

Maricas, ma non troppo. Figuraciones del gay afeminado en el cine español (1995-2015)¹

Jorge Luis Peralta

Universidad Nacional de La Plata - CONICET

Incluso en un tiempo de revolución sexual, cuando los roles tradicionales están siendo examinados y desafiados cada día, hay algo acerca de un hombre que actúa como una mujer que la gente encuentra fundamentalmente desagradable.

Vito Russo (1987, p. 31)²

En una crítica de *Reinas* (2005, Manuel Gómez Pereira) publicada en el sitio web *Las horas perdidas*, Javier Ruiz de Arcaute (2005, s.p.) manifiesta su satisfacción ante el hecho de que la película no se sirva «del estereotipo de loca chillona tan trillado en el cine y en la televisión». En cambio, afirma, «el equipo huye de eso y presenta a las distintas parejas como personas, no como alguien con la etiqueta de ‘homosexual’ en la frente, de forma que cada uno tiene su forma de ser, sus manías, sus miedos o sus intereses pero nunca en plan ‘qué zapatos más divinos’ o ‘eres una ordinaria’. Es decir, que por una vez se muestra en una comedia a los homosexuales como uno más y no como bufones que van de puntillas hablando de chuminadas». Ciertamente, la película de Gómez Pereira presenta una galería de personajes en los que la «pluma» brilla por su ausencia. Las «reinas» del título no son, como bien señala Chris Perriam (2013, p. 25), los gais que se preparan para contraer matrimonio (en la primera ceremonia de ese tipo en el país) sino sus madres, auténtico foco narrativo de la película y quienes tienen a su

¹ Este trabajo forma parte del proyecto "Diversidad de género, masculinidad y cultura en España, Argentina y México" (FEM2015-69863-P) del Ministerio de Economía y Competitividad (Gobierno de España) y se ha desarrollado en el marco del «Grupo de investigación consolidado Creación y pensamiento de las mujeres» (2014 SGR 44).

VERSIÓN PRE-PRINT: la versión final, a la que se remite, fue publicada en *Masculinidades disidentes*, ed. Rafael M. Mérida Jiménez, Barcelona: Icaria, 2016, pp. 135-162.

² Las traducciones de textos originales en inglés pertenecen al autor.

cargo la mayor parte de gags y salidas cómicas. La representación aséptica de los personajes gais y, en un sentido más amplio, de su universo subcultural,³ así como la valoración positiva que recibe en la crítica citada, confirman la persistencia de una encrucijada ideológica en torno a la figura del gay afeminado o que se desvía, en grados variables, de los parámetros de la masculinidad hegemónica.⁴ Invisibilizar a las «locas» en beneficio de gais masculinos –o como mínimo, no *tan* exageradamente mariquitas– parece ser la clave de films orientados a un público general como *Reinas* o *Segunda piel* (2000, Gerardo Vera). En cambio, comedias subculturales como *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997, Dunia Ayaso y Félix Sabroso) o *Chuecatown* (2007, Juan Flahn) ofrecen visiones más diversas y matizadas, incidiendo a veces –sobre todo la primera– en el estereotipo de la «loca chillona» cuestionado por Ruiz de Arcaute.

Cabría preguntarse, como Mattilda Bernstein Sycamore (2012) en el título de una reciente compilación de estudios queer, por qué las locas tienen tanto miedo de las locas. El rechazo hacia el varón afeminado se remonta en el tiempo: sus primeras manifestaciones aparecen, de hecho, en textos de autores que fueron defensores pioneros de las minorías (homo)sexuales, como Edward Carpenter o André Gide, por citar dos casos.⁵ Las representaciones culturales, y más específicamente las cinematográficas, han recurrido a esta tipología –generalmente en una modalidad «caricaturesca»– con una intencionalidad homofóbica y para poner de relieve la inferioridad del sujeto «homosexual» (Russo, 1987). En el caso español, Alejandro Melero (2013) ha analizado la existencia de un subgénero, que denomina «comedia de mariquitas», desarrollado entre mediados de los años 70 y comienzos de los años 80, sobre todo a través de los filmes dirigidos por Mariano Ozores.

³ Entendiendo por «subcultural» un repertorio de valores, tendencias, códigos y prácticas específicas de las comunidades LGTB, y más fácil de aprehender, en consecuencia, por una audiencia no heterosexual. Halperin (2012, pp. 422-424) plantea una sugestiva diferencia entre cultura gay (producida por escritores, artistas, *performers* y músicos gais) y subcultura gay (consistente en una apropiación y resignificación de formas culturales preexistentes no específicamente gais, como la ópera, los musicales de Broadway o la figura de la diva). En el contexto español, resulta indispensable el trabajo de Guasch (1997) acerca de la formación de la subcultura homosexual.

⁴ Robert Connell (2003, p. 117) definió la «masculinidad hegemónica» como «la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada, en un momento específico, al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza (o se considera que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres». Más adelante el autor señala que esta «masculinidad hegemónica» también supone la subordinación de los varones gais «a los hombres heterosexuales por toda una serie de prácticas materiales» (p. 118).

⁵ David Halperin (2002, p. 109) considera el «afeminamiento» como una de las cuatro tradiciones que preceden a la noción moderna de «homosexualidad», forjada en las postrimerías del siglo XIX. Se trata de un estereotipo muy antiguo, cuyas primeras manifestaciones aparecen en la antigüedad grecorromana (pp. 111-113).

Continuando la reflexión iniciada por Melero y otros investigadores, como Alberto Mira y Alfredo Martínez Expósito, quienes se han ocupado de la representación de género(s) y sexualidad(es) en el cine español, me propongo explorar en este capítulo las figuraciones del gay afeminado en películas estrenadas entre 1995 y 2015, periodo significativamente dividido por un hito clave: la aprobación de la ley de matrimonio igualitario durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero. En un primer momento, me detendré en los aspectos narrativos de la representación del gay afeminado, esto es, el mayor o menor protagonismo que asume en las historias y los tipos de trama –así como géneros y subgéneros– en los que aparece con mayor frecuencia. La segunda parte del trabajo se centrará en la construcción de los personajes. Poniendo en cuestión la idea de la «loca» como un estereotipo «pasado de moda» y que conviene dejar atrás, me interesa explorar el potencial disidente que evidencian sus múltiples figuraciones cinematográficas. De *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* a *Fuera de carta* (2008, Nacho G. Velilla) o *Los amantes pasajeros* (2013, Pedro Almodóvar), el cine español –y su recepción– da cuenta de la paradójica incomodidad que suscitan los gais que no se pliegan a los mandatos de la masculinidad dominante. Si bien su visibilidad fue un arma poderosa en el marco de los movimientos de liberación, las películas en torno a la «homosexualidad» siguen apostando, en general, por representaciones fácilmente asimilables entre una audiencia heterosexual (e incluso homosexual, pero que reniega de los «estereotipos»). Esa tensión alrededor de las políticas de la representación sugiere que la «loca» no constituye una tipología *extinguida* sino más bien *denegada*, pero cuyas posibilidades de subversión de la norma se mantienen, en muchos casos, intactas.

La narración rosa

Las representaciones de la «homosexualidad» estuvieron prácticamente ausentes en el cine español –con la curiosa excepción de *Diferente* (1961) de Luis María Delgado (Alfeo Álvarez, 2002, pp. 144-146)– hasta la década de 1970, cuando a partir del sorprendente éxito de la comedia *No desearás al vecino del quinto* (1970, Ramón Fernández), protagonizada por Alfredo Landa, se sucedieron varias películas protagonizadas por «mariquitas»,⁶ o en las que estos personajes jugaban un rol

⁶ Según Alfredo Martínez Expósito (2004, p. 241), «el cine español del franquismo, sometido a una

importante (Melero, 2010 y 2013). Durante los años de la Transición, las películas de Eloy de la Iglesia dieron un giro «homófilo» al tratamiento de la temática homosexual. También fue decisivo el aporte de algunas películas de Ventura Pons, entre ellas *Ocaña, retrato intermitent* (1978) y *El vicari d'Olot* (1981),⁷ y, por supuesto, de Pedro Almodóvar, especialmente a través de su hito *La ley del deseo* (1987).

