

Repensar los estudios ibéricos desde la periferia

editado por José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito

Sexualidades periféricas

Masculinidades alternativas en el cine español

José Colmeiro

(The University of Auckland, New Zealand)

Abstract This essay considers the problematic construction of alternative masculinities in Spanish cinema during the Franco regime and their reconstruction during the Transition. The analysis examines the cultural parameters of the performance of difference on screen, focusing on the representation of peripheral masculine sexualities, at odds with the fundamental elements of the hegemonic Francoist national-catholic ideology, whereby homosexuality and otherness are commonly denied, neutralised or made invisible to reaffirm the heteromasculine national paradigm. It also explores the fissures in the construction of hegemonic masculinity in Spanish cinema and diverse attempts of deperipheralisation.

Sumario 1 Introducción: hacia una revisión de las sexualidades periféricas. – 2 Las fisuras en la construcción de masculinidades hegemónicas. – 3 Sexualidad periférica y diferencia. – 4 Deseos prohibidos, ansiedades culturales, complejos y otras dudas. – 5 La coda maricona de Almodóvar.

Keywords Representation of homosexuality. Spanish Cinema. Harka. ¡A mí la Legión!. Diferente, No desearás al vecino del quinto. Laberinto de Pasiones. Pedro Almodóvar. Alfredo Landa.

1 Introducción: hacia una revisión de las sexualidades periféricas


Este ensayo examina la construcción problemática de las masculinidades alternativas en el cine español durante el franquismo y su reconstrucción durante la Transición. El análisis examina los parámetros culturales de la representación de la diferencia, centrándose en la representación de sexualidades masculinas periféricas, frente a la ideología hegemónica nacional-católica, por los que la homosexualidad y la alteridad son habitualmente negadas, neutralizadas o invisibilizadas para reafirmar el paradigma heteromasculino nacional. Es por ello que la sexualidad no heteronormativa viene asociada repetidamente con la otredad y la extranjería.

Me interesa ahondar aquí en la visibilidad/invisibilidad de las sexualidades periféricas, entendidas en el sentido original conferido por Michel Foucault como conductas al margen de la normalidad establecida, pero añadiendo una óptica *queer*, que yo llamaría *maricona*, y una perspectiva geopolítica

Biblioteca di Rassegna iberistica 13 e-ISSN 2610-9360 | ISSN 2610-8844

DOI 10.30687/978-88-6969-302-1/010

ISBN [ebook] 978-88-6969-302-1 | ISBN [print] 978-88-6969-303-8

© 2019 |  Creative Commons Attribution 4.0 International Public License

que rehistorifica el propio concepto foucauldiano. Se trata de focalizar las encrucijadas de género, sexualidad y nación, y visualizar las fisuras en la construcción de la heteronormatividad nacional en los discursos cinematográficos sobre las sexualidades periféricas, así como de explorar diversos intentos de desperiferialización.

Como han señalado estudiosos contemporáneos de la masculinidad, considero axiomático que «las ideologías de la masculinidad ya son complicadas en sus propios términos debido a sus propias contradicciones internas» (Reeser 2001, 28; trad. del Autor), y que, según veremos, las fisuras en las representaciones cinemáticas de la masculinidad hegemónica pueden revelar la inestabilidad de su propia construcción. Para ello voy a analizar la representación de sexualidades periféricas en el cine español centrandome mi análisis en las representaciones de la sexualidad no heteronormativa. Supone un intento de refocalización y revisión, en el sentido de revisar y repensar desde los márgenes la redefinición de las identidades sexuales periféricas, y de examinar cómo ha sido representada visualmente esta problemática en la producción cinematográfica española entre la guerra civil y la transición.

2 Las fisuras en la construcción de masculinidades hegemónicas

La representación de la homosexualidad en el cine español es una historia de práctica invisibilidad y opacidad hasta el final de la dictadura franquista. Tomamos como punto de partida la virtual ausencia en las películas realizadas durante el franquismo de un tratamiento explícito y realista de la homosexualidad, uno de los tabúes morales mejor defendidos por la censura oficial. Sin embargo, a veces por debajo de la superficie del discurso oficial se revelan ciertas fisuras que muestran la inestabilidad de las definiciones hegemónicas de la masculinidad. Ese es el caso, por ejemplo, del homoerotismo sublimado de las películas militaristas patriotas de la inmediata posguerra, tales como *¡Harka!* (dir. Carlos Arévalo, 1941) y *¡A mí la Legión!* (dir. Juan de Orduña, 1942), las cuales rezumaban una fuerte ideología misógina en donde los deseos homoeróticos eran sublimados y finalmente expulsados de la nación como algo diferente.¹ Estas películas de carácter eminentemente militarista y neoimperial formaban parte del género de producciones de propaganda pseudohistóricas conocido como «cine de cruzada», ampliamente explotado en los años

