

Género, deseo y transgresión en el cine vasco

(Gender, desire and transgression in Basque cinema)

Miguel Martínez, Casilda de
Univ. del País Vasco
Fac. CC. Sociales y de la Comunicación
Dpto. Comunicación Audiovisual y Publicidad
Sarriena, s/n.º
48940 Leioa

BIBLID [1137-4438 (2001), 5; 207-219]

Este artículo ofrece una aproximación al tema de la identidad, el cuerpo y la representación en la imagen filmica. El trabajo, enmarcado dentro del área multidisciplinar de los "estudios culturales", tiene como objetivo explorar las relaciones que se establecen entre el género y el deseo para plantear cuestiones relacionadas con la transgresión de las normas heterosexuales socialmente establecidas.

Palabras Clave: Cine Vasco. Estudios de género. Estudios culturales.

Identitatea, gorputza eta irudikapena film irudian gaiari hurbiltzea eskaintzen du artikulu honek. Generoaren eta desiraren artean gertatzen diren harremanak ikertzea da "kultura azterlanak" diziplinanzeko alorraren markoan kokatzen den lan honen helburua, modu horretara gizartean ezarritako arau heterosexuak haustearekin zerikusia duten arazoak planteatu ahal izateko.

Giltza-Hitzak: Euskal Zinea. Genero azterlanak. Kultura azterlanak.

Cet article offre une approche du thème de l'identité, du corps et de la représentation dans l'image filmique. Le travail, implanté dans le domaine multidisciplinaire des "études culturelles", a comme but d'explorer les relations qui s'établissent entre le genre et le désir de poser des questions en relation avec la transgression des normes hétérosexuelles socialement établies.

Mots Clés: Cinéma Basque. Etudes de genre. Etudes culturelles.

Afirmaba Michael Foucault que la sexualidad no es una cualidad atemporal o esencial de la existencia humana sino una construcción socio histórica y cultural¹. Dentro de nuestra cultura occidental, la forma privilegiada de representación del deseo es la heterosexualidad. Esta convención normativa, codificada desde el sistema patriarcal, se ha erigido como un modelo de relación de poder jerárquico desigual que implica, a partir del dominio masculino, la articulación binaria de la diferencia sexual.

El cine, como práctica sociocultural, reproduce este sistema construyendo mitos sobre lo femenino y lo masculino. Estereotipos distorsionados de hombres y mujeres que por mor de la repetición terminan convirtiéndose en representaciones aparentemente naturales.

Los estudios feministas consiguieron evidenciar, de un modo productivo, el poder de esa imaginaria patriarcal. El primer campo de acción fue el de los medios de comunicación y una de las primeras batallas denunciar el peso que el cine comercial, como forma cultural, tiene dentro de la estructura establecida de placer visual. Desde el artículo fundacional de Laura Mulvey en que afirmaba, tomando como soporte teórico el psicoanálisis, que en una sociedad ordenada por la diferencia sexual el placer de la mirada está dividido en activo/ masculino y pasivo/ femenino², han sido muchas y diversas las teorías que reconocen la importancia del pensamiento binario en la construcción e interpretación del mundo dentro de nuestra cultura. Al margen de las diferencias metodológicas y discursos contradictorios que entre ellas podamos observar, lo que todas comparten es la preocupación por el sujeto, la identidad y la representación del género.

Una mejor comprensión de la dicotomía binaria hombre / mujer hizo necesario estudiar la masculinidad en términos de género. Algo que tradicionalmente, dentro del modelo patriarcal, no había sido puesto en cuestión. Esta nueva área de investigación abierta por Pam Cook³ dio lugar a una línea de trabajo que celebra la deconstrucción de lo masculino como auténtico, natural y dominante, y prueba que la masculinidad es también una construcción plural y compleja.

La discusión sobre la masculinidad provocó el debate sobre el deseo homosexual y sobre aquellas representaciones externas a la heterosexualidad. Stephen Neale⁴ y Richard Dyer⁵ entre otros, señalan que las imágenes del hombre no se construyen exclusivamente para la mujer sino que pueden llevar implícita la homosexualidad masculina.

