

Francisco A. Zurian y Francisco José García Ramos (2021). *Una mirada queer del cine español del siglo XX. Guía didáctica*. Madrid, Editorial Fundamentos. 257 páginas.

El libro que aquí se reseña tiene como autores a Francisco A. Zurian y Francisco José García Ramos, reconocidos investigadores que forman parte del grupo internacional, interuniversitario e interdisciplinar «Género, Estética y Cultura Audiovisual (GECA)» de la Universidad Complutense de Madrid. La producción de conocimiento que caracteriza al grupo se inscribe dentro de la teoría y crítica de los Estudios Culturales y la Cultura Audiovisual, tomando como principales ejes de estudio a la importancia de denunciar los problemas derivados de las leyes sexo-genéricas y las negociaciones que sobrevienen a la representación disidente. Es así como el aumento de los delitos de odio a las personas LGBTIQ+ en distintos puntos del globo, especialmente en España, ha sido uno de los motivos de publicar este volumen, reconocen los autores. En este sentido, se ha sido concebido como una «declaración de intenciones» (p.14), por un lado, para informar sobre las dificultades que supone vivir con libertad en la esfera pública para estos colectivos y por otro, para subrayar la necesidad de analizar las formas de representación que se han desarrollado y discutido históricamente sobre los mismos.

Bajo este pretexto, el desarrollo teórico del volumen y su continua referencia a la significación de las imágenes ciertamente ofrecen una guía didáctica de vocación divulgativa para contribuir a la toma de conciencia sobre las distintas realidades LGBTIQ+ en la península a través del cine. A través de ejemplos paradigmáticos del cine español del siglo XX e inicios del siglo XXI, las contribuciones se agrupan en tres secciones principales, además de una introducción. Cada una ha sido construida en función de tres períodos históricos que guardan profundas implicaciones y discusiones políticas cuyas coordenadas encuentran en la práctica filmica un medio de representación y discusión. A su vez, cada sección incluye en su desarrollo un argumento general de cada película, así como una ficha técnica y artística, premios y finalizando con un análisis en profundidad acompañado de propuestas pedagógicas fundamentadas en actividades y preguntas que se recogen a final de cada capítulo, que revelan algunas de las dificultades más destacables y intereses implicados en cada película.

1. La cuestión del saber mirar

El estudio comienza con una reflexión dedicada a la «percepción queer». Este primer acercamiento nos permite profundizar en la experiencia vital individual y colectiva, como una fuente que da un sentido a los individuos disidentes en el mundo, pero en especial, en los límites de cada cultura. Por eso, el eje interpretativo que vertebrará la propuesta es la idea de «mirada queer». Al inicio de este breve capítulo introductor se recoge una cita de Alberto Mira sobre George Steiner que explica esta cuestión en relación a la mirada homosexual: «la cual pasa a ser definida como una percepción oblicua en el mundo» (Mira, 2002: 158). Esta mirada, pues, se trata de una herramienta de epistemología situada que permite al «público experto» visualizar, decodificar, y percibir con cierta «sospecha» las imágenes y los mensajes que permanecen ocultos tras declaraciones que pueden resultar en la mayoría de casos ingenuas o inocentes. Es así como la mirada se construye y educa en una dirección alternativa a la dominante, para encontrar en las producciones cinematográficas «elementos que se puedan relacionar con una determinada experiencia disidente» (p.11) y a la vez permitan reconocer una proximidad especial con la vida interpretada y experimentada en clave queer.