1 Varios críticos contemporáneos han comentado sobre la ambigüedad sexual y el latente homoerotismo de este cine. Fanés considera algunas escenas como «sexualmente turbias» y Gubern ha señalado los «efluvios cripto homosexuales» en estas películas (citado en Miranda González, 2011). Ver también Galán 1984 y Mira 2004 para un análisis más detallado.

cuarenta, en títulos como *Sin novedad en el Alcázar* (dir. Augusto Genina, 1940) o *Raza* (dir. José Luis Sáenz de Heredia, 1941), quizá el modelo por excelencia de este tipo de producciones, que representa el grado cero y la «escena primaria» del cine de posguerra (Colmeiro 2012, 98). Este cine trataba de imponer un relato oficial de los acontecimientos históricos de la guerra civil que justificaron el alzamiento militar, al mismo tiempo que el régimen intentaba reconciliarse con los restos de un imperio fantasmal desaparecido y reinventado en la pantalla (y, a veces, en la realidad del norte de África).²

Resulta peculiar que en estas películas la extrema glorificación del ideal de masculinidad, del hombre sacrificado en nombre de la nación, prácticamente excluya a las mujeres. El resultado paradójico es que el nuevo modelo de masculinidad representado no está definido por una heterosexualidad obligatoria, lo cual revela fisuras internas en la construcción de la masculinidad hegemónica. La ausencia general de mujeres en las narrativas de guerra crea un universo masculino en el que se intensifican ciertas marcas de masculinidad (virilidad, vigor, fuerza). Cuando estos elementos son llevados al extremo, como es el caso de *¡Harka!* y de *¡A mí la Legión!*, pueden provocar un cortocircuito en el funcionamiento de sus resortes simbólicos, revelando la inestabilidad de la construcción oficial de la masculinidad y la intensidad de formas alternativas de deseo. La práctica ausencia de mujeres en la acción principal y la completa idealización en ambas películas de la masculinidad física, la virilidad y la fuerza naturalizan la dominación y subyugación de las mujeres, relegándolas a un rol secundario, en línea con los principios de la ideología falangista, pero en su implementación excesiva, estas características pueden volverse contra sí mismas, mostrando las fracturas del discurso subyacente.

La ambigua representación fílmica del deseo revela la dinámica interna y las contradicciones en la construcción de la masculinidad hegemónica, exponiendo las grietas en las identidades hegemónicas establecidas. De hecho, ambas películas revelan las fracturas en la construcción del régimen (el imposible deseo nostálgico del imperio) y la construcción de la masculinidad hegemónica (el imposible deseo de una mujer y el silenciado deseo de otro hombre). Hay en ellas una doble carga de exceso emocional que no se puede contener: un exceso patriótico, expresado en la forma de una epopeya masoquista, y un exceso de deseo homoerótico sublimado, expresado en clave lírica. Ambas formas de exceso chocan con la atmósfera sofocante de la vida burguesa y la normalidad heteronormativa de Madrid

2 Jo Labanyi hace una lectura muy sugestiva de la ambigüedad en estas películas, con la representación del deseo homoerótico no consumado y el desplazamiento del objeto de deseo hacia el otro colonial: «Lo que hace el proyecto colonial posible es el amor imposible» (2012, 129; trad. del Autor).

(con su ansiedad asociada a la emasculación, la nostalgia por la epopeya militarista y la camaradería masculina). Por esa razón, este exceso de emoción solo puede resolverse con la inmolación del protagonista. Así, la expulsión del deseo homoerótico a las colonias (Marruecos) funciona como una válvula capaz de mantener la heteronormatividad integral del territorio español.

3 Sexualidad periférica y diferencia

Un caso verdaderamente excepcional en la cinematografía de posguerra, por diversas razones, es la película *Diferente* (dir. Luis María Delgado, 1961), protagonizada por el actor y bailarín argentino Alfredo Alaria. Esta película ha sido categorizada por algunos críticos como «cripto gay», ya que las referencias a la homosexualidad son hechas de manera consciente pero indirectamente, por debajo de la superficie de la película y el radar de la censura, desde las catacumbas de la heterodoxia sexual.³ *Diferente* es la primera película española que refleja una cierta realidad homosexual, aunque oblicuamente, con una estética rabiosamente camp y una perspectiva periférica «diferente» que podría llamarse apropiadamente «proto-queer» o «proto-maricona».⁴ También representa un tipo diferente de película en la historia del cine español: es en ese sentido una película única, ya que fue el único film producido durante el franquismo que rozaba el tema de la homosexualidad de una manera no transcendida o cómica. Desde un punto de vista estético, también fue un film diferente, rebosante de exceso, extravagancia, exotismo y otredad.