El homosexual «afeminado» no gozó, sin embargo, de una visibilidad positiva durante ese periodo. Reducido a figura unidimensional y objeto de burla o escarnio en las comedias mencionadas, fue sistemáticamente excluido de las narrativas que pretendían incorporar visiones no estigmatizantes o incluso normalizadoras. Como señalaba Juan Carlos Alfeo Álvarez (1999, s.p.), «en las representaciones reivindicativas se perfila la figura del homosexual honesto y, sobre todo, viril. Atacando directamente al arquetipo tradicional desde la base: el homosexual es un hombre como cualquier otro que se enamora, y esto es importante, de otro hombre». Una posible excepción a este paradigma masculinista sería la comedia *Gay Club* (1981), que si bien fue dirigida por el realizador de *No desearás al vecino del quinto*, Ramón Fernández, contenía un impulso vindicativo, a través del retrato de un grupo de «locas» que pretendían montar un local de ambiente en un pueblo de Andalucía.⁸ La regla queda, no obstante, confirmada, y las «locas» no asumen ningún papel relevante en aquellas películas, como *El diputado* (1978) o *Los placeres ocultos* (1977) de Eloy de la Iglesia,⁹ o *La ley del deseo* de Almodóvar, que supusieron un cambio de dirección radical respecto de la representación de la «homosexualidad» en la pantalla española.

A mediados de los años 90 se produjo, a juicio de Santiago Fouz-Hernández y Chris Perriam (2007, p. 61), «una pequeña ‘explosión’ de cine de temática gay»,

censura tácita y oficial que prohibía expresamente la representación de actos sexuales y a una sociedad brutalmente hostil a los homosexuales, ignoró casi totalmente el tema homosexual hasta que, en los años sesenta y setenta, optó por introducir algunos personajes homosexuales convertidos apenas en tipos cómicos, domesticando sus aristas más escabrosas y reduciéndolos al arquetipo del insufrible afeminado que Alfredo Landa habría de compendiar en *No desearás al vecino del quinto*.

⁷ Mira (2015) analiza las películas de Pons, especialmente *El vicari d'Olot*, como ejemplos de la representación del espacio rural en términos de «arcadia sexual», apartada, por lo tanto, de otras visiones que muestran el campo como el lugar donde se conservan y fomentan valores tradicionales.

⁸ En una nota publicada en el diario *El País* en ocasión del estreno, Fernández declaró que la película pretendía mostrar, por la vía del humor, la hostilidad a la que se veían sometidos «quienes viven en una norma por completo ajeno a la norma del heterosexual» (Anónimo, 1981, s.p.). En el desenlace, los homosexuales triunfan y el personaje del cacique, que se oponía al establecimiento de un club gay en su pueblo, resulta ridiculizado y reducido a «personaje de otro tiempo».

⁹ Como observan Fouz-Hernández y Martínez Expósito (2007, p. 116), «la representación del cuerpo homosexual como viril es, indudablemente, uno de los aspectos más relevantes de la aproximación de De la Iglesia a la homosexualidad». Por el contrario, el homosexual afeminado es objeto de una representación insistentemente negativa en estas películas.

opinión compartida por Alberto Mira (2004, p. 593), quien observa que algunas de esas películas tenían en cuenta por primera vez a espectadores gais, «incluyendo aspectos subculturales reconocibles no por quienes buscan en la homosexualidad un espectáculo exótico, sino por quienes la viven».¹⁰ Mientras que según Mira muchas de estas películas continuaban proporcionando «puntos de entradas para la mirada heterosexual, asideros que hagan que la narrativa no les sea del todo ajena», Fouz-Hernández y Perriam (2007, pp. 76-77) detectan cierto conservadurismo, especialmente desde un posicionamiento queer:

el hecho de que en estas películas la aceptación de lo gay pase por representar a sus sujetos como víctimas o figuras ‘divertidas’, inofensivas o asexuales, contrasta fuertemente con la tendencia anglosajona a representar lo gay en torno a economías *queer*, a fin de evitar los peligros de una autorepresentación ‘débil y con sentimiento de culpabilidad’ que permita la afirmación del *status quo* heterosexista.

En este mini *boom* de los años 90, el gay afeminado no ocupa un lugar central, pero los términos de su representación varían con respecto a los años 70 y 80. En la «comedia de mariquitas», los homosexuales eran presentados como inferiores moral, intelectual e incluso sexualmente con respecto a los personajes heterosexuales (Melero, 2013, p. 1457). Esta representación basada en imágenes estereotipadas –el homosexual como «afeminado», «predador» y «enfermo»– resultaba ofensiva y fue resistida por los activistas y espectadores coetáneos. El protagonismo del «homosexual» iba de la mano, en definitiva, de un retrato maniqueo destinado a provocar hilaridad en una audiencia heterosexual.

Las películas de la década de 1990 se valen de algunas representaciones estereotípicas, como ocurre en la comedia con tintes policiales *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí*, aunque el efecto cómico ya no se consigue mediante la «inferiorización» del homosexual, o estableciendo una distancia entre espectadores y personajes. El protagonismo de las «locas» se apoya, en el film de Ayaso y Sabroso, en

¹⁰ Algunos títulos destacados de esta nueva corriente fueron *Alegre ma non troppo* (1993, Fernando Colomo), *Más que amor, frenesí* (1996, Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem), *Amor de hombre* (1997, Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra), la ya mencionada *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997) y *Sobreviviré* (1999, Albacete y Menkes).

su indudable atractivo como figuras cómicas desde una perspectiva subcultural. No se trata de reírse de ellas por lo que *son*, sino por lo que hacen y, sobre todo, *dicen*. El registro al borde de la parodia, en el que resuena inevitablemente el tono delirante de algunas comedias de Almodóvar, evita que el retrato sea ofensivo. Sin embargo, la mariconería «desatada» de *Perdona bonita* constituye un ejemplo aislado; de hecho, habrá que esperar al retorno de Almodóvar a la comedia, con *Los amantes pasajeros* (2013), para volver a presenciar un derroche de «pluma» en clave protagónica.

En general, las «mariquitas» permanecen relegadas a roles secundarios, de menor visibilidad e incidencia narrativa. Un caso curioso, en este sentido, lo constituye *Alegre ma non troppo* de Fernando Colomo, en donde el personaje protagonista, Pablo (Pere Ponce), es *un poco* afeminado –y resueltamente homosexual– al comienzo de la narración, y más bien varonil –¿y bisexual?– cuando esta llega a su fin. No podríamos hablar, sin embargo, de un protagonista «mariquita», en la medida en que el afeminamiento se va difuminando conforme avanza la película, al compás de las incursiones del personaje en el terreno de la «heterosexualidad» (circunstancia que, a su vez, relega la cuestión «homosexual» a un segundo plano narrativo). La comedia *Amor de hombre*, por su parte, constituye un claro ejemplo del intento por presentar un universo homosexual donde la pluma apenas tenga cabida.¹¹ El protagonista, Ramón (Andrea Occhipinti), es un homosexual masculino al igual que la mayoría de sus amigos y su objeto de deseo, Roberto (Armando del Río). El título no podía ser más adecuado, ya que «hombre» remite por definición al varón que cumple con los requisitos de la masculinidad hegemónica, y es precisamente esa «masculinidad» la que invocan, encarnan y desean algunos homosexuales que aborrecen de la pluma –en cambio, *Perdona bonita* es un título que apunta en la dirección opuesta, al llamar la atención sobre el habla peculiar de las «locas». En un panorama tan insistentemente masculino, resulta ser el personaje de Loles León el que aporta el elemento «mariquita», tomando a su cargo las réplicas ingeniosas y los estallidos de histeria que en otras películas de este tipo corren por cuenta de los gais afeminados.

Boca a boca (1993, Manuel Gómez Pereira), comedia de enredos con romance heterosexual como foco narrativo preponderante, incorpora un personaje homosexual secundario, Ricardo (Josep Maria Flotats), un hombre casado que a medida que

¹¹ También son masculinos los gais que protagonizan una de las historias del relato coral *Km. 0* (2000) de los mismos realizadores.

reconoce y explora sus deseos homoeróticos, va liberando también la pluma «contenida», como se advierte, por ejemplo, en la escena del bar, cuando declara abiertamente su homosexualidad. *Más que amor, frenesí* de Albacete y Menkes, incluye también un personaje gay con algo de pluma, Alberto (Gustavo Salmerón), dentro de un reparto coral en el que ocupan mayor protagonismo los personajes femeninos. Su historia, que en los primeros tramos de la película merece una atención considerable,¹² se va diluyendo en detrimento de otras, para encontrar un breve desenlace en la fiesta de disfraces en donde confluyen y se cierran el resto de líneas narrativas desarrolladas. Incluso tratándose de una comedia efervescente, el destino final de Alberto –quien se queda solo tras dos intentos frustrados de relación– recuerda el de muchos otros personajes homosexuales en películas dramáticas, hecho que sugiere la persistencia de un imaginario negativo cuyo corolario, desde el punto de vista narrativo, era la clausura trágica. En este sentido, *Boca a boca* acaba resultando más «liberadora» que *Más que amor, frenesí*: películas posteriores de Albacete y Menkes corroborarán la concepción de la «homosexualidad» como *problema* y como un motivo narrativo secundario a pesar de su recurrencia, de *I Love You Baby* (2001) a *Mentiras y gordas* (2009), pasando por *Sobreviviré*.