Esta perspectiva coincide con algunos de los estudios de la teórica Giulia Colaizzi sobre la mirada, quien ha indicado que ésta «es un dispositivo de producción cultural inserto en un sistema político-ideológico, cuya función es la creación y naturalización de las nociones opuestas y complementarias de la feminidad y masculinidad» (2001: 9). Es por eso que la mirada queer se enfrenta a la mirada cisheteropatriarcal, la cual negocia, naturaliza o invisibiliza continuamente aquellas posibilidades alternativas que sufren la injuria de permanecer disimuladas tras las más «normales». A través de estas operaciones la mirada queer intenta inscribirse dentro de la orientación que indica la representación, la cual actúa como un «principio ordenador» (Ahmed, 2006: 99). Los ejes de opresión y privilegios dentro del espacio cinematográfico nos describen cómo los espacios

amplían la forma de ciertos cuerpos y no de otros, pero esta mirada queer, puede abrir líneas de fuga, pues no siempre está decidido del todo qué cuerpos habitan qué espacios (Ahmed, 2010) ni cómo las distintas interpretaciones sobre una misma escena dan una forma concreta a las experiencias. De este modo, uno de los rasgos más destacables de esta propuesta es la extensión de un nuevo tipo de marco interpretativo en la crítica filmica, en el que encontramos un interés en los debates y representaciones seleccionados por motivos de raza, clase, o procedencia, «tomando una posición crítica con respecto a la violencia en pantalla y la estética voyeurística» (Aaron, 2004: 3-5) y relativizando la unilateralidad de la interpretación. Esto permite promover un imaginario de reescritura y progresiva desnaturalización de la historia, repleta de dispositivos de exclusión y límites ligados a la negación de la sexualidad y al deseo.

Tras la sugerente introducción, que combina con destreza la teoría filmica, los estudios perceptivos y los últimos debates acerca de las afectividades queer, las tres secciones que comentaremos a continuación agrupan los filmes en relación a tres períodos fundamentales de la historia LGBTIQ+ en España y que inauguran cambios sustanciales en las disciplinas comentadas. En primer lugar, se argumenta la importancia de las políticas representativas desarrolladas durante la dictadura franquista y que escaparon a la impugnación de la censura. En segundo lugar, se enfatiza en la proliferación de nuevas formas de entender el deseo y la liberación sexual, las cuales se alojaban en los últimos años de la dictadura y en las prematuras representaciones de la Transición. No obstante, las nuevas formas de adhesión política de las producciones cinematográficas no agotaron las aproximaciones que difundían juicios morales hacia las personas LGBTIQ+, ya que existían algunas posiciones residuales de ideología conservadora que posicionaban a las mismas sobre la idea de «desviación» del orden social. Se concluye, en último lugar, con una aproximación sobre la bisagra de la aceptación —valor de la transición democrática—, que proponía un cine repleto de nuevas formas de activismo y experiencia flexible que, en ocasiones, recaían en formas de interacción social repletas de dobles sentidos.

2. Sección I. El cine criptohomosexual español

Las películas que componen la primera selección, como son ¡Harka! (1941) de Carlos Arévalo, *Diferente* (1961) de Luis María Delgado y *Mi Querida Señorita* (1972) de Jaime de Armiñán, resultan un auténtico desafío no sólo para los autores a la hora de analizar aquellos mensajes reveladores escondidos en los celuloideos, así como la a veces compleja codificación de los personajes o los movimientos de cámara, sino también para la mirada lectora, la cual se mueve a través de las páginas entre la sorpresa y la curiosidad de los detalles no tan obvios que explican los autores. Quisiera destacar además que estos tres títulos estudian, de forma aproximativa, los fondos de muchos dilemas que se mantendrían en décadas posteriores, y en realidad, que aparecerían recurrentemente en otras producciones filmicas.

Precisamente, la primera película, narra una experiencia tan lejana en el tiempo, situada en los años veinte y en las guerras de Marruecos, que llega a mostrar valores casi extintos como son la fraternidad masculina entre «colegas de armas» y el amor a la patria como la única posible dedicación de sus vidas. Un ambiente masculino donde no hay presencia femenina alguna y la tensión sexual sin resolver se hace cada vez más evidente. En este contexto, los elementos técnicos como el uso de la cámara o la iluminación mueven al hombre a una actitud más femenina, envolviéndolo narrativamente en conflictos sentimentales entre la vida y la muerte, temas y enfoques que normalmente se utilizarían para personajes femeninos.