1. FOUCAULT, Michael. *Historia de la sexualidad*, Madrid: Siglo XXI; 1993.

2. MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema. En: *Screen*, vol. 16, n.º 3, Autumn, 1975; pp. 6-18.

3. COOK, Pam. Masculinity in crisis?. En *Screen*, vol. 23, n.º 3-4, Sept/Oct, 1982; pp. 39-46.

4. NEALE, Stephen. Masculinity as spectacle. En *Screen*, vol.24, n.º 6, 1983; pp. 2-16.

5. DYER Richard. Dont look now: the male pin-up. En *Screen*, vol. 23, n.º 3-4, 1982; pp. 61-73.

Tomando como soporte teórico este tipo de reflexiones, el objetivo de este artículo es mostrar como el cine vasco de los ochenta penaliza cualquier intento de transgresión de los regímenes de regulación sexual propios de un contexto social en el que la heterosexualidad es lo normativo.

El cine, desde la década de los setenta, se ha esforzado por crear modelos de apariencia corporal donde la dicotomía hombre / mujer, inteligencia / belleza tiende a desaparecer, tratando ciertos aspectos masculinos y femeninos en términos que puedan parecer formalmente intercambiables.

La razón que provocó ese cambio no estuvo tanto en el texto cinematográfico como en la realidad social que lo motivó. El hombre, décadas después de que la mujer lo hiciera, se vio afectado por las leyes de la moda, la cosmética y el culto a la apariencia.

El desarrollo de una cultura de consumo que predicaba la concepción del cuerpo como vehículo de placer, diseñado para ser deseable y atractivo trajo consigo, en los años ochenta, la aparición de una serie de películas que rompen con el hecho tradicional de que el cuerpo exhibido fuera siempre femenino. Esta tendencia a la espectacularidad del músculo, que dejaba atrás los modelos contruidos por Dustin Hoffman o Woody Allen, potencia una forma de narcisismo masculino que se observa fundamentalmente en el cine estadounidense. Jean Claude Van Damme, Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis y Sylvester Stallone se convierten en los héroes de un tipo de cine de acción dirigido básicamente a una audiencia masculina.

A través del redescubrimiento del cuerpo masculino como objeto que forma parte de la escenografía, se vehicula la idea de que ser hombre implica obligatoriamente ser sexualmente activo e interpersonalmente agresivo. Un principio que, de forma mucho más discreta, venía sustentando el *western* desde sus orígenes donde la retórica de la violencia nunca fue accidental, se convierte en la clave de este prototipo de filmes que se extiende hasta *El último gran héroe* (*Last Action Hero*, John McTiernan, 1983) con Arnold Schwarzenegger, una película satírica, auto reflexiva que marca el final de esta moda.

Esta iconografía del cuerpo máquina que define la masculinidad, casi exclusivamente, en términos de violencia y uso efectivo de la fuerza no tiene parangón en el cine vasco de la misma década. Nuestro cine, preocupado por representar la realidad, enfatiza lo específico de nuestro entorno social. Dentro de la narrativa, tanto la recreación visual del paisaje como la de los personajes que lo habitan cristalizan la idea de lo autóctono y ofrecen una atmósfera que los hace fácilmente reconocibles⁶. Lo que sí comparte con el cine americano es el principio de que el contacto corporal es signo de violen-

6. Sobre estos aspectos ver DE MIGUEL, Casilda. El cine vasco de los ochenta: a la búsqueda de la identidad propia. En PABLO, Santiago de (editor). *Los cineastas: historia del cine en Euskal Herria, 1896-1998*, Vitoria: Besaide, Fundación Sancho el Sabio, 1998; pp. 209-239.

cia entre parejas del mismo sexo y elemento erótico entre parejas del sexo contrario. Aunque el cine vasco, a la búsqueda de la identidad propia, olvida muy frecuentemente aspectos tan fundamentales de la condición humana como son el deseo, el amor y la sexualidad.

En el terreno cinematográfico, la discreción y el apego a las apariencias marcan la sociedad vasca y ocultan las diferencias. Diferencias entre el cuerpo representado y el real que afectan también a aquellas identidades sexuales que transgreden esa construcción binaria asimétrica que define por oposición lo masculino frente a lo femenino. Las esferas de género, claramente definidas cinematográficamente, no son puestas en cuestión salvo en tres situaciones excepcionales. *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), *La monja alférez* (Javier Aguirre, 1987) y *Otra vuelta de tuerca* (Eloy de la Iglesia, 1985). Tres filmes que evidencian que el cuerpo, como la sexualidad, es polimorfo.

La muerte de Mikel, tercer largometraje realizado por Imanol Uribe tras *El proceso de Burgos* (1979) y *La fuga de Segovia* (1981), se convirtió en uno de los filmes más taquilleros de la década. Narra la historia de Mikel, interpretado por Imanol Arias, un farmacéutico de un pequeño pueblo costero cuyo objeto de deseo es un travesti. El descubrimiento de su homosexualidad y la relación amorosa que entabla con Fama generan un conflicto que provoca el enfrentamiento con la familia, con el partido político abertzale en el que milita y con el entorno social en el que se desenvuelve.

