©2014

Darío Sánchez González

ALL RIGHTS RESERVED

MARICAS DE ETIQUETA: IDENTIDAD GAY EN EL CINE RECIENTE DE ESPAÑA Y EL CONO SUR

By

DARÍO SÁNCHEZ GONZÁLEZ

A dissertation submitted to the

Graduate School-New Brunswick

Rutgers, The State University of New Jersey

In partial fulfillment of the requirements

For the degree of

Doctor of Philosophy

Graduate Program in Spanish

Written under the direction of

Susan Martin-Márquez

And approved by

_____

_____

_____

_____

New Brunswick, New Jersey

October, 2014

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

MARICAS DE ETIQUETA: IDENTIDAD GAY EN EL CINE RECIENTE DE ESPAÑA Y EL CONO SUR

By DARÍO SÁNCHEZ GONZÁLEZ

Dissertation Director:
Professor Susan Martin-Márquez

My dissertation analyzes 21st-century gay-themed films from Argentina, Chile, Spain, and Uruguay, and seeks to determine how their portrayal of men who have sex with men (MSM), much more diverse and self-aware than before, integrates an identity-based paradigm for the understanding of sex between men, the "gay paradigm."

I explore the negotiation of gay identity, as conceived in the post-World War II period, with an earlier way of organizing masculine homoerotic interactions that I define as the "Mediterranean paradigm." The former praises equality between MSM as the basis for community; the latter emphasizes the role that disparities of all kinds between sexual partners play in the development of homoerotic identities. All of the four countries that I address share this dichotomy, along with similar political experiences in recent history—military dictatorships, ostensibly seamless transitions toward democracy, and major strides for LGBTQ-inclusive legislation.

I examine the representation of MSM in these contexts through three genres/themes seldom present in films from these countries before 2000. My first chapter addresses coming-of-age gay films; the second deals with films about networks and communities of gay men; and the third discusses the representation of migrant MSM

outside the scope of gay identity, normally due to economic reasons. My entire dissertation, and particularly this third chapter, posits clear limits to the gay identitary model in the aforementioned countries. These limits are evident in the conflict between national projects and the constitution of stable, identifiable national LGBTQ communities.

This conflict arises from the endurance of culturally defined sexual identities that stem from the Mediterranean paradigm: they predate the importation of gay identity, and have been defined through local strategies. As represented in these movies, they emphasize sexual passivity in men as a practice of political resistance; they negotiate feminine and masculine gender performance, rather than propose the reappropriation of hypermasculinity; finally, they favor more flexible social networks for gay men. In conclusion, I demonstrate how any purported link between the advancement of LGBTQ rights in these countries and the hypervisibility of gay men in their national cinemas must be strongly interrogated.

Agradecimientos

En primer lugar, debo agradecer el magisterio, la diligencia y el buen humor de mi comité: Susan Martin-Márquez, Ben Sifuentes-Jáuregui, Mary Gossy y Paul Julian Smith. No todos los días se lleva a cabo una defensa en tres zonas horarias distintas: Rosy Ruiz, del departamento de español y portugués de Rutgers, y el personal de la Office of Information Technology se ocuparon de que todo saliera bien.

En 2014, partes de esta tesis se presentaron en el congreso de la Northeast Modern Languages Association, así como en sendas sesiones en Center College y Gustavus Adolphus College. Las contribuciones del público (y el mero hecho de sacar a la luz ideas concebidas en la oscuridad a la que invitan las películas) me ayudaron a repensar algunos puntos. Sonia Kaba, de la Biblioteca Nacional de Chile, me proporcionó el acceso a un texto clave para esta tesis; la gente de la librería madrileña Berkana hizo de algunas escapadas a Chueca un reto intelectual: que dure muchos años.

Este trabajo también se nutre de conversaciones acumuladas a lo largo de casi un lustro mis profesores y mis irrepetibles colegas de la Universidad Rutgers, tanto a orillas del Raritan como en Nueva York, tanto en clase como fuera de ella. Entre las bambalinas del texto está también la gente de UMass Amherst entre 2008 y 2010: debo un saludo muy especial a mi tutora de maestría, Bárbara Zecchi, cuyo apoyo constante me ha permitido llegar hasta aquí. A mi *collacia* María Turrero, con quien primero emprendí la aventura estadounidense, le debo (entre otras cosas) muchas cenas de Acción de Gracias.

Han tenido un papel esencial las personas que «estaban ahí» con su amistad, amor y apoyo en el día a día, a veces en silencio, a veces partiéndonos de risa: Sebastián, vecino y compañero de tantas fatigas —dichoso esplín urbano de East Harlem—; Stefan,

who made many a day for me (he knows why and how); Liz y esos memorables viajes por España. Y qué decir de Michael Guzmán: su generosidad, su sabiduría y su agudeza a la hora de «entender», explicar y buscarle las vueltas a la cultura gay no pueden glosarse en tan poco espacio. *It takes a house.*

No puedo acabar sin mencionar a mi familia en Asturias y Galicia, y sobre todo a Luisa González de La Llana, que ha tenido la paciencia de ser mi madre por tantos años, todo para que me fuera (cosa muy asturiana, la verdad) al otro lado del charco. De aquel lado están personas que me conocen como nadie, a pesar de la distancia: Irene, Nel, Patry —y muchos en el tintero—. De este lado, el presente: doy las gracias, para terminar, a mis colegas en «nuestro humilde» Gustavus Adolphus College, con quienes comparto un plácido rincón del mundo en Minnesota.

No es mala idea hacerles un guiño (y ya) a las cosas y los sitios. Esta tesis se ha escrito un poco en todas partes: comenzó en la Hungarian Pastry Shop de Manhattan, y acaba hoy en un *retreat center* cerca de Minneapolis —cortesía del Kendall Center for Engaged Learning de Gustavus Adolphus College—. Entremedias se quedan, a bote pronto: mi casa en Gijón; 40 Grant Ave en Northampton, e infinitos buses desde Nueva York hasta allá; el café Figueroa en Madrid; la torre-biblioteca de UMass Amherst; aviones a España, Minneapolis, Chicago, Lexington, Berlín, Londres; el café Caballerizas de Salamanca; The Market at Larimer Square en Denver; el café River Rock en Saint Peter, Minnesota. Y vale.

Índice de contenidos

Abstract ……... ii

Dedicatoria …….……. iv

Índice de contenidos …… vi

Introducción …… 1

Capítulo 1. Niño mariquita busca machito ……. 23

Capítulo 2. «En Chueca, su vida no estará hueca»…….……. 72

Capítulo 3. «Hordas de muchachos de todos los colores» …….……... 129

Conclusión …….. 175

Bibliografía ……. 190

Introducción

«No tienes tarjeta de crédito. No ganas dinero. No vas al gimnasio. ¡Entonces qué vas a ser gay! ¡Tú eres un maricón!» (Alas 114). Este breve chiste recogido por Leopoldo Alas presenta una realidad que no siempre salta a la vista: las categorías sexuales y de género con que es habitual etiquetarse en las sociedades contemporáneas (*hetero, mujer, gay, bisexual, macho, lesbiana, heteroflexible…*) no se definen exclusivamente por medio de rasgos sexuales. Simone de Beauvoir adelantó otras visiones constructivistas con su famosa frase «no se nace mujer: se llega a serlo» (371). Otras autoras la citaron con variaciones: «las lesbianas no son mujeres» (Wittig 57) y «los gays no son hombres» (Preciado 123), citas que no suprimen la noción de género por arte de magia. En realidad, esta constelación de máximas exige nuevas definiciones de lo que somos: las categorías y «etiquetas»[1] que utilizamos dependen de elementos culturales que pueden especificarse (esto se hace, de forma burda, en el chiste que encabeza estas páginas). El éxito internacional de categorías como *gay*[2] ha ocasionado una paradoja: al tiempo que la identidad gay se reformula y se erige en probable divisa de la libertad social y sexual en muchas partes del mundo,[3] existe una creciente inquietud por el desgaste de sus bases culturales en su lugar de origen en las últimas décadas.[4] Este proceso invita a plantearse

---

[1] Así describe el término *gay* uno de los personajes de *El cuarto de Leo* (Uruguay; Enrique Buchichio, 2009), uno de los títulos que analizo en esta tesis.

[2] En lo sucesivo, debe entenderse por «gay» el adjetivo que se refiere a la homosexualidad masculina; utilizaré el acrónimo *LGBTQ* como término inclusivo.

[3] Un texto reciente del sociólogo Frédéric Martel parte de esta idea para realizar estudios de campo en varios países, y estima que «tomada como hilo conductor de la evolución de las mentalidades, la cuestión gay se convierte en un buen criterio para juzgar el estado de una democracia y de la modernidad de un país» (24).

[4] Dicha preocupación se expresa con elocuencia en el volumen *How to Be Gay* de David Halperin (33-66); con «últimas décadas» me refiero a las que siguen a la revuelta de Stonewall (28 de junio de 1969), respuesta a una redada policial en un local frecuentado

preguntas apremiantes: ¿qué significa ser gay?; ¿cómo cambia la categoría *gay* a través de distintas comunidades y culturas? Como David Halperin ha observado recientemente, los hombres gais (el conjunto de la comunidad LGBTQ, de hecho) siempre han tenido buenas razones para no responder a estos interrogantes, en la medida en que sus respuestas podrían ser utilizadas contra ellos (cf. *How* 71). Al fin y al cabo, ¿acaso no ha servido la «etiqueta» gay para convertir con seguridad suficiente el estigma en orgullo? Sin embargo, como indicaba Eve Kosofsky Sedgwick, los antiguos paradigmas sexuales no desaparecen, sino que conviven con los nuevos (*Epistemology* 44-48). Un corolario interesante de esta idea es que las historias (y teorías) que proponen una evolución teleológica de dichos paradigmas son utópicas —o distópicas, según el caso—: las identidades sexuales y de género se conforman y se disgregan, en última instancia, mediante «estrategias locales» (Butler, *Género* 288) adecuadas a (y condicionadas por) distintos intereses, marcos legales y situaciones socioeconómicas.

Partiendo de esta premisa —la especificidad cultural de las identidades sexuales y de género—, el objetivo de mi tesis es examinar la representación de la categoría gay y de los HSH[5] en las filmografías nacionales del Cono Sur[6] y de España a través de películas estrenadas desde el año 2000. A tal fin, he seleccionado tres subgéneros/materias cuya presencia dentro del corpus del cine de temática gay iberoamericano reciente supone una novedad: la película de formación (*coming of age film*), la representación del desarrollo y organización de comunidades de HSH (hasta su posterior incorporación territorial) y, finalmente, la representación de personajes HSH en

---

por la (embrionaria) comunidad LGBTQ y origen de las celebraciones del Orgullo Gay.

[5] Acrónimo para «hombres que tienen sexo con hombres», cf. inglés *MSM;* se refiere a individuos que se no se identifican como gais a pesar de sus prácticas sexuales.

[6] En su definición más limitada, que incluye solo a Argentina, Chile y Uruguay.

situación migrante. Los parámetros adicionales que delimitan el campo de mi estudio se definen a continuación.

a. Cine (frente a literatura)

Si entendemos la identidad gay como la adopción de un nuevo paradigma de prácticas sexuales y —más importante aún— de códigos estéticos, resulta lógico que el cine sea un vehículo privilegiado para este discurso identitario. Asimismo, la abundancia de alegorías visuales y espaciales con que se alude a la homosexualidad masculina, tanto en las culturas de habla inglesa como española —«el armario», «la acera de enfrente», «la pluma»—,[7] apunta al papel decisivo que tiene la representación en la diseminación de identidades homosexuales. Finalmente, como señala Richard Dyer,[8]

> Un hecho crucial de ser gay es que no se nota. Nada en la fisonomía de las personas gais los declara como tales, no hay equivalentes a los marcadores biológicos del sexo o la raza. Hay signos de gaiedad, un repertorio de gestos, expresiones, poses, atuendos, e incluso ambientes […], formas culturales pensadas para mostrar lo que la persona no muestra por sí misma. Dicho repertorio de signos, que hacen visible lo invisible, es la base de cualquier representación de la gente gay que suponga su identificación en cuanto tales (219).