No obstante, con el triunfo de los países democráticos en 1945 se empieza a promover, en varios géneros cinematográficos, un nuevo modelo de masculinidad basado en los valores familiares pero que a la vez introduce cierta ambivalencia sexual y genérica. Existen grandes dilemas a la hora de asegurar o descubrir la homosexualidad de estos personajes y sus motivaciones, pero como aseguran los autores «la mirada que entiende puede hacer la lectura implícita, es capaz de extraer el subtexto homosexual, de ahí que se hable de personajes criptohomosexuales» (p.25) y de elementos que se oponen a la mirada cisheteropatriarcal. Así, los valores familiares que también componen a estos personajes entran en crisis, se desestabilizan o son cuestionados. Este es el caso de *Diferente* (1961), una película que se encuentra con un panorama cinematográfico español sometido a la mirada de la censura franquista. Si bien no se pusieron trabas a la realización y estreno de la película a pesar de su estética claramente homoerótica, sugerida a través de códigos que resultan perfectamente reconocibles para el «ojo experto», como la lectura de ciertos referentes como Oscar Wilde, los cuales prometen desestabilizar la trama general. A través de estos elementos se prosiguen claros enfrentamientos en los personajes entre la expresión del deseo homoerótico y la censura o represión del mismo; entre la apertura al apetito sexual y la negación de tales fantasías, así como el orgullo que lucha contra las «miradas deladoras» y la culpa que encierra llevar una «vida disimulada».

El disimulo no es, desde luego, una estrategia utilizada en *Mi Querida Señorita* (1972), pero sí encierra confusiones y discusiones acerca del tratamiento del personaje principal. Travesti, transexual o intersexual, son algunos de los apelativos utilizados históricamente para hablar sobre Adela/Juan (José Luis López Vázquez). La bruma terminológica que envuelve al personaje se debe, en parte, a la falta de un léxico claro

que hiciese más cercana y explícita la suspensión del binarismo sexogenérico y por otra, a la poca consideración sobre ambigüedad genital propia de los últimos años del franquismo, cuyos métodos de reconocimiento e interpretación recaían sobre un discurso médico-legal aún por consensuar. Y además, esta es una película prudente que refleja claramente la atmósfera represiva acentuada por la Ley de peligrosidad y rehabilitación social de 1970. No podemos dejar de comentar que durante el tardofranquismo las leyes represoras y penitenciarias contras las personas LGBTIQ+ no cesaron hasta varios años después de la aprobación de la Constitución en 1978.

3. Sección II. La representación postfranquista: el personaje desviado

La película *Me siento extraña* (1977) de Enrique Martí Maqueda sirve a los investigadores como ejemplo para dar su punto de vista de lo que significa, a su criterio, la nueva tapicería dispuesta contra la tradición franquista que forma parte del llamado «aperturismo» tras la muerte de Franco. El nuevo «cine del destape» (p.63) se constituye como un género filmico de éxito que referencia tramas que transcurren en las artes populares y del espectáculo o la televisión, introduciendo en algunas de sus escenas denuncias a la violencia de género. Aprovechando al máximo las posibilidades que ofrecía la nueva televisión, debido a la desaparición de la censura y a la necesidad de una industria cada vez más comercial que hiciese frente a la crisis económica, se introduce en la producción audiovisual un movimiento de liberación sexual y político a través de relatos más eróticos con personajes como Rocío Durcal y Bárbara Rey, entre los que se incluyen escenas de lesbianismo explícito, algo que ni siquiera existió en la «historia criptohomosexual». No obstante, a pesar del tremendo éxito comercial del nuevo género, existen aspectos evidentes no tan positivos, como son las escenas y relatos sobre la explotación sexual, en el que la sexualidad lésbica se entiende como una espiral perversa de lujuria y sadismo, incluyendo entre sus mitologías favoritas a asesinas o vampiras que frecuentan lugares desviados del orden moral, como cárceles o campos de concentración. Características todas ellas que se alojaban también en las condiciones de exhibición de la sala oscura, el desarrollo de un morbo abusivo propio de la masculinidad tóxica fanática del género.