La película se inicia en el interior de la iglesia de Lekeitio donde está a punto de celebrarse el funeral por su muerte y recoge, valiéndose de la técnica del *flash-back*, el fatal itinerario del protagonista. Un viaje, a la búsqueda de su propia sexualidad y de la libertad para poder expresarla, que le conducirá a la muerte. Muerte que, tal como sugiere el lenguaje de la imagen y corrobora el propio director, va a ser provocada por la madre:

“Para mí es ella quien lo mata y ese plano, efectivamente, lo cuenta. Yo, normalmente no sé lo que voy a rodar cuando voy al decorado, pero ese plano lo veía así desde el principio. Era una de esas secuencias que las ves y las llevas hasta sus últimas consecuencias. Habíamos pedido un objetivo especial, previamente le habíamos puesto ya música y había que iluminar excesivamente para poder rodarla. En el plano, la madre está en primer término a un lado, mientras por el otro vemos a Xavier Elorriaga acercarse al fondo, a la habitación de Mikel. El rostro de la madre cuenta, sin palabras, que ella sabe que su hijo está muerto”⁷.

La interpretación psicoanalítica que del filme se podría hacer sería una de las posibles, pero no lo única, ya que el tema de la identidad y la diferencia sexual se entremezcla con las otras identidades y diferencias con las que

7. VV. AA. Entrevista con Imanol Uribe: el director frente a su trabajo. En *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, San Sebastián: Filmoteca Vasca / Euskadiko Filmategia, 1994; p. 126.

convive. La película, como el propio director señala: “No va exclusivamente del tema homosexual”⁸.

El espacio de la homosexualidad es negado y penalizado por las rigurosas normas sociales que impiden al protagonista expresarse libremente. La intransigencia en la sociedad vasca se construye a través de los diversos personajes que le rodean, representativos de los distintos sectores de la sociedad:

“Están los compañeros de Mikel que representan a la izquierda abertzale; la Iglesia; la madre que representa al matriarcado; el hermano del PNV.....Para mí el hermano del PNV no es un personaje positivo, ni mucho menos. Al contrario, es bastante repulsivo. Desde luego no me sentía condicionado políticamente. En cuanto al personaje del cura, intervino un factor sorpresa que añadía a la película. El cura que aparecía originalmente en el guión era un personaje totalmente ultramontano. Pero resultó que el párroco real de Lekeitio era todo lo contrario. Sabiendo perfectamente el tema real de la película nos ayudó en todo lo que estuvo en su mano. En aquel momento el cura dejó de ser un personaje simbólico y me dejó llevar por el personaje real, que era un hombre tolerante y que me hizo plantearme mis prejuicios maniqueos”⁹.

Dentro de este contexto sociopolítico el debate sobre la diversidad no parece tener cabida. La diferencia significa esencialmente exclusión, división. Y el resultado es la progresiva soledad y el sacrificio.

Mikel construye su identidad a medida que va descubriendo lo que no es. Este proceso que cubre distintos niveles de experiencias: el personal, el de pareja, el familiar, el social, el político, el religioso... da lugar a una serie de conflictos que se entrecruzan. Las coincidencias y dislocaciones entre el discurso de género y el de nación vienen a reafirmar la idea de que son mecanismo sociopolíticos y culturales los que, al igual que sucede con el concepto nación, regulan la sexualidad y la refuerzan como una experiencia heterosexual.

La muerte elimina la diferencia para convertir a este personaje víctima en un héroe político no en un héroe gay.

Esta película, comenta su director¹⁰, fue rodada en un momento en el que aparecieron las denuncias por las amenazas a homosexuales y lesbianas de San Sebastián. Plantear las relaciones homosexuales del protagonista le permitió, en palabras de Imanol Uribe, penetrar desde la ficción en la actualidad cotidiana de Euskadi, aunque el personaje de Mikel no representa, el arquetipo de homosexual sino a una persona que no renuncia a su libertad.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. BARBERIA, José Luis. La muerte de Mikel. La repercusión en Euskadi. En *El País*, Madrid, 18 de febrero de 1984; p. 29.

La lucha por la libertad, la necesidad de ser ella misma, es el móvil que mueve a la protagonista de *La monja alférez* (Javier Aguirre, 1987). Un filme de realizado a partir de las memorias de Catalina de Erauso, uno de los personajes femeninos menos convencionales de nuestra historia, y del libro *The spanish military nun* (Thomas Quincey, 1847).

