

Iluminando el cuarto OSCURO

Tendencias discursivas e imaginario queer en la cinematografía
española contemporánea

ILLUMINATED DARK ROOMS DISCURSIVE AND IMAGINARY QUEER TRENDS IN CONTEMPORARY SPANISH CINEMA

ABSTRACT

This paper aims to reflect on and analyse film critically as a builder of social imaginary, and it specifically explores how queer representation has been built and evolved, with distant views of commercial cinema, in Spanish visual culture since the 70s. The goal is, on the one hand, to have an overview of the representation of the queer community in the audiovisual landscape and, on the other hand, to explore the current situation in Spain by means of the critical analysis of several titles: *Los amigos raros* (Roberto Pérez Toledo, 2014), *El sexo de los ángeles* (Xavier Villaverde, 2011) and *A escondidas* (Mikel Rueda, 2014). Research shows a change in current social imaginary in Spanish queer films despite the persistence of recurrent stereotypes.

Keywords

Cultural Studies, Queer cinema, Visual Culture, Sexual and Social Imaginary.

RESUMEN

Esta investigación pretende realizar una reflexión y análisis crítico del cine como constructor de imaginarios sociales y, concretamente, de cómo se ha construido y evolucionado la representación queer, con visiones alejadas del cine comercial, en la cultura visual española desde el tardofranquismo. El objetivo es, por una parte, tener una perspectiva general de la imagen que el colectivo ha tenido en el panorama audiovisual y, por otra parte, conocer el estado actual en España mediante el análisis fílmico crítico de las películas *Los amigos raros* (Roberto Pérez Toledo, 2014), *El sexo de los ángeles* (Xavier Villaverde, 2011) y *A escondidas* (Mikel Rueda, 2014). La investigación muestra un cambio en los imaginarios sociales actuales en las películas queer españolas a pesar del mantenimiento de estereotipos recurrentes.

Palabras Clave

Estudios culturales, cine queer, cultura visual, imaginario sexual y social.

1 INTRODUCCIÓN

Los medios audiovisuales y el cine son instrumentos de construcción de identidades e imaginarios de los distintos sujetos, por este motivo, la representación que se hace de las minorías sexuales posee una fuerte influencia en la imagen que la sociedad y que el propio colectivo queer tiene sobre él mismo.

El cine, en la construcción de la cultura visual, cobra más importancia debido a que, según Galán (2006), los guionistas se informan diariamente a través de medios como las noticias o revistas, seleccionando de la realidad sólo aquellos aspectos que les interesan, dramatizándolos para obtener el interés del espectador. El seleccionar solamente características concretas que se repiten con asiduidad hace que se creen estereotipos, que se interiorizan y se dan por válidos, homogeneizando el pensamiento, por lo que recae aquí el peligro que pueden tener estos en manos del panorama audiovisual, creando, en palabras de Quin y McMahon (1997, pp. 139-141): “estereotipos que categoricen a un determinado grupo y que la sociedad tome como válidos y generalizables”. Así, si el cine como elemento socializador influye en la opinión social sobre el colectivo queer, se debe conocer qué se está realizando en este potente medio para identificar la imagen que se está mostrando. Por lo tanto, la propuesta viene motivada por la existencia de sesgos sobre ciertas minorías que puede provocar lo audiovisual como elemento socializador.

De esta forma, el análisis sobre homosexualidad en los formatos audiovisuales, quizás por su inclusión reciente en ciertos medios (no fue hasta el 2000 cuando se vio el primer beso gay en televisión), ha sido muy reducido y en la mayoría de casos centrándose en la homosexualidad masculina. Por lo tanto, se hace necesario un estudio con el que comprobar la construcción y representación de personajes en un país con una historia reciente tan peculiar y que mantuvo una dictadura en la que la homosexualidad estaba penalizada y una transición hacia la democracia con un aumento de las reivindicaciones de derechos hacia el colectivo queer.

Los objetivos son, en primer lugar, analizar cómo se producen significados acerca del colectivo queer en el audiovisual español, investigando el cine como constructor de imaginarios sociales y aquellas corrientes alternativas críticas con la cinematografía y su manera de representar a la comunidad queer y que intentan dar una visión diferente sobre estos constructos sociales como es el caso del cine queer. En segundo lugar, el objetivo es conocer las tendencias en las representaciones e identidades del colectivo desde la década de los 70 hasta la actualidad en el panorama audiovisual español, centrando el análisis en el momento actual.

2 CINE COMO CONSTRUCTOR DE IMAGINARIOS SOCIALES

Se define el imaginario social como aquel que :

Está compuesto por un conjunto de relaciones imagéticas que actúan como memoria afectivo-social de una cultura, un substrato ideológico mantenido por la comunidad. Se trata de una producción colectiva, ya que es el depositario de la memoria que la familia y los grupos recogen de sus contactos con el cotidiano. En esa dimensión, identificamos las diferentes percepciones de los actores en relación a sí mismos y de unos en relación a los otros, o sea, cómo ellos se visualizan como partes de una colectividad. (Dênis de Moraes, 2007)

Autores como Bárcena (2012) afirman además que “el cine es el retrato mimético de una realidad socio-histórica en la que nos identificamos y reconocemos” y que, a la vez, “está destinado a la rentabilidad económica y de la misma forma a la transmisión propagandística de determinados valores” (Bárcena, 2012).