Precisamente esta película de 1999, protagonizada por Emma Suárez y Juan Diego Botto, es un buen ejemplo de la supresión de cualquier rasgo de afeminamiento en el personaje homosexual, tratamiento que Gerardo Vera reiterará de manera similar en *Segunda piel*, estrenada un año más tarde. Como apunta Mira (2004: 595), «*Sobreviviré* se centra en la protagonista femenina y trata del único episodio hetero en la vida del protagonista gay». Marga se enamora de Iñaqui (Botto) sin sospechar que, en realidad, él es homosexual (bastante conocido, además, en el «ambiente»). Interrogado por su hermana acerca de si disimuló su «condición» ante Marga, Iñaqui replica: «me he mostrado tal como soy», respuesta tramposa ya que su performance de género no sugiere su *verdadera* orientación sexual. La «pluma» solo aparece tangencialmente representada a través de amigos de los protagonistas: la pareja compuesta por José (Àlex Brendemühl) y Carlos (Javier Martín) en el caso de Marga y un homosexual mayor, Omar (Omar Butler), en el de Iñaqui.

¹² En su momento resultó particularmente llamativa, por su audacia, la escena de sexo entre Alberto y Àlex (Javier Albalá) en la ducha, que incluso sirvió para ilustrar el afiche de la película.

Para Fouz-Hernández (2010, p. 81), la visibilidad homosexual tímidamente iniciada unos años atrás se amplió considerablemente en el nuevo milenio. La primera década del siglo XXI fue positiva para la comunidad LGTB española, ya que se conquistaron importantes derechos, como la ley de matrimonio en 2005 y la de identidad de género en 2007. Ese mismo año, además, Madrid fue sede de un multitudinario Europride. En el terreno cinematográfico, sin embargo, pocas películas se dirigieron específicamente a una audiencia LGTB. El investigador analiza tres casos –*Cachorro* (2004, Miguel Albadalejo), *Reinas* (2005) y *Chuecatown* (2007)– que tuvieron un considerable éxito de taquilla y valora a través de ellos la evolución del personaje homosexual en relación con los vertiginosos cambios sociales acaecidos.¹³ Una de sus conclusiones sugiere que la integración se ha logrado a costa de «suavizar» los aspectos menos asimilables de la experiencia gay, de manera que se enfatizan las relaciones estables y la vida doméstica y se deja en un segundo plano los placeres (como el *cruising*) que habrían desempeñado un rol clave en la sociabilidad homoerótica de otras épocas. Esta tendencia hacia la asimilación no implica grandes cambios respecto de la figuración del gay afeminado, cuya visibilidad siempre fue, como hemos visto, parcial. En términos narrativos, destacan dos casos particularmente interesantes, por cuanto suponen un protagonismo del que la «loca» rara vez había gozado: la comedia dramática *Fuera de carta* (2008) y el drama, con toques de comedia, *Madre amadísima* (2009) de Pilar Távora. Estrenadas pocos años después de la aprobación del matrimonio gay, estas películas señalan en direcciones opuestas: mientras *Fuera de carta* enarbola un discurso integracionista –la «loca» ya no es un personaje abyecto sino un exitoso profesional que incluso puede formar una familia– *Madre amadísima* revisita la figura mucho más tradicional de la «mariquita» de pueblo, condenada al fracaso y a la soledad. Ambas coinciden, sin embargo, en dar entidad narrativa a un personaje habitualmente marginado a líneas secundarias.

La «pluma» también adquiere cierta relevancia en otras películas de los años 2000 como *Los novios búlgaros* (2003, Eloy de la Iglesia) y la ya citada *Chuecatown*, en las que Pepón Nieto repite, con algunas variaciones, el rol que ya había interpretado

¹³ Para Robert Richmond Ellis (2010: 67), un rasgo distintivo de películas de esta época, como *Los novios búlgaros*, *Reinas* y *Fuera de carta*, es que normalizan la homosexualidad y la sitúan «en el contexto del matrimonio y de la familia nuclear. [...] Si [...] reflejan los adelantos progresistas de la sociedad posfranquista, también funcionan para reafirmar y reforzar las instituciones tradicionales del matrimonio y la familia» .

en *Perdona bonita*.¹⁴ En los tres casos, el actor despliega un repertorio de gestos exagerados que aproxima sus personajes a la versión estereotípica de la «loca»; no se diferencian demasiado, por lo tanto, del Antón Gutiérrez (Alfredo Landa) de *No desearás al vecino del quinto*. Hay, sin embargo, algunas divergencias con esa representación esquemática que conviene señalar. Tanto el Carlos de *Perdona bonita* como el Leo de *Chuecatown* son personajes protagonistas en tramas donde la «homosexualidad» posee relevancia en el desarrollo narrativo (y en las que aparece como una orientación erótica más, independientemente de que los personajes consumen o no sus deseos sexuales). Se distancian, así, del gay afeminado que solo cumple una función cómica en el marco de una narrativa predominantemente heterosexual. Lo que distingue a Carlos y Leo, a su vez, es que el primero encarna la típica «loca» con muchísima «pluma», acomplejada, siempre al borde del brote histérico y sexualmente insatisfecha, mientras que Leo, un poco «menos» afeminado, mantiene una relación sentimental sólida con Rey, con quien comparte piso y una apacible vida social en el barrio de Chueca. El Gildo de *Los novios búlgaros*, por su parte, tiene tanta «pluma» como Carlos pero una vida sexual mucho más activa, con jóvenes chaperos a los que paga por sus servicios. Es, en este sentido, una «loca» desinhibida, sin complejos con su cuerpo o sexualidad, y a quien se le adjudica una medida mucho mayor que la del protagonista, Daniel (Fernando Guillén Cuervo), quien «pierde la cabeza» por un inmigrante búlgaro del que se enamora. A través de este personaje, Eloy de la Iglesia ofrece una perspectiva bastante diferente de la «loca» en relación con sus películas de la Transición, que privilegiaban tipos viriles no afeminados (Martínez Expósito, 2015a, p. 159).¹⁵ En suma, las tres «locas» performadas por Nieto juegan con el estereotipo pero también lo debilitan: en *Perdona bonita* porque el tono excesivamente paródico lleva la representación al límite de lo inverosímil o puramente performativo; en *Chuecatown*

¹⁴ Pueden mencionarse también otras películas con personajes afeminados en roles secundarios, como *Valentín* (2004) de Juan Luis Iborra y *Todo lo que tú quieras* (2010) de Achero Mañas. En la primera, adaptación de la novela de Juan Gil-Albert *Valentín: homenaje a William Shakespeare* (1974), Iborra narra los conflictos que desata en una compañía de teatro el ingreso de un joven y atractivo actor heterosexual que despierta pasiones en hombres y mujeres. Uno de los integrantes del elenco, Albert (Jorge Bosch), es un gay afeminado amante del *cruising*, que desea en vano (como otros compañeros/as de la compañía) seducir a Valentín. *Todo lo que tú quieras*, por su parte, describe el curioso periplo de Leo (Juan Diego Botto) quien, tras la muerte de su esposa, resuelve travestirse para parecerse a ella y, de ese modo, apaciguar la angustia de su pequeña hija ante la pérdida de la madre. En su afán por lograr una efectiva *performance* femenina, Leo recurre a Alex (José Luis Gómez), un homosexual que se dedica al transformismo.

¹⁵ Este retrato obedece al hecho de que el filme se basa en una novela de Eduardo Mendicutti, quien reiteradamente ha reivindicado a la «loca» en sus cuentos y novelas (y que colaboró con de la Iglesia en el guion).

porque la «loca» no es *tan* «loca» (lleva un vida convencionalmente monogámica); en *Los novios*, porque si bien ocupa un rol secundario, Gillo desafía el estereotipo de la «loca» sufrida y asexual (e incluso visibiliza comportamientos, como la promiscuidad, que la propia comunidad gay suele poner en tela de juicio).