Pensada y realizada desde una posición periférica, *Diferente* es una deslumbrante fantasía musical, visual, musical y conceptualmente 'diferente' y cosmopolita, y sólidamente anclada en una estética que explota las posibilidades transgresoras del camp. Dada la estrecha relación entre la homosexualidad y la otredad como signos de no pertenencia y exclusión, tal vez no debería sorprender que el principal arquitecto de esta película radicalmente diferente fuera extranjero y homosexual, y que su extravagante contenido *queer* fuera igualmente extraño y exótico. La película fue diseñada como vehículo para la expresión artística y la identidad de su protagonista, el artista argentino Alfredo Alaria, que fue el principal promotor del proyecto y creador de la historia original, así como co-guionista y creador de la coreografía - y así aparece al principio

3 Véase, por ejemplo, Monleón 2011, 166.

4 Dapena ha propuesto que la representación de masculinidad alternativa en *Diferente* podría considerarse una «masculinidad queer»: «Dada la fluida identidad sexual de Alfredo, tal vez la masculinidad heterodoxa que surge de los intersticios de *Diferente* podría describirse más o menos como queer» (2012; trad. del Autor).

en los créditos de la pantalla «un film de Alfredo Alaria». Modernidad y otredad por lo tanto se unen en esta película, con un proyecto conceptual y estético que era absolutamente nuevo y diferente de todo lo que se había hecho en España en esos años.

Debido al estricto control censorial del régimen franquista, no había posibilidad de defensa explícita de la homosexualidad, la cual permanece silenciada y sublimada en la creación artística, pero sin embargo hay abundantes signos de la imaginación y cultura homosexual que no dejan dudas sobre la intencionalidad de la película para un espectador 'entendido'. En el film se utiliza toda una variedad de estrategias diferentes para la inscripción velada de un discurso alternativo de la masculinidad con el fin de superar la barrera de la censura, dentro de la aparente narrativa normativa del musical y el cine de baile, géneros que se basan en convenciones poco realistas y que, por su propia naturaleza, permiten ciertos excesos y desviaciones de la normalidad prescrita.⁵

Diferente recurre abiertamente a una inconfundible estética camp y una sorprendente perspectiva *queer*, a la cual me he referido en el contexto cultural español como una óptica maricona de la pluma («Plumas», Colmeiro 2010, 590-1). La película incorpora la sensibilidad de la teatralidad camp y una genealogía homosexual internacional, haciendo múltiples alusiones simbólicas y referencias explícitas para el público cómplice (con primeros planos de libros en la secuencia de créditos de conocidos autores homosexuales como García Lorca, Oscar Wilde, André Gide, Marcel Proust, y Hans Christian Andersen, así como las obras completas de Sigmund Freud). En ese sentido, la película se inscribe dentro de cierta tradición camp y de ciertos patrones reconocibles de la cultura homosexual que estaban bien codificados internacionalmente. El recurso a los códigos del camp facilita la decodificación de mensajes cifrados y por lo tanto permite que la identificación de los espectadores homosexuales, ya que el camp tradicionalmente se ha usado como estrategia de doble codificación que va más allá del brillo y el exceso en la superficie discursiva, como Powrie, Davies y Babington (2004) han argumentado.

5 La película se construye como una serie de performances escenificadas, lo cual ya agrega un cierto nivel de metaficcionalidad y permisividad a la narración. Es relevante recordar aquí la importancia histórica de las artes escénicas, particularmente las centradas en la corporeidad física, para el establecimiento de masculinidades alternativas, que pueden problematizar la realidad de la masculinidad como una performance construida, y al mismo tiempo ofrecen la oportunidad para el reconocimiento, identificación y afirmación de identidades sexuales periféricas, tanto a nivel individual como grupal. Como ha señalado Reeser, la masculinidad hegemónica «puede ser resistida por performances reales (teatrales, cinematográficas, musicales, artísticas) que podrían tener cierto efecto en el espectador o un efecto colectivo en un grupo de espectadores de ideas afines. Tales performances a menudo involucran el uso del cuerpo como herramienta» (2001, 34; trad. del Autor).

A pesar de que *Diferente* no articula explícitamente un discurso sobre la homosexualidad, es posible leer entre líneas, una habilidad desarrollada por el público durante el período de la dictadura que Manuel Vázquez Montalbán ha llamado metafóricamente «el reinado de la elipsis» (1986, 36). En ese sentido, el uso de la estética camp durante la dictadura para llegar a un público particular anticipa un patrón de estrategias de representación que se desarrollarán en las películas de directores antifranquistas como Carlos Saura y Víctor Erice en los años sesenta y setenta: la codificación simbólica y alegórica, anticipando la doble recepción de sus películas, tanto para el público en general como para un público restringido que podría decodificarlos, en este caso los espectadores gay. Esta estrategia permite una doble lectura: por un lado, una condena moralista de un estilo de vida bohemio/alternativo en la superficie, centrado en los conflictos del artista atormentado, con culpa internalizada; y por el otro, la reivindicación y disfrute del exceso, lo camp, el deseo y el disfrute de la belleza masculina y la virilidad, desde posiciones periféricas y antihegemónicas. Sin duda esta doble codificación fue un factor por el cual la película logró pasar por debajo de la mirada estricta, pero a menudo ciega, de los censores (véase Alfeo Álvarez 2002).