Del abanico de representaciones posibles que nos permiten ver la «gaiedad», mi tesis se limita a abordar aquellos filmes que presentan, de forma explícita —al menos en el nivel extradiegético—[9] a hombres cuya libido se orienta hacia otros hombres, y cuya sexualidad afecta a su definición identitaria —bien propia, bien en manos ajenas—, así como a su ubicación en su medio social. La inclusión de escenas eróticas —en algunos títulos fundamentales, en otros accesorias— zanja la cuestión de la «identificación» planteada por Dyer, en última instancia en manos de cada audiencia, o incluso de los

[7] Todas ellas están glosadas sucintamente en *El cancaneo* de Ferran Pereda.
[8] En esta cita, *gay* significa «gay y lésbico».
[9] Muy a menudo, la identificación de los personajes se limita a este nivel en los casos que voy a estudiar; lo he considerado necesario y suficiente.

propios creadores. A pesar de haberme limitado a textos fílmicos, cabe recordar que seis de los diez títulos que he seleccionado son adaptaciones de textos escritos (dos relatos, una obra teatral, un cómic, una novela y un diario). Los numerosos cambios producidos a la hora de llevar estos textos al celuloide a menudo obligan a un análisis en paralelo de ambas versiones, centrado no en la cuestión de la «calidad» de las adaptaciones, sino en los fundamentos ideológicos que gobiernan las decisiones de quien las realiza.[10]

b. Gay (frente a bisexual, lésbico…)

La selección de una categoría sexual específica (¿por qué no abordar, por ejemplo, el cine de temática lésbica?) se debe a que los países que incluyo en mi tesis presentan una categorización mixta de la homosexualidad masculina, bien estratificada por roles de género en la relación sexual —sujeto activo frente a sujeto pasivo—, bien igualitaria, no estratificada, cuando los miembros de la relación no se adscriben a estos roles (Murray 11-16). Propongo denominar estas alternativas, respectivamente, «paradigma mediterráneo» y «paradigma gay». El desarrollo del segundo a mediados del siglo XX en algunos núcleos urbanos de Estados Unidos está íntimamente ligado a prácticas de reapropiación (paródica o no) de la performance masculina por parte de comunidades de HSH que acabaron por modificar la noción de masculinidad normativa (Altman 1-23, Aliaga y Cortés 142-61). La difusión del paradigma gay en el Cono Sur y España es un proceso complejo y lleno de contradicciones, y también ha contribuido a reformular nociones de masculinidad —en este caso, las que respaldaba el paradigma mediterráneo—. Durante el siglo XX, los tropos visuales de hipermasculinidad que habían adoptado las comunidades gais estadounidenses tenían puntos en común con los que

[10] Para un análisis crítico de la noción de «fidelidad» aplicada a la adaptación fílmica, cf. Zecchi.

reverenciaban las dictaduras de España y el Cono Sur.[11] El cuerpo masculino con apariencia viril se convirtió en una especie de némesis para los HSH: su capital erótico quedaba mermado frente a sus connotaciones ominosas. Este efecto no parece haber sobrevivido a los regímenes que lo motivaron, y la identidad gay hoy prosigue su difusión en las culturas de habla hispana. Algunos países iberoamericanos han tomado la delantera a Estados Unidos a la hora de satisfacer demandas de igualdad de derechos para «disidentes sexuales» (Guasch, *Crisis* 109) que han contribuido a galvanizar la formación de movimientos identitarios en aquel país.[12] Otra de las premisas de esta tesis es la medida en que esta rápida consecución de objetivos por parte del movimiento LGBTQ ha contribuido a que el cine ofrezca un abanico de «imágenes positivas» de hombres gais notablemente diverso.

c. El Cono Sur y España (frente a otros países hispanohablantes)

Las historias contemporáneas de ambas áreas presentan correspondencias importantes que se suman a vínculos lingüísticos e históricos. Tras períodos dictatoriales de duración variable,[13] acompañados de violenta represión social y política a cargo de cuerpos militares o de seguridad del estado, se produjeron transiciones pactadas hacia la democracia, orientadas por un pacto de olvido —tácito o explícito, pero nunca exento de polémica— que afectó muy especialmente a miembros de minorías sexuales.[14] En el

[11] Películas de los primeros años del franquismo como *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942) y *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) ofrecen buenos ejemplos de la obsesión con el hombre hipermasculino de estos regímenes.

[12] No siempre para bien: sobre las dudosas prácticas de censura «dentro del movimiento», cf. Thrasher.

[13] En Argentina, el autodenominado «Proceso de Reorganización Nacional» (1976-83); en Chile, la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-90); en España, la dictadura de Francisco Franco (1936-78); en Uruguay, la dictadura «cívico-militar» (1973-85).

[14] Para Argentina, cf. Bazán 393-98; para Chile, cf. Robles 39-42; para España, Soriano

plano económico, el programa neoliberal de retraimiento del estado del bienestar ha estado presente tanto durante periodos dictatoriales (v.g., el Chile de Augusto Pinochet) como democráticos (v.g., la Argentina de Carlos Menem o la España de José María Aznar). Por otro lado, en los últimos años, los cuatro países tienen o han tenido gobiernos (Kirchner/Fernández en Argentina, Bachelet en Chile, Zapatero en España, Vázquez/Mujica en Uruguay) que han manifestado su apoyo a la equiparación de derechos entre personas hetero y homosexuales.[15] Este breve panorama histórico esconde diferencias que se harán más visibles en esta tesis a través del análisis contextual de las películas de cada país y de la incorporación de textos teóricos específicos.

d. Siglo XXI (frente al corpus fílmico anterior)

Un análisis de la producción fílmica de estos cuatro países —de volumen desigual— revela un aumento notable de películas con temática gay desde 2000. Mi objetivo central no es determinar la magnitud de este aumento ni su límite cronológico, sino analizar sus consecuencias en un corpus fílmico como el del cine de temática gay, de peso específico limitado en cualquier cinematografía nacional y, al mismo tiempo, con gran responsabilidad representacional. La secuencia de capítulos enfatiza que esta ampliación de horizontes es un salto no solo cuantitativo, sino también cualitativo.

1.1. El paradigma mediterráneo

La noción de «paradigma mediterráneo» a la que he aludido anteriormente deriva su nombre, en primer lugar, de la ya citada noción de paradigma sexual introducida por Sedgwick para glosar las ideas de Michel Foucault sobre el origen contemporáneo de la

---

Gil (pássim); para Uruguay, cf. Muñoz 44-52.

[15] España en 2005, Argentina en 2010 y Uruguay en 2013 han legalizado el matrimonio entre personas del mismo sexo; en Chile se está planteando legislación al respecto (cf. Mascareño y Cádiz).

homosexualidad;[16] la designación *mediterráneo* requiere mayor comentario. Como indica Stephen Murray (3-15), la concepción igualitaria de la sexualidad entre hombres que preconiza la cultura gay post-Stonewall, a pesar de su propagación, está lejos de ser dominante en el mundo.[17] Este autor cita tres formas de organizar la homosexualidad masculina que conllevan una estratificación de los individuos que toman parte en la relación sexual, bien por razón de edad, de profesión, o de construcción de género. De todas las culturas que han participado de estos sistemas antes de la edad contemporánea, las más documentadas son las del mundo clásico, esto es, Grecia y Roma antes del predominio del cristianismo. La herencia grecorromana en toda la costa mediterránea ha constituido un fondeadero imprescindible para las referencias a la homosexualidad masculina en textos de lengua hispana: como botón de muestra, *Heraclés,* el volumen pionero del escritor español Juan Gil-Albert (escrito en 1955 pero publicado veinte años después), comienza con la historia del héroe griego y su joven escudero Hylas.[18]

En la academia norteamericana, David Halperin ha estudiado a fondo los paradigmas sexuales de la Atenas clásica, y detalla tanto el funcionamiento normativo de las relaciones eróticas entre hombres adultos y adolescentes aprobadas entonces, como la ulterior clasificación de ciertos hombres adultos —los que disfrutaban al adoptar el rol

---

[16] Dicha invención, el «Gran Cambio de Paradigma» al que alude Sedgwick, se condensa a menudo en la famosa cita de Foucault «el sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie» (*Historia* 57).

[17] La idea de la igualdad entre compañeros sexuales merece una genealogía más compleja. Al hablar de una sauna gay en el Chicago de finales de los 70, Dennis Altman observa cómo «la voluntad de tener sexo en el momento, con promiscuidad, con gente de la que uno no sabe nada y de la que solo espera contacto físico puede entenderse como un tipo de democracia whitmaniana […] alejada de la camaradería masculina del rango, la jerarquía y la competición que caracteriza casi todo el mundo exterior» (79-80).

[18] «Cada héroe se hacía acompañar de su muchachuelo favorito que hacía las veces, en aquella sociedad épica y graciosamente ruda, de escudero, de paje, de flautista, así como era el depositario de otras intimidades no menos fogosas» (16).

pasivo en la relación sexual— como *molles* o «suaves» en un tratado médico de mediados del siglo V d. C. (traducido de un original de principios del II d. C.), hecho que implica una medicalización temprana de *cierto tipo* de homosexualidad (*One Hundred* 18-24).[19] Halperin resume sus pesquisas en una frase: «las actitudes y comportamientos públicos de los ciudadanos de Atenas […] tienden a representar el sexo no como una actividad colectiva en la que dos o más personas se involucran, sino como una acción que una persona ejerce sobre otra» (29). El énfasis que el paradigma mediterráneo —tal y como se observa en los filmes que pasaré a analizar— pone en la disparidad de poder entre los dos miembros de la relación sexual, justifica su vínculo con la efebofilia griega, sin que sea necesario establecer una relación genealógica entre ambos. La estratificación etaria de esta última, sin embargo, no implica una feminización del *erómenos* (sujeto pasivo, frente al *erastés*), por más que —al igual que la polaridad «activo/pasivo» ligada al género en el mundo iberoamericano— suponga otro tipo de desequilibrio (Murray 10).

Numerosos estudios trazan las vicisitudes del paradigma griego tras el período clásico: Oscar Guasch destaca cómo su temprana absorción por parte del cristianismo provocó una fuerte estigmatización del sujeto pasivo de la relación, víctima de la *mollities* (*Crisis* 46-49). Siglos más tarde, el cambio de paradigma hoy en día descrito por la célebre cita de Foucault (cf. n. 16) no se produjo de forma homogénea en todos los países de herencia cristiana. Las autoridades iberoamericanas emplearon el término decimonónico *homosexual* de forma particularmente arbitraria: el caos taxonómico que analiza Jorge Salessi en la Argentina de finales del XIX y principios del XX es un ejemplo

[19] Para un desarrollo minucioso y documentado (aunque no exento de prejuicios) de esta evolución, véase el texto de Eva Cantarella *Según natura: la bisexualidad en el mundo antiguo* (269-81 en particular).

de ello.[20] Este estudio también señala las posibilidades de agencia que abría el interés médico para los HSH —a un elevado coste—. La futura identidad gay dependerá, desde sus orígenes (el término médico *homosexual*), del encuentro —casi siempre en forma de conflicto— entre un deseo de autoafirmación y una voluntad represiva que se niega a reconocerlo; en palabras de Judith Butler, «la potencia [agencia de los sujetos] supone la asunción de un propósito *no pretendido* por el poder, el cual no hubiese podido derivarse lógica o históricamente y opera en una relación de contingencia e inversión con respecto al poder que lo hace posible» (*Mecanismos* 26). Esto explica el potencial identitario que puede tener la adopción del paradigma mediterráneo en un contexto en el que existe otro paradigma mejor definido, y reconocible con mayor inmediatez.

1.2. El paradigma gay

Me refiero, por supuesto, al paradigma gay, fácil de identificar por su uso de símbolos, particularmente la bandera arcoíris que «sirve, para gais y lesbianas, como señal de una "Cruz Roja universal", un letrero que dice: aquí hay refugio cuando surgen problemas» (C. Smith). Según Martel, «en todas partes se izan las *rainbow flags,* pero cada cual milita bajo su propio estandarte» (22), aunque el mismo autor admite líneas antes que «paradójicamente, Estados Unidos aparece así para muchos gays no tanto como una nación imperialista, sino como el símbolo cultural, desde Stonewall, de su liberación». En la misma orientación, aunque haciendo referencia a los aspectos internos de este fenómeno, Dennis Altman analizaba dos procesos concurrentes en un volumen de título elocuente (*The Homosexualization of America, the Americanization of the*

[20] Las taxonomías populares de nuestros días muestran tanto la superposición de ambos paradigmas como la voluntad de distinguir entre activos y pasivos (cf. Murray y Dynes).

Homosexual) publicado en 1982.[21] Las comunidades que impulsaron los movimientos de liberación en torno a la revuelta de Stonewall tenían su origen, irónicamente, en un colectivo militar: los HSH expulsados del ejército de Estados Unidos durante la II Guerra Mundial, que «invadieron» los principales puertos del país (Bérubé). Después de 1969, según Halperin, en dichas comunidades se vio «la emergencia de una nueva praxis de género y sexo masculina que no dependía de roles, y que hizo surgir un nuevo estilo y una nueva forma de vida, encarnados en la figura del clon gay o gay macho» (*How* 55). La difusión del paradigma gay, de su praxis igualitaria y de la identidad asociada a él en las décadas posteriores fue incesante, pero tortuosa: una visión superficial, como el estudio de Murray y Arboleda sobre el uso del término *gay* en urbes latinoamericanas, es la punta del iceberg de la coexistencia de paradigmas (cf. de nuevo Sedgwick, *Epistemology* 44-48) que evita una narrativa gay «derecha» (*straight*).

Esto es evidente en el contexto del Cono Sur y España. La instauración o existencia de regímenes represores durante los años 70, la tenacidad de los instrumentos legales (y policiales) contra la homosexualidad masculina[22] y, más adelante, la aparición del VIH, a menudo interpretado localmente como una amenaza estadounidense,[23] son

[21] Al hablar de las disputas entre la academia francesa y la estadounidense al respecto de la teoría *queer,* los autores españoles Ricardo Llamas y Paco Vidarte advierten que «tras la bandera del arco iris […] se esconden dos disposiciones distintas de los mismos colores: blanco, rojo y azul. La lavadora *queer* aún no centrifuga a la velocidad necesaria» (*Homografías* 256).

[22] Tales instrumentos, al menos en España, distinguían entre sus víctimas masculinas a los hombres activos y pasivos, llegando hasta el punto de enviarlos a prisiones distintas (cf. Gutiérrez Dorado 250-52).

[23] «Pero, tal vez todo esto resulte excesivamente alambicado, en un país donde los líderes testimoniales del inexistente "movimiento gay" español se dedican a propalar que el SIDA es poco menos que un infundido [sic] […], y donde los más críticos homosexuales se tranquilizan diciendo que el SIDA es cosa "psicológica", o incluso un "invento de Reagan"» (Cardín y Fluviá v).

algunas de las razones históricas que explican la vacilante adopción del paradigma identitario gay. A su vez, ello ha contribuido a un fenómeno especialmente intenso en estos países: la existencia de un próspero circuito comercial gay que precedió a la consolidación de comunidades. Guasch describe la boyante subcultura de las saunas gais en la España de fines de los ochenta (*Sociedad* 109-35), cuando la manifestación del Orgullo Gay vivía sus horas más bajas desde su fugaz auge durante la transición (Villaamil 79-80). Víctor Hugo Robles recuerda la aparición de locales de encuentro gay en el Chile de la dictadura, fruto de la «ideología de libre mercado» imperante (20). Esta prioridad de lo comercial sobre lo reivindicativo y de la liberación individual de facto sobre los derechos comunitarios invita a un pacto tácito entre sectores privilegiados de la población LGBTQ —hombres de raza blanca y de clase media-alta— y gobiernos que mantiene a los movimientos sociales en un segundo plano. El acento en las prácticas sexuales por encima de las identidades, característico del período post-VIH, crea un ambiente en que el viejo debate identitario entre esencialismo y constructivismo[24] cae en el olvido para los HSH capaces de satisfacer su demanda sexual, al margen de la represión, a golpe de talonario —o tarjeta—.