Otros filmes de la época se decantan por personajes homosexuales viriles, ya se trate de roles protagónicos o secundarios.¹⁶ Un caso especial es el de *I Love You Baby*, de la dupla Albacete y Menkes, en donde Marcos (Jorge Sanz), un joven recién llegado a Madrid, comienza a explorar su «homosexualidad» cuando conoce a Daniel (Santiago Magill). El contraste entre la masculinidad recia de Marcos y la pluma de Daniel se refuerza con una descripción esquemática de sus gustos: fútbol en el primero, teatro y la música de Boy George en el segundo. El romance se frustra abruptamente no por estas diferencias, sino porque Marcos recibe un golpe en la cabeza y deviene, súbitamente, «heterosexual». A partir de ese momento, Daniel intenta recuperar a Marcos –ahora en pareja con una inmigrante dominicana– vistiéndose de mujer. Como ocurría en la película anterior de los mismos realizadores, *Sobreviviré*, la «homosexualidad» resulta marginada a favor de un romance «hetero», con la diferencia de que aquí no hay un retorno a lo «homo»: el desenlace muestra el reencuentro de Marcos y Daniel en un aeropuerto, el primero rodeado de su familia, el segundo en compañía de... Boy George. «Homosexualidad» y pluma quedan relegadas a la periferia narrativa mientras la pareja heterosexual afirma su privilegiada posición en el centro.¹⁷

Será Almodóvar quien invierta este esquema recurrente en *Los amantes pasajeros*, a través de las «azafatas» –Joserra (Javier Cámara), Fajas (Carlos Areces) y Ulloa (Raúl Arévalo)– quienes además de servir de enlace para las diferentes líneas narrativas, protagonizan el chispeante número musical que constituye una de las secuencias más celebradas de la película. Como señala Abel Arana (2013, s.p.), «la cultura MARICA, extendidísima pero nunca comentada (por si da una mala imagen de ‘los gays’), aquí se erige en ama y señora, sin pedir disculpas a nadie». Las «locas» de

¹⁶ Es el caso de *Km. 0* (2000, Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra), *Segunda piel*, *Piedras* (2002, Ramón Salazar), *Manjar de amor* (Ventura Pons, 2004), *Reinas*, *La buena voz* (2006, Antonio Cuadri), *Spinnin'* (2007, Eusebio Pastrana), *Mentiras y gordas* (2009, Albacete y Menkes), *El cónsul de Sodoma* (2009, Sigfrid Monleón), *El dios de madera* (2010, Vicente Molina Foix), *El sexo de los ángeles* (Xavier Villaverde, 2011), *Ander* (2011, Roberto Castón), *Lo contrario al amor* (2011, Vicente Villanueva) y *Barcelona, nit d'estiu* (2013, Dani de la Orden), entre otras.

¹⁷ *Sólo química* (2015), primera película de Alfonso Albacete sin la co-dirección de David Menkes, vuelve a incluir un personaje secundario con «pluma», Hans (Jaime Olías), en otra trama centrada en un romance heterosexual.

Almodóvar se ubican en las antípodas de las «mariquitas» de los años setenta, al ganar protagonismo por el humor que voluntariamente generan y no porque sean *patéticas* o *risibles*, como era el caso en los filmes de Ozores y *cía*. *Los amantes pasajeros* confiere dignidad narrativa a unas figuras casi siempre periféricas, reafirma su adscripción al género de la comedia y corrobora la vigencia de una identidad supuestamente desaparecida (o muy debilitada) con la difusión del «modelo gay» (Guasch, 1991, p. 45).

Desde el punto de vista diegético, entonces, se observa que la «loca» asume generalmente un rol secundario, salvo algunas excepciones: *Perdona bonita* en los 90, y *Chuecatown*, *Fuera de carta*, *Madre amadísima* y *Los amantes pasajeros* en el nuevo milenio. Pilar Távora, directora de *Madre...*, hace referencia en una entrevista a ese vacío representacional: «aún no se había hecho nada donde el mariquita fuese protagonista absoluto».¹⁸ Efectivamente, solo en esta película el andamiaje narrativo se apoya en el personaje del gay afeminado, ya que en el resto de los casos las tramas se organizan alrededor de otros motivos (los asesinatos en *Chuecatown*, la incompatibilidad de la vida familiar y laboral en *Fuera de carta*, el vuelo accidentado en *Los amantes...*). Cabe señalar, asimismo, la preponderancia del género de la comedia, en algunos casos con derivaciones hacia la parodia del policial (*Perdona bonita*, *Chuecatown*). En ningún caso, sin embargo, la «loca» protagoniza una «historia de amor»; en este sentido, la película más relevante del periodo analizado, *Segunda piel*, enfatiza cuidadosamente la masculinidad de los protagonistas. Se insinúa así una conexión entre lo *masculino* y lo *serio*, por oposición a lo *femenino* y *carente de seriedad*. David Halperin (2012, p. 264) ha señalado, analizando las relaciones entre *gender* y *genre* en el melodrama, la existencia de una visión reductiva y condescendiente de la mujer y la feminidad, como algo ya descalificado para una consideración seria o para «el estatus honorífico de la tragedia». Esta descalificación se extiende a lo que el crítico denomina «feminidad gay»: ¿sería plausible, después de todo, un drama romántico protagonizado por una «loca»?

Las configuraciones narrativas en torno a personajes gais afeminados están moduladas por (auto)percepciones sociales y también por los debates en torno a lo que se *puede* y *debe* mostrar en determinados momentos históricos. Cuando a partir de la transición hacia la democracia, los «homosexuales» comienzan a hablar y a

¹⁸ Entrevista disponible en: <http://goo.gl/d5S1QW>

representar(se) en primera persona, ciertas imágenes y discursos ganan terreno en perjuicio de otros. Ya no se trata de cuestionar el imaginario proyectado desde instancias heterosexistas y homofóbicas, sino de dirimir, al interior de la propia comunidad, qué modelos y actitudes se quieren visibilizar y cuáles no. Al mismo tiempo, los procesos de subjetivación y los modos de sociabilidad se van transformando e impactan en la constitución de identidades o «personalidades» homoeróticas. Por este motivo, conviene analizar el derrotero de la «pluma» como patrón identitario y rol social durante el periodo considerado, a la luz sus diferentes versiones o encarnaciones en la pantalla grande.

Locas ¿de antaño?

En *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine* (2008), Alberto Mira afirma que si bien las experiencias de los homosexuales son tan variadas como las de los heterosexuales, la homosexualidad se ha consolidado como un significante fijo, explicado a partir de una serie limitada de «paradigmas» y visibilizado a través de un puñado de motivos narrativos.¹⁹ El paradigma moralista (lesbianas y homosexuales como «villanas/os»), el patológico (seres «enfermos»), y el de la inversión («afeminados», «marimachos») han dominado la representación de las/os disidentes sexuales en el cine:

La inversión, como la perversión, funciona en personajes masculinos y femeninos. Por supuesto da lugar al estereotipo del homosexual afeminado o la marimacho, ubicuo e inmediatamente reconocible. Es una caracterización de gran rendimiento visual (es decir, no necesita de elaboración narrativa) y, como idea, afecta de manera más o menos central a todas las representaciones de la homosexualidad que aparecen antes del paradigma gay. (Mira, 2008, p. 78)

Aunque la crítica gay tienda a rechazar estos estereotipos, Mira, siguiendo la propuesta de Richard Dyer, introduce algunos matices. Por una parte, la representación estereotípica contribuyó a la visibilidad homosexual, sobre todo en épocas de censura

¹⁹ Por «paradigma», el crítico entiende «una constelación de imágenes, prejuicios o motivos que etiquetan al homosexual, lo moldean y tratan de insertarlo en ideologías morales, políticas y culturales. Su repertorio es limitado y fácil de identificar» (Mira, 2008: 67).

(este sería el caso, por ejemplo, de las «comedias de mariquitas» estudiadas por Melero); por otra parte, el estereotipo no resulta intrínsecamente negativo e incluso puede llegar a ser objeto de identificación y apropiación. En el caso de la «pluma», se trata de un estereotipo que forma parte de la subcultura gay: «muchos espectadores lo entienden no como una esencia, sino como un modelo de comportamiento, un modo de inserción subcultural, una máscara que no excluye la posibilidad de complejidad» (p. 83). Al dejar de ser uno de los modos de representación dominante y convivir con otros paradigmas alternativos, la «pluma» fue perdiendo su «carácter derogatorio». El recorrido trazado en el apartado precedente ilustra este movimiento hacia una articulación con otros modelos identitarios (como el caso de la subcultura *bear* en *Cachorro* de Miguel Albadalejo); muestra además que el estereotipo de la «loca» ganó progresivamente densidad y aristas, abandonando el rol de mero esperpento destinado a la diversión de una audiencia heterosexual.