Otro elemento estético empleado en la película que realiza alusiones homosexuales más o menos indirectas es el componente simbólico del expresionismo teatral, con la tortuosa geometría del espacio físico y la oscuridad del escenario que reflejan el tormento psicológico del bailarín protagonista, Alfredo, y el uso recurrente de estructuras fálicas y penetraciones visuales. Una de las escenas más memorables en la película en ese sentido tiene lugar en un gran edificio en construcción realizado por la empresa familiar del padre de Alfredo, en la cual él no acaba de encajar. En esta secuencia, las imágenes de un sudoroso trabajador de la construcción pre-Village People usando un martillo hidráulico son entrecruzadas con primeros planos de los desarrollados músculos de los brazos del obrero, la acción de perforación del martillo hidráulico y el rostro frenético y transpuesto del protagonista a la vista del objeto de deseo. A través de estas imágenes del deseo no autorizado efectivamente se ‘tuerce’ de forma maricona el edificio patriarcal y la ideología del desarrollismo tecnócrata franquista que la sostiene. La mirada maricona, del protagonista y de la óptica de la película (a la que se suma la del espectador entendido), simbólicamente campifica la nación, al proyectar el deseo no autorizado sobre el proyecto familiar y nacional, a la vez que revela las fisuras en la construcción del flamante proyecto político, económico y cultural del franquismo en los años sesenta, representado por los planes de desarrollo y los polígonos residenciales diseñados por la retrógrada tecnocracia opusdeista.

En general, la representación de las diferentes masculinidades en la película sigue la clara oposición maniquea del melodrama tradicional. El

protagonista Alfredo muestra un rechazo completo de la masculinidad hegemónica, negándose a seguir el modelo patriarcal, la empresa familiar exitosa y el respetable estilo burgués de vida heterosexual, representado por su padre y su hermano mayor. Por el contrario, se asocia con el mundo del teatro, los clubs nocturnos y la cultura *underground* del jazz, y con posiciones marcadamente periféricas e identidades marcadas por la otredad (negros, drogadictos, personajes de sexualidad ambigua y prácticas de santería afro-caribeña). Alfredo es un rebelde, bohemio y bailarín, que ha elegido un estilo de vida alternativo en lugar de seguir el negocio familiar, en oposición a su hermano mayor Manuel, que encarna el ideal de la masculinidad hegemónica heterosexual, «el hombre recto, perfecto, respetable», o a su propio padre, que lo regaña por rechazar a su familia, la moral tradicional y los privilegios de clase: «Te has hecho un extraño entre nosotros. ¿Por qué huyes de los de tu clase?».

La música y la danza son para Alfredo formas de escapar de las sofocantes ataduras del orden heteronormativo y funcionan como metáfora de su identidad masculina alternativa. Su imaginación lo lleva a lejanos y fantásticos paraísos, en los Andes, las Antillas o París, espacios de creatividad camp muy alejados de la vulgar y asfixiante rutina de su entorno. Algunos de los números de baile claramente identifican lo *queer* y la otredad, como en la escena del bar de jazz con los negros y la escenificada pelea del triángulo amoroso, o la escena final de la macumba con los afro-caribeños, inmersos en rituales de santería y vudú. La yuxtaposición de imágenes y el montaje paralelo de cenas familiares y escenas de bares reflejan la oposición de Alfredo al orden patriarcal y la ortodoxia religiosa oficial, un contraste reforzado por el rechazo de la cena familiar de Navidad y su decisión de ir a los clubs alternativos *underground*. Otra manera indirecta de aludir a la sexualidad de Alfredo en la película es mediante el uso de un doble discurso. El amor prohibido hacia el mundo del teatro, el espectáculo musical y el baile funciona como paralelo, y en sustitución, del silenciado amor prohibido hacia otro hombre, una pasión frustrada, como se alude indirectamente en la amonestación de su hermano: «no has hecho más que esconderte en la mentira del teatro para justificarte en casa», o las repetidas referencias a su falta de madurez para seguir el modelo patriarcal (Melero 2012).

En muchos sentidos, *Diferente* excede las fronteras nacionales y los cánones culturales, en lo que respecta a sus orígenes y el uso de referencias internacionales a la cultura gay. Asimismo, exhibe numerosos rasgos de modernidad y cosmopolitismo, con la incorporación de ritmos latinoamericanos, ecos de la música de jazz, canciones cantadas en inglés o los nuevos aires de *West Side Story*. Gran parte de su contenido excesivo proviene directamente de las periferias. El exceso coreográfico en la película es visible y audible en las fabulosas fantasías latinas exóticas, las barrocas y surrealistas danzas folklóricas inspiradas en bailes indígenas con un fuerte sabor a camp, tales como el híbrido *carnavalito gitano*

andino, la macumba afrolatina, o el baile «gaucho en drag», según la caracterización del crítico argentino Diego Trerotola (2011).