Imbert (2010) habla sobre cómo el cine ha tratado el tema de la crisis postmoderna de la identidad, en la que se cuestionan las identidades de género y en las que siguen desarrollándose corrientes como el cine feminista o el cine con temática queer analizado en este trabajo. Para el autor, los medios audiovisuales alimentan retroactivamente el imaginario colectivo, creando una “propia realidad, deformando la real hasta llegar a lo grotesco” (Imbert, 2010).

Continúa Imbert (2010) definiendo a los imaginarios sociales que crea el cine como “representaciones flotantes, más o menos conscientes, que condicionan nuestra aprehensión de la realidad e inciden a la formación de la identidad social”, es decir, el cine como una fuente fiable para conocer a la sociedad y su visión del mundo y que, además, puede servir para crear nuevas realidades no vistas antes, ya que “no solo reflejan lo que hay sino lo que puede ser” (Imbert, 2010). El cine actúa como una fuente de conocimiento de ideologías en base a su característica de productor de imágenes, representaciones y significados debido a su aspecto textual (discursivo y narrativo, entre otros) y por otra parte contextual (cine como industria cultural y como manifestación de la cultura popular).

Reflexionando sobre esta idea, investigadores como Martínez Puche y Hellín Ortuño (2015) afirman que “las ficciones del cine y la televisión son capaces de representar, e incluso recrear, la realidad por medio de universos simbólicos y de sentido [...]. La multitudinaria difusión de las representaciones fílmicas, primero, ha configurado la imagen cultural colectiva”, ya que “las cosas son esencialmente como nos cuentan que son” (Martínez Puche y Hellín Ortuño, 2015, p.3), es decir, el cine produce significados comunes que actúan como referencias en nuestra sociedad y que, en numerosas ocasiones, vuelven a crear una realidad con apariencia certera, que al ser distribuida masivamente da forma a la imagen colectiva que se tiene sobre diferentes temas o hechos. Por lo tanto, la cinematografía tiene la capacidad y el poder de crear imaginarios colectivos, que las personas asimilan y dan como ciertos, cayendo en ciertos riesgos como la estereotipación o los prejuicios hacia ciertos colectivos, por ejemplo el de los homosexuales o el de los inmigrantes.

3 PERFORMATIVIDAD QUEER COMO LUCHA CONTRA LA HEGEMONÍA CULTURAL

El cine queer, nacido del pensamiento crítico, se define como un producto cinematográfico alejado de las grandes productoras y con limitada distribución por tratar temas o formas de hacer cine muy distintas a las oficiales y que, a su vez, intenta combatir el proceso de dominación mediante la creación de imaginarios sociales no únicos por parte de lo audiovisual. Se puede fechar el comienzo de este cine queer español o “subversivo” (Berzosa, 2014), entendiéndose como un “contracine” que intenta “redefinir la visión estereotipada del cine oficial” (Villaplana Ruiz, 2005) y sus categorías, en los años setenta, con el surgimiento de grupos como ‘Els 5 Qk’s’, un grupo que realizaba películas queer de forma colaborativa. Su actividad tuvo lugar entre los años 1975 y 1986, destacando su famosa película *También encontré mariquitas felices* (Els 5 Qk’s, 1980) en la que se creaba una banda terrorista que bajo el nombre de ‘Mariconas street band’ se dedicaba a cazar homófobos. La intención de esta forma de contracine era apropiarse

de elementos propios de las películas heterosexuales y volver a darles forma desde un punto de vista queer.

En los años ochenta, además, surgen en España cineastas como Pedro Almodóvar (*Tacones Lejanos*, 1991), que ayudaron a favorecer la imagen del público sobre las diversas formas de concebir el género y la sexualidad y acabando con todos los códigos de normatividad social y cultural llenando su cinematografía de personajes homosexuales, drag queens, sadomasoquistas, “pecadores” o personajes marginados como monjas con impulsos lésbicos, siendo un ejemplo la película *Todo sobre mi Madre* (Almodóvar, 1999).

Por lo tanto, surgen nuevas formas de hacer cine basadas en la lucha contra la heteronormatividad, entendiéndose estas obras cinematográficas como performances que buscan construir una subjetividad que se “ubique a los márgenes de las narraciones culturales hegemónicas para explorar nuevos circuitos del deseo, nuevos territorios corporales y nuevas instancias críticas a la normalización sexual y cultural” (Rodríguez, 2014). Para este autor, este tipo de cine se apodera de todas las normas hasta ahora utilizadas en la cultura y cinematografía mayor para usarla en favor de una cultura menor, minoritaria y escondida, con el objeto de “intervenir en la cultura alterando la heteronormatividad y la configuración de poder que considera lo heterosexual como una práctica dada, natural y transparente” (Rodríguez, 2014).

