http://juanmacarrillo.com/> [Consultado: 06 de Marzo de 2018].
- Chueca (12 de septiembre, 2014) A La Venta El DVD De 'El Desconocido Del Lago' Con Un Notable Contenido Extra. Recuperado de <http://www.chueca.com/articulo/a-la-venta-el-dvd-de-el-desconocido-del-lago-con-un-notable-contenido-extra/> [Consultado: 06 de Marzo de 2018].
- De Benito, E. (31 de Enero, 2008) Paco Vidarte, militante gay. El País. Recuperado de http://elpais.com/diario/2008/01/31/necrologicas/1201734001_850215.html [Consultado: 06 de Marzo de 2018].
- Gárbel, N. (18 marzo, 2014). Juanma Carrillo: el pornógrafo del alma. [Archivo de video] recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wIwwYIuGSFY> [Consultado: 06 de Junio de 2018].
- García, Y. (30 de junio, 2012). ¿Para qué sirve un festival de cine gay?. Recuperado de <http://www.cinemanía.elmundo.es/noticias/para-que-sirve-un-festival-de-cine-gay/> [Consultado: 06 de Marzo de 2018].
- Linares, J. (9 de Septiembre, 2010) Juanma Carrillo, de profesión pornógrafo visual. [Entrada de blog] Recuperado de <http://elceluloideoculto.blogspot.com.es/2010/09/juanma-carrillo-de-profesion-pornografo.html?zx=9bbdaf0dbf9b5226> [Consultado: 06 de Marzo de 2018].
- Mira, A. (2013). Cinefilia gay y el cultivo del yo. *Razón y Palabra*, 18 (85). 4-26. Recuperado de <http://www.redalyc.org/pdf/1995/199531506002.pdf> [Consultado: 06 de marzo de 2018].
- Miró, F. (31 de octubre, 2016) LesGaiCineMad: mucho más que dos décadas de cine LGTBI : Eldiario.es. Recuperado de http://www.eldiario.es/cultura/cine/lesgaicinemad-festival-cine-lgtbi_0_574292744.html [Consultado: 06 de Marzo de 2018].
- Román, A. (5 de abril, 2013) Anatomía de la emoción. Un estudio de la obra de Juanma Carrillo [Entrada de blog] Recuperado de <http://www.angelroman.net/anatomia-de-la-emocion-estudio-de-la-obra-de-juanma-carrillo/> [Consultado: 06 de Marzo de 2018].
- Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, 52 (2016) 1-17. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>
- Zecchi, B. (2015). El cine de pedro almodóvar: de óptico a háptico, de gay a “new queer”. *Área Abierta*, 15(1), 31-52. Recuperado de <http://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/viewFile/48433/45277> [Consultado: 06 de Marzo de 2018].