Al momento de analizar la construcción del personaje de la «loca» en el cine, resulta imprescindible tener en cuenta, por una parte, que las representaciones no mantienen una relación *verdadera y transparente* (Mira, 2008, p. 67) con sus referentes reales; por otra, que en esas representaciones, incluso si son estereotipadas, hay elementos «reales». Dyer (1982, p. 78) observaba, por ejemplo, que «los estereotipos aciertan en que los homosexuales cruzan las barreras del sexo, de modo que son muchas las lesbianas que se niegan a ser típicamente ‘femeninas’, al igual que hay muchos homosexuales masculinos que se niegan a ser típicamente ‘masculinos’». En España, el estereotipo del gay afeminado pertenecería, de acuerdo con la periodización de Óscar Guasch, a la etapa «pre-gay» (coincidente con el nacionalcatolicismo franquista), a la que siguieron otras dos: la «gay» (desde la Transición a 1992) y la «hiper-gay» (a partir de la burbuja inmobiliaria). La etapa pre-gay estuvo dominada por una dialéctica centrada en el binomio sexo/género, «en la que a cada sexo le corresponde un género concreto y en donde a cada género se le prescriben tanto las prácticas sexuales como su correspondiente objeto de deseo» (Guasch, 2013, p. 12). Este modelo implica que el varón debe exhibir marcadores de género masculinos, desear a las mujeres e intentar penetrarlas. «Marica» es la identidad que de manera más contundente vulnera esa normativa, mientras que el «maricón» —el otro estereotipo que el sociólogo describe en este periodo— presenta una performance de género que no difiere de la de un varón heterosexual (p. 13). La construcción de la homosexualidad masculina mediante estereotipos de género sería uno de los rasgos sobresalientes, según Guasch, de la etapa

pre-gay: el «marica» acepta responder a la caricatura que hacen de él quienes le oprimen, para de ese modo adaptarse a un medio homofóbico: «la loca utiliza el cabaret, el humor y la ironía para gestionar en su vida cotidiana la probabilidad del desprecio y la injuria» (p. 14). Este panorama habría cambiado radicalmente con la importación, durante los años de la Transición, del modelo gay anglosajón, que brindó a los homosexuales herramientas para pensarse a sí mismos al margen de los estereotipos homofóbicos. La *masculinización* de los marcadores de género presentó una alternativa a la caricatura de la «loca», lo que habría ocasionado un declive de esta figura a favor de un nuevo estereotipo: el gay «hiperviril» (p. 15).

La idea de que el modelo «gay» sepultó los estereotipos de género de épocas anteriores ha sido extensamente discutida por David Halperin (2012, p. 49) en su estudio de la cultura gay norteamericana:

Ciertos estilos de género privilegiados, tales como la virilidad gay, y ciertas performances aprobadas de sexualidad, como los roles sexuales igualitarios, fueron activamente promovidos y valorados. [Los estilos gais antiguos] pasaron a la clandestinidad, pero no desaparecieron completamente. Más bien, coexistieron con las encarnaciones emergentes de identidad lesbiana y gay y alternaron con ellas, a menudo en el mismo individuo.

Aunque formuladas a propósito de un contexto diferente, estas reflexiones pueden resultar válidas para pensar el caso español. De hecho, las representaciones cinematográficas no dan cuenta del triunfo del modelo *masculino* sobre el *afeminado*, sino de una convivencia conflictiva que cada película reformula a su manera. Carlos Alfeo Álvarez (1999) señala que la representación de personajes homosexuales bascula, justamente, entre dos modelos, viriles y afeminados, que a su vez se desgranar en sendos subtipos: adultos y adolescentes entre los homosexuales viriles; sutiles, travestidos y «locas» entre los homosexuales afeminados. Resulta significativo que la diferencia entre los subtipos «viriles» se base en el factor etario, mientras que en el caso de los «afeminados» se trate de una *gradación* en el afeminamiento.²⁰ El problema de

²⁰ La inexistencia de niños o adolescentes afeminados indicaría la tenaz resistencia a un modelo que se considera problemático, especialmente en esa edad, como ha argumentado Eve Kosofsky Sedgwick (1994); así las cosas, si bien es cierto que *Krámpack* (2001, Cesc Gay) o más recientemente *A escondidas* (2014, Mikel Rueda) exploran la disidencia (homo)sexual adolescente, lo hacen evitando cualquier

esta última distinción residiría, a mi juicio, en que los «travestidos» no son, en rigor, personajes homosexuales, sino trans, circunstancia que implica la necesidad de otro tipo de análisis. La *gradación* en el afeminamiento existe, sin lugar a dudas, pero resultaría difícil establecer una tipología, ya que la ejecución de una performance de género femenina combina de manera particular, en cada personaje, una serie de elementos heterogéneos: gestos, modulación de la voz, vestuario, accesorios, maquillaje. Habría modos más y menos exagerados de encarnar la «pluma», pero sin que se puedan delimitar patrones específicos. Como ya he señalado, un mismo actor, Pepón Nieto, alternó una versión excesiva de la «loca» (*Perdona bonita y Los novios búlgaros*) con otra más moderada en *Chuecatown*; en esta misma película, el personaje de Carlos Fuentes exhibía cierta «pluma» pero su cuerpo lo aproximaba más al prototipo del gay musculoso (cuya encarnación más exacerbada corría por cuenta, a su vez, de Pablo Puyol).

Hay otros rasgos que se asocian al gay afeminado y que las películas del periodo en cuestión refrendan o matizan: en primer lugar, habida cuenta de la atracción erótica que suscita la masculinidad,²¹ la «loca» rara vez aparece como objeto de deseo; es por el contrario, un sujeto que desea, muchas veces a varones que constituyen su opuesto, tanto en género (masculinos) como en preferencia erótica (heterosexuales): es el caso de Lucas, por quienes deliran las «locas» de *Perdona bonita*; de David (Liberto Rabal) en *Más que amor, frenesí* o de Marcos (Jorge Sanz) en *I Love You Baby*. Es interesante notar, sin embargo, que en muchos casos el deseo de la «loca» resulta correspondido: Ramiro, el futbolista interpretado por Benjamín Vicuña en *Fuera de carta*, se enamora perdidamente de Maxi (Javier Cámara); mientras que Álex Acero (Antonio de la Torre) y Benito Morón (Hugo Silva), pilotos de *Los amantes pasajeros*, mantienen relaciones con Joserra (J. Cámara) y Ulloa (R. Arévalo), dos de los desopilantes azafatos. *Madre amadísima* también ofrece una visión alternativa de este paradigma, al mostrar la atracción de un adolescente viril, Javi (David Lora) por otro afeminado, Alfredito (José Burgos) en el contexto de un pueblo andaluz durante los años sesenta. Los encuentros sexuales entre ambos personajes, al borde de una laguna, evocan descripciones similares de José Pérez Ocaña en el documental de Ventura Pons, desafiando la imagen

referencia a la disidencia de género, que solo se manifiesta en personajes de mayor edad. Para un estudio detallado de la representación de identidades LGTB adolescentes en el cine español, ver Alfeo Álvarez *et al.* (2011).