Recluida desde niña en un convento donde pasará su infancia y parte de su adolescencia, decide salir de la sombra a la que su familia la confinó, para protagonizar su propia historia. A la vista de que el único modo de abrirse camino en una sociedad donde el sexismo como estructura de poder constituye la primera opresión es renunciar a su condición de mujer, Catalina manipula deliberadamente su cuerpo. Asume la indumentaria y el comportamiento masculino para lograr sus fines.

La necesidad de la máscara para poder gozar de la autoridad social y simbólica que la sociedad concede al hombre por el mero hecho de serlo resulta un planteamiento novedoso en la filmografía vasca. Aunque ejemplos del recurso al travestismo para “llegar a ser” podemos encontrarlos a lo largo de la historia del cine en películas tales como *La mujer pirata* (*Anne of the Indies*, Jacques Tourneur, 1951), en la que Jean Peters interpreta a una mujer virilizada por las circunstancias que va descubrir su feminidad al enamorarse locamente de Pierre. A diferencia de este tipo de filmes, Catalina no oculta temporalmente su condición de mujer, tal como nos hace saber el narrador de la historia, renuncia a ella:

“Catalina abandona para siempre su condición de mujer, de ahora en adelante andará como un muchacho y mas tarde como un hombre haciéndose llamar Alonso Díaz y Ramírez de Guzmán, sueña con emular las hazañas de un hermano al que no conoce, el militar Miguel de Erauso, y al cabo del tiempo consigue embarcar a tierras americanas con la intención de alistarse como soldado”.

Como en *La muerte de Mikel*, la película arranca mostrando los efectos de su decisión. El plano general de un soldado caminando a la orilla del mar. Se congela la imagen para dar paso a los títulos de crédito. Un primer plano nos permite descubrir que el soldado es una mujer con la mirada fija en la distancia, inmersa en su mundo interior. Un fundido encadenado acompañado de una voz en off masculina nos retrotrae al origen de la historia. Se trata de Catalina de Erauso, cuarta hija de un hidalgo vasco, nacida en San Sebastián en 1592. El resto del filme es la crónica de una mujer rebelde que se resiste a aceptar el comportamiento convencional femenino:

Catalina: “No es un marido lo que pretendo sino mi libertad”.

Sr. De Erauso: “Libertad, extraña palabra y mas en boca de una mujer. No hija mía, solo hay dos opciones: el matrimonio o el servicio de Dios. Apartarse del mundo y buscar la salvación del alma es, sin duda, el mejor de los caminos”.

Este proyecto de vida no deseado por la novicia, le lleva a huir de su destino en el convento. El primer paso para afirmar su independencia del género que la constriñe es el cambio de ropa. El encuentro con dos mucha-

chos, de su misma edad, que se ríen de su apariencia es una buena ocasión para conseguir este objetivo que no logrará sin el uso de la violencia.

El relato de las vivencias de D. Alonso Díaz y Ramírez de Guzmán, que tendrá que hacerse duro y valiente como el mismo confiesa, trajinando, matando, maleando, hiriendo, aborreciendo y amando, para poder llegar a convertirse en sujeto de la historia, no excluye los escauceos amorosos. D. Alonso se convierte en objeto de deseo para las distintas mujeres con las que se cruza en su andadura. Doña Beatriz, una mujer influyente de Trujillo que le seduce; Doña Isabel, una viuda de Tucuman que desea casarle con su hija; Doña Francisca, una mujer casada que llega enfrentarse por amor con una viuda en un pequeño pueblo, colocando a Alonso en una posición incómoda que le obliga a huir a la ciudad de La Plata para pedir la protección del obispo. Y es en este punto cuando se descubre su secreto y se le pide que hable como corresponde a su sexo y vuelva a vestir los hábitos para recobrar su condición de mujer y religiosa. Vuelve a España, desembarca en Cádiz y solicita al Rey Felipe IV una pensión por su condición de alférez y volver a vestir como soldado. Una vez recuperada su máscara, continúa su historia de viajes y aventuras hasta el final de sus días.

El relato de este itinerario en busca de la identidad, termina con la misma imagen que da comienzo al filme, y que acompaña su andadura sin destino. De todas sus vivencias sólo una baila en su mente, el recuerdo de la persona a la que más amó, Inés su amiga de la infancia.