2. El cine anterior al año 2000

La representación siempre ha sido un campo minado para los gais, incluso en tiempos de «hipervisibilidad»:[25] como indica Leo Bersani, una visibilidad gay cada vez

[24] Es decir, el debate sobre el origen de la homosexualidad, resumible en la frase «natura frente a cultura»; cf. Llamas y Vidarte 289-95 y Preciado 71-77 para una visión escéptica sobre dicho debate.

[25] Término propuesto por Julianne Pidduck en su epílogo al volumen *Now You See It,* escrito por Dyer (266); originalmente se refería a la mayor distribución y diversificación de materiales visuales de temática LGBTQ. Pocos años más tarde, la misma autora advierte que «sobre todo en las ciudades de Europa Occidental y Norteamérica, las

mayor tiene ventajas, pero también implica riesgos (11-29); sin embargo, el problema principal para las comunidades gais de España y el Cono Sur no ha sido, por lo general, un exceso de visibilidad. El empoderamiento económico de ciertos sectores de dichas comunidades, que permitía el acceso a un circuito comercial destinado a satisfacer demandas sexuales, no ha sido suficiente para gestionar las representaciones de personas LGBTQ (y su distribución) hasta tiempos muy recientes. Dyer observa cómo «las representaciones aquí y ahora tienen consecuencias reales para gente real, no solo en el trato que recibe […], sino también en la medida en que delimitan y habilitan las alternativas de vida posibles en una determinada sociedad» (*Matter* 3). A juzgar por la tardía emergencia del cine de temática gay en Argentina y España,[26] este hecho no ha sido explotado conscientemente por un número importante de creadores; el exiguo corpus anterior al año 2000, en cualquier caso, merece una breve reseña.

En Argentina, como señala Ricardo Rodríguez, el modelo de los personajes gais era el «estereotipo primario gay —el mariquita— un hombre muy afeminado, cercano a la caricatura de la mujer» («Cine» 89). Fuera de la comedia, otros títulos, como los filmes de Daniel Tinayre, vinculaban la homosexualidad masculina a un destino trágico y/o a crímenes pasionales, haciendo posible internarse en otros géneros. Como reseña el mismo autor en otro artículo («*Adiós*»), hubo que esperar al fin del régimen militar en 1983 (la censura se abolió en 1984) para encontrar filmes que trataran de la homosexualidad masculina como tema principal bajo una perspectiva abierta y moderadamente solidaria. *Adiós, Roberto* (Enrique Dawi, 1985) y *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate,

---

imágenes de lesbianas y hombres gais que proliferan en los paisajes visuales modernos cada vez se alejan más de las vidas y comunidades gailésbicas» (10).

[26] No he encontrado filmes de temática central gay en el cine de Chile y Uruguay estrenados antes del año 2000.

1986) llenaron el vacío desde puntos de vista diferentes: en el primer título, el desenlace no confirma la vigencia de la relación entre el personaje principal, Roberto, y su amante Marcelo; la segunda película, por el contrario, ofrece un final feliz, aunque tras un largo calvario de la pareja protagonista.[27]

Para el caso español, Alejandro Melero Salvador desgrana una importante serie de títulos estrenados durante la transición hacia la democracia que presentan a personajes gais, a menudo en el centro de la narrativa. Estas películas giran en torno a dos modelos: la «comedia de mariquitas» y el cine dramático, que suele conminar a los personajes gais a la desazón o a la muerte, según el estereotipo del «joven hombre triste» (Dyer, *Now* 113);[28] esta tipología guarda relación con la expuesta para Argentina. Una excepción positiva es la de Eloy de la Iglesia, cuyas películas tratan la homosexualidad masculina desde una perspectiva didáctica —no siempre optimista—: así en *Los placeres ocultos* (1976), *El diputado* (1978) y, mediante un personaje secundario, en *El pico* (1983). También se deben mencionar los combativos protagonistas de *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1977) y *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1977), si bien ambos tienen una performance de género que no excluye elementos femeninos; en ese sentido, tanto Lluís en *Un hombre* como José Pérez Ocaña en el documental de Pons se salen del paradigma gay —Ocaña lo hace de forma explícita—. El caso de la filmografía de Pedro Almodóvar —autor de clásicos del cine gay como *La ley del deseo* (1987)— es peculiar, ya que el conocido director manchego elude toda reflexión identitaria: sus obras

[27] Alberto Mira indica que el desenlace feliz in extremis se suprimió en una retransmisión televisiva, «convirtiendo la conclusión en heterosexista» (440, n. 36).

[28] La percepción de dicho estereotipo se refleja en la película *The Boys in the Band* (Estados Unidos; William Friedkin, 1970), en la que el protagonista Michael señala que «[la realidad] no es siempre como las obras teatrales; no todos los maricones se dan matarile al final del cuento».

no encajan dentro del análisis que propongo.[29] El cine de los años 90 sigue, en gran medida, la división entre títulos que presentan la homosexualidad desde un punto de vista paródico —como *Perdona, bonita, pero Lucas me quería a mí* (Dunia Ayaso, 1997)— y otros que insisten en la tragedia, a menudo fruto de un tardío reconocimiento por parte de los personajes de sus circunstancias. El ejemplo por antonomasia de esta segunda clase es *Historias del Kronen* (Montxo Armendáriz, 1995), película en la que un personaje llamado Roberto reprime sus sentimientos hacia el protagonista Carlos y acaba por participar en el homicidio accidental de su amigo Pedro —personaje con claros indicios de estar en el armario—.

1.3. Plan de capítulos

La secuencia con la que he organizado diferentes temas y motivos dentro del cine de temática gay no tiene la intención última —aunque parezca lo contrario— de trazar un esquema teleológico que tenga como conclusión posible y necesaria un cine de temática gay libre de toda imagen negativa. A la inversa, resulta ingenuo pensar que todos los filmes que dan el salto terminológico y utilizan la etiqueta *gay* (en lugar de cualquier otra disponible para conferir una identidad visible a los HSH) presentan imágenes positivas. Siguiendo las ideas de Dyer, por más que la representación tenga efectos en el mundo real, «la palabra *gay* es para mí un vocablo más bien trivial, que sugiere diversión, diversión y nada más que diversión, sin hacer justicia a la complejidad ni a la diversidad de lo que supone ser gay» (7). Es posible, por otro lado, que la limitada polisemia del

[29] José Quiroga advierte cómo «la película no es sobre el derecho homosexual a amar [...] sino sobre el deseo homosexual tal cual» (17). La ley a la que alude el título debe entenderse como ley universal, no circunscrita a lecturas identitarias.

término *gay* en español[30] haga innecesaria esta última precaución, y que la cruzada por la corrección política que se podría atribuir a discursos y símbolos positivos (la bandera arcoíris, por ejemplo; este texto, quizás) no sea tal. El orden que propongo —desde el individuo en sus etapas formativas hasta el encuentro entre la experiencia homosexual y el aparato estatal, pasando por la consolidación de comunidades gais— intenta iluminar la forma en que los diferentes títulos problematizan los tropos visuales asociados a la identidad gay, y cómo las imágenes de hombres gais que tienen aspecto y performance masculina se negocian con formas anteriores de representar la experiencia homosexual en las culturas hispánicas, con el fin de evitar que las «imágenes positivas» acaben por alienar a un gran número de individuos LGBTQ que rechazan una identidad gay formulada originalmente en un tiempo y lugar distintos.

1.3.1. Capítulo I: Niño mariquita busca machito

A través del análisis de películas de formación, mi primer capítulo trata de una cuestión que sigue siendo uno de los principales nodos del debate entre esencialismo y constructivismo: ¿cabe plantear la existencia del «niño gay»? ¿Es posible, al menos, representarlo en obras de ficción? Como nos alerta Sedgwick, nuestra posición en dicho debate no guarda una relación directa con la postura moral que tengamos al respecto de la existencia y actos de las personas homosexuales (*Epistemology* 40-44): a menudo, los discursos homofóbicos se han servido de argumentos de ambos lados para sostener su posición:[31] los hombres gais han sido acusados —antes, incluso, de la pandemia de VIH— tanto de cometer delitos como de estar enfermos, en la medida en que ejercen

[30] La derivación del provenzal *gai* correspondiente en español es *gayo,* adjetivo que significa «alegre, vistoso» (*DRAE*), pero que ha caído en desuso.

[31] Era el caso de los discursos médicos oficiosos del franquismo español (cf. Adam Donat).

cierto control (o no) sobre su «mórbida» pulsión libidinal. La «población de riesgo» en esta clase de discursos homofóbicos solían ser los adolescentes, que ya habían sido objeto de atención en otros paradigmas sexuales —particularmente, la efebofilia de la Atenas clásica—, y que nunca han dejado de ejercer fascinación en el imaginario erótico de muchos HSH siglos antes de la irrupción del paradigma gay (cf. Aliaga y Cortés 131-42). El énfasis casi exclusivo en la historia de HSH adultos en el cine de España y el Cono Sur anterior a las películas de esta tesis remite, en parte, a esta ansiedad erótica, que también explica las precauciones tomadas por el movimiento LGBTQ a la hora de dirigirse a posibles miembros de la comunidad que son todavía menores de edad (cf. Sedgwick, «Kids» 25).

Para tratar de estas cuestiones, analizaré cuatro películas: *Krámpack* (España; Cesc Gay, 2000); los cortos «Amor crudo» (Argentina; Juan Chappa y Martín Deus, 2008) y *Blokes* (Chile; Marialy Rivas, 2010); y, finalmente, *XXY* (Argentina; Lucía Puenzo, 2007). Estos títulos presentan modificaciones importantes del paradigma gay: el deseo gay tiene aquí elementos de disolución y «despedazamiento»[32] desde el principio; los adolescentes gais aceptan su deseo una vez que han elegido el papel pasivo/receptivo dentro del paradigma mediterráneo. Asimismo, este mecanismo de identificación va aparejado a una persistente inefabilidad del deseo gay: las películas de formación de origen anglosajón suelen tener como piedra angular el acto verbal de salir del armario, que tiene aquí un papel secundario en los casos en que llega a aparecer.[33] De igual modo, los protagonistas reconocen su deseo homosexual a pesar de la (a veces, discutible)

[32] Traducción del término de Bersani «self-shattering» («Rectum» 217-22) propuesta por Gonzalo Aguirre.
[33] Ninguno en el primer capítulo.

heterosexualidad de sus posibles compañeros sexuales: los finales felices del tipo «chico conoce a chico» son raros en el cine reciente de temática gay de España y el Cono Sur. Finalmente, estos adolescentes no suelen tener amigos gais de su misma edad, adultos gais o pedagogos de quienes aprender los retos de identificarse como gay (o, sencillamente, ser HSH) en el mundo contemporáneo;[34] esto no impide, sin embargo, que salgan relativamente bien parados de los dilemas identitarios que se les plantean.

1.3.2. Capítulo II: «En el barrio de Chueca, su vida no estará hueca»

Mi segundo capítulo analiza la representación de redes y comunidades de hombres gais. El origen de los barrios gais estadounidenses está relacionado con las licencias militares concedidas por «mala conducta» durante la II Guerra Mundial (Bérubé); una comunidad homosocial descubría su reverso homoerótico por efecto de la interpelación directa de la ley. El fenómeno no era exclusivo de Estados Unidos: en 1942 se descubrió, a través de una denuncia, que los cadetes del Colegio Militar argentino habían participado en orgías sexuales organizadas por quienes eran descritos como «amorales»; como señala Osvaldo Bazán, buena parte del proceso judicial que siguió se centraba en negar la implicación voluntaria de los jóvenes militares en las fiestas y, con ello, toda sospecha de «mala conducta» (219-23). Esa ceguera al respecto del reverso erótico de instituciones homosociales fue, sin duda, uno de los factores que facilitó el establecimiento inicial y pervivencia de las *gay villages* más antiguas de Estados Unidos a pesar de las redadas, la epidemia de VIH, y las muchas amenazas que han sufrido a lo

[34] La ausencia de estas figuras en los títulos que nos ocupan contrasta, por ejemplo, con el papel de las *drag mothers* que presiden las «casas» de *Paris is Burning* (Estados Unidos; Jennie Livingston, 1990)*;* una de ellas, Pepper LaBeija, indica que «algunos chicos vienen a mí y se me pegan como si fuera su madre o su padre porque pueden hablar conmigo, y yo soy gay y ellos también».

largo de las décadas. El reto más reciente, como señala Martel al hablar del Greenwich Village en la Nueva York «post gay» (33-37), es el aburguesamiento o gentrificación de su tejido urbano; tanto este último proceso como los efectos del sida tendrán relevancia en los análisis de este capítulo.

En los países hispánicos, la incorporación territorial de la comunidad gay, definida como «modelo residencial» (Villaamil 75-79), es un fenómeno relativamente reciente. Para el caso de América Latina, Murray explica esto con base en la función socioeconómica del hogar, cuyo sistema de soporte suple parcialmente al que en otras regiones globales ofrece el estado del bienestar (33-48). El hecho de que muchos hombres gais elijan vivir con sus familias hasta edades relativamente avanzadas no impide, sin embargo, que establezcan redes sociales ajenas a la vida familiar, con o sin un territorio propio, real o virtual; su función principal es, dada su precariedad, satisfacer la demanda sexual de sus integrantes. Sin embargo, no todo se queda en el sexo: la supuesta falta de sociabilidad que se podría atribuir a los hombres gais en algunos contextos (cf. Bersani 113-81) no resulta evidente en los filmes de los que voy a tratar.