4 CINE QUEER Y REPRESIÓN DURANTE EL TARDOFRANQUISMO

Para conocer el estado actual en el que se encuentra el cine queer español, se debe alzar la vista con el objeto de conocer su evolución y comenzar el estudio en los años setenta, un momento en el que la homosexualidad estaba prohibida con leyes concretas como La Ley de Vagos y Maleantes de 1954 y en la que se producía una censura cinematográfica, investigada por autores como Gil, en la que se descubren alrededor de 100 censores relacionados siempre con la dictadura, entre los que encontraban militares o miembros de la Iglesia y que en palabras del autor “eran tremendamente arbitrarios al interpretar lo que era anormal” (Gil, 2009). En esta época, los censores vigilaban toda la producción cinematográfica con el objeto de comprobar que los ideales nacionales y la moralidad del régimen se cumplían, cortando escenas o directamente prohibiendo películas.

En este periodo, se encuentra como primer problema ante el estudio de las representaciones la dificultad de encontrar personajes reconocidos como homosexuales dentro de las películas. Por lo tanto, en esta investigación se descodifica a estos personajes como homosexuales mediante la mirada analítica actual y por ciertas características (modo de vestir, comportamientos o frases con doble significado) en el modo de construir las narrativas en ellos siguiendo las investigaciones previas de Melero (2010).

Dentro de esta etapa se puede reconocer como queer la película temprana del emblemático director Eloy de la Iglesia, *Una gota de sangre para morir amando* (Eloy de la Iglesia, 1973) en la que las investigaciones de García Rodríguez (2008) revelan cómo recibió por parte de los censores advertencias concretas, como en la que decía: “autorizado con la advertencia general de que en la realización debe cuidarse la forma en cuanto a sadismo, violencia, homosexualidad, erotismo, etc., se refiere en forma tal que no se vulneren las vigentes normas”, pero que en la

mayoría de ocasiones conseguía incluir connotaciones queer, procurando que los personajes pudieran ser homosexuales, pero sin que hubiera elementos que lo demostraran.

A pesar de la censura, Melero (2010) reconoce dos momentos en los que lo queer conseguía saltarse la censura y aparecer en la gran pantalla: como elemento cómico, con personajes que poseían un rol secundario y sin importancia para la trama, más allá de provocar la diversión en el espectador, o bien cuando la homosexualidad era aceptada por los censores ya que la condena que sufrían los personajes en la película era lo suficientemente fuerte como para permitir que existieran, por ejemplo en la película *Diferente* (Luis María Delgado, 1961) sobre un bailarín amanerado y que sufre por su condición.

5 LA SALIDA DEL ARMARIO Y LA APARICIÓN DE LIBERTADES EN EL CINE QUEER DE LA TRANSICIÓN

La década de finales de los setenta y principios de los ochenta fue un momento en el que minorías, como el colectivo queer, consiguen alzar su voz para que sus deseos fueran escuchados y esto llegó a las manos de nuevos cineastas. El cine queer vivió, a la vez que la etapa histórica en España, un momento de transición, manteniendo eso sí aún estereotipos e imaginarios propios de la etapa anterior analizados por Melero (2010), como el del homosexual triste, en películas como *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1977), con un gran drama por parte de un hombre travesti que le confiesa sus gustos a su madre; y el del homosexual cómico, con el director Mariano Ozores como unos de sus máximos exponentes. Además, también aparece el discurso de reivindicación, con películas analizadas por García Rodríguez (2008) como el caso de *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), sobre un adolescente de 16 años, interpretado por Victoria Abril, que decide cambiar de sexo en contra de la voluntad de sus padres y pide ayuda al personaje transexual interpretado por Bibiana Fernández.

Estos años 80 son además los de la popularización del cine de Almodóvar, que por primera vez en España no centra la temática queer en personajes atormentados, sino que los introduce en un universo en el que se rompe la normalidad heterosexual existente, como en la película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Pedro Almodóvar, 1980), clasificada de transgresora e irreverente en la época. Almodóvar realiza un cine con intención de romper tabúes con películas en las que incluye la homosexualidad en el mundo del toreo como *Matador* (1985).

Hay películas de estas décadas que Melero (2010) llega a clasificar de “pedagógicas” por parte de cineastas que participaban en el cine queer y que intentaban reflejar las reivindicaciones del colectivo de la época, como es el ejemplo de *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1976), película que muestra a un activista gay de la época y en la que, en la noche del estreno, militantes pro-gais llegaron a repartir panfletos entre los asistentes. Con este tipo de películas las intenciones del director eran claras, llegando incluso a hacer las siguientes declaraciones: “pretendo que la aceptación de la homosexualidad de los personajes ayude a que el espectador la acepte también”. Además, este tipo de películas intentan construir “un nuevo modelo performativo de la homosexualidad” con protagonistas homosexuales a los que se les añadía valores “considerados positivos socialmente” (Berzosa, 2014).

6 EVOLUCIÓN DEL CINE QUEER ESPAÑOL DESDE LOS AÑOS 90

Una vez superada la “modalidad oculta” del franquismo y la “modalidad reivindicativa” de la transición, según Álvarez (2002) comienzan a aparecer en la cinematografía española películas en la que la homosexualidad es una referencia y no el punto central sobre el que pivota la película. Aparecen ya cuestiones antes impensables en España que reflejan el cambio de mentalidad, como homosexualidad en la adolescencia, ya no solamente entre jóvenes de clase baja, de la mano de películas como *Krámpack* (Cesc Gay, 2000), que desarrolla la historia del despertar sexual y amoroso de dos jóvenes chicos en un pueblo de costa español. Además, hay temas que siguen prácticamente sin variación desde el franquismo como el asociar el sentimiento amoroso homosexual a la soledad o a la dificultad de pareja afectiva sólida.