²¹ Henning Bech (1997, p. 70) afirma que «la atracción homosexual masculina está íntima e inextricablemente entrelazada con una atracción hacia la masculinidad».

asexual/solitaria/trágica de la «loca», especialmente en aquellos oscuros años franquistas.²²

Ahora bien, incluso si algunas películas presentan a la «loca» como sujeto sexualmente activo (y no solo como aquel que desea a un «imposible»), físicamente aparece, casi siempre, como alguien carente de atractivo, de acuerdo con los estándares de belleza masculina dominantes en la sociedad en general y en la subcultura gay en particular.²³ Fouz-Hernández y Martínez Expósito, en su análisis de la representación de «cuerpos homosexuales» en el cine español, señalan que la «clase de estereotipos físicos del hombre gay» desplegada en *Perdona bonita* es «felizmente evitada» en *Más que amor, frenesí*, en donde «la única escena de sexo gay explícito presenta dos cuerpos similares, ambos en buena forma física y atractivos». Esta valoración sugiere como más conveniente la imagen del homosexual masculino con cuerpo de gimnasio, prototipo del «modelo gay» descrito por Guasch, frente a las «locas» con exceso de peso –caso de los diferentes personajes de Pepón Nieto o el de Carlos Areces en *Los amantes pasajeros*– o con cuerpos extremadamente delgados, como los de Alfredito joven en *Madre amadísima* o Luis (Eduardo Soto) en *Chuecatown*. En *Perdona Bonita*, Dani –«loca mala» obsesionada por mantenerse en forma– se burla de Carlos (P. Nieto) por su aspecto físico: «es que eres gordo, gordo no, gordísimo, es que no tienes puto morbo y mucho menos en el mundo gay donde el rollo del cuerpo se cultiva muchísimo». De manera similar, en *Chuecatown*, el apuesto y musculoso Víctor (P. Puyol), increpa a Leo (P. Nieto) en los siguientes términos: «¿Cómo pudiste pensar que me estaba enamorando de ti? ¡Mira mi cuerpo! ¡Está lleno de vida! Pero tú no eres más que un gordo. Jamás me hubiera fijado en alguien como tú». Este diálogo se desarrolla mientras Víctor golpea violentamente a Leo, luego de perseguirlo en el interior de una sauna gay. Ambos están semidesnudos y el contraste entre los cuerpos resulta muy poderoso visualmente. Para Fouz-Hernández (2010, p. 92), en esta escena la película se distancia

²² Según Melero (2013, p. 1459), la «comedia de mariquitas» de los años 70, en línea con la literatura legal franquista, presentaba la sexualidad gay como una «experiencia inútil, peligrosa y dolorosa». Este imaginario resulta bastante alejado de las películas del periodo 1995-2015: el deseo, si bien no siempre se consume, no se presenta como «negativo», y el sexo aparece muchas veces como fuente de placer, aunque no se lo represente de manera explícita: en *Los amantes pasajeros*, por ejemplo, vemos a Joserra y a uno de los pilotos salir del baño con la ropa desarreglada después de un encuentro sexual.

²³ Las decisiones de casting son muy ilustrativas al respecto: Pepón Nieto y Javier Cámara, por ejemplo, han interpretado reiteradamente a gays afeminados de escaso atractivo. Como excepción, cabe señalar la elección de dos actores bien parecidos, como Jordi Molla y Roberto Correcher, para interpretar a dos de las «locas» de *Perdona bonita*. Molla interpretó otros personajes homosexuales, pero sin «pluma», en *Historias del Kronen* (1995, Montxo Armendáriz), *Segunda piel* y *El cónsul de Sodoma*.

del fascismo corporal que subyace durante casi todo el metraje, aunque en última instancia la historia parezca sugerir que el cuerpo obeso de Leo no resulta atractivo y «creer lo contrario sería una ingenua ilusión».²⁴ Pérez (2012, p. 192), en cambio, considera que *Chuecatown* cuestiona la identidad LGTB normativa (superficial, narcisista, exhibicionista y patológica) al presentar al Víctor, la «musculoca», como un asesino en serie y a Leo como «un gay gordito nada sofisticado» que contribuye a capturar al villano y, de ese modo, restablecer el orden en el barrio. Por otra parte, Leo mantiene una relación estable con Rey (C. Fuentes), que sobrevive a los vaivenes de la trama y de la cual se ofrece un breve pero significativo ejemplo de pasión sexual. Si bien es verdad que tanto en *Perdona bonita* como en *Chuecatown* el sexo apenas tiene presencia, ese es un rasgo que marca, en general, el resto de las películas del periodo en cuestión (Fouz-Hernández, 2010, p. 97), con la excepción de *Cachorro* y de los trabajos de Juanma Carrillo en el terreno del cortometraje. Hay que tener en cuenta, además, que las observaciones sobre los personajes que no encajan en el ideal de belleza preponderante en el mundo gay no implican que las películas suscriban esos puntos de vista. Sencillamente, dan cuenta de una realidad de la que también se han ocupado diferentes estudios sobre la cultura gay española (Llamas y Vidarte, 1999; Mira, 2004).

El afeminamiento también suele implicar algunas características personales como inseguridad, inestabilidad y tendencia a la «histeria» o al «drama», en una suerte de contaminación de rasgos supuestamente propios de la «mujer».²⁵ Muchas veces, esta caracterología se vincula con un excesivo apego a la madre, corroborando ciertas interpretaciones de corte psicoanalítico. Las manifestaciones más nítidas se encuentran en los protagonistas de *Perdona bonita* y en el de *Madre amadísima*, mediante un registro altamente paródico en el primer caso y más bien realista en el segundo. Los realizadores de *Perdona bonita* negaron que el film tuviera una intencionalidad paródica o impulsara una reivindicación (Perriam y Fouz-Hernández, 2007, p. 71); la

²⁴ El crítico subraya además que la película carece del «sentido simple y liberador de comunidad y la actitud relajada hacia el cuerpo que caracteriza el cómic de Rafa en el que la película se basa 'libremente'» (Fouz-Hernández, 2010, p. 92). Para una interpretación alternativa, ver Pérez (2012, p. 200), quien sostiene que la ética queer del cómic se traslada a la película, aunque «se articula de un modo más oblicuo, menos explícito».

²⁵ Fouz-Hernández y Perriam (2007, p. 76) son muy críticos con la representación estereotipada de la homosexualidad que ofrecen tanto *Perdona bonita* como *Más que amor, frenesí*: «ambos filmes tienden a nutrirse de estereotipos heterosexistas y presentan a los gays como figuras histéricas, infelices (especialmente en *Perdona* donde Carlos recibe terapia psicológica y Alberto depende de cintas de relajación), frívolas, vanidosas [...] o enganchados a las drogas (*Frenesí*). En ambas películas los gays anteponen sus fantasías sexuales y románticas con hombres heterosexuales a su amistad con los personajes femeninos».

performance estereotipada respondería, simplemente, al objetivo de hacer reír. Comparada, sin embargo, con las «comedias de mariquitas» de los años 70 y 80, la película destaca porque su retrato de los gais, aunque deliberadamente tópico, no resulta ofensivo. En este sentido, cabe destacar que el humor depende de una exacerbación de algunas características de los personajes (como ilustra la imagen de las «locas» protagonistas gritando horrorizadas, en plan «drama queen», frente al cadáver de Lucas) pero no de la «homosexualidad» en sí misma.²⁶

A mi modo de ver, que la película no se proponga vindicar a la «loca»²⁷ no implica que no lleve adelante una parodia de ciertos estereotipos: precisamente, ese tono favorece la recepción empática por parte de la audiencia LGTB,²⁸ como ocurre también en *Los amantes pasajeros*. Por otra parte, la frustración de lo que Perriam y Fouz-Hernández denominan «placer visual homoerótico» (pues las «locas» desean en vano un inalcanzable objeto de deseo) se produce de forma muy similar en la película de Almodóvar: las «locas» hablan mucho de sexo y proyectan una mirada de deseo hacia varones heterosexuales,²⁹ pero no protagonizan ninguna escena de sexo explícito. En ausencia de placer homo/erótico, *Perdona bonita* (como *Los amantes*), explota al máximo las posibilidades humorísticas que ofrecen sus tres protagonistas, subrayando con trazo más bien grueso las diferentes facetas de la «loca» estereotípica que encarna cada uno: «frágil y depresivo» (Molla), «esotérico y adicto al hachís» (Nieto) y «promiscuo y egoísta» (Correcher), de acuerdo con la descripción que acompaña la edición en VHS del film. Un ejemplo de la manera en que el film parodia la tendencia a la histeria de la «loca» aparece en la escena en que Carlos (P. Nieto) finge un ataque de epilepsia. Ante la amenaza de la jefa de policía (que «estudió Psicología en América») de llamar a su madre, Carlos se recompone de inmediato: «Es que lo de la madre no

²⁶ En *Chuecatown* y *Fuera de carta*, en cambio, abundan los chistes homofóbicos, pero quienes los enuncian (el personaje de Concha Velasco en el primer caso y el de Luis Varela en el segundo), no son sancionados ni modifican su postura en ningún momento. De esta manera, el efecto injurioso de esas frases se mantiene intacto.

²⁷ A diferencia de otras duplas, como Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra, o Albacete y Menkes, Ayaso y Sabroso no realizaron películas de temática gay fuera de *Perdona bonita*.