En este segundo capítulo, analizo *El cuarto de Leo* (Uruguay; Enrique Buchichio, 2009), *Un año sin amor* (Argentina; Anahí Berneri, 2005) y *Chuecatown* (España; Juan Flahn, 2007). En los tres títulos, los personajes gais toman posiciones identitarias muy distintas frente a otros HSH, aunque siempre buscan su compañía con diligencia: algunos establecen contactos electrónicos desde la intimidad de su dormitorio —Leo en *El cuarto*—, mientras que otros se ven en la necesidad de reconciliar la comunidad LGBTQ de la que forman parte con sus vecinos hetero —Leo y Rey en *Chuecatown*—; hay quienes, como término medio, se relacionan con otros hombres por medio de redes

sexuales semiclandestinas y precarias, aunque muy dinámicas —Pablo en *Un año sin amor*—, que siguen siendo la norma para un número importante de HSH, más aun si, como Pablo, ven su sexualidad condicionada por ser portadores del VIH. En todos los casos, la familia a la que he aludido se erige, antes que en una entidad protectora, en un obstáculo importante, en la medida en que ejerce presiones sobre hombres masculinos que, habida cuenta de su performance de género, deberían convertirse pronto en cabezas de una familia —preferentemente heterosexual, aunque en segunda instancia se admitan otras posibilidades—. Con la llegada de la pandemia del sida, se llegó a profetizar el fin de uno de los «modos de vida únicos inventados en la historia de la humanidad por seres humanos no reproductores» (Lejeune 75); lo cierto es que la comunidad gay sobrevivió, e incluso siguió multiplicándose por sus propios medios: en la visión jocosa de Paco Vidarte, «siempre hubo maricas, siempre habrá maricas. Nos repetimos más que el cocido. Y en cada eructo histórico somos diferentes» (56). En tiempos recientes, y ante la amenaza de un mundo con menor seguridad económica, el movimiento en favor de la legalización del matrimonio entre personas del mismo sexo en Estados Unidos ha sido equiparado a los activistas del Tea Party debido a su énfasis en la «responsabilidad personal».[35] ¿Hasta qué punto pueden prosperar las comunidades de hombres gais mientras sigan sin ser reconocidas —pensando en «diplomacia internacional»— en sus propios términos por el conjunto de la sociedad hetero?

1.3.3. Capítulo III: «Hordas de muchachos de todos los colores»

Mi tercer capítulo aborda la relación entre la identidad gay y las formaciones nacionales. Ernest Renan definió la nación decimonónica —la «comunidad imaginada»

[35] Cf. las observaciones de Tavia Nyong'o en Crosby 132, así como de otros miembros de la discusión.

de Benedict Anderson— como un colectivo basado no tanto en la memoria histórica, sino en el olvido selectivo y, a la postre, en la exclusión. En los capítulos precedentes me he centrado en imágenes positivas de hombres gais: en estas películas, las presiones homofóbicas son un obstáculo identificado y superable, y la construcción de una identidad a partir de una praxis sexual es una opción disponible, por lo menos para un número significativo de HSH. En este último capítulo voy a examinar la representación de la alteridad étnica y nacional en películas de temática gay y la exclusión de sujetos concebidos como «otros» debida ante todo a motivos económicos —migraciones internas y externas motivadas por un sistema neoliberal—.[36]

Los filmes que he elegido son *Los novios búlgaros* (España; Eloy de la Iglesia, 2003), *Ander* (España; Roberto Castón, 2009) y *Mi último round* (Chile; Julio Jorquera, 2010). Todos ellos parten de la conjunción identitaria entre alteridad nacional o étnica (implícita o explícita) y precariedad económica: en *Los novios búlgaros,* un chapero búlgaro en Madrid encuentra un cliente adinerado con quien entabla una relación (bastante cara) que tal vez pueda proporcionarle estatus legal como inmigrante; en *Ander,* un campesino ecuatoriano que trabaja en el País Vasco y su patrón comienzan su noviazgo sin salir de la zona rural donde viven; y en *Mi último round,* una pareja de jóvenes chilenos se muda desde Osorno (en el Sur del país) a la capital para mejorar su

[36] Un análisis más detenido debería tener en cuenta que, en el caso de los migrantes entre América Latina y España o entre localidades pequeñas y grandes ciudades, existe un notable contingente LGBTQ. Como señala Diego Falconí al hablar de la corriente migratoria a España en los primeros años del siglo XXI, «mucha de esa inmigración provenía de América Latina, especialmente de los países andinos: Bolivia, Colombia, Ecuador, Perú y Venezuela. Y muchos de esos cuerpos migrantes latinoamericanos eran de personas LGBTTI, pues la adquisición de derechos como el matrimonio y la adopción, además de mejores oportunidades laborales, se encontraban en España» (105); estas observaciones han perdido cierta vigencia a partir de 2008.

nivel de vida. La intersección de estas diferentes situaciones y de las categorías que implican con el sexo entre hombres, tanto de pago como en pareja, me lleva a plantear diferentes grados de identificación dentro de la «comunidad contenta» (Llamas y Vidarte, *Homografías* 207-24) de hombres gais, en base a las opciones disponibles para cada sector.[37] El proceso de liberación sexual que arrancó con la revuelta de Stonewall no cambió per se las condiciones materiales de los HSH en ninguna parte; sí contribuyó a generar, particularmente en los países objeto de este estudio, un circuito comercial urbano del que los hombres de bajos recursos o de extracción rural no podían beneficiarse con regularidad. A pesar de su uso principalmente recreacional y temporal, antes que residencial y permanente, este circuito —cuando se dan las circunstancias prácticas para disfrutarlo (ubicación, tiempo de ocio, etc.)— no siempre recibe con brazos abiertos a los migrantes laborales, por más que sí acepte a los exiliados sexuales. Ser un HSH sin etiquetas puede ser difícil, pero ser un HSH sin medios económicos, sin soporte familiar y en una situación laboral precaria solo permite legibilidad social a través del patrocinio económico (*Los novios búlgaros*), el reciclaje experimental de la unidad familiar en una atmósfera protectora (*Ander*) o, en el peor de los casos, la violencia (*Mi último round*).

1.4. Coda

Hacia mediados de 2014, Argentina, España y Uruguay han legalizado el matrimonio entre personas del mismo sexo; Chile, como he observado, parece haber emprendido el proceso para ello. La liberación gay, tal y como se ha desarrollado en estos países —es decir, guiada por circunstancias económicas antes que por una estrategia legal

[37] En un estudio etnográfico, Fernando Villaamil y María Isabel Jociles desarrollan una taxonomía de usuarios de locales de encuentro sexual en Madrid («integrados», «periféricos» y «marginales») que explora de forma sistemática este fenómeno; no considero necesario emplear tal sistema para el propósito de mi tesis.

o por una lucha comunitaria—, ha obtenido conquistas significativas en contextos en los que las personas LGBTQ eran silenciadas, vigiladas, y se hallaban bajo una constante amenaza no hace mucho tiempo; estas conquistas pueden ser, desde luego, puestas en tela de juicio desde dentro de la propia comunidad.[38] Por su parte, el cine de temática gay ha sido, para bien o para mal, un agente de la aceptación en el *mainstream* de ciertos tipos de disidencia sexual y, a su vez, dicha aceptación ha generado un mayor auge y una mayor demanda de materiales visuales con esta temática. Las obras que analizo en esta tesis no participan en exceso de la celebración encomiástica de los logros de la identidad gay y ponen el acento en las exclusiones, barreras y riesgos que el proceso de «liberación» lleva aparejado; le ponen las comillas, se podría decir. Solo análisis pormenorizados y diacrónicos de las obras de temática gay, así como una exploración a fondo de los paradigmas locales de sexualidad y cultura homoerótica que a ellas subyacen, pueden explicar esta contradicción: el abismo que separa al «maricón», todavía discriminado, del hombre etiquetado como gay, (supuestamente) dignificado, apoteósico —e incluso casado, si así lo desea—.

[38] Ante un acuerdo para legislar las uniones de hecho en Chile, Fernando Blanco argumentaba que «la liberación sexual de los individuos minoritarios cede hoy a la necesidad de generar redes de protección legal a modos normativos de organización de la intimidad» (39); mi uso del término *liberación* se refiere en origen al proyecto maximalista que se acarició en torno a Stonewall, pero también contempla las elecciones personales de cada integrante de la comunidad: la contradicción entre ambos extremos es inevitable.

Capítulo 1. Niño mariquita busca machito

¿Qué hacer con el «niño mariquita»?[39] ¿Cómo garantizarle un tránsito placentero a la madurez sexual? Las respuestas instintivas a esta cuestión son, por norma, poco esperanzadoras, vengan del lado que vengan: Eve Kosofsky Sedgwick nos lo advierte en palabras crudas al decir que «la veda de niños gais es permanente» («Kids» 18). En un artículo de título desafiante —no es la guía para criar niños gais que dice ser—, la autora analiza la conversión del niño afeminado en enfermo mental desde instituciones psicológicas por medio de la creación de una nueva patología: el desorden infantil de identidad de género. Suprimir la homosexualidad de la lista de enfermedades mentales tuvo como peaje una renaturalización del género (21), y esto hizo posible interpretar al adulto gay de apariencia e identidad masculinas como alguien que había «corregido» su rumbo justo después de fijar su elección de objeto sexual —demasiado tarde—. En esta situación, la identidad gay que tuvo como piedra angular la revuelta de Stonewall se acepta como mal menor, en virtud de su celebración de la masculinidad.

En el contexto del Cono Sur y España, la evolución teórica del niño mariquita hacia el adulto gay tiene una historia diferente. Si en el caso estadounidense, el problema del niño mariquita es psicológico —quienes lo condenan parten, como indicaba Sedgwick, de una noción de género esencialista con matices—, el discurso homófobo en los países que nos ocupan subraya la importancia del entorno sociocultural del niño. A la hora de analizar la homosexualidad masculina en América Latina, Stephen Murray menciona —siguiendo a Barry Adam— cuatro sistemas de organización de las relaciones sexuales entre hombres. Estas se entienden (o se condenan) en función de la

[39] La expresión la he tomado directamente de Francisco Vidarte y Ricardo Llamas (*Homografías* 93-113).

estratificación de edades (como en la Grecia clásica), de género (el modelo que prevalece en Latinoamérica), de profesión y, en fin, como relaciones igualitarias o gais en sentido estricto (5). La diferencia entre los dos primeros sistemas de esta serie reside en que, en las sociedades que adoptan el primero, «los nativos consideran el papel pasivo como masculinizante y, en algunas culturas, necesario para el desarrollo de la masculinidad» (11). Por el contrario, la organización de la homosexualidad en torno al género —característica del «paradigma mediterráneo» que he definido en la introducción— exige la identificación y actuación femenina de los hombres pasivos. Esto se observa claramente en las películas previas al período de análisis de esta tesis: durante muchas décadas, la única figura masculina asociada a las prácticas homosexuales que la audiencia podía asimilar sin mediación y sin equívocos era el «afeminado» adulto, reconocible por medio de códigos visuales claros, y en última instancia inofensivo (cf. Rodríguez Pereyra para el caso argentino; Melero Salvador 127-80 para España; Contardo 31-33 para Chile). La figura del «corruptor», el mayor de edad que busca sexo con chicos adolescentes en el espacio público (Arnalte 142-47), no tenía gran interés para el séptimo arte en países como España, pero sí para la propaganda de la dictadura franquista. La categorización de la homosexualidad utilizada por el régimen nacionalcatólico constituye la prueba perfecta de la precaución de Sedgwick acerca de la caduca disputa entre esencialismo y constructivismo, cuya resolución no guarda un vínculo inequívoco con pronunciamientos morales sobre los actos ni las personas homosexuales (*Epistemology* 40-44). En otras palabras, quienes deploran la homosexualidad argumentan en ocasiones que se trata de un fenómeno innato, mientras que otras veces lo ven como adquirido y «transmisible»; ambas visiones son parte de una estrategia de medicalización (en el primer caso) y/o

criminalización (en el segundo) de las personas homosexuales. Así, la posibilidad de «contagio» de la homosexualidad (Adam y Martínez 117-21) a poblaciones «de riesgo» —hombres jóvenes y, cabe suponer, heterosexuales hasta su «infección»— se contradecía con la supuesta existencia de homosexuales para quienes no había terapia posible. En la Argentina de Onganía existía la idea de la homosexualidad como un fallo en el desarrollo «normal» del niño, al tiempo que toda actividad sexual entre personas del mismo sexo, incluso con consentimiento mutuo, se consideraba agente de «corrupción» (cf. Bazán 299-307). En Chile, la prensa favorable al gobierno de la Unidad Popular de Allende agitaba el fantasma de la «perversión» de menores como una lacra social (Contardo 274-89). Tanto desde la derecha como desde la izquierda, la homosexualidad resultaba ser bien un grave defecto, bien un delito.