Frente a un contexto generalizado en el que predominaba esta plataforma cinematográfica, aparentemente vacía de implicaciones políticas, quien con mayor valentía y radicalidad ejercía en el celuloide peninsular operaciones de concienciación política sobre la historia popular fue, sin duda, Eloy de la Iglesia. *El diputado* (1978) retrata la inmediata realidad y muy turbulenta situación política de España en el año 1977, en plena Transición a la tan esperada democracia, con los ataques de ultraderecha a los partidos políticos de izquierdas, a través de un personaje sometido a chantaje por un grupo de extrema derecha que amenaza con hacer pública su homosexualidad tras haber mantenido relaciones con «chaperos». El interés de esta película, más allá de su trasfondo político, que jugó un papel fundamental simultáneamente a su proyección, es que se trata de las primeras películas que demuestran la dinámica de las relaciones homosexuales en el contexto de la cultura española, como son las relaciones intergeneracionales, la disparidad de estatus social, nivel de educación e implicación política.

En este sentido, *Ocaña, retrato intermitente* (1978) de Ventura Pons muestra el descontento cada vez mayor de una sociedad española paralizada en los cambios de la democracia, enfrentando la situación de personas LGBTIQ+ que ocupaban las calles y plazas como inicio de las luchas por las libertades con las opresivas leyes franquistas, que aún existían y mantenían cierto carácter general de desprecio en la opinión pública. La presencia y escándalo de Ocaña y su círculo más íntimo es sin duda una anomalía para el contexto de esa España a la que, aunque está dando los primeros pasos de la liberación sexual, todavía le faltaba mucho camino por recorrer. De ahí el carácter emancipador de su autoproclamada marginalidad, el fundamento de su hostilidad hacia la sociedad burguesa en general, o las distintas motivaciones a la hora de ejecutar performances con las que ponía en práctica esta confrontación vital.

Este apartado presenta como argumento central el surgimiento de nuevos modelos de convivencia entre los individuos, formas de expresión en el arte —de por ejemplo, Ocaña—, y la complicidad entre los usos del cine como vehículo de discusión y sus formatos comerciales, entre la ficción y el documental, como pueden ser el esfuerzo intelectual, así como la insistencia en nuevas formas de diversión, pero sin duda como una forma de adhesión a ideologías políticas de Eloy de la Iglesia. Es por ello que hicieron falta indagaciones en propuestas que no entraban nunca en la agenda de la izquierda ni en los espacios públicos, como pudiesen ser los problemas de la clase y el sexo; la relación del sexo y el poder; la reivindicación de un nuevo sistema legislativo en el que primase el derecho a la visibilidad de la libertad sexual en general y cuestionase las evidentes limitaciones de la llamada «tolerancia» como un valor de igualdad real. Todos estos asuntos serían desafíos para el futuro de los que no se podía escapar, pero, como demuestra este capítulo, al menos se pudieron manipular a voluntad durante un tiempo.

Como veremos a continuación, no sería hasta bien entrada la etapa democrática y sus nuevas relaciones con la mirada queer, que nos resulte fácil trazar un punto de escisión, una confrontación entre una etapa definida por el uso de ciertas estrategias ambiguas, hasta dar con un segundo ciclo en el que esas mismas obsesiones de

las dos primeras etapas se tamizan a través de nuevos registros y modulaciones, en ocasiones mediante aportaciones y surgimiento de nuevos movimientos que hacen más complejo el itinerario por parte del público espectador, enriqueciéndolo y ramificándolo en diferentes direcciones.