La crítica de años recientes ha reevaluado la importancia de *Diferente*, ahora considerada un hito en la historia del cine español, pero también una película pionera excepcional en el contexto internacional pre-Stonewall, cuando la homosexualidad simplemente no era visible en el cine convencional. Algunos, como Trerotola, han visto a Alaria incluso como un precursor del uso del melodrama camp, la teatralidad y el humor posteriormente desarrollados por Pedro Almodóvar: «No es extraño ver en el desembarco español de Alfredo Alaria, que incluyó espectáculos teatrales de sensibilidad camp con un melodrama quebrado a fuerza de humor, un adelanto del cine de Pedro Almodóvar» (Trerotola 2011, s.p.).

4 Deseos prohibidos, ansiedades culturales, complejos y otras dudas

A principios de la década de 1970, ya en la etapa final del franquismo, la representación de la homosexualidad finalmente hace su entrada de manera explícita en el cine español por primera vez. Esta aparición funciona como una forma de negación, representada de manera no realista como la caricatura del marica afeminado, dentro del popular producto subcultural conocido como la «comedia sexy», justamente anterior al cine de destape de la Transición. La película que mejor resume esta visión homofóbica paródica es *No desearás al vecino del quinto* (dir. Ramón Fernández, 1970), protagonizada por el inefable Alfredo Landa, el actor más característico del género, en su recurrente papel de macho ibérico reprimido y obsesionado con el sexo. La «comedia sexy» fue un género extremadamente popular en la España de finales de los años sesenta y principios de los setenta y *No desearás* (una coproducción hispano-italiana) fue durante varias décadas la película de mayor recaudación del cine español, un hecho que es altamente indicativo de la gran ansiedad cultural que causó la introducción de esta «novedad», así como de la homofobia generalizada en la sociedad española de la pre y post-Transición.

Desde el principio de la película hay un reconocimiento claro y explícito de la ansiedad provocada por los cambios sociales de la época, en particular los cambios en la conducta sexual (o su nueva visibilidad) y las nuevas definiciones de la masculinidad, afectados por la nueva abundancia de la naciente clase media y la atracción del consumismo.⁶ Una nueva economía

6 Para un penetrante análisis sobre la importancia de esta visibilidad, en el contexto de «la heteronormatividad, el tabú homosexual, y el monopolio heterosexual del orden simbólico» de la sociedad franquista, véase el capítulo de Martínez-Expósito «Visibilidad y puesta en escena: *No desearás al vecino del quinto*» (2004, 219).

libidinal surge a raíz del contacto más estrecho con culturas extranjeras, gracias a la proliferación de medios de comunicación, la interacción directa con los turistas (así como la emigración a la Europa del Norte), y la aparición de una clase media consumista. Por entonces, España ya se había consolidado como uno de los destinos preferidos de los turistas europeos cuyas actitudes morales y sexuales más abiertas chocaban con las tradiciones locales provinciales, un marcado contraste sintetizado en el lema del mercado turístico «Spain is different». La exposición a nuevas formas de consumo y deseo interrumpió los patrones culturales tradicionales y creó nuevas ansiedades relacionadas con el advenimiento de la modernidad.

En *No desearás* la diferencia española frente a Europa se simboliza en una aletargada Toledo, donde transcurre la acción de la película: la antigua capital de un viejo y agotado imperio, ahora lugar provinciano y destino turístico, representa su incapacidad de hacer frente a la modernidad o tan solo lograr una modernidad incompleta y superficial. El continuo despliegue a lo largo de la película de las últimas modas, con el moderno diseño de interiores, automóviles y los actos relacionados del consumismo, como la compra de ropa, viajes o el turismo, reflejan la nueva y brillante modernidad del desarrollismo español, pero dejan de lado las implicaciones morales y políticas de modernidad (democracia, emancipación, igualdad social, justicia). El antiguo héroe masculino del nacional-catolicismo, devoto, severo, fuerte, sacrificado, representado en el «cine de cruzada» producto de la ideología falangista y las condiciones socioeconómicas de la posguerra, da paso ahora a una nueva forma de masculinidad, el nuevo macho ibérico, de conducta histérica e hipersexualidad compulsiva, culturalmente reprimido y acomplejado, y obsesionado con afirmar su poder y masculinidad con mujeres extranjeras. Como parte fundamental del sistema de la masculinidad hegemónica heteronormativa, el nuevo macho español debe mostrar su nuevo poderío y su virilidad sexual, pero los códigos morales no permiten que las mujeres españolas tengan relaciones prematrimoniales. En este nuevo contexto, donde se persigue el acceso a bienes antes inalcanzables, la masculinidad se redefine como éxito en la escala social y en la conquista de mujeres, en particular las turistas extranjeras, negando cualquier rastro de carencia (económica o sexual).