A partir de los 90, además, las productoras comienzan a ver un nicho de mercado con ventajas económicas en el colectivo queer, como en la película *Las cosas del querer 2* (Jaime Chávarri, 1994) que “acentúa los componentes homosexuales en su secuela con el objeto de aprovechar el nuevo y explotable mercado homosexual” (García Rodríguez, 2008) y que sufre una variación con respecto a *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), al potenciar personajes queer que los productores consideraron que pudieran beneficiar económicamente en un contexto en el que se había comprobado que películas como las de Almodóvar conseguían beneficios en taquilla. Aún así, siguen apareciendo películas que mantienen estereotipos como el amaneramiento o la homosexualidad con fines cómicos recogidos de épocas anteriores, como en el caso de la película *Perdona bonita pero Lucas me quería a mí* (Dunia Ayaso y Félix Sabroso, 1997), sobre una trama de enredos de tres compañeros de piso que se enamoran del nuevo inquilino.

Es a partir de la década de los 2000 cuando comienzan a introducirse, aún sin la suficiente profundidad y en tono cómico, temas de interés real para el colectivo, como el tema del matrimonio homosexual en la película *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005). Las películas en las que se mezclan homosexualidad y comedia siguen apareciendo en la cartelera española, como en el caso de *Chuecatown* (Juan Flahn, 2007), y es el minoritario cine queer el que comienza a reflejar otros tipos de visión sobre la homosexualidad, sirviendo de ejemplo la película *Almas perdidas* (Julio de la Fuente, 2008) sobre la historia homosexual entre dos marineros, tratada de una forma naturalizada, sin apenas diálogos y basándose en las miradas y sentimientos de los dos protagonistas.

De esta forma, en las últimas décadas en la cinematografía española ha habido un intento por naturalizar la cuestión queer y las tendencias por representar al colectivo han aumentando cuantitativa y cualitativamente, apareciendo películas en las que la homosexualidad ya no es el tema central, erigiendo una balanza que se equilibra entre mantener estereotipos e imaginarios culturales propios del cine comercial de otras épocas y a la vez proponer una filmografía queer más atrevida y que refleje otras realidades más cercanas al colectivo.

7 LA CONVERGENCIA DE TRES MODELOS DE ANÁLISIS FÍLMICO PARA AFRONTAR EL ANÁLISIS DEL CINE QUEER ACTUAL

El marco metodológico elegido nos permite analizar, mediante una muestra significativa, cinematografía queer desde el año 2011 hasta la actualidad, centrada siempre en el caso español. La elección del análisis de contenido de los textos audiovisuales y los procesos de significación como metodología de investigación en comunicación dentro de los estudios fílmicos de género (los “gender studies”) y especialmente dentro de las teorías *queer*, es utilizado con el objeto de “situar a medios como el cine en un contexto histórico y cultural más amplio como proceso de construcción y elaboración cultural” y para investigar en “los aspectos de dominación ideológica y nuevos agentes del cambio social” (Hernández Jiménez, 2014). La finalidad es la de “abrir espacios a las voces marginadas y a las comunidades estigmatizadas” (Stam, 2001). De esta manera, se aplica una metodología basada en los estudios culturales y de género en lo audiovisual que nos descubra las representaciones, las construcciones de subjetividades e identidades y, en resumen, la producción de significado dentro de las obras a analizar.

La muestra se compone de producción cinematográfica queer española, elegida en primer lugar por representar un amplio abanico dentro de la comunidad queer, alejada de los tradicionales binomios heterosexual/homosexual, ampliando a conceptos como poliamor o a directamente no sentirse identificado con ninguna etiqueta. En segundo lugar, la selección se justifica por tratarse de obras independientes, estrenadas en muy pocas salas comerciales y destinadas normalmente al mercado doméstico. En tercer lugar, por su año de producción, eligiendo el periodo desde el 2011 hasta la actualidad para reflejar lo más fielmente posible el momento en el que nos encontramos. Por último, en cuarto lugar, se han elegido obras que contuvieran temas poco tratados y con trasfondo social como la adolescencia homosexual en un contexto de diversas culturas. Todo ello nos permite llegar a conclusiones importantes sobre el imaginario queer actual español. La muestra es la siguiente:

- Los amigos raros* (Roberto Pérez Toledo, 2014), sobre sexualidad sin etiquetas, queer.
- El sexo de los ángeles* (Xavier Villaverde, 2011), que trata cuestiones como la bisexualidad y el poliamor.
- A escondidas* (Mikel Rueda, 2014), acerca de adolescencia y multiculturalidad LGBTQ.