Dentro del movimiento LGBTQ, el niño mariquita se ha planteado más como problema que como arma estratégica. En «How to Bring Your Kids Up Gay», Sedgwick analiza esta cuestión, y reconoce que incluir a niños gais y «protogais» (25) bajo el paraguas de las reivindicaciones del colectivo es una maniobra peligrosa. No obstante, en una revisión de este artículo, Kathryn Stockton encuentra una solución al dilema en otros textos de la propia Sedgwick, que pasa por un establecimiento de vínculos entre adultos gais y niños protogais (187), ante la necesidad de los segundos de encontrar figuras de identificación. Esta estrategia explica, entre otros fenómenos, los fundamentos del cine de Eloy de la Iglesia: en películas como *El diputado* o *Los placeres ocultos,* la vivencia traumática de la diferencia social, etaria y de orientación sexual entre los protagonistas, homosexuales maduros de clase media, y sus amantes, chicos adolescentes de clase baja que frecuentan el ambiente debido a su condición lumpen, provoca situaciones

dramáticas, cuando no trágicas. La intención de sustituir el paradigma mediterráneo —basado en la desigualdad de género— por un modelo pedagógico de la sexualidad semejante a la homosexualidad estratificada por edades (esto es, la voluntad de restaurar el paradigma griego) conduce al fracaso ante la vigilancia social permanente que sufre el «corruptor».[40]

La introducción de imágenes gais «positivas» en el cine sobre adolescentes está asociada al modelo igualitario de la homosexualidad, y dicha igualdad comienza, ante todo, por la edad, a pesar de todas las demás diferencias. Como indican Harry Benshoff y Sean Griffin, las películas de temática gay que entran en la categoría de «romance juvenil» se centran a menudo en «personajes "heteros" que "resultan ser gais"» (270): cambian el género de la fórmula «chico conoce a chica» e incluyen el episodio decisivo de la salida del armario. Los resultados de esta bienintencionada operación pueden ser mediocres, al menos a ojos de la crítica. Al hablar del cine sobre jóvenes gais, Gary Kramer advierte que «es casi imposible encontrar una película de calidad sobre la madurez sexual que no resulte estúpida o un sermón» (229), y menciona después algunos de los escasos títulos que, en su opinión, «mejor presentan una historia que se ha contado a menudo». En una reprobación al subgénero de filmes de salida del armario, Michael Bronski alega que su clímax es un acontecimiento poco pertinente para el séptimo arte, «que se centra casi por completo en conflictos externos». Dichos conflictos son cada vez menos interesantes en el caso de la salida del armario debido a «la paulatina despolitización» (21) del proceso. Aunque Bronski examina a continuación las

[40] El análisis más agudo de la figura del «homosexual bueno» en el cine de De la Iglesia —junto con el mismo apelativo— lo ofrece Paul Julian Smith (139), que extiende sus conclusiones al largometraje *El pico* (1983).

posibilidades de crear un cine de calidad sobre lo que se ha convertido en un «rito de paso alternativo y cada vez más aceptable para la clase media», queda abierta la incógnita de cómo traducir esos conflictos internos al medio fílmico, toda vez que los externos carecen ahora de interés y, según se colige de esto, los episodios de homofobia son ya raros. La visión de Bronski es estrecha por varias razones: primero, considera (de forma implícita) que el cine —al menos cierto tipo de cine— no dispone de medios suficientes para abordar conflictos internos; segundo, asume que la salida del armario se ha convertido en algo banal, no solo en su representación cinematográfica; finalmente, establece una teleología según la cual la salida del armario supone la única afirmación posible de una identidad gay. La queja contra la simpleza argumental de estas películas que articulan tanto Bronski como Kramer se solapa con un prejuicio inconfesable: la creencia conformista en *una* historia, una narrativa central sobre la evolución de la identidad gay basada en la elección individual y en las decisiones personales. Esta historia deja de lado especificidades culturales como la sutileza del entramado psicológico y social que obliga a distinguir entre «armarias» y «reprimidas» (Llamas y Vidarte, *Homografías* 75-78) en el contexto español; es decir, gais que no han declarado su identidad sexual en ciertos ámbitos y (no-)gais que niegan poseer una identidad relacionada con sus prácticas sexuales. Ignora también la relevancia histórica de la categoría del «tapado» —el hombre gay que «pasa» por hetero— en Argentina (Sívori 92). Desconoce cómo los tapados pueden, a su vez, «pasar piola» ante el mundo hetero y, sin embargo, reivindicar una masculinidad gay en círculos íntimos (Sutherland 169-70; Sempol, «Locas» 6). Es una historia a todas luces insuficiente.

Las películas que voy a analizar a continuación presentan a adolescentes

masculinos en puertas de su madurez sexual, orientada de forma explícita hacia otros chicos. Este motivo central justifica la comparación tácita con títulos semejantes en el contexto anglosajón, en los que se asientan las críticas que acabo de comentar. A partir de ahí, las diferencias son muchas: las historias de amor que nos ocupan evitan los «finales felices», conceden un papel secundario a la salida del armario en su dimensión verbal y, sobre todo, presentan la madurez (homo)sexual como un proceso íntimamente ligado a un contexto social heterosexual, al margen del «contagio» o la pedagogía. Estas películas no se pronuncian sobre «el misterio de cómo surgen las maricas», que puede ser tanto la prolongación de un silencio histórico como «una de las armas más brutales que tenemos» (Vidarte 56).

1.1. *Krámpack:* la manzana natural de Adán

«A mí no me gustaría morirme solo. Me gustaría que nos muriésemos a la vez, en un accidente, o en la piscina, ahogados». Este fragmento de un diálogo entre Nico (Jordi Vilches) y Dani (Fernando Ramallo), protagonistas de *Krámpack*[41] (España; Cesc Gay, 2000), ejemplifica sin ironía alguna el destino de muchos de los (escasos) personajes gais del cine iberoamericano anterior al período de mi estudio. La idea, que surge cuando los chicos están tumbados al sol estival, es una alusión intempestiva a historias con las que la obra de Gay tiene poco en común, protagonizadas por versiones del ya mencionado «joven triste» (Dyer, *Now* 113), un arquetipo del cine gay cuya biografía se convierte en obituario demasiado a menudo. Como veremos, esto no quiere decir que el director vaya al otro extremo e intente ofrecer imágenes positivas a modo de compensación. Según declaraciones de Gay recogidas en la edición en DVD, el motivo central de *Krámpack* no

[41] En el idiolecto de los dos chicos «krámpack» significa masturbación mutua.

es sino examinar la amistad entre dos adolescentes de forma desenfadada y poco dramática. Intenciones al margen, la película muestra mucho más que amistad, aunque es cautelosa en su desarrollo narrativo. Como ha observado Alberto Mira, «consiguió […] no presentarse como una "película gay" a pesar de que narrativamente es un ejemplo casi de libro del género gay más extendido: la historia de salida del armario» (533). No está muy claro si Mira atribuye algún mérito a «conseguir» no presentarse como «película gay»; por otro lado, calificar este filme como una historia de salida del armario es un tanto exagerado, como voy a mostrar.

Krámpack es una adaptación libre de la obra de teatro *Kràmpack,*[42] escrita en catalán por Jordi Sànchez. En la película, los padres de Dani, una pareja adinerada y de costumbres liberales —el padre le recuerda a su hijo que le «riegue la hierba» en su ausencia—, se van de vacaciones a Egipto y le dejan a cargo de su suntuosa residencia de verano por varias semanas, bajo la laxa supervisión de Sonia (su profesora particular de inglés) y la sirvienta Marianne, ambas mujeres tolerantes. Dani, un chico atractivo, rubio, inteligente, aficionado al cine y a la creación literaria[43] y con las romas habilidades sociales propias de sus dieciséis años, ha invitado a su mejor amigo Nico —moreno, flaco, con una pronunciada nuez y dicharachero— para hacerle compañía en la casa. Ambos son amigos íntimos desde la escuela primaria, y Dani siente un afecto por Nico (no correspondido) que no es capaz de describir con precisión.

Ya en el tren de ida al pueblo de la costa catalana en cuyas afueras se ubica la casa, Nico intenta trabar conversación en inglés con una atractiva turista francesa de ojos

[42] El título de esta obra teatral utiliza acento grave, como corresponde en catalán: esto me servirá para distinguirla del filme.
[43] En Dani se acumulan algunos de los rasgos inconfundibles del «niño gay» en la visión de Eribon (50-56).

azules. Esquivando el típico campo-contracampo de los diálogos fílmicos, en este se omiten casi todos los planos del rostro de la mujer, y la cámara mantiene un plano medio que vigila los ojos saltones e inquisitivos de Vilches, así como su ansiedad, sus torpes habilidades de cortejo, su bisoñez romántica. Esta escena inicial debe ponerse en relación con la penúltima, en la que Nico regresa a Barcelona en tren y sonríe (algo más confiado) a la chica del asiento de enfrente, que ocupa el borde del fotograma: juntas señalan el marco narrativo de *Krámpack,* el principio y el fin del viaje. Ubicar la acción en una residencia veraniega es uno de los cambios introducidos en la adaptación de la obra teatral, y pone entre paréntesis las acciones de Nico, quien tiene como objetivo fundamental del verano perder su virginidad (hetero). Este rito de paso ha de redondear una masculinidad en flor manifiesta en su manzana de Adán, que se palpa a menudo. Pero el argumento lleva a Nico a territorio ajeno no solo desde un punto de vista temporal o geográfico: la turista a quien sonríe simboliza un perenne objeto de deseo exótico para los españoles (heterosexuales) en cierto tipo de cine nacional; me refiero, claro está, al cine del «destape» que se prodigó antes y durante la transición a la democracia.[44] Este guiño castizo, junto con otros indicios, nos permite hacer un ejercicio (siempre azaroso) de reconstrucción del personaje de Nico, bastante segregado en lo social del entorno de Dani. No lo percibe así Santiago Fouz-Hernández, quien contrasta *Krámpack* con *Barrio* (Fernando León de Aranoa, 1998) y *El Bola* (Achero Mañas, 2000) diciendo que «los dos jóvenes protagonistas […] proceden de un medio acomodado (y catalán)» (224). Al margen de la enigmática relación entre el supuesto origen catalán de los chicos y el desahogo económico que esto parece implicar, esta presentación merece comentario.

[44] Para una apreciación del lenguaje gráfico del destape, recomiendo examinar el cartel de la comedia de Pedro Lazaga *Tres suecas para tres Rodríguez* (Collado Alonso, 217).

Poco sabemos de la adscripción cultural de la próspera familia de Dani, y nada en *Krámpack* subraya la catalanidad del entorno más allá de los paisajes. Sí sabemos que Nico llega desde Barcelona en tren de cercanías, y que pasará parte del verano en Málaga. Podríamos conjeturar una visita familiar, si no fuera porque ignoramos por completo la composición de la familia de Nico, o su pasado. Es un muchacho con poco bagaje, tanto material —su escueta bolsa de viaje— como intelectual —no prevé estudiar en la universidad—. Su relación con la sirvienta extranjera Marianne, quien le dice que él también tendrá que emigrar, evoca una cierta solidaridad de clase. Todos estos aspectos llevan el contraste con Dani mucho más allá de lo físico, y la segregación del ambiente de *Krámpack* mucho más allá de lo temporal y geográfico. Como ha señalado Rémi Jimenez, este filme cuestiona ideas preconcebidas como «el andrógino homosexual, el rubito que hace derretirse a las chicas». Desde la primera secuencia, el rostro imberbe e infantil de Jordi Vilches esconde un «machito», en argot gay (Guasch, *Sociedad* 91-92). Cabe añadir que los prejuicios que menciona Jimenez son, como es lógico, culturalmente específicos, y que la caracterización que he ofrecido de Nico da mayor consistencia a su fachada heterosexual. Si Dani es un «joven triste» en potencia, «de aspecto vagamente nórdico» (Jimenez),[45] Nico es un proyecto de españolito medio, puede que futuro «macho ibérico» puesto al día, distinto a sus congéneres de los años setenta, únicos beneficiarios libidinales del destape (Llamas y Vidarte, *Homografías* 114-15).

Todo esto se resume en una frase: la película de Gay tiene como motivo central la construcción de la madurez (hetero)sexual, un elemento ausente de la obra original. *Kràmpack* presenta a Pau y Xavi, dos veinteañeros que ratifican en varias ocasiones su

[45] No parece coincidencia que el único director de cine que menciona Dani entre sus favoritos sea Ingmar Bergman.

praxis heterosexual y, pese a ello, mantienen una relación afectivo-sexual que margina a Berta —exnovia de Xavi— y provoca el rechazo homófobo de su compañero de piso José Luis.[46] Los juegos sexuales de los protagonistas de *Kràmpack,* en los que Xavi se recrea más que Pau, son un secreto a voces: tanto Berta como José Luis intuyen y acaban por descubrir que entre ambos jóvenes hay algo más que amistad, si bien este «algo» se describe con titubeos. Al hablar de su relación con Berta y Pau, Xavi dice tener «una novia y un novio», pero también define como «afecto extraño» lo que siente por su amigo (84-85).

En la película, por contraste, la rozagante aunque torpe heterosexualidad de Nico choca con el silencio entre él y Dani al respecto de la evolución de su amistad durante el verano que, como indica el eslogan de *Krámpack*, «lo cambiaría todo». ¿Qué es lo que cambia, para ser exactos? La cita inicial de este análisis viene precedida de otra observación de Dani: «nunca hablamos de lo que nos pasa». Las múltiples declaraciones veladas de amor hacia Nico a lo largo del filme —«me pasaría el día mirándote mientras haces cosas», «me gusta estar contigo más que con nadie»— son otra instancia de una estrategia afectiva paradójica. Dani nunca identifica su deseo con una etiqueta precisa, y tampoco sale del armario, a pesar del breve episodio homonormativo durante la cena en casa de Julián, un escritor gay amigo de su padre. En esta escena, no cabe duda de que el chico que Julián ha invitado no puede ser sino su protegido, y su identidad sexual no se cuestiona. Dani sí alude a las preferencias sexuales de Nico, a quien llama «maricón» dos

[46] Este rechazo se muestra en el manifiesto que José Luis —de nombre no catalán— dirige a sus compañeros en español. Dicho texto, único fragmento relevante del drama de Sànchez escrito en español, reza que «hay cosas que están bien, y cosas que están mal, y cosas que van contra natura» (88). Curiosamente, el personaje que «resulta ser» heterosexual en *Krámpack* (no homófobo, bien es verdad) también se aproxima más al prototipo de catalán de origen inmigrante, como he expuesto.

veces, sin que las personas ante quienes lo hace —Elena, «novia» de su amigo y el propio Nico— intenten siquiera rectificar el improperio: la heterosexualidad de Nico no se pone en tela de juicio, y el insulto se revela como una proyección de Dani o, en el peor de los casos, una muestra de homofobia internalizada. En una entrevista con el crítico Rich Cline, Gay resta importancia a las experiencias de Nico y Dani e indica que «mucha gente experimenta en su adolescencia»; asimismo, el coguionista Tomás Aragay advierte que «en España no hablamos de este tipo de experimentación sexual. Pero todos experimentamos con nuestros amigos». Ambas declaraciones conducen a pensar que «lo que les pasa» a Nico y Dani es una fase de su desarrollo sexual: el empecinamiento en soslayar sus actos sexuales en el discurso, así como las fuertes emociones de Dani, nos llevan a considerar lo contrario.