²⁸ Valga como ejemplo el comentario de un espectador en la página web *FilmAffinity*: «Es la película fetiche de mi grupo de amigos, y los diálogos ya son parte de nuestra verborrea cotidiana, cuando alguien nos pregunta por algo y no lo tenemos, decimos: 'Nos lo hemos dejado en el bolso blanco', y a mi amiga Mari Carmen no le hace mucha gracia que cuando nos enfadamos con ella le digamos a gritos: 'Mari Carmen de mierda'. [...] No hay que ser tan tiquismiquis con esta película, es una caricatura desenfadada y hay que tomársela como tal, sin pretensiones». Disponible en: <http://goo.gl/fuxXdR>

²⁹ Paradigmática, en este sentido, es la escena en que Fajas (C. Areces), contempla la erección del personaje del Novio (Miguel Ángel Silvestre), que se encuentra dormido al igual que el resto de pasajeros de la clase turista.

falla. Estos casos presentan un 15% de histeria real, el resto es puro exhibicionismo», sentencia la mujer.

Una representación completamente opuesta se articula en *Madre amadísima*, en la que ya desde el título se enfatiza el apego del homosexual a la figura femenina, que es tanto la madre como la Virgen María. El protagonista, Alfredito, condensa muchos de los rasgos de la «loca» del periodo pre-gay: su biografía, cuyos principales episodios va narrando a la virgen mientras cambia su traje, se antoja la de toda una generación. Padre ausente y madre sobreprotectora, la humillación de ser «diferente» en el contexto hostil de un pueblo, la iniciación sexual, la complicidad con otras «locas», el paso por la mili, los desengaños amorosos, la consagración absoluta a la madre, la vejez solitaria y amarga, son algunos de los hitos que jalonan la trayectoria del protagonista. Hay humor en ciertos pasajes del monólogo que vertebra la narración y en escenas aisladas (como las que se desarrollan en el servicio militar),³⁰ pero el tono general es dramático y el retrato del personaje destila patetismo. La clausura es elocuente al respecto: una noche de tormenta, Alfredito empieza a cerrar las ventanas y al llegar a la habitación de su madre, toma conciencia de que ya no está. Corre entonces hasta la iglesia, vestido apenas con una bata, y se arroja llorando sin consuelo a los pies de la virgen.

El Maxi (J. Cámara) de *Fuera de carta*, por su parte, es una «loca» moderna, exitosa en el aspecto profesional –dirige un restaurante en el barrio de Chueca– pero cuya vida se complica cuando, tras el fallecimiento de la madre, debe hacerse cargo de sus hijos, con quienes apenas ha mantenido relación. Además, inicia una relación amorosa con un atractivo futbolista. Un rasgo muy estereotípico del personaje es su propensión a los nervios y cierta actitud «tiránica» que se manifiesta sobre todo en su entorno laboral,³¹ en el que exige perfección a los empleados a su cargo. Cuando en una de las primeras escenas, Álex (Lola Dueñas), borracha, le confiesa que a sus espaldas el personal lo considera una «histérica mal follada» él responde (gesticulando

³⁰ Se trata, sin embargo, de un humor muy diferente al que caracteriza el habla de algunas «locas» en la narrativa de Eduardo Mendicutti, a la que *Madre amadísima* resulta temáticamente afín. Como observa Martínez Expósito (1998, p. 153), «evitando en todo momento tanto el ademán reivindicativo de los escritores militantes como el escorzo decadente de la tradición esteticista, Mendicutti explora posibilidades eminentemente literarias: la explotación ingeniosa de los géneros literarios, el estudio minucioso de los infinitos registros de las hablas populares, el meticuloso dibujo de los personajes y, en fin, la rentabilización de un humor desenfadado y sano como sencilla pero efectiva alternativa al humor intelectualizado y a la parodia melodramática».

³¹ El «Storyline» de la película publicado en la web IMDB (Internet Movie Data Base), describe a Maxi como una «reina» del drama/genio culinario con demasiadas cosas en su plato. Disponible en: <http://goo.gl/zluRc1>

exageradamente): «¡Pues que sepáis que históricas mal folladas hay muchas, pero con la estrella Michelin voy a ser la primera!». Al avanzar la película, sin embargo, se enfatiza sobre todo el «buen corazón» del personaje, quien finalmente decide consagrarse a la vida familiar y deja en un segundo plano sus aspiraciones profesionales.³²

Menos asimilables resultan, por supuesto, las «locas» de *Los amantes pasajeros*, irreverentes y deslenguadas a lo largo de todo el metraje, o la protagonista del cortometraje *Mariquita con perro* (2007) de Vicente Villanueva, una «loca mala» que reúne todos los defectos del prototipo (engreída, vanidosa, egoísta, insolidaria) y cuya «caída en desgracia» se narra con buenas dosis de ironía. Estas (de)construcciones exacerbadas, mediante el uso de una gestualidad recargada, las características más «teatrales» del gay afeminado. En este sentido, lo que inicialmente pudo comprenderse como un conjunto de estrategias de adaptación a un ambiente hostil (actuar «como mujeres» pues eso exigía la sociedad heterosexista), ahora admite ser interpretado como una *performance* que abraza deliberada y orgullosamente lo «femenino», a contrapelo de los imperativos masculinistas que la misma subcultura gay llega, en ocasiones, a fomentar.³³

Más allá de la heterogeneidad de las representaciones analizadas, se observa que en muchos casos la «loca» conserva la capacidad de subversión de las normas establecidas. El hecho de que, en general, se prefiera dar protagonismo a personajes homosexuales que no son disidentes desde el punto de vista del género, no hace más que corroborar la irritación que continúan provocando los desafíos a la masculinidad hegemónica. Aunque muchas veces se objeta el carácter estereotipado de las figuraciones de la «loca», esas figuraciones resultan muy diversas y más de una vez se valen del estereotipo para un abordaje lúdico y desenfadado que puede ser objeto de apropiación por parte de la audiencia LGTB. Finalmente, cabe señalar que la insistente adscripción del «gay afeminado» al género de la comedia podría obedecer al notable

³² Martínez Expósito (2015b, p. 305) destaca que «en su conclusión, la película plantea un regreso a la comodidad de la vida familiar. [...] En contra de una narrativa del éxito laboral y profesional en línea con una versión mercantilista de la Marca España, la película parece proponer, en su escena final, la preferencia por un éxito privado en el ámbito familiar».

³³ Una interesante puesta en cuestión de esa clase de discurso la ofrece otro cortometraje, *Maricón* (2005) de Roberto Castón, en el que un varón masculino sigue a una «loca» a la salida de una discoteca, para tener luego relaciones sexuales con ella asumiendo el rol pasivo. Al día siguiente, la «loca» se despierta y su compañero de la noche anterior ya no está, pero ha dejado escrito con pintalabios, sobre un espejo, la palabra «MARICÓN». Como si se dirigiera al interlocutor ausente, la «loca» exclama: «Y yo Ángel, encantado». De ese modo, esquivo el insulto y lo reenvía a quien lo formuló, quien sería el auténtico «maricón» según el esquema que atribuye «feminidad» al rol pasivo y «masculinidad» al activo.

potencial que ofrece esta figura para dicho género, y no –como ocurría en las comedias de la Transición– a la voluntad de hacer humor a costa de ridiculizar y estigmatizar al «diferente».

El argentino Néstor Perlongher lamentaba, en un célebre ensayo de 1991 titulado «La desaparición de la homosexualidad», que el movimiento homosexual se hubiera «vaciado» con miras a la integración y que las «locas» se hubieran vuelto «menos locas» (Perlongher, 2008, p. 89). En buena medida, se trata de un proceso que ha tenido lugar a escala global, como demuestran los análisis de David Halperin en Estados Unidos o de Óscar Guasch en España. No obstante, algunas de las películas producidas entre 1995 y 2015 demuestran la pervivencia de las «locas» y su capacidad de perturbar las reglas en torno a los géneros y las sexualidades. Si las políticas de la representación apuntan a ofrecer una imagen más moderada del homosexual, las «locas», cuando pueden, ponen patas arriba lo políticamente correcto y dotan de brillo y exceso a sus frases y movimientos, además de celebrar los placeres proscritos por la moral ordinaria. Valga como ejemplo y cierre de este capítulo el diálogo que mantienen Fajas y Joserra en una escena de *Los amantes pasajeros*:

–Qué hubiera sido de tu vida si yo no hubiera pedido por ti...

–¿Ah, sí? ¿Y qué pedías?