El filme desestabiliza las categorías de género. Genera un espacio en el que la protagonista se transforma, forzándola a enfrenarse con problemas del espacio masculino. Pero la imagen de la Monja Alférez se dibuja desde la ambigüedad. El travestismo no se construye como producto del lesbianismo sino como la única opción que la protagonista tiene para poder vivir la vida que desea. No hay escenas de rodaje comprometidas, ni siquiera los escauceos amorosos se construyen como una película lésbica sino como una de aventuras. Los intereses de la protagonista se escriben más en términos de su libertad que de su diferencia sexual.

Otra vuelta de tuerca (Eloy de la Iglesia, 1985) se construye también desde la mirada del director. Mirada que, como el propio director confiesa, entra en conflicto con el actor protagonista:

“Durante todo el rodaje hubo una tensión insalvable entre Pedro Mari Sánchez y yo que ponía la película en peligro cada día. Estuve a punto de cambiarlo cuando llevábamos varias semanas de rodaje, y si no lo hice es porque era económicamente inviable. Él no quería componer un personaje en el que se viera en algún momento connotaciones homosexuales, algo que estaba ya en el guión. Era impensable que alguien que conociera mis películas pensara que yo iba a renunciar a eso”¹¹.

11. AGUILAR, Carlos, LLINAS, Francisco. *Visceralidad y autoría*. Entrevista con Eloy de la Iglesia. En VV. AA. *Conocer a Eloy de la Iglesia*, San Sebastián: Filmmoteca Vasca / Euskadiko Filmmategia; 1996, p. 166.

Ya en *El diputado* (1978), cuando la expresión “salir del armario” no estaba en uso, Eloy de la Iglesia aborda el tema de la crisis que genera en un político socialista, interpretado por José Sacristán, la aceptación de su homosexualidad y el choque que esta forma de vida provoca con su partido. Ser socialista y homosexual en la España de la segunda mitad de los años setenta, parece querer decirnos, era todavía algo realmente complejo. Y anteriormente en *Los placeres ocultos* (1976) construye una historia que gira en torno a un homosexual de clase alta, Eduardo, interpretado por Simón Andreu.

Otra vuelta de tuerca es una versión ambiciosa y absolutamente transgresora de la novela de Henry James (*The turn of the screw*, 1898) que permite al director plantear una vez más el tema de la homosexualidad.

El relato está narrado por el protagonista Roberto, un ex seminarista contratado como tutor de dos niños. La historia se desarrolla en un espacio apartado “La villa de Los Leones”, una mansión de estilo inglés a la que llega para encargarse de la educación de Flora y Mikel.

Una atmósfera inquietante se respira a través de la aparente tranquilidad y belleza que parece tener la casa. El influjo espectral de la institutriz y del criado, muertos, sobre los dos niños que habían estado bajo sus cuidados antes de la llegada del nuevo maestro.

El relato sobrenatural de James que envuelve el conflicto entre las fuerzas divinas y demoníacas se torna en la película de De la Iglesia en una historia, menos sutil, en torno a la identidad y la diferencia.

El tutor es el elemento “salvador”. La voz ajena dentro de este microcosmos que siente la obligación de salvar a los niños: “el alma de los niños está en gravísimo peligro”, confiesa el preceptor al ama de llaves. A esta necesidad imperante de liberar a los niños de los fantasmas se une la que siente de redimirse a sí mismo de la atracción que sobre él comienza a ejercer Mikel. El ex seminarista no es capaz de aceptar su propia sexualidad, y cuando el deseo le perturba recurre a la flagelación.

El filme habla de la resistencia al deseo, del miedo a la homosexualidad, de la exclusión de la diferencia en el marco de una cultura de fuertes raíces religiosas que termina convirtiendo a Mikel de amenaza en víctima:

“el cura se negó a darme la solución porque le dije que no estaba arrepentido, que no podía arrepentirme de algo que estoy dispuesto a seguir haciendo...El señor párroco esta ya muy viejo y no puede comprender ciertas cosas. En el colegio me confesaba con un padre jesuita, era un gran teólogo y él si logró comprenderme”.

La única salida que desde el sistema se le ofrece es el arrepentimiento, pero Mikel ni lo entiende ni parece estar dispuesto a ello.

El desajuste entre el ser y el desear. La percepción del sentimiento homosexual como una fuerza diabólica que hay que desechar choca con el sentir de Mikel: “Me preocupa que esté usted preocupado... todos nosotros

preferimos que siga a nuestro lado... Si usted quisiera todo sería mas fácil.. Sólo tiene que querernos, querernos tal y como somos... ¿porque odia esta casa y a nosotros? ¿que teme de nosotros?” le llega a decir a su maestro este muchacho que, por su condición de “diferente” ha sido expulsado del colegio y se ve obligado a apartarse del grupo social y a recluirse en el único refugio donde puede sentirse a gusto, “la Villa de los Leones”. La secuencia final en la que el niño y el tutor se enfrentan termina con una imagen congelada que recoge la muerte de Mikel en brazos de su profesor.