4. Sección III. Democracia: de la tolerancia a la aceptación

El inicio de la democracia marcó un punto decisivo de cambio en la industria audiovisual, como lo demuestra este apartado, siendo el más extenso y variado de los tres. Con *La muerte de Mikel* (1983) de Imanol Uribe, un thriller costumbrista, se empiezan a abordar sin tapujos cuestiones como la represión sexual, a la vez que se hacen referencia al terrorismo y los conflictos políticos en una «sociedad claustrofóbica y cerrada a los nuevos aires de libertad de la Transición» (p.124). Tras violentas escenas de insatisfacción sexual, el protagonista es derivado a técnicas y estrategias patologizantes que la llegada de la democracia todavía no había sabido resolver. Además, la homofobia interiorizada del mismo supone un grave desequilibrio psíquico-emocional que atenta contra la integridad de sus parejas y contra la suya misma en varias ocasiones. La incapacidad general de expresión del deseo a lo largo de la película está representada en la figura del armario o del «secreto» como el modo exclusivo de habitar el mundo (Sedgwick, 1998). Las escenas están cargadas de simbologías que no solamente reflejan el carácter represivo de las políticas nacionales, sino además, del propio sentimiento común de homofobia interiorizada y de la soberanía de la heterosexualidad. Por ejemplo, un anillo de compromiso, cuya función principal podría ser generar un sentimiento de estabilidad, es convertido en un extrañamiento sobre la fortaleza de las relaciones afectivosexuales de las parejas heterosexuales «de bien», que funcionaban en muchos casos como coartada social. Además, la reacción de la política en la trama permite cuestionarnos cómo en 1983, cuando las libertades públicas parecían vivir «un momento muy efervescente —especialmente tras la elección un año antes de Felipe González como presidente de gobierno— las libertades individuales seguían coartadas» (pp.135-136).

No fue hasta *La ley del deseo* (1986) del distinguido Pedro Almodóvar cuando se proyectaron imágenes e historias de amor homosexual con tanta naturalidad como el heterosexual, así como personajes transexuales como Tina (Carmen Maura), repletos de matices y que no caían en estereotipos construidos desde el morbo o desde una perspectiva de compromiso moral que dudaría de las intenciones de los colectivos disidentes. Y como reconocen los autores, lo mejor de la película, es que tiene la capacidad de hablar a cada persona de manera distinta, «que nos ayuda a comprendernos y querernos un poquito más» (p.169). Esta sería una de las muchas películas que recibirían, como es bien sabido, el cariño y el respeto de gran parte del público español durante varias décadas por la mezcla entre profundidad de los personajes LGBTIQ+ y el desenfado que caracterizaría a sus primeras películas. Sin duda, su obra se consolida como una bisagra fundamental en materia de diversidad en la industria cinematográfica española.

Tras el surgimiento de las redes sociales y plataformas de internet, otra bisagra en este volumen es *Krámpack* (2000) de Cesc Gay, una película que coincide con el cambio de siglo. Como aseguran los autores: «esta película plantea un escenario para poder ser. Incluso para equivocarse todas las veces que sean necesarias» (p.176). Esta sensación de permisividad con el error y la equivocación humana también tiene mucho que ver con el desarrollo del propio rodaje y de las tramas que se manejan en la década, y no como previamente, donde los errores llevaban a finales generalmente que conllevaban la muerte. De hecho, la práctica que da nombre a la película coincide con esta filosofía de permisividad. Se trata de una técnica masturbatoria compartida por «colegas», los cuales crean un espacio seguro para disfrutar de la estimulación sexual sin generar duda o crisis alguna sobre su condición sexual. No obstante, a lo largo de la película, este espacio se ve cuestionado, ya que los personajes tienen que gestionar el autodescubrimiento y diferenciar el amor de la posesión, el desengaño y el deseo sexual a la vez distinguir su amistad de la ambigüedad libidinal.