La metodología elegida para la investigación es el análisis textual fílmico basándonos en tres autores de referencia. Por una parte, se siguen los estudios de Carmona (1991), que reflexiona sobre cómo comentar un texto fílmico, añadiendo conceptos importantes como la cultura que crean las imágenes y sus percepciones, explicando qué parte de nuestro conocimiento del mundo se basa en el sentido que le damos a las imágenes que se nos muestran y si dichas imágenes pueden considerarse como realidad, siendo sus teorías de imaginarios culturales muy apropiadas en este análisis. Por otra parte, el de Sánchez Noriega (2006), que propone conceptos cruciales utilizados en esta investigación como el análisis de los elementos del lenguaje audiovisual (la voz narrativa o la fotografía) y el análisis del modo de producción, modo que cambia en el cine queer aquí analizado. Del modelo de Francisco Javier Gómez Tarín (2008, p. 4) se extrae su propuesta de análisis de guion dividido en tres partes principales (elementos objetivables, elementos no objetivables e interpretación), además de que trata conceptos como el de denotación, connotación y sentido, reflexionando sobre las metáforas y sentidos que nos muestran las imágenes audiovisuales y cómo las interpretamos, punto fundamental en nuestra investigación.

Este análisis se basa en la combinación de los tres modelos, adaptando cada caso a las peculiaridades de cada elemento visual analizado, ya que “Este modelo de análisis ha de ser dúctil y plegarse en cada momento concreto; lejos de imponer un esquema rígido a cualquier film, se trata de adaptar un modelo teórico a la película concreta. Ello quiere decir que, según el texto concreto, tendrán más relevancia unos u otros elementos” (Noriega, 2006, p. 61).

Tras la unión de las tres teorías, la metodología elegida se centra en investigar cualitativamente, adaptando el análisis a cada película, puntos concretos como la narrativa, los personajes o conflictos y los estereotipos. Los estereotipos son el aspecto clave del análisis, en el que se estudian las cuestiones relacionadas con los imaginarios sociales y que hacen referencia a categorías como la promiscuidad gay, la masculinidad del mundo lésbico o la aparición del consumo de drogas. Finalmente, el análisis muestra una valoración general en la que reflexionamos sobre la pieza audiovisual dentro del colectivo queer y cuál es su relevancia y aportación.

8 LA DIFERENCIA, LA ELIMINACIÓN DE ETIQUETAS Y LA EXALTACIÓN DE LO RARO

La película *Los amigos raros*, del director Roberto Pérez Toledo, realizada en 2014, se clasifica dentro del género drama, pero sobre todo, del denominado cine queer; es una pieza que intenta alejarse de los patrones seguidos habitualmente por el cine. Es un ejemplo de cine minoritario con personajes queer, ya que muestra la diversidad de opciones sexuales, intentando no poner clasificaciones a lo que los personajes sienten, con tramas en las que una chica considerada lesbiana disfruta del sexo con un hombre o de un hombre heterosexual que se enamora de su mejor amigo, por lo tanto, es una película que trata de romper las construcciones sociales que diferencian lo heterosexual de lo homosexual.

La pieza audiovisual sigue además una estructura narrativa distinta a la del cine convencional, basado en el modelo de producción #LittleSecretFilm, que consiste en la grabación de la película en un tiempo de 13 horas y con un equipo de 13 personas y cuya distribución es pública y gratuita, con licencia Creative Commons y sin ningún tipo de financiación. Este tipo de filmografía es una forma de producción minoritaria, alternativa a la comercial, en la que se intenta apostar por formas distintas que rompan con las normas anteriores y creen un nuevo tipo de cine.

A pesar de ser una película del denominado cine queer y underground, mantiene ciertos estereotipos e imaginarios anteriores como el del gay malvado (Zerpa, 2014), que juega con la gente, con el caso de Sam, el protagonista que trata mal a todos pero todos se obsesionan con él. Continúa con otras visiones estereotipadas que asocian el VIH en gran parte con el colectivo queer, con el ejemplo de Gabi, el personaje que contrajo VIH durante su participación en una orgía en la que no se utilizaba preservativo. En relación a esto, los personajes mantienen relaciones sexuales sin pareja estable como tríos y orgías, continuándose el estereotipo de homosexualidad y promiscuidad, que se muestra en escenas de cama entre varios de ellos (ver Fig. 1).



Figura 1. Roberto Pérez Toledo. *Los amigos raros*, 2014. Fotograma de la película.

Sin embargo, a pesar de mantener esta libertad sexual, la película de Pérez Toledo no muestra sexo o contenidos explícitos, apareciendo solo momentos de besos y de cama una vez finalizado el acto sexual, reduciendo una visibilidad que sí se produce y se encuentra perfectamente localizada, pero en un grado menor que en otras películas queer analizadas. También se pueden apreciar en esta película otros estereotipos como asociar la bisexualidad con conductas promiscuas, con el protagonista Sam, que mantiene relaciones sexuales con todos los personajes y en diversas situaciones y contextos.

Aún así, esta película, realizada como una mezcla entre el género documental y el drama, sin seguir una estructura narrativa en la que la historia se desarrolle linealmente, supone una revolución y una novedad al romper con los cánones anteriores en los largometrajes de temática queer, apostando por un cine underground, fuera del cine de grandes presupuestos propio de la cultura de masas, adaptado a la era digital y con promoción exclusiva en redes sociales. La promoción en redes sociales confluye dentro de un nuevo ecosistema digital y en una audiencia influenciada por lo que sus contactos comparten en estas redes sociales, una promoción que aleja la película de contratos y ataduras comerciales que la limiten en ciertos aspectos, reduciendo así su forma de llegar ante una gran cantidad de público pero favoreciendo la libertad absoluta, incluyendo una libertad creativa y de reivindicación por parte del director.