Con este desenlace, Eloy de la Iglesia, parece querer evidenciar la situación de “todavía no hay salida”. Aunque aporta una mirada homosexual, la sensualidad ambiental que trata de construir se nutre de los signos mas tópicos del discurso gay, no hace un filme radical. En *Otra vuelta de tuerca* acomoda su punto de vista a las convenciones del cine clásico sin atreverse a deconstruir totalmente las normas.

Y es que el cine vasco de la década de los ochenta en escasas ocasiones renegocia el discurso de la identidad para introducir dentro de él la diferencia. Si la homosexualidad masculina, con la excepción de los filmes analizados, está ausente, la femenina ha sido prácticamente neutralizada. Al margen de la adaptación de la biografía de Catalina de Erauso, *La monja alférez*, solo tiene cabida una cita de *Carmilla* de Joseph Sheridan Le Fanu. Una historia lésbica de vampiros que en el terreno literario es referencia de todas las que le siguieron, y que se utiliza para abrir el filme *El anillo de niebla* (1985). Una película de Antonio Gómez Olea sobre dos hermanas que discurre en torno a unos parámetros no específicamente lésbicos.

El desplazamiento del género, en los tres filmes que lo plantean, se utiliza como un elemento desestabilizador. Se propone siempre como una experiencia individual frente a la sociedad. Experiencia que pasa por la búsqueda de la propia sexualidad y la necesidad de libertad para poder expresarla.

Las tres películas giran en torno al deseo. El de Catalina es alcanzar el poder que por su propia condición tiene el hombre. El del joven farmacéutico de *La muerte de Mikel* asumir libremente su propia identidad. Y el de Mikel, el adolescente de *Otra vuelta de tuerca* libertad para poder gozar de su sexualidad.

Asumir la diferencia en una sociedad construida sobre la heterosexualidad donde las relaciones dominio / sumisión erigidas desde la posición masculina se mantienen intactas, coloca a los protagonistas en una situación de marginación que les conduce irreversiblemente al exilio interior, al aislamiento social e incluso a la muerte. Estas opciones no difieren de las que históricamente venía planteando el cine clásico: la transformación en heterosexual, la soledad o la muerte.

En los años ochenta, a pesar de la amplia variedad de temas vinculados con el lugar que la homosexualidad ocupa dentro de la sociedad y con los distintos estilos de vida y relaciones entre este colectivo, el cine vasco no

refleja esa diversidad. La homosexualidad se escribe en la imagen fílmica como un problema sin solución posible. Se les muestra como víctimas pero no se explora la responsabilidad de la cultura dominante para instalar estos valores ni siquiera en la película de Eloy de la Iglesia.

Cada relato está ubicado en una época histórica diferente y, aunque muchas cosas parecen haber cambiado con el paso del tiempo, hay una que se mantiene en todos ellos: la intolerancia como vía de resistencia de una sociedad cerrada y conservadora.

Pero no se puede estudiar el tema de la identidad de género en el cine vasco al margen de aquel que en la misma línea se hizo en el resto de estado porque para entender como se construye la diferencia sexual hay que enmarcar las películas dentro del clima social que las produce.

El mismo año que Imanol Uribe estrena *La muerte de Mikel*, Antonio Giménez Rico presenta *Vestida de azul* (1983) un filme rodado en Madrid, escrito en clave documental, que ofrece el punto de vista de seis travestis que trabajan en un *night club* o como prostitutas y hablan de sus experiencias de vida.

Esta es la década en la que Pedro Almodóvar se inicia en el largometraje con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) y escribe y dirige sus ocho primeras películas. De entre ellas, *Matador* (1986) es la primera en la que dos personajes masculinos, Nacho Martínez y Antonio Banderas, tienen un papel central en la historia. Este filme sobre el deseo y la muerte da pie a *La ley del deseo* (1987) una película clave en su filmografía y en su vida. Satiriza a sus personajes y parodia las convenciones de la comedia romántica para ofrecer su particular visión del deseo: "Me refiero a la necesidad absoluta de sentirse deseado y al hecho de que, en esa ronda de gente que desea gente, rara vez los deseos coinciden. Yo creo que esa es la gran tragedia del ser humano"¹².