Algo similar ocurre en *A mi madre le gustan las mujeres* (2002) de Inés París y Daniela Fejerman, en la que se presentan una historia de mujeres y de amores inesperados, con crisis identitarias, familiares, laborales y sentimentales, entre la nueva pareja de Sofía, y sus tres hijas. Se plantea como el esquema de comedia de Hollywood «fiancé-meets-the-parents» con un giro de tuerca, ya que se presenta a la pareja de la madre, «la cual es más joven que ella, extranjera, y además, es una mujer» (p.207). El formato de la comedia, así como el uso de la carcajada que provoca el enredo y el disparate permite activar espacios bloqueados por la conciencia forjada en el cisheteropatriarcado y promover la reflexión. De hecho, ya desde el propio título, la película desarticula la unidireccionalidad con que han sido construidas las familias y abre el camino a nuevos escenarios, posibilidades narrativas y prácticas biopolíticas alejadas del modelo familiar hegemónico en Occidente. Además, permite acabar con el carácter falócrata, xenófobo y lesbófobo que domina el cine española durante todo el siglo XX, en especial en el cine de destape. La posición de las tres hermanas dará un vuelco inesperado al tomar conciencia de que su madre sigue siendo presa del relato biopolítico en el que fue educada desde pequeña. Una educación que habían ignorado y que la despojaría de «todo derecho sobre su cuerpo, independientemente de su edad, de sus órganos sexuales o genitales, de sus fluidos reproductivos y sus órganos restantes, a la libre autodeterminación sexual y de género» (p. 218).

5. Conclusiones

Así pues, la obra reseñada ofrece, no sólo una aproximación a la representación disidente en el cine español de manera diversa y variada, sino también una extraordinaria compilación de perfiles temáticos que contribuyen a ampliar, profundizar y completar los estudios LGBTIQ+ en torno al universo cinematográfico del siglo XX. La cartografía presentada resulta versátil y manejable a nivel geográfico y cultural, ya sea por las referencias a la Barcelona de Ocaña o las escenificaciones en *Mi querida señorita* (1972), y permite visibilizar los cambios culturales que plantean las expresiones emergentes de la existencia LGBTIQ+ en España, y las dificultades que encontraban en su convivencia con la dictadura y censura franquista. Si bien puede ser fácil dejarse llevar por el sensacionalismo de algunos elementos aislados también creo que es fundamental prestar atención a esos «otros» elementos subyacentes que invitan a una lectura más profunda y panorámica. El apartado técnico-descriptivo que acompaña al análisis en profundidad, y más en concreto, las referencias al uso de la cámara convierten a este instrumento en otro integrante de la desfasada o disimulada realidad presentada en las películas, consiguiendo evocar la intencionada sensación de que el cine definitivamente formaba parte y contribuía de una manera u otra a una inestabilidad instaurada colectivamente.

En definitiva, usar el cine como herramienta pedagógica permite entender y explicar las múltiples realidades y suscitar la sensibilización y un conocimiento que «son necesarios para el bien de todas las sociedades en su conjunto» (p.15). La transparencia de estilos de las películas y autorías, así como su tratamiento y el valor testimonial de su momento histórico, combinado con un glosario con terminologías de tan rabiosa actualidad como la «PrEP» o «heterofuturibilidad» —la cual define un proyecto de futuro, de esperanza en el futuro, promovido por el régimen heterocentrado y sus ideales, como la familia, el matrimonio o la descendencia, o valores, como la fidelidad o la estabilidad— (Sáez, 2017: 225) es algo que sin duda debe generar interés para los estudios académicos en el campo de los estudios de género, las prácticas decoloniales y la teoría queer. Y además, fomentar el desarrollo más investigaciones y estudios como este.

6. Referencias citadas

- Aaron, M. (2004). *New Queer Cinema. A Critical Reader*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Ahmed, S. (2010). «Orientations matter», en Coole, D. y Frost, S. (eds.) *New Materials: Ontology, Agency and Politics*, Londres: Duke University Press, pp. 234-257.
- Ahmed, S. (2006). *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press.
- Colaizzi, G. (2001). «El acto cinematográfico: género y texto fílmico», *Lectora. Revista de dones i textualitat, Dossier Monogràfic: Dones i cinema* 7, 2001.
- De Lauretis, T. (1987). *Technologies of gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Indiana: Indiana University Press.
- Mira, A. (2002). *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: La Tempestad.
- Sáez, J. (2017). «Heterofuturibilidad» en R. Lucas Platero, María Rosón y Esther Ortega (eds.), *Barbarismos querer otras esdrújulas*, pp.225-227.

Álvaro Navarro Gaviño
 Universidad Complutense de Madrid
 Email: alvnav01@ucm.es
 ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9819-6598>