La película, por lo tanto, rompe ciertos estereotipos como el binomio heterosexual/homosexual, eliminando etiquetas hasta ahora utilizadas en el cine queer, ya que aparecen personajes como Gero, que en un principio se declara heterosexual pero en cierto punto de la historia besa a otro personaje masculino. Además, favorece la ruptura de prejuicios con el ejemplo del personaje de Cris, lesbiana que quiere ser madre y no se resigna a renunciar a su maternidad a causa de su homosexualidad. En resumen, los personajes no son solo homosexuales o heterosexuales, se van adaptando sus formas de amar o de vivir su sexualidad sin incluir etiquetas, la historia de amor entre únicamente dos personas ya no funciona aquí, los personajes no son triunfadores, ni políticamente correctos ni necesariamente acaban en un final feliz. La película se puede clasificar por ello dentro del género queer, ya que cumple con algunos de los cinco rasgos investigados por Aaron (2004) como son que la película “se enfoca en los márgenes de los márgenes, no solo en las comunidades gays y lesbianas, sino también en las figuras más subalternas dentro

de estas comunidades por cuestiones de raza o de clase; desnaturaliza y reescribe la historia y experimenta formas novedosas, géneros indefinibles y contenidos poco convencionales” (como se cita en Zecchi, 2015, p.46).

La película, en conclusión, puede considerarse así una singularidad que se encuentra dentro del denominado cine de autor, con nuevas narrativas, sin financiación y sin grandes distribuidoras. Es una extrañeza que aporta un nuevo enfoque dentro del cine queer, intentando eliminar las etiquetas sexuales incluidas en otras películas. Es una rareza de la que el propio guión y el título es consciente y ya dan pistas con frases como: “Somos amigos raros, nos gusta lo raro, odiamos lo normal”.

9 EL AMOR EN SUS DIFERENTES FORMAS Y LO INDEFINIDO DEL SEXO DE LOS ÁNGELES

El sexo de los ángeles elimina la mirada heterosexual normativa y los sistemas hegemónicos de los que hablan autoras como Dorado (2008), pero no solo la heterosexual, sino también la mirada de pareja tradicional, vaciando este espacio subjetivo de contenido. Es una película rodada originalmente en catalán que habla acerca de la bisexualidad en un primer momento con la intención de llegar más lejos, de tratar el poliamor y las diversas formas de vivir la sexualidad y el amor sin etiquetas. Es por tanto una película queer.

El director busca reflexionar sobre si las formas de relación tradicionales son más positivas para las parejas que las nuevas, como el poliamor. Se trata, por ejemplo, el caso de los padres de Carla, que se esfuerzan en estar juntos aunque su madre tiene depresión y sabe que su padre le es infiel con otra mujer. En la película, los personajes sufren por amar a varias personas y por no entenderse a ellos mismos, es decir, se muestra un imaginario sociosexual distinto. Esta película, como cine “subversivo”, se replantea cualquier norma cultural o moral y utiliza por lo tanto la cinematografía en favor de minorías (Berzosa y Rodríguez, 2014).

Los personajes protagonistas tienen una vida estable hasta que llega un tercero que altera sus mundos y, con miedos, comienzan a tener una relación poliamorosa. *El sexo de los ángeles*, incluye algunos estereotipos vistos en la cinematografía anterior, como el del homosexual que no lo manifiesta ni lo parece físicamente ni en su personalidad, con frases como: “No parece nada gay, no tiene pluma y en la cama con la chica funcionaba muy bien”. Se siguen manteniendo prejuicios como la promiscuidad, con personajes que quieren acostarse con la mayor cantidad posible de personas, sin importar con quién, con frases de los protagonistas en las que indican que “las chicas van vestidas para matar”. Se mantiene el uso de drogas y los personajes toman pastillas y fuman canutos (como Bruno o Rai). Ambos estereotipos recogidos en los estudios de Zerpa (2014).

Aparece el mundo trágico con el pasado tormentoso de Rai, en el que le pegaron por ser gay, su madre lo abandonó, etc., y en el final se juega con un posible destino fatal en el que uno de los protagonistas puede morir en un accidente de moto, sin que al final llegué a ocurrir. Finalmente, la película también recurre a imaginarios colectivos ya producidos desde la etapa del tardofranquismo como el gay con pluma y amanerado, analizado por Zerpa (2014), como el personaje de Dani, que se comporta de una forma femenina y que tiene como finalidad provocar la risa del espectador y al que le gustan sexualmente todos los chicos.

Así, a pesar de mantener ciertos estereotipos, es una obra audiovisual novedosa, ya que habla del tema del poliamor, en pocas ocasiones visto en España, y sirve como una forma de romper imaginarios sociales y culturales. Al principio, a los personajes les cuesta entender la relación a tres, pero acaban admitiéndolo, como un símbolo de cómo las diferencias sexuales se ven extrañas, pero que consiguen ser más aceptadas por la sociedad. En esta etapa, se sigue manteniendo el tema de la visibilidad, con escenas de sexo que se muestran sin tapujos (ver Fig. 2) y se habla abiertamente de este tema, con frases de los personajes como: “La próxima vez que te calientes utiliza los deditos”.



Figura 2. Xavier Villaverde. *El sexo de los ángeles*, 2011. Fotograma de la película.