–Pues que dejaras el alcohol, las drogas y los cuartos oscuros.

–¡Anda que las únicas alegrías que tiene la vida!...

Referencias bibliográficas

- ALFEO ÁLVAREZ, Carlos Juan (1999), «La representación de la cuestión gay en el cine español», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: <<http://goo.gl/alwhF0>>.
- (2002), «Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles», *Dossiers Feministes*, 6, pp. 143-160.
- ALFEO ÁLVAREZ, Carlos Juan *et al.* (2011), «Adolescencia e identidades LGTB en el cine español: evolución, personajes y significados», *Ícono 14*, 9, 3, pp. 5-57.
- ANÓNIMO (1981), «Tito Fernández estrena “una película honesta sobre la homosexualidad”», *El País*, 13 de marzo: <<http://goo.gl/lmCb6y>>.
- ARANA, ABEL (2013), «Los amantes pasajeros: Bienvenido a casa, Pedro», *La columna de Abel Arana*, 9 de marzo: <<http://goo.gl/V9X9pu>>.

- BECH, Henning (1997), *When Men Meet. Homosexuality and Modernity*, University of Chicago y Polity, Chicago y Cambridge.
- BERNSTEIN SYCAMORE, Mattilda (ed.) (2012), *Why Are Faggots So Afraid of Faggots? Flaming Challenges to Masculinity, Objectification, and the Desire to Conform*, AK Press, Edimburgo, Oakland y Baltimore.
- CONNELL, Robert (2003 [1995]), *Masculinidades*, Irene M^a Artigas (trad.), Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.
- DYER, Richard (1987), «Estereotipos», *Cine y homosexualidad*, Richard Dyer (ed.), Lluís Fernández (trad.), Laertes, Barcelona, pp. 69-94.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago y Alfredo MARTÍNEZ EXPÓSITO (2007), *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*, I. B. Tauris, Londres y Nueva York.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago y Chris PERRIAM (2007), «El deseo sin ley. Representación de ‘la homosexualidad’ en el cine español de los años noventa», *Cultura, homosexualidad y homofobia. Vol. 1: Perspectivas gays*, Félix Rodríguez (ed.), Laertes, Barcelona, pp. 61-80.
- FOUZ-HERNÁNDEZ, Santiago (2010), «Assimilation and Its Discontent: Representations of Gay Men in the Spanish Cinema of the 2000s», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35, 1, pp. 81-104.
- GUASCH, Óscar (1991), *La sociedad rosa*, Anagrama, Barcelona.
- (1997), «Minoría sexual y sexo disidente: de la minoría sexual a la subcultura», *conCiencia de un singular deseo*, Xosé M. Buxán (ed.), Laertes, Barcelona, pp. 149-166.
- (2013), «La construcción cultural de la homosexualidad masculina en España (1970-1995)», *Minorías sexuales en España (1970-1995). Textos y representaciones*, Rafael M. Mérida (ed.), Icaria, Barcelona, pp. 11-25.
- HALPERIN, David M. (2002), *How to Do the History of Homosexuality*, University of Chicago, Chicago y Londres.
- (2012), *How to Be Gay*, Belknap Press of Harvard University, Cambridge y Londres.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve (1994), «How to Bring Your Kids Up gay: The War on Effeminate Boys», *Tendencias*, Routledge, Londres, pp. 151-164.
- LLAMAS, Ricardo y Paco VIDARTE (1999), *Homografías*, Espasa-Calpe, Madrid.

- MARTÍNEZ EXPÓSITO, Alfredo (1998), *Los escribas furiosos. Configuraciones homoeróticas en la narrativa española*, University Press of the South, Nueva Orleans.
- (2004), *Escrituras torcidas. Ensayos de crítica «queer»*, Laertes, Barcelona.
- (2015a), «Encarnaciones: cuerpo, clase y nación en el cine gay de Eloy de la Iglesia», *Las masculinidades en la Transición*, Rafael M. Mérida y Jorge Luis Peralta (eds.), Egales, Barcelona y Madrid, pp. 157-174.
- (2015b), «Tapas, dietas y chefs: la Marca España en el nuevo cine gastronómico español», *Encrucijadas globales. Redefinir España en el siglo XXI*, José Colmeiro (ed.), Iberoamericana y Vervuert, Madrid y Berlín, pp. 285-310.
- MELERO, Alejandro (2010), *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*, Notorius, Madrid.
- (2013), «Hormones and Silk. Gay Men in the Spanish Film Comedies of the Transition to Democracy (1976-1981)», *Journal of Homosexuality*, 60, pp. 1450-1474.
- MIRA, Alberto (2004), *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Egales, Barcelona y Madrid.
- (2015), «La pastoral queer: homoerotismos rurales en el cine de la Transición», *Las masculinidades en la Transición*, Rafael M. Mérida y Jorge Luis Peralta (eds.), Egales, Barcelona y Madrid, pp. 137-155.
- (2008), *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*, Egales, Barcelona y Madrid.
- PERLONGHER, Néstor (2008 [1991]), «La desaparición de la homosexualidad», *Prosa plebeya. Ensayos, 1980-1992*, Colihue, Buenos Aires, pp. 85-90.
- PÉREZ, Jorge (2012), «Del cómic a la pantalla: *Chuecatown* y los irreverentes caminos de una adaptación queer», *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*, Bárbara Zecchi (ed.), Madrid, Editorial Complutense, pp. 179-204.
- PERRIAM, Chris (2013), *Spanish Queer Cinema*, Edinburgh University, Edimburgo.
- RICHMOND ELLIS, Robert (2010), «Spanish Constitutional Democrat and Cinematic Representations of Queer Sexuality, or, Saving the Family: *Los novios búlgaros*, *Reinas*; and *Fuera de carta*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 35, 1, pp. 67-80.
- RUIZ DE ARCAUTE, Javier (2005), «Reinas», *Las horas perdidas*: <<http://goo.gl/RyXICp>>.

RUSSO, Vito (1987), *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*, Harper & Row, Nueva York.

Referencias audiovisuales

A escondidas (2014), Dir. Mikel Rueda.

Alegre, ma non troppo (1994), Dir. Fernando Colomo.

Amor de hombre (1997), Dir. Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra.

Ander (2009), Dir. Roberto Castón.

Barcelona, nit d'estiu (2013), Dir. Dani de la Orden.

Boca a boca (1995), Dir. Manuel Gómez Pereira.

Cachorro (2004), Dir. Miguel Albadalejo.

Chuecatown (2006), Dir. Juan Flahn.

Diferente (1962), Dir. Luis María Delgado.

El cónsul de Sodoma (2009), Dir. Sigfrid Monleón.

El dios de madera (2010), Dir. Vicente Molina Foix.

El sexo dels àngels (2011), Dir. Xavier Villaverde.

Fuera de carta (2008), Dir. Nacho G. Velilla.

Gay Club (1981), Dir. Ramón Fernández.

I Love You Baby (2001), Dir. Alfonso Albacete y David Menkes.

Km. 0 (2000), Dir. Yolanda García Serrano y Juan Luis Iborra.

Krámpack (2001), Dir. Cesc Gay.

La buena voz (2006), Dir. Antonio Cuadri.

Lo contrario al amor (2011), Dir. Vicente Villanueva

Los amantes pasajeros (2013), Dir. Pedro Almodóvar.

Los novios búlgaros (2003), Dir. Eloy de la Iglesia.

Madre amadísima (2009). Dir. Pilar Távora.

Manjar de amor (2004), Dir. Ventura Pons.

Maricón (2005), Dir. Roberto Castón.

Mariquita con perro (2007), Dir. Vicente Villanueva.

Más que amor, frenesí (1996), Dir. Alfonso Albacete y David Menkes.

Mentiras y gordas (2009), Dir. Alfonso Albacete y David Menkes.

Ocaña, retrat intermitent (1978), Dir. Ventura Pons.

Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí (1997), Dir. Dunia Ayaso y Félix Sabroso.

Piedras (2002), Dir. Ramón Salazar.

Reinas (2005), Dir. Manuel Gómez Pereira.

Segunda piel (2000), Dir. Gerardo Vera.

Sobreviviré (1999), Dir. Alfonso Albacete y David Menkes.

Sólo química (2015), Dir. Alfonso Albacete.

Spinnin' (2007), Dir. Eusebio Pastrana.

Todo lo que tú quieras (2010), Dir. Achero Mañas.

Valentín (2002), Dir. Juan Luis Iborra.