Las palabras de Jacinta en el hospital al comienzo de la película funcionan como una advertencia frente a un paisaje cultural cambiante, conformado por las fuerzas extranjeras de la modernidad. El problema con su esposo Pedro, su presunta «rareza», es el resultado de haber sido expuesto a las influencias del exterior. La diferencia cultural de España, el resultado de una modernidad insuficiente, está en la raíz de los problemas. En su explicación al médico, ella misma proporciona el diagnóstico clínico:

Hay una confusión tremenda de ideas, de gustos, de opiniones. El aire moderno contrasta con los viejos prejuicios; las antiguas tradiciones se entrecruzan con tendencias revolucionarias. [...] Somos demasiado modernos para ser provincianos y demasiado provincianos para ser modernos. Estamos acomplejados, ¿comprende?

La película muestra por medio de este autodiagnóstico la conciencia autorreflexiva de un complejo de inferioridad colectivo y la total falta de preparación para las nuevas realidades de la modernidad. La crisis de la masculinidad es un reflejo de este nuevo conflicto, que revela las fisuras de su propia construcción. Las relaciones heteronormativas establecidas con la llegada de turistas, en particular las míticas suecas sexualmente deseables y disponibles, puede revelar las ansiedades culturales de una masculinidad sexual reprimida, y un complejo de inferioridad con respecto a los nórdicos económica y culturalmente más avanzados. Como ha señalado Reeser, la ansiedad por la inversión de las posiciones de poder y el temor a la afeminación podrían estar en la raíz de esta reconstrucción de la masculinidad (2001, 192). El conflicto se produce en la encrucijada de la modernidad y la tradición, los prejuicios y la liberación, la represión y la libertad, la vida provincial y el cosmopolitismo. De hecho, el contacto con la homosexualidad, como el contacto con los extranjeros, son signos de una modernidad nueva y extraña, que debe ser contenida y neutralizada. La ansiedad producida por las turistas sexualmente «liberadas», así como la posibilidad de contaminación de cualquier «rareza», tienen como resultado la histeria masculina, representada en el histrionismo y la sobreactuación del macho ibérico, el sexualmente obsesionado Antonio (Alfredo Landa). La grotesca trama de la película se basa en el hecho de que Antonio está en el armario hetero. Así tiene que actuar abiertamente como homosexual y pasar como marica para poder disfrutar secretamente del contacto íntimo visual y físico con las inocentes mujeres locales, pero al mismo tiempo debe ser «macho» a escondidas con las turistas extranjeras en Madrid para afirmar su castrada masculinidad. Su amigo Pedro, un obstetra local, con el tiempo seguirá asimismo su ejemplo de aparentar afeminamiento con el fin de potenciar su clientela femenina (ya que los varones de las familias no permitirían que «sus mujeres» fueran vistas y tocadas por un médico joven, guapo y atractivo).⁷

Paradójicamente, la película se deconstruye a sí misma, puesto que la simetría de ambas situaciones subraya la naturaleza de ambos actos como

⁷ Hay un juego constante con la posibilidad de una relación homosexual entre los principales personajes, que por supuesto se escenifica como falsa. Como en las películas donde el travestismo es circunstancial y para efecto cómico, «la masculinidad coquetea con la idea de la homosexualidad, pero para contener su posibilidad y reafirmar la masculinidad heterosexual a través del gesto» (Reeser 2001, 125; trad. del Autor).

performances. En última instancia, la masculinidad *queer* en cuestión se revela como un acto continuo de actuación, una mascarada, un conjunto continuo de prácticas, rituales y gestos, y la inversión del paradigma del armario sugiere la reversibilidad de las construcciones culturales de género, y la fluidez de la sexualidad.⁸ La exagerada «rareza» de Antón es una actuación socialmente aceptada porque refuerza el estereotipo preestablecido. Solo los rasgos superficiales de su extravagancia son expresados, por medio de gestos externos codificados, habla afectada y vestimenta y gestos femeninos. El homosexual es tolerado, mientras no sea sexual y se ajuste a la imagen prescrita de «la loca», una figura cómica y extravagante que reafirma la normatividad heterosexual. Pero cuando el presunto homosexual es un hombre casado de manerismos convencionalmente masculinos como Pedro, el modelo de marido ejemplar y miembro respetado y exitoso de esta sociedad conservadora, y por lo tanto bastión de la masculinidad hegemónica, todo parece explotar, y todos los miembros de la familia se ven involucrados en una «intervención».

Como resultado, en esta película la homosexualidad es negada y reemplazada por su caricatura, de acuerdo con los patrones prevalecientes de la cultura homofóbica. La caricatura puede verse como una deformación de las distorsionadas conceptualizaciones de género que prevalecen en el momento. Esta aparición de la homosexualidad en la «comedia sexy» española de comienzos de los años setenta coincide con los efectos de la llegada masiva del turismo, como un doble signo de entrada a la modernidad y al mismo tiempo de europeísmo y extranjería. Esta es la típica ambivalencia del desarrollismo tecnócrata y los discursos populares que lo sostienen, particularmente los medios de comunicación, ya que el régimen quería ofrecer una nueva imagen de la nación remodelada y moderna, desarrollada por el empuje del turismo y el consumo, básicamente disfrazando la vieja España tradicional y antidemocrática con una envoltura pop de modernidad, sin hacer ninguna concesión real de las pautas ideológicas más retrógradas.