A fin de cuentas, el estruendoso silencio sobre la denominación de la orientación sexual de Dani no impide, por un lado, un discurso plagado de elisiones, y por el otro inevitables escenas sexuales que, a pesar de ser explícitas, omiten desnudos frontales de los protagonistas. La escena íntima más significativa se produce, de hecho, en la penumbra del cuarto de Dani, cuando Nico no ha podido hacer el amor con Elena y su amigo se ofrece como sustituto con un franco «vamos a follar». A juzgar por las palabras de Dani («aún no me la has metido») y por la escasa preparación de la escena, solo practican coito intercrural, no anal. Con todo, es esta ocasión (y el desayuno en la cama que prepara Dani a la mañana siguiente) la que marca un principio de distanciamiento por parte de Nico. El lento proceso de revelación sexual de Dani y el descubrimiento por parte de su amigo no se corresponden con la adquisición de un código gay. La conexión entre Nico y Dani —dos adolescentes «inocentes como heterosexuales hasta que resultan

ser culpables como homosexuales» (Gove 176)— transcurre por canales independientes de la otra relación homoerótica de la película. La ambigua amistad entre Dani y Julián responde en mayor medida a la estructuración etaria de la homosexualidad y a la perspectiva del «buen gay» (cf. n. 40) encarnado en el escritor, una imagen positiva que se contrapone tanto al afeminado como al «corruptor de menores». Este «buen gay», una vez superado el momento de elección (errónea) del objeto sexual, ha tomado el camino de la masculinidad, por donde ha de llevar a su protegido en un futuro, incluso si este da señales de desviarse más allá de lo sexual —bien por sus veleidades literarias o por su afición al cine—. Julián, que invita a Dani a ver una película, duda en aceptar los besos e insinuaciones del chico, a quien refrena repetidas veces («¿quieres que sigamos?») antes de poner música apropiada para «seguir»; Dani aprovecha este momento para salir corriendo de la casa del escritor. Situar *Krámpack* en relación con otros argumentos que incluyen relaciones con diferencia etaria (el cine de Eloy de la Iglesia, por ejemplo) podría justificar su presentación bajo el marbete «cine gay». No obstante, la película se nutre de otras referencias, más lejanas en el tiempo y en el espacio.

El rechazo hacia Julián mueve a Dani a una reconciliación con Nico, quien le ofrece la satisfacción sexual que el escritor, a pesar de su atractivo varonil, su perfil intelectual y su masculinidad acabada, no puede proporcionarle; este episodio es, precisamente, el que apunta hacia otras referencias. En las entrevistas incluidas en la edición norteamericana —que lleva el elocuente título *Nico and Dani*—, Cesc Gay advierte que a la hora de hacer el cásting para los papeles protagonistas buscaba a actores que tuvieran un físico más infantil que adulto y, sobre todo, que se complementaran bien. Dani es un muchacho de rasgos delicados y cabello claro; es culto, introvertido y tiene

buenos modales. Nico tiene facciones aguileñas, pelo castaño y cuerpo fibroso y ágil; es un «seductor» en palabras de Gay, un chico gracioso y de palabra fácil, y no muestra el bagaje intelectual de su compañero. Los dos componen una extraña pareja cómica que se asemeja a las de los «buddies» hollywoodenses, como recuerda Gay en su diálogo con Cline: «[al seleccionar a los actores] estaba pensando en Redford y Newman, Lemmon y Matthau, Laurel y Hardy o Delon y Belmondo». Varias tomas de la película (como la que incluye el fotograma de uno de los diseños del cartel promocional) muestran a Nico y Dani en una composición simétrica en la que sus diferencias físicas casi desaparecen, bien sea por usar atuendos similares —camisas oscuras—, realizar la misma acción —encender un cigarrillo— o mantener una postura semejante —mirar a derecha e izquierda en el bar—. El efecto cómico de ver a dos adolescentes tan distintos casi uniformados no camufla interpretaciones propias de la «buddy movie» de adolescentes. En esta toma, ambos están en el primer acto de un verano que ha de llevarlos a la ruptura del idílico universo homosocial que han habitado hasta ahora, preocupados solo por ir juntos de pesca, de caza o hacerse krámpacks (masturbarse mutuamente). La entrada en el mundo heterosocial es un momento mucho más relevante para Nico, quien repite «verdades» sobre la afectividad heterosexual a lo largo de toda la película, que para Dani, quien a duras penas finge interés en Elena y Berta, el complemento femenino a la pareja de muchachos. La ambigüedad de su relación, que constituye el principal acicate de la película, se halla implícita en muchos filmes sobre adolescentes producidos en Estados Unidos antes de los años cuarenta, fenómeno analizado al pormenor por Jeffery Dennis. Durante esta época, «era el interés heterosexual lo que connotaba timidez, inmadurez o anormalidad. Los adolescentes genuinamente masculinos y viriles debían preocuparse tan

solo el uno por el otro» (4). Los rasgos más infantiles de Nico y su compromiso inicial con las prácticas homosociales lo convierten en un amigo de ley. Los escarceos en el tren son aún materia de risa; el sexo con Dani amenaza con estropearlo todo; el sexo con Elena, en fin, es el pasaporte a la madurez y señala el fin de una connotación negativa de la atracción heterosexual (aunque Dani se resista a aceptarlo).

Sin embargo, la simetría manifiesta en la toma del bar, al tiempo que traduce visualmente un código homosocial aceptable (el de la «buddy movie»), está en diálogo con escenas como la del primer krámpack, en el que Nico y Dani se masturban frente a frente, con los ojos cerrados y la mano semidormida. Esta situación posee un potencial homoerótico evidente para Dani (y para la audiencia). Como indica Earl Jackson, el significado de la acción «descubrir el pene a otra persona» (como el de otros tantos actos sexuales) depende de la formación discursiva en que se inserta dicho acto (15). En este caso, Nico confiesa que está pensando en una presentadora de televisión como propietaria de la mano masturbadora; Dani no responde, pero tampoco se muestra incómodo por el punto de vista de Nico, que cita las fantasías estereotípicas de cualquier adolescente hetero. Esta actitud de Dani, que aísla su pulsión homoerótica de la sexualidad adulta, explica secuencias casi paródicas, como la fiesta que ambos amigos organizan para que Nico pierda su virginidad con Elena. Esta secuencia, en palabras de Vilches, debería haberse rodado «en blanco y negro» para hacer justicia al registro caduco y al vestuario formal que utilizan los adolescentes, evocando películas de otra era. El velado homenaje a las «buddy movies» y los elementos paródicos de idilio adulto (y hetero) resultan un andamiaje endeble para construir una identidad heterosexual.

De la misma manera que el intento de minimizar los riesgos de la relación

homosocial entre Nico y Dani tiene poco éxito, la dudosa identidad sexual de Dani, ubicada en el limbo de lo nefando, no impide que Nico interprete correctamente lo que está ocurriendo. Así, a la mañana siguiente de la escena de penetración, intenta hablar con Dani ante el mimo con que este le ha preparado el desayuno, pero desiste y cierra la conversación con un «nada».[47] Dicha escena es el golpe de gracia a una narrativa heterosexual frustrada, a la ceremonia de la primera vez, y al mismo tiempo parodia las relaciones heterosexuales a cuyo aprendizaje Nico dedica todos sus esfuerzos. Sin embargo, esta inesperada primera vez no desemboca en una relación sexual estable, sino que parece, en palabras de Aragay, un desliz hetero consecuencia de «ir a una fiesta y emborracharse, intentar conseguir a la chica y no poder. Todo el mundo recuerda haber hecho este tipo de cosas» («We»). Cabe recordar que Sànchez concluye su obra con Xavi y Pau solos en la casa, sin salir de su limbo afectivo-sexual. Pero la película de Gay está circunscrita a un marco temporal distinto, como ya he aclarado: la excepcionalidad veraniega cobra importancia más allá de lo que indican las reseñas, que en ocasiones relacionan el verano de forma directa con la levedad y la ligereza.[48] A medida que transcurren las vacaciones, con fecha final marcada, los planes de Nico avanzan, y consigue acostarse con Elena. Los planes de Dani —suturar el limbo homosocial infantil con una relación homoerótica, sin solución de continuidad— interfieren con ello, y el conflicto es inevitable. En la toma en que Nico llega al pueblo desde Barcelona, cruza las vías del tren para abrazar a Dani, en el andén contrario. Más adelante, Elena —que comienza a entender por qué Dani se entromete en su relación con Nico— está a punto de

[47] Este diálogo abortado parece adaptar la línea final de Xavi en *Kràmpack:* «Ahora iré a la cocina y haré la cena […]. Estamos solos, tú y yo solos, como queríamos» (90).
[48] «*Nico and Dani* es dulce e inofensiva, una película de playa en varios sentidos, pero no resulta tremendamente profunda» (Guthmann).

ser arrojada delante de un tren en marcha (el que llega al pueblo desde la ciudad) por un Dani con insospechados arranques homicidas. Pero el primer plano de la nuca de Elena (la cámara adopta el punto de vista del protagonista) no se complementa con una mayor tensión en la banda sonora: no habrá crimen, y Nico podrá conseguir a la chica. En la secuencia de despedida entre los protagonistas, cuando todo parece haber vuelto a la «normalidad», Nico se despide de Dani antes de subirse al tren, vestido con una camiseta que muestra una manzana orlada con el lema «100% Nature». La prominente manzana de Adán de Nico garantiza el paso a la masculinidad tras cumplir con los ritos pertinentes —artificiales cual sistemas de riego o pesticidas—. Para Dani, por el contrario, el final es agridulce, aunque haya hecho las paces con su amigo.

De nuevo, se impone la pregunta: ¿qué ha cambiado? Nico ha conseguido deshacerse de su virginidad (homo y hetero), aunque su relación con Elena nunca vaya a pasar del verano. Su intimidad sexual con Dani le ha proporcionado placer, sobre todo en la primera mitad de la película, pero la escena de penetración supone adentrarse en un territorio ajeno.[49] Muy al contrario, Dani se ofrece a su compañero sin vacilación, y acto seguido comienza a mostrar su afecto, si bien de forma disimulada. Pero lo único que puede conseguir al final del verano es que Nico equilibre los placeres homosociales con sus escapadas heterosexuales: le convence para que vuelvan a ir de caza. Los placeres homoeróticos son harina de otro costal: tras perder su virginidad, Nico y Dani se reconcilian, pero no hay señal de que vuelvan a sus «juegos», ni mucho menos de que haya una salida del armario para sellar el armisticio que se produce entre ambos cuando,

[49] También para los críticos: John Nesbit advierte que «la etiqueta "gay" que recibe la película es un equívoco», al tiempo que admite que «las escenas de sexo están filmadas con buen gusto», quizás en referencia a la oscuridad casi total que evita detalles poco decorosos.

sentados en la cama, se intercambian insultos en tono de broma y Dani llama a Nico «maricón». El ambiente normativo que rodea a Julián, gay masculino, no triunfa sobre la internalización del prejuicio y el uso de categorías antiguas; por otro lado, la proyección de las preferencias sexuales de Dani sobre otros las recalca, y resulta significativo que esto suceda una vez que Dani adopta el papel pasivo al tener sexo con Nico. Su desarrollo identitario queda en suspenso cuando, al final de *Krámpack,* ve alejarse el tren hacia Barcelona desde el andén. La escena final, en la que Dani está sentado en la playa y cambia miradas primero con dos chicas y después con un chico antes de irse al agua, resulta ambigua. María del Pilar Regidor la interpreta en sentido circular: «no sabemos nada que confirme su sexualidad en cualquier sentido. Es lo que ha preferido el realizador […]: No optar y no elegir. Probablemente se ratifique la teoría de restaurar el orden natural [¿?] del principio del film» (1628). A la inversa, Aragay indica que «Dani mira primero a la chica y luego al chico, lo cual ya implica una elección narrativa. El chico está montado el segundo por algo […]. El personaje está trabajado desde el punto de vista de que es gay» («Aquellas» 366-67). La perspectiva de Aragay, de todos modos, no encaja con la insistencia del director en desvincular *Krámpack* de crípticas reflexiones identitarias. La polémica está servida.

La narrativa de Dani, leída según los textos de Sedgwick y Stockton que introducen mi análisis, se limita a los primeros escarceos de un «niño mariquita» que rechaza el magisterio, social y/o sexual, de uno de sus mayores (el escritor Julián): cabe esperar un final abierto, pero dentro de la propia película hay un atisbo del futuro. Cuando Dani y Nico visitan un bar del pueblo en una de las primeras secuencias, la toma inicial se abre con un plano medio de tres amigos —los vemos de espaldas— que apuran

sendos golpes de licor en la barra. Cuando se dan la vuelta y se dirigen hacia la salida, la cámara enfoca a Nico y Dani, que están entrando. Nico choca de frente con uno de los tres amigos, que se vuelve, le observa y le apunta con el dedo, sin mediar palabra. El actor que encarna a este hombre desconocido es Joel Joan, el mismo que interpretó a Xavi en el montaje teatral original de *Kràmpack.* Si bien los personajes de Xavi y Dani se diferencian en bastantes aspectos, Gay confirma en entrevistas la intención de incluir en la película a Joan y a Sànchez en sendos cameos, y nos informa de que «Dani se encuentra con su pasado diez años después».[50] El comportamiento del hombre que interpreta Joan en la película, el futuro Dani, no revela nada sobre su sexualidad; demuestra, desde luego, una actitud agresiva, masculina: no sabemos si de advertencia y consejo a un «niño mariquita» que ensaya su potencial heterosexualidad, o de confrontación directa. ¿Indica este pequeño episodio que el amor de Dani por Nico es algo pasajero? Otro personaje, Sonia —profesora de inglés de Dani—, le pregunta al protagonista por su amigo, y le comenta con una sonrisa cómplice que ella tenía una amiga en la escuela con quien compartía un vínculo similar al de los dos chicos, si bien ya no son amigas «como antes». A continuación, un primer plano de Dani lo muestra fumando con gesto pensativo, y sabemos que Nico ha acordado que ambos salgan al campo con Elena y Berta. Estas dos escenas ponen en tela de juicio la intención de pasar de la comunidad homosocial de la infancia —las «amistades particulares», ya fuera de la escuela[51]— al homoerotismo adolescente —con entidad diferenciada del homoerotismo adulto—. El carácter inconcluso del viaje identitario de Dani, cuyo afecto por Nico no

[50] Es evidente que esta interpretación no está al alcance de audiencias no informadas: es un «huevo de pascua» fílmico.