En conclusión, la película trata las relaciones sexuales y amorosas no convencionales, de personas queer y libres que no se identifican con las etiquetas heterosexual/homosexual/bisexual y, por lo tanto, es otro aporte de interés en las tendencias de representación cinematográfica del colectivo queer y un ejemplo claro de contracine actual en España, ya que presenta una reconfiguración de las identidades sexuales y da voz cinematográfica a minorías dentro de las minorías.

10 LA RUPTURA DE TABÚES Y LA VISIBILIDAD DE LO ESCONDIDO

La película *A escondidas*, del director Mikel Rueda y estrenada en 2014, supone una deconstrucción del cine tradicional desde el punto de vista de la subjetividad de una mirada no normativa y una alternativa a la subjetividad visual hegemónica heterosexual, estudiada por investigadores como Zecchi (2015). Los personajes adolescentes no sufren aquí los primeros enamoramientos heterosexuales que la mirada cinematográfica suele poner en ellos. La obra cuenta una historia de amor homosexual entre dos jóvenes de dos mundos completamente diferentes, un chico español y un marroquí, que están experimentando y comenzando a descubrir sus sentimientos. La película habla del amor más allá de religiones, culturas, ideologías, edades o etiquetas y es un ejemplo de oponerse a la idea de hegemonía cultural.

A escondidas se centra así en los conflictos personales y la relación entre dos chicos de dos mundos muy diferentes, con el tema central de la homosexualidad en la adolescencia y otros temas secundarios como el de la amistad (el apoyo incondicional de Guille a Rafa). La pieza audiovisual muestra mucha normalidad en diversas cuestiones como son la presencia del

homosexual amanerado y con pluma con finalidad cómica, desterrado de esta película. A pesar de ello, se pueden encontrar estereotipos y prejuicios del imaginario sociosexual ya hallados en filmografías anteriores españolas. Se usa las drogas (los personajes protagonistas, Rafa e Ibrahim fuman porros) y el tema de los afectos continúa siendo muy mínimo, de hecho, en la película solo aparece un pequeño beso entre los protagonistas acompañado de algunas caricias (ver Fig. 3)



Figura 3. Mikel Rueda. *A escondidas*, 2014. Fotograma de la película.

Asimismo, en el final de la película, se repite el final trágico, en el que una pareja homosexual no acaba bien ya que la sociedad no lo acepta, con Ibrahim huyendo del país y Rafa triste y solo en la escena final sin posibilidad de una pareja duradera y estable.

A pesar de ello, se puede considerar a la película como un aporte importante a la cinematografía queer española, ya que fue realizada con poco presupuesto, con una estructura narrativa diferente (la historia se cuenta mediante flashback y no linealmente), con una música creada por grupos alternativos y que trata de forma conjunta temas hasta ahora no mezclados entre sí como la homosexualidad, la inmigración y la adolescencia en un contexto de inmigración. Además, el largometraje se proyectó en muy pocas salas de cine de España y se exhibió mayoritariamente en festivales de cine independiente. Esta película nos permite tener una perspectiva totalmente distinta a la mirada heterosexista de otras películas, sin que el espectador espere una trama de amor adolescente homosexual. Sirve de ejemplo del concepto imagen-multiplejidad, investigado por Lipovetsky y Serroy (2009) y que rompe los antiguos cánones morales del cine.

En conclusión, es una película queer que trata temas reales y cercanos al colectivo y que elimina muchos estereotipos, por lo que se puede considerar una película “pedagógica”, término utilizado por autores como Melero (2011). Se trata de dos adolescentes de dos mundos totalmente distintos unidos por algo universal, el amor. En palabras de Mikel Rueda, director, en la promoción de la película, que se pueden considerar todo un referente de lucha contra la heteronormatividad cinematográfica: “En esta sociedad, todo aquello que se sale de lo convencional no gusta. Y queremos taparlo como sea para que no haga daño. Es ahí donde dejamos nuestros miedos... Y es ahí donde nace “A escondidas” (Mikel Rueda).

11 CONCLUSIONES

Se puede inferir que el cine es un productor simbólico de subjetividades, lo que le lleva a crear imaginarios sociales y colectivos culturales e ideologías, ya que no solo refleja lo que ocurre en la sociedad, sino que de la misma forma es capaz de socializar a las personas masivamente en nuevas realidades que tienen la capacidad de ser falsas o verdaderas. Por ello, aparecen estereotipos, que son versiones sesgadas y reducidas de la realidad y que las audiencias pueden tomar como ciertos. Así, el cine queer sería un contracine que se cuestiona las representaciones fílmicas y que propone visiones alternativas a los discursos únicos del cine de masas y de grandes distribuidoras

Analizando el caso español, durante la etapa tardofranquista, la homosexualidad estaba prohibida en la cinematografía y solo conseguía saltarse la censura mediante dos mecanismos: a través de la condena social, en los que los personajes queer sufrían un cruel destino a causa de su condición, o con su aparición en personajes cómicos o amanerados. En la transición, comienza una etapa de reivindicación y surgen películas con temáticas queer no vistas antes, como el caso de *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977) sobre un personaje transexual. Adentrados en los años 90 y 2000, a pesar de mantener imaginarios propios de décadas anteriores, aparecen películas que normalizan la cuestión homosexual y se introducen nuevos temas, como la homosexualidad adolescente en películas como *Krámpack* (Cesc Gay, 2000). Desde el año 2010 sigue habiendo prejuicios, incluso recurrentes, como el uso de drogas o el gay con un final trágico -*A escondidas* (Mikel Rueda, 2014)- o el recurrente uso de la infidelidad y la promiscuidad habitual en los imaginarios sociosexuales sobre gays y lesbianas -*Los amigos raros* (Roberto Pérez Toledo, 2014)-.