La mitología popular de las turistas suecas como presa fácil para el macho español sexualmente insaciable se basa en una ideología profundamente nacionalista, sexista y homofóbica. Al final, el intento de redefinir España como nación moderna demuestra ser meramente cosmético, superficial y falso, tan falso como el mimetismo del homosexual interpretado por Landa. Tal tergiversación, una mera actuación que sirve de cobertura para

8 Mary Ann Doane (1999) teorizó la construcción de las identidades de género desde una perspectiva feminista basada en la noción de «mascarada» excesiva, noción que más tarde fue desarrollada por Judith Butler en su conceptualización de la performatividad. Del mismo modo, Christine Holdmund ha discutido «la mascarada múltiple» de la masculinidad construida mediante el uso de «accesorios de vestuario» (Powrie, Davies, Babington 2004, 222; trad. del Autor).

las obsesivas relaciones heterosexuales del personaje principal, revela toda una serie de simulaciones y malentendidos: el homosexual falso, el heterosexual confundido como homosexual, la ilusión colectiva de la familia y la comunidad, y finalmente, de todo un país, una España que tiene «complejos», que pretende ser lo que no puede ser – moderno – al verse dividido entre «viejos prejuicios» y «tendencias revolucionarias». La idea de nación que surge de la representación negativa de la homosexualidad y los extranjeros (turistas, azafatas, gánsteres de Chicago de cine B, familias italianas estereotipadas) es radicalmente retrógrada, como una reafirmación de la heteronormatividad y la españolidad compulsiva, tan excesiva como caricaturesca. El hecho de que esta caricatura distorsionada es llevada a cabo por Alfredo Landa, el mayor representante del machismo ibérico en el cine español de la época, y un icono de la masculinidad hegemónica no reconstruida, convierte a la película en una caricatura de sí misma, y por lo tanto, de todo el género de la nueva españolada.⁹ En su negación de cualquier diferencia con respecto a la ortodoxia política y cultural, España evidentemente seguía siendo profundamente ‘diferente’. A la película no le faltaba más que un pequeño giro para convertirla en un objeto camp y lograr la caricatura completa del género. Pero esto en realidad ocurriría tan solo unos años más tarde, con la aparición del cine de Pedro Almodóvar en plena efervescencia de la cultura de la Movida, usando y abusando de todos los clichés de la ‘comedia sexy’ desde una perspectiva verdaderamente *maricona*.¹⁰

5 La coda maricona de Almodóvar

No deja de ser sintomático que el record de taquilla de *No desearás* tuviera que esperar casi dos décadas a la llegada del cine de Almodóvar para ser derrocado (con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* en 1988). Terminaré este recorrido con una referencia a *Laberinto de pasiones*

9 La película juega con la doble «hilaridad» para el público de ver a un actor famoso como Alfredo Landa – reconocible por sus performances de hipermacho hispánico – interpretando a un personaje heterosexual que se hace pasar por marica.

10 De hecho, hay muchos elementos en la película que son a posteriori reconocibles como parte del mundo almodovariano: la dimensión cosmopolita/provinciana, el despliegue de una modernidad plástica y una estética kitsch sesentera en la decoración y la moda; la frenética comedia de errores; la exploración de patrones culturales tales como los complejos psicológicos y sexuales, las dinámicas familiares disfuncionales, con la madre sobreprotectora y la abuela senil, las relaciones sociales con los vecinos y la cultura del cotilleo; y reconocibles gags particulares, tales como la esposa abandonada que maneja un arma (*Mujeres al borde de un ataque de nervios*), o el uso del telescopio por un varón reprimido para espiar a los vecinos (*Pepi, Luci Bom y otras chicas del montón*). Almodóvar recicla y parodia en sus películas todos estos elementos desde una perspectiva *queer*. Para una exploración más detallada, véase Colmeiro 2016b.

(1982), quizás la película de Almodóvar que mejor refleja la transformación paródica de los códigos culturales de las películas franquistas en el cine de la Transición. Este segundo largometraje que ha adquirido el estatus de clásico film de culto, como una de las producciones audiovisuales literalmente más visibles y representativas de la Movida, ejemplifica la reescritura paródica e irreverente de los guiones homofóbicos del tardofranquismo, a la vez que enlaza con la transgresora estética camp y el melodrama excesivo de *Diferente*. *Laberinto* es una farsa optimista camp, desinhibida y provocativa, con una perspectiva claramente *queer*. Como se sugirió anteriormente, podríamos decir que *Laberinto* es una inversión *maricona* de películas como *No desearás al vecino del quinto*. Precisamente uno de los aspectos destacados de *Laberinto* es que todos los deseos y todas las identidades sexuales periféricas son fluidos y sin límites, y todas las ortodoxias están sujetas a la parodia rampante, la exageración y la inversión. La película recicla, parodia y subvierte todas las normativas, revelando por medio de la exageración caricaturesca las distorsiones de los medios de comunicación, el exceso de los melodramas, las limitaciones de las teorías científicas psicoanalíticas de la orientación y el deseo sexual, las deficiencias de los «complejos» de la psicología popular, la falsedad de las curas y conversiones sexuales, así como la naturaleza ridícula y absurda de la «comedia sexy».