[51] Esta es una referencia al filme *Les Amitiés particulières* (Francia; Jean Delannoy, 1964): en *Krámpack,* la homosocialidad resulta ser voluntaria, no circunstancial.

desaparece a pesar del ingreso de su amigo en la comunidad heterosexual, separa a *Krámpack* de otras películas en las que el formato «chico conoce a chico» sirve para remachar la orientación sexual de los adolescentes. Al mismo tiempo, el rechazo a un juicio moral directo sobre las acciones de Dani que implica la ausencia de un desenlace trágico favorece la construcción lábil de una identidad sexual basada en el encuentro con la heterosexualidad —bien en su etapa adolescente, bien en su etapa madura— y en una praxis homoerótica que comienza por la pasividad. La noche de sexo entre Dani y Nico queda interrumpida cuando, tras el orgasmo, Nico rechaza que Dani le penetre, pero esto no desanima a Dani que, como ya he expuesto, ratifica su elección de objeto sexual. La falta de correspondencia podría ser un obstáculo para una relación gay exitosa, en la que ambos miembros de la pareja deberían tener «la misma edad, la misma riqueza, el mismo estatus social, cada uno de ellos haciéndolo todo con el otro y al otro en perfecta reciprocidad» (Halperin, *How* 52); dicha reciprocidad se refiere también al intercambio de posiciones en la penetración anal.[52] Esto es irrelevante en un contexto en el que las categorías relacionadas con la identidad sexual no conforman el desarrollo de la sexualidad: el futuro del niño mariquita es incierto en *Krámpack,* aunque logre esquivar la tragedia; el del niño hetero es cien por cien natural, como una manzana (de Adán, en este caso).

1.2. «Amor crudo»: buscando un correctivo

«Acá estamos con Jeremías, alias "el Bertu", le queremos mandar un mensaje a todas las chicas para decirles que es un pibe de diez, que lo queremos un montón […] y

[52] En los términos jocosos utilizados por Álvaro Pombo, cada hombre desempeña los papeles de «dante» y «tomante» por turnos (*Contra natura* 412). Hay razones para pensar, por otro lado, que Dani y Nico pertenecen a clases sociales distintas, aunque no ha sido mi intención desarrollar este análisis con mayor profundidad.

que, si se porta mal, le aplicamos un correctivo y ya está». Durante una pausa en las clases del instituto, los compañeros de Bertu lo rodean, lo tiran al suelo, lo abrazan en grupo y graban una breve presentación de su amigo «para las chicas» a cargo de Iván, chico de quien Jeremías está enamorado de manera semejante a Dani de Nico en *Krámpack*. Si *Krámpack* utilizaba el verano como telón de fondo de la historia de amor, el corto argentino «Amor crudo» (Juan Chappa y Martín Deus, 2008) la inscribe en los días de fin de curso de una clase que se separará para siempre después. Durante estas jornadas (si no desde antes), Jeremías está viviendo en casa de Iván. El marco de *Krámpack* ubicaba la acción homoerótica en un paréntesis del ritmo cotidiano: Nico y Dani no tienen presiones familiares ni escolares en verano, y sus actos sexuales pueden entenderse como ocurrencia excepcional. Por el contrario, en «Amor crudo» los mecanismos que sostienen el sistema heterocéntrico —la escuela, la casa familiar— siguen en plena vigencia. Al mismo tiempo, y en paralelo con *Krámpack,* se traza un vínculo entre relaciones homosociales y homosexuales, mucho más sutil que el de «filmes de internado» (cf. Mira 244-45) como *Der junge Törless* (Alemania Occidental; Volker Schlöndorff, 1966) o *if*...(Reino Unido; Lindsay Anderson, 1968). El Colegio Nacional donde estudian los protagonistas es una institución mixta, aunque sus alumnas estén en los bordes del fotograma o desenfocadas en las escasas tomas en que aparecen. La pandilla masculina es una comunidad homosocial segura (en apariencia) que oculta en su seno un cuerpo extraño, un chico que no se define como diferente pero siente, no obstante, de forma distinta. La norma heterocéntrica le obliga a satisfacer su deseo homoerótico por vías alternativas.

El corto se abre con un partido de fútbol entre los compañeros de clase: la

secuencia está rodada a cámara lenta, con luz natural suave. Las tomas del partido se intercalan con otras en las que cada uno de los chicos, tumbado boca arriba en el suelo, ofrece un mensaje de despedida a sus compañeros, quienes lo rodean y patean. Durante el partido, Jeremías (que juega de portero) aparece en segundo plano y casi siempre desvinculado de la acción en el terreno de juego. Su camiseta de color azul intenso lo distingue de sus compañeros en ambos equipos, vestidos de blanco o en tonos apagados, entre ellos Iván. La puesta en escena de la pachanga insinúa que se trata de una práctica no competitiva, entre iguales, con la manifiesta salvedad del personaje de Jeremías. Eduardo Archetti, al hablar sobre el papel del fútbol en la sociedad argentina, ha dicho que «como juego, tiene el poder de descentrar normas autoritarias y devolver al centro sentimientos igualitarios básicos», al tiempo que ofrece a los hombres de todas las edades «un lugar donde pueden construir un orden y un mundo estrictamente masculinos» (519). Esta utopía futbolera, ¿se trata de un edén homosocial deportivo de insospechadas posibilidades eróticas, como los que evocan algunos escritores gais?[53] Sí, pero no: hay normas que lo acotan. Parte de este orden masculino se impone por medio de cantos en que «los hinchas de un grupo o ciertos actores centrales (un entrenador, un jugador o un presidente) son los machos de verdad [...], capaces de forzar a otros aficionados o actores sociales a hacer de homosexuales», donde homosexual es aquel que se deja humillar (522), como en la pulla «maricón el último». Uno de los compañeros de Jeremías e Iván, quien simula una felación con una piruleta en el círculo, recibe insultos homófobos como respuesta. A diferencia de lo que postula Eribon, no todas las injurias son enunciados

[53] David Halperin examina cómo el sexo gay se interpreta en varias novelas como «una fraternidad indiferenciada, un inocente pasatiempo viril, el equivalente sexual del béisbol» (*How* 53).

performativos (31), pues aquí la performance precede al enunciado insultante, que toma valor de «correctivo» para quien se «porta mal». Las palabras no pueden volver al injuriado «maricón» en este caso, pues la sospecha es universal: el efecto del insulto es (también lo apunta el autor francés) señalar los límites de la comunidad homosocial, aunque sea en tono jocoso. Jeremías intenta fumar un cigarrillo —con la inevitable tos— cuando le llega el turno, pero esto no motiva burlas; es, al fin y al cabo, una prueba de masculinidad. Someterse a las rutinas del grupo salva a Jeremías de ser un «niño mariquita» condenado al ostracismo por sus compañeros.

Pese a todo, este salvoconducto solo funciona en el nivel diegético del corto. La disconformidad de Jeremías en la puesta en escena de esta secuencia se reafirma en la banda sonora, disonante a su vez. Una cálida melodía de guitarra acompaña a una dulce voz (ambigua, aunque masculina) que entona una letra un tanto estremecedora. He aquí una transcripción parcial: «Sos lo que buscaba, / [...] llevame lejos de acá, / no quiero verlos nunca más, / quemá mi casa, tu mamá, [...] mi mamá / [...] y sorprender a los que piensan que / yo no pienso en nada / [...] yo no pienso en nadie» (nerdciego). La violencia *light* con que se imponen los correctivos dentro del grupo inspira respuestas mucho más radicales y misantrópicas por parte de sus víctimas: algo bulle bajo la fachada inocente de esta ya casi estival pachanga. Algunas reseñas sobre *Krámpack* resaltaban la profundidad de una película que podía interpretarse como una comedia veraniega para adolescentes. Stephen Holden, por ejemplo, aludía a las dificultades de hacer «un filme creíble sobre un tema tan delicado, en el que tumultuosos conflictos internos encajan a duras penas con un comportamiento inepto» («Friend»): habla, por supuesto, del despertar sexual. La delicada puesta en escena de «Amor crudo», no motivada por el ambiente playero, pone

aun más de relieve el peso de aquellos «conflictos internos» poco pertinentes para el cine (según Bronski). Estos, sin embargo, no asumen la forma de un dilema identitario internalizado («¿seré gay? ¿no lo seré?») resuelto con la asunción de cierta etiqueta/categoría ante los demás en respuesta a sus inquisiciones. Tenemos, por el contrario, una urgente pulsión libidinal que desborda dilemas psicológicos y se acrecienta con las presiones externas —los correctivos, la ignorancia de los otros—. Una reseña de «Amor crudo» indica que «el conflicto a resolver sería […] cómo no sentir vergüenza ni humillación por un amor, quizás no correspondido» (Eventuarte): Jeremías, no obstante, más que internalizar estos sentimientos, los deglute.

Las dinámicas del grupo de adolescentes de «Amor crudo» no favorecen en absoluto la construcción de una identidad gay: las bromas homófobas entre los miembros del círculo cumplen con una doble función de advertencia y entretenimiento. Pero el cigarro que fuma Jeremías dentro del círculo homosocial es más que un cigarro: la voluntad igualitaria del grupo promueve valores masculinos que pueden solapar afectos inconfesables. El fútbol, las pruebas de masculinidad y los momentos de cohesión son compatibles con algo que Sívori describe (de forma hiperbólica) como «un proceso ideológico propio del espacio nacional argentino» (27): la inclusión de las relaciones íntimas en la esfera de la privacidad, al margen del desarrollo de una identidad sexual pública. «Mantener una compostura “normal” (no afeminada)» se erige en valor positivo tanto dentro de la comunidad homoerótica como dentro de la homosocial. Las interacciones públicas de Iván y Jeremías, a menudo en presencia de su círculo de amigos, tienen un reverso erótico que se percibe en detalles microscópicos de caracterización. Tras el partido, vemos un medio plano de Iván sujetando a Jeremías

contra el suelo para que pida perdón por agravios desconocidos. Iván se moja los dedos con saliva, amenaza con salpicar el rostro de su amigo si no cumple con la petición, y Jeremías accede. Su visible laxitud cuando Iván lo sujeta contra el suelo refleja lo que Leo Bersani describe como una de las características principales del sadomasoquismo, conjunto de prácticas que «propone la continuidad entre estructuras políticas de opresión y la economía erótica del cuerpo» (*Homos* 90). La crítica implícita que el autor desarrolla en torno a esta idea (esto es, el sadomasoquismo celebra la opresión) parte de una concepción limitada de los juegos de dominación sexual, en la que el dolor físico desempeña un papel necesario y casi suficiente. En «Amor crudo», el control corporal de Iván sobre Jeremías es lo bastante sutil como para escapar al radar de una comunidad homosocial vigilante, que ignora la naturaleza erótica de ciertos juegos. Las normas de este juego de rol, sin embargo, no se fijan en público, pues todo disfrute sexual debe ser privado en este contexto cultural.

De hecho, en otras ocasiones será el propio protagonista quien provoque la agresión lúdica de su compañero. La clave para poner en contexto prácticas que, a pesar de su capital erótico, se pueden considerar actos de violencia —bien grupal, bien dentro de la «pareja»— es doble: por un lado, la actitud jovial del receptor del supuesto abuso; por el otro, la ausencia de elementos que certifiquen el carácter ritual de estos actos, y que encubran dicho capital erótico. Donald Sabo y Joe Panepinto identifican la práctica del fútbol juvenil, *Leitmotiv* fundamental del corto, con el esquema general de los ritos de iniciación en sociedades machistas: este deporte promueve las relaciones entre hombre y niño, la conformidad y el control, el aislamiento social del grupo de iniciados, la deferencia a la autoridad masculina y el dolor. Los autores detallan el papel de estos

cinco elementos en el fútbol y llegan a la conclusión de que «la relación entrenador-jugador sirve de forma simultánea como terreno de práctica de la masculinidad hegemónica y como fuente de una ideología del éxito» (125). La supervisión, el control y la presencia de hombres adultos son elementos necesarios para la «reproducción social de la masculinidad» a la que contribuye, según este texto, el fútbol. La ausencia de estos, por lo tanto, es significativa en «Amor crudo»: hemos visto cómo en *Krámpack* la falta de supervisión adulta era un elemento clave de la experimentación sexual, y de la negociación de límites entre Nico y Dani. ¿Es suficiente la falta de entrenador para que los chicos se dediquen (con o sin límites) a otros juegos?

«Amor crudo» tiene, tal y como *Krámpack,* adultos en escena: la madre de Iván y una profesora del grupo. La primera interroga a Jeremías durante el desayuno sobre la (hetero)sexualidad de su hijo: «vós que andás siempre con él… Contame, ¿tiene novia?». La noche anterior —soslayada con un sugerente fundido en negro—, Jeremías e Iván han dormido en la misma cama, y ahora se intercambian gestos y miradas sentados frente a frente, ante el radar inquisidor pero profano de la madre de Iván. Su tajante ignorancia contrasta con la pericia de figuras semejantes: la doña Herlinda del ya clásico filme mexicano *Doña Herlinda y su hijo* (Jaime Humberto Hermosillo, 1985)*,* que acepta tácitamente el noviazgo de su hijo único con otro hombre hasta el punto de permitir que cohabite con este y su esposa en la casa familiar; la propia Sonia de *Krámpack,* que pronto entiende lo que ocurre entre Dani y Nico y está dispuesta a servir de discreta celestina de la posible pareja. La relación privilegiada del niño mariquita (o maricón adulto) con la figura materna tiene sin duda una larga historia en el cine iberoamericano;

ha habido también, por el contrario, madres filicidas.[54] Aunque no ocasione daño físico directo, la ignorancia en materia de sexualidad es un arma temible, como advierte Sedgwick (*Epistemology* 4-5), y explica las tentaciones matricidas que sugiere la canción de los créditos de apertura del corto. De esta ignorancia también participa la otra adulta de «Amor crudo», quien atribuye la modorra estival de su clase a los ensueños con «el noviecito, la noviecita» y otras distracciones vacacionales. Mientras, Jeremías se olisquea la manga de la chaqueta, tal vez para encontrar la fragancia de Iván, que acaba de zarandearlo y darle un beso en los labios. La maestra no sabe nada (no estaba presente), ni quiere saberlo. Su doble ignorancia se complementa con la del propio grupo, mucho más selectiva, que constituye un segundo pilar del sistema heterocéntrico. Su aislamiento frente a las posibilidades heterosociales es circunstancial y voluntario, pero vital para la cohesión de la comunidad homosocial, que busca un espacio exclusivamente masculino. Cuando Jeremías habla con una compañera de clase —una presencia fugaz que no llegamos siquiera a oír—, los chicos lo reclaman para grabar, irónicamente, su video de presentación para las chicas. En última instancia, en los escasos momentos sin supervisión adulta, la comunidad homosocial sostiene su castidad hetero y homo: incluso en la noche anterior al último día de clase, en que los muchachos deciden pasar la noche en blanco bebiendo, nadie se atreve a llamar a las chicas. Esto muestra que la prueba de masculinidad definitiva es la ascesis de no ceder a la tentación homoerótica incluso en circunstancias como aquella. Como hemos visto, Jeremías posee medios para aprovecharse de la ignorancia de los adultos, así como de la coerción de sus contemporáneos.