De este modo, se puede concluir que sí aparecen estereotipos en las películas españolas pero en una proporción menor en el cine minoritario y queer analizado en este ensayo. Se siguen manteniendo prejuicios que forman parte del imaginario social como son la promiscuidad y el gay afeminado, pero hay cambios: se ha producido un aumento de la visibilidad queer, disminuye la ocultación homosexual generalizada usada en etapas anteriores, aunque se mantiene en cierto modo en películas como *A escondidas* (Mikel Rueda, 2014) y se infiere una eliminación paulatina con respecto a otros años de la invisibilidad de la intimidad. Además, un solo personaje homosexual no representa a todo el colectivo y hay exposición de una gran variedad.

Por lo tanto, hay un avance actual y positivo hacia películas más realistas y cercanas a visiones reales sobre la homosexualidad, favorecidas entre ellas por las películas queer y reivindicativas, como *A escondidas* (Mikel Rueda, 2014) sobre homosexualidad juvenil y multiculturalidad, que intentan romper estos imaginarios creados culturalmente por agentes socializadores como la escuela, la familia o los medios audiovisuales. En conclusión, el cine ha reflejado de forma evidente cambio legislativos y de mentalidad en la sociedad española, aún con ciertos temas pendientes y que el cine mayoritario español sigue sin tratar. En la actualidad, hay una mayor normalización de la cuestión homosexual, que en numerosas ocasiones ya se incluye como un tema más dentro de la filmografía y no como el tema central, pero aún se hacen necesarias películas más arriesgadas y que traten temas que afectan al día a día del colectivo como son la gestación subrogada, la monogamia en parejas homosexuales, la paternidad o la transexualidad en menores de edad y que ayuden a crear un imaginario social positivo. Así, si

el cine al aportar relatos y estéticas genera identidades, también se puede usar el audiovisual como tecnología subversiva y transformadora del sistema epistémico, simbólico y estético.

Bibliografía

Álvarez, J. C. A. (2002). Evolución de la temática en torno a la homosexualidad en los largometrajes españoles. *Dossiers feministes*, (6), 143-159.

Bárcena, J. G. (2012). Descifrando la postmodernidad: Imbert, Gérard (2010): "Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)". Madrid: Cátedra. Sesión no numerada: revista de letras y ficción audiovisual, (2), 243-246.

Berzosa, A. (2014). *Homoherejías filmicas*. Madrid: Brumaria.

Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

De Moraes, D. (2007). Hegemonía cultural y comunicación en el imaginario social contemporáneo. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (35), 3.

Dorado Caballero, A. (2008). Desenmascarar el pensamiento heteronormativo de la educación en la diversidad afectivo-sexual: *Guías didácticas en Cataluña: Una óptica psicosocial crítica*.

Galán Fajardo, E. (2006) Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva. *Revista Ecopós*, 9 (1). Disponible en http://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1060/1000

García Rodríguez, J. (2008) *El celuloide rosa. Un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*. Barcelona: La Tempestad.

Gil, A. (2009). *La censura cinematográfica en España*. Barcelona: Eds. B.

Gómez Tarín, F.J. (2006). *El análisis del texto fílmico*. Castellón: Universitat Jaume I.

Hernández, F. A. Z., & Jiménez, B. H. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. *Área Abierta*, 14(3), 5-21.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*. Madrid: Cátedra.

Lipovetsky, G., & Serroy, J. (2009). *La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

Martínez, S., & Ortuño, P. A. H. (2015). La ficción audiovisual como instrumento para la creación de marca territorial: del brand placement al place branding. In *El nuevo diálogo social: organizaciones, públicos y ciudadanos* (pp. 613-626).

Melero, A. (2010). *Placeres ocultos: gais y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.

Noriega, J. L. S. (2006). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial.

Quin, R., & McMahon, B. (2010). *Historias y estereotipos* (Vol. 7). Madrid: Ediciones de la Torre.

Rodríguez, V. M. (2014). *Cine menor y performatividad queer*. *Universitas Humanística*, 53(53).

Stam, Robert. (2001). *Teorías del cine*, Barcelona: Paidós.

Villaplana Ruiz, V. (2005). Versiones desordenadas. Nuevas subjetividades en las representaciones contemporáneas. In: N. Piqueras Sánchez, ed., *Fugas subversivas : reflexiones híbridas sobre la(s) identidad(es)*, 1st ed. *Universidad de Valencia: Servicio de Publicaciones Valencia*, pp.103-115.

Zecchi, B. (2015). El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a "new queer". *Área Abierta*, 15(1), 31.

Zerpa, J. A. P. (2014). Estereotipos de hombres homosexuales en la gran pantalla (1970-1999). *Razón y palabra*, (85), 2-43.