La aparición de la temática homosexual representa un signo de modernidad, de manera en parte similar a las «comedias sexys» de la década anterior tales como *No desearás* que Almodóvar recicla y parodia. Sin embargo, en lugar de presentarla como una burla fingida que finalmente refuerza la auténtica orientación heteronormativa y rechaza la posibilidad de cualquier otra alternativa, que permanece invisible, en Almodóvar esta «conversión» solo representa otra configuración de las múltiples posibilidades del amplio espectro de la identidad y orientación sexual. Su propuesta representa una parodia de las posiciones fijas establecidas culturalmente, ya que las sexualidades periféricas como ser gay, bisexual o transgénero pueden ahora ser reconocidas y celebradas como identidades fluidas e intercambiables.¹¹

11 Para una revisión de la representación de la homosexualidad en el cine postfranquista en un contexto global, véase mi artículo «Revisiones periféricas» (Colmeiro 2016a).

Bibliografía

- Alfeo Álvarez, Juan Carlos (2002). «Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles». *Dossiers Feministes*, 6, 143-60.
- Butler, Judith (1999). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Colmeiro, José (2010). «Plumas y pistolas: La crisis constitucional del 23-F y la memoria histórica de Eduardo Mendicutti». *Revista de estudios hispánicos*, 44, 589-609.
- Colmeiro, José (2012). «Galician Cinema: Making the Invisible Visible». Labanyi, Jo; Pavlović, Tatjana (eds), *Companion to Spanish Cinema*. Malden (MA): Blackwell, 98-110.
- Colmeiro, José (2016a). «Revisiones periféricas: Nación, homosexualidad e inmigración en el cine español». Horswell, Michael; Godón, Nuria (eds), *Discourses on Peripheral Sexualities in Hispanic Studies*. Madrid: Fundamentos, 153-82.
- Colmeiro, José (2016b). «Old Traditions and Revolutionary Tendencies: Reformulating Different Masculinities in Spanish Cinema». Corbalán, Ana; Ryan, Lorraine (eds), *The Dynamics of Masculinity in Contemporary Spain*. New York; Abingdon: Ashgate; Routledge, 19-35.
- Connell, R.W. (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.
- Dapena, Gerard (2012). «Diferente: Queering Spanish Masculinity». *Post Script*, 31(3). URL <https://goo.gl/9ZemqR> (2018-12-15).
- Doane, Mary Ann (1999). «Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator». Thornham, Sue (ed.), *Feminist Film Theory, A Reader*. New York: New York University Press.
- Fanés, Fèlix (1982). *Cifesa: la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.
- Foucault, Michel (1978). *An Introduction*. Vol. 1 of *The History of Sexuality*. New York: Pantheon.
- Galán, Diego (1984). «¡Harka!», patriotería y ambigüedad». *El País*, 23 de enero. URL https://elpais.com/diario/1984/01/23/radiotv/443660403_850215.html (2019-01-07).
- Labanyi, Jo (2012). «Love and Colonial Ambivalence in Spanish Africanist Cinema of the Early Franco Dictatorship». Passerini, Luisa; Labanyi, Jo; Diehl, Karen (eds), *Europe and Love in Cinema*. Bristol; Chicago: Intellect, 127-50.
- Martínez Expósito, Alfredo (2004). *Escrituras torcidas: ensayos de crítica «queer»*. Barcelona: Editorial Laertes.
- Melero, Alejandro (2012). «Representación y exceso». *Centro Virtual Cervantes*. URL <http://cvc.cervantes.es/artes/cine/parejas/melero.htm?es> (2018-12-15).

- Mira, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales.
- Miranda González, Laura (2011). *Manuel Parada y la música cinematográfica española durante el franquismo: Estudio analítico* [Tesis doctoral]. Oviedo: Universidad de Oviedo. URL <https://www.tdx.cat/handle/10803/133690> (2019-01-07).
- Monleón, Sigfrid (2011). «Actores argentinos». *Imágenes compartidas: Cine argentino - Cine español*. Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires, 50-183.
- Powrie, Phil; Davies, Ann; Babington, Bruce (2004). *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London: Wallflower.
- Reeser, Todd W. (2001). *Masculinities in Theory: An Introduction*. Wiley InterScience (Online service). Chichester; Malden (MA): Wiley-Blackwell. URL <https://onlinelibrary-wiley-com.ezproxy.auckland.ac.nz/doi/book/10.1002/9781444317312> (2019-01-07).
- Trerotola, Diego (2011). «Baila para mí». *Página/12*, 8 de julio. URL <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2029-2011-07-14.html> (2018-12-15).
- Vázquez Montalbán, Manuel (1986). *Crónica sentimental de España*. Madrid: Espasa-Calpe.