En este filme Pablo, interpretado por Eusebio Poncela, es un guionista y director de cine enamorado de Juan, Miguel Molina, que no le corresponde al que escribe cartas. Pablo tiene una hermana transexual, Carmen Maura, que odia a los hombres. Entra en escena Antonio, Antonio Banderas, y se inicia entre ellos una relación que desembocará en asesinato.

En 1986 Agustín Villaronga estrena *Tras el cristal*, una obra de culto que narra la historia de un ex médico nazi que realizaba experimentos con niños deportados y que, con el paso del tiempo se ve obligado a vivir en un pulmón de acero al cuidado un joven enfermero superviviente del holocausto. Una extraña relación, en la que víctima y verdugo han intercambiado sus papeles, se establece entre el enfermo y el enfermero. Obtuvo el premio a la

12. STRAUSS, Frédéric. *Pedro Almodóvar. Un cine visceral*, Madrid: El País, Santillana, 1995; p. 83.

mejor película en la semana internacional de Cine de Barcelona y en el Festival de Murcia.

Esta cosecha de los ochenta plantea el tema de la homosexualidad de modo muy diferente a como se hizo en los setenta. *No desearás al vecino del quinto* (1970), una coproducción italo-española en clave de comedia, dirigida por Ramón Fernández e interpretada por Alfredo Landa ha quedado en la historia del cine español como una de las películas con mayor número de espectadores que dio lugar a un modo de hacer conocido como “landismo”. Precursora de un modelo de comedia erótica basada en una sucesión de equívocos que finalmente impiden que el machismo ibérico, tal como se entendía en aquel momento, quede en entredicho. En esta ocasión la historia gira en torno a un ginecólogo que, siguiendo los consejos de un vecino peluquero, se hace pasar por homosexual para evitar problemas con los maridos de sus pacientes y poder ejercer su profesión. Este y otros filmes del mismo talante –*A mi las mujeres ni fu ni fa* (Mariano Ozores, 1971) *Los novios de mi mujer* (Ramón Fernández, 1972)– constituyen un modo de hacer que lejos de cuestionar los valores dominantes, los reafirman a través de la parodia y de lo histriónico de los estereotipos. El énfasis en la “cultura del macho” y la representación de “la mujer como objeto de deseo” motivan esta construcción artificiosa.

La excepción a este tipo de propuestas que giran en torno al imaginario barroco, de plumas y lentejuelas, que evidencia la falsedad de la identidad del género, la máscara, el simulacro, la interpretación de un ideal de género radical y crispado que poco tiene que ver con la feminidad real de la mujer, sería *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñan, 1971).

A partir de un guión de José Luis Borau y Jaime de Armiñan. Cuenta la historia de Adela Castro, interpretada por José Luis López Vázquez, que descubre tras cuarenta tantos años de vida en soledad que sexualmente es un varón. Mediante una operación quirúrgica se convierte en Juan e inicia una nueva vida. El cambio de sexo permite evidenciar la separación de roles y la discriminación a la que se ve sometida la mujer. Esa idea base no es tratada en profundidad, aparece acompañada de una historia de amor, tal como señaló el propio Borau:

“El cambio de sexo nos permitía hacer una película con López Vázquez; pero aparte del atractivo de su presencia, era preciso jugar con otro tema, al menos subyacente. Entonces ideamos una historia de amor que unas veces está impedida y otras favorecida por el sexo. Y eso es, en realidad, la película....La censura no hubiera permitido que tratásemos con intensidad el cambio de sexo. Así que nos volcamos en el otro aspecto. O sea, que de las limitaciones ha salido el estilo de la película”¹³.

13. BORAU, José Luis, Coloquio en torno a “Mi querida señorita”. En *Cine para Leer 1972*, Bilbao: Mensajero, 1973; p. 150.

Este filme fue nominado al Oscar a la mejor película de habla no inglesa en 1972. López Vázquez obtuvo el Silvers Hugo al Mejor Actor en el Festival Internacional de Chicago en 1971, y el premio del Circulo de Escritores Cinematográficos al Mejor Actor

La muerte de Franco en 1975, la abolición de la censura en el cine español en 1976 y las primeras elecciones democráticas que tuvieron lugar en 1977 también se hicieron notar en el terreno cinematográfico y en el tratamiento de la homosexualidad.

A *un Dios desconocido* (Jaime Chavarrí, 1977) muestra un retrato inusualmente riguroso de un homosexual a la búsqueda de su identidad. Héctor Alterio interpreta a un mago, homosexual que vivió su infancia en Granada y, ahora a los 50 años siente la necesidad de volver. El punto final del itinerario es la soledad inherente a la aceptación de su homosexualidad. Obtuvo la Concha de plata en el Festival de San Sebastián

A partir de la obra teatral *Flor de Otoño* (José María Rodríguez Méndez, 1972), que había estado prohibida antes de la muerte de Franco, Pedro Olea realizó *Un hombre llamado Flor de otoño* (1978). No fue una adaptación fiel:

“Yo no quería hacer un melodramón con un gay desesperado, sino algo mas divertido. La obra era trascendental –por eso no quería a Rodríguez Méndez en el guión– y le pedí a Azcona un esperpento, que yo quería que interpretara José Luis Gómez, pero me da la impresión de que le dio miedo. Me daba largas y terminó por no aceptar. En todo caso, no quería un homosexual trágico...”¹⁴.

Al final José Sacristán quien acababa de protagonizar *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), se hizo cargo del personaje y consiguió el premio al mejor interprete masculino en el Festival de San Sebastián de 1978.

La acción ubicada durante la dictadura de Primo de Rivera, narra la historia de un abogado laboralista y anarquista que lleva una doble vida transformándose por las noches en cantante femenina de un club nocturno. Un conflicto amoroso trunca el intento de atentado que el protagonista prepara contra el general Primo de Rivera siendo condenado a muerte y fusilado.

Propuestas que sirven de puente entre el cine de los setenta y el de los ochenta y que evidencian la presencia fantasmal de la homosexualidad en nuestro cine. La visibilidad de la diferencia resulta todavía algo singular para nuestra sociedad y por eso se evita o se incorpora como elemento extraño e incluso siniestro.

La pantalla refleja el ostracismo social al que este colectivo se ve obligado como consecuencia de sus preferencias sexuales. Se les dibuja como seres atormentados, que sufren y que en el momento en que deciden evi-

14. CASAS, Quim, TORREIRO, Miroto, Entrevista a Pedro Olea. En VV. AA. *Un cineasta llamado Pedro Olea*, San Sebastián: Filmoteca Vasca / Euskadiko Filmategia; 1993, p. 100.

denciar su sexualidad no se van a sentir liberados sino condenados. El personaje homosexual es irremediabilmente avocado al aislamiento social y/o a la destrucción porque la sociedad no parece estar preparada para aceptarles como parte de la comunidad. No se ve todavía la homosexualidad como un fenómeno normal.

En el cine vasco de los ochenta, los homosexuales se construyen como peligrosos, patológicos, o atípicos pero nunca como héroes. La homosexualidad es el componente no explorado del personaje torturado, el secreto que no debía hacerse público.

No es el miedo al virus, a la infección, a la enfermedad lo que margina al gay. El SIDA todavía no ha empezado a ser un tema cinematográfico, se requiere un distanciamiento temporal para llevarlo a la ficción. Lo que se critica es la hostilidad, la autoridad que la sociedad ostenta impidiendo modos de vida diferenciados.

Las tres historias hablan del deseo pero no consiguen transformar el espacio en el que viven, ni la sociedad a la que pertenecen. Lo que las tres comparten es la crítica contra la intolerancia.

El cine vasco identifica el espacio público con la norma heterosexual. Sin recoger la presencia que los colectivos gays¹⁵ tienen en la sociedad. Y cuando lo hace se muestra este comportamiento como una desviación de la norma. Resulta todavía difícil representar el deseo homosexual. Habrá que esperar a los noventa.

El cine de los noventa, mas postmoderno, celebra la heterogeneidad y la ambivalencia, la ironía y la parodia, la transgresión de los significados convencionales y la desnaturalización de lo masculino, permitiendo hacer visible lo que hasta entonces parecía que debía estar oculto.

Si el cine de los noventa dio paso a una escritura distinta de la homosexualidad introduciendo el discurso del otro y generando espacios de visibilidad. El panorama audiovisual en el dos mil ha hecho que lo "políticamente correcto" sea incluir la polifonía de voces, estilos y modos de representación de un modo positivo dentro del relato.

Estos logros, que todavía distan de reflejar la complejidad de la realidad, son en buena medida consecuencia de las reivindicaciones feministas que dieron pie a otros colectivos para plantear sus propias demandas.

15. "Gay no significa exactamente homosexual. Significa sexualmente libre. Una persona gay sabe quién es y lo que es. No tiene miedo de ser heterosexual u homosexual. Sabe que es un ser humano. Sabe que es libre, que está vivo". SEMPERE, Pedro; CORAZON, Alberto, *La década prodigiosa 60s,70s*, Madrid: Felmar, 1976; p. 222.