[54] Me refiero a la de la película española *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984).

Pero los correctivos, roces y juegos no bastan para el protagonista: en las escenas privadas que tienen lugar dentro del cuarto de Iván se vislumbran otras pasiones. Iván y Jeremías acostumbran a dormir de forma que los pies del uno reposen junto a la cabeza del otro. En una de las primeras tomas, Iván pide a Jeremías cambiar de posición para que puedan compartir auriculares. Cuando para la música, Iván devuelve una mirada cómplice a su amigo, que lo observa fijamente. Se produce entonces el lento fundido en negro que, en relación con la anamnesis que cierra el corto, parece corresponder a una escena en la que Jeremías masturba a Iván. Es posible buscar alternativas aquí, sobre todo si tenemos en cuenta la voluntad de Iván de mantener a su madre en la inopia: es un fundido nefando. Los directores juegan, por lo tanto, con nuestras propias expectativas como audiencia, pero no todo es complicidad; hacia el final del corto se produce un anticlímax afectivo. Cuando Iván y Jeremías regresan de su última noche con los compañeros de clase, ya por la mañana, Iván se echa en la cama y Jeremías le quita la camiseta y los playeros. Después, la cámara enfoca en primer plano el rostro de Jeremías, tumbado boca abajo, mientras Iván queda desenfocado en segundo plano, con los pies junto a la cabeza de su amigo. A la pregunta del protagonista «¿vós me querés?», Iván sólo responde «obvio, si sos mi amigo». Jeremías, en contraste con la otra escena de cama, no cambia de postura, pues acepta la amistad de Iván en cuanto tal, sin forzar un reenfoque de su relación. Tal y como había ocurrido en *Krámpack,* y a la inversa de lo que sucede en muchas historias de mayoría de edad sexual en el cine anglosajón, el personaje decisivo en el desarrollo sexual del protagonista «resulta ser» heterosexual a pesar de su apetito homoerótico. De nuevo, la esfera pública poco o nada sabrá de lo que ha ocurrido entre ambos: durante el último día de clase, Jeremías va al baño del colegio a

enjuagarse las lágrimas —los chicos no lloran— y escribe un mensaje en las paredes del retrete, mirando hacia arriba. Nunca llegamos a leerlo, pues la cámara adopta el punto de vista de la propia pared, límite de un espacio público fuertemente segregado según género. Este es un tímido homenaje a la «práctica erótica sin reglas» (Rapisardi y Modarelli 58) de los baños públicos, espacios de libertad sexual vigilada de la dictadura argentina. La medida en que Jeremías reconoce el potencial de estos espacios (la capacidad de procurarse satisfacción sexual en condiciones de opresión) queda sin determinar, pues está en función del mensaje que ha escrito. Sí sabemos que es incapaz (por ahora) de desplazar los ejes de las relaciones entre hombres hacia el terreno erótico, pues quien le concede esa posibilidad —Iván con sus miradas, la pared vigilante pero protectora del baño— sostiene al mismo tiempo la norma heterosexual. Al hablar del *cruising* en baños públicos, Vidarte y Llamas observan que la mirada «correcta» frente al retrete puede ser «hacia abajo —narcisista— o hacia arriba —pidiendo clemencia o fortaleza—, pero sin apartarse de la vertical» (*Homografías* 41). Jeremías aún no domina la mirada horizontal, la incorrecta.

1.3. *Blokes:* historias mínimas, máximos apetitos

La escena del baño en «Amor crudo» apunta a una continuidad entre represión política y represión sexual que voy a analizar por extenso —y poner en cuestión— en este apartado, dedicado al corto chileno *Blokes* (Marialy Rivas, 2010), adaptación del relato breve homónimo de Pedro Lemebel. El corto de Rivas presenta la historia de Lucho, un «niño de 13 años» («BLOKES») que descubre su sexualidad en una barriada de Santiago de Chile. El sonido de fondo de una radio nos permite saber que estamos en torno al 7 de septiembre de 1986, fecha de una fallida emboscada contra Augusto

Pinochet que provocó redadas militares en la capital chilena. Lucho dedica sus horas muertas a espiar día y noche a Manuel, el vecino de enfrente, un muchacho de 16 años y cuerpo atlético, a quien ilumina con una potente linterna durante los encuentros sexuales que este tiene con su novia, en supuesta clandestinidad: la artimaña de Lucho ha sido descrita por la directora como «*La ventana indiscreta* gay» («Transgresión»). Tras el atentado, a pesar de las redadas que asuelan el barrio e interrumpen el sueño de todo el vecindario, Lucho continúa enfocando la ventana de su vecino, que no duda en masturbarse para un mirón incógnito, ahora que parece haber perdido a su novia. Este juego tiene una consecuencia inesperada: los militares interpretan los guiños de la linterna como señales secretas y desaparecen a Manuel; Lucho se entera de la noticia al oír la conversación que su madre, quien trabaja como modista, mantiene con una clienta.

El trasfondo político que ocasiona esta desaparición, sin embargo, no basta para explicar todas las acciones de Lucho, ni todas las consecuencias que se siguen de ellas. Rivas habla de la intersección entre la «gran historia» y la «historia mínima» («Marialy» 99) como fundamento del relato de Lemebel. La gran historia, tanto del relato como del corto, la he expuesto brevemente: su comprensión depende en buena medida de la capacidad de la audiencia de «localizar» los eventos. Por el contrario, la historia mínima de «Blokes»[55] y de la obra de Rivas, mucho más cotidiana, se centra en el repentino despertar sexual del protagonista, cuya perspectiva —primera persona en el cuento— se mantiene durante todo el corto. Un momento clave de este despertar tiene lugar en público: Lucho toma el autobús para ir al colegio; Manuel entra a continuación y se sitúa justo detrás de su vecino dentro del vehículo atestado, de forma que sus genitales

[55] En lo sucesivo me refiero al cuento de Lemebel entre comillas, para distinguirlo del corto.

(cubiertos, por supuesto: ambos visten uniforme escolar) rozan las nalgas del protagonista, como vemos a través de un primer plano a nivel de la cintura. En este momento, la cámara vuelve a enfocar el rostro de Lucho en un primerísimo plano y se ralentiza. La banda sonora intradiegética —«Muchacho malo» de Gloria Benavides suena en la radio del bus— pasa a un segundo plano: solo se oye la respiración de Lucho mientras vemos su gesto absorto y la mitad del rostro de Manuel —destaca la boca—, ligeramente desenfocado en segundo plano. Está claro que Manuel no es consciente de la situación, pero Lucho se toca y se muerde los labios y permanece quieto hasta que, al detenerse el bus, recibe un empujón de otro pasajero. Manuel se apea sin mediar palabra, Lucho vuelve a la realidad y se da cuenta de que acaba de perder su parada. Esta escena de contacto sexual involuntario, parodia casi grosera de una penetración anal, se inserta en la segunda secuencia y explica la mirada inquisitiva que Lucho dirige al bloque de enfrente desde su cuarto, al principio del corto. La fuerte manipulación de la banda sonora y la cámara lenta subrayan la importancia del momento y subliman de forma irónica el súbito deseo por este «mal amor» encarnado en Manuel, que llega «como una tormenta que todo lo arranca», según la letra de «Muchacho malo».[56] La actitud de Lucho es de entrega absoluta a la situación, de pasividad, acorde con el entorno —un autobús lleno hasta los topes—. Además, la composición de los planos destaca las diferencias físicas entre Manuel y Lucho, sobre todo de estatura, así como la distribución de roles sexuales. Con todo, al igual que ocurría en algunas escenas de *Krámpack,* existe una uniformidad superficial en la vestimenta de ambos, y la decisión de incluir los uniformes escolares en la puesta en escena es relevante para la adscripción identitaria de Lucho.

[56] Se puede plantear una lectura opuesta: quien sufre las consecuencias del amor es Manuel, ya que acaba siendo detenido en una redada.

Como he mencionado en análisis previos, la pasividad sexual ejemplificada en esta secuencia tiene un rol decisivo en la construcción de una identidad sexual a partir de la práctica homoerótica. La entrega de Lucho se puede considerar un momento de despedazamiento bersaniano, de pérdida del ego: ya Guy Hocquenghem advertía acerca de los efectos de la erotización del ano en la construcción —o destrucción, habría que decir— de una identidad sexual: «el uso social del ano sin sublimación previa hace correr el riesgo de la pérdida de identidad» (*Désir* 103). El mundo que rodea al protagonista pasa a segundo plano como correlato de esta gozosa disolución temporal de la identidad, que deja poco a la imaginación. Otro elemento característico del deseo homoerótico adolescente en los textos que estoy analizando es que el encuentro con la heterosexualidad lo hace emerger, incluso en ausencia de una correspondencia afectiva sólida: el contacto entre Manuel y Lucho en el autobús es puramente físico, sin intercambio de miradas. En esto, el corto de Rivas hereda un rasgo de muchos textos de Lemebel similar al que Bersani detecta en *L'immoraliste* de André Gide (*Homos* 113-29): «su erotismo no está contaminado por una psicología del deseo, esto es, no se yuxtapone a una interrogación —inherentemente nefasta, por lo general afligida— sobre los deseos del otro» (123). Esta interrogación estaba planteada de forma literal en «Amor crudo», aunque cambiaba en poco el desarrollo de la trama, pues toda capacidad de modular el deseo por vía verbal es limitada en estas películas. Lemebel lleva al paroxismo la noción de una libido asocial, sin relación alguna con el otro: así, la Loca del Frente que protagoniza *Tengo miedo torero,* obra cuyo argumento se relaciona directamente con el asalto del 7 de septiembre del 86, desarrolla esta idea al expresar su desprecio hacia «esas locas cabeza de papa», a quienes acusa de vivir «pendientes del corte de pelo, del

cinturón, de la polerita que se van a poner el sábado para ir a zangolotearse a la disco, donde se manosean y atracan entre ellas como los gays de Estados Unidos, porque esas tontas no saben lo que es un hombre» (124). El entendimiento de los actos homosexuales pasa no por relaciones entre pares (con el conocimiento de la psicología del objeto amado que esto conlleva), sino por una estratificación de género en la que el «hombre» es el sujeto activo de la relación (hetero u homoerótica), y es quien debe poseer la apariencia y actitud masculinas que ciertas «locas» adquieren con prendas como la polera o el cinturón. Manuel es todo un «hombre» en términos lemebelianos, y el corto de Rivas expresa su joven masculinidad sin rodeos: un atajo visual es presentarlo como futbolista de éxito en las pachangas del barrio, a años luz de la ineptitud de Jeremías en «Amor crudo».

La praxis homoerótica de Manuel (a ojos de la audiencia) se complementa, tanto en el cuento como en la película, con la aparición de su novia. Este personaje y su relación con Manuel reciben mayor atención en el cuento de Lemebel, que nos permite apreciar ciertas contradicciones libidinales. Aquí, la voz narrativa se imagina a la pareja de su admirado Manuel «embarazada rodeando tu panza de marido idiota, con la papada fofa babeando tus amanecidas» (26). Esta cruda postal del futuro, de un Manuel reblandecido y privado del «trazado muscular» de su juventud, corresponde a un contexto en que las relaciones sexuales entre adolescentes, clandestinas por el momento, pueden desembocar rápidamente en matrimonio: ella «no necesita que la ames, sólo estirar un pie y botar un vaso para que aparezca el cura con su ajuar de novia». Lee Edelman describe, siguiendo a Jean Baudrillard, cómo el sexo heterosexual ha perdido su «antigua coartada reproductiva» (64) y debe asumir hoy una naturaleza meramente gimnástica, toda vez que

la concepción se ha separado del acto sexual mediante técnicas como los anticonceptivos y la fecundación in vitro. Este momento post-liberación sexual, así como la visión recreativa del sexo hetero que implica, está muy lejos de producirse en el Chile que retrata Lemebel.[57] La imagen de la novia de Manuel embarazada del «Niño» que «sigue siendo el horizonte perpetuo de toda intervención política» (Edelman 3) es una visión distópica tanto para Lucho como para su objeto de deseo, que hace todo lo posible para mantener su sexualidad en la penumbra. Este atisbo del futuro, producto de la perspectiva de Lucho, se complementa con el abundante chismorreo del vecindario y traza el contexto en que tiene lugar el desarrollo sexual del protagonista, esa historia mínima.

Tanto la visión del futuro en la perspectiva de Lucho como las historias que circulan por el barrio tienen menor protagonismo en la adaptación de Rivas, que sigue un orden linear. La voz narrativa de Lemebel, por el contrario, ve a Manuel «esparcido a pedazos, fragmentos de memoria, de ojos, narices, boca y dientes» (24), y acota un espacio limitado para las ensoñaciones de Lucho. Esta «profundidad de campo» del cuento no posee un equivalente exacto en la versión fílmica, pues en ella predominan los medios y primeros planos. La visión del cuerpo de los actores suele ser parcial en el eje vertical, y un buen número de tomas poseen una composición tripartita en la que el contraste de la gestualidad de Lucho con otros rostros toma un protagonismo decisivo. La expresión facial suple su monólogo interior, que podría haberse traducido en una voz en off: como en otros títulos del género, la reflexión identitaria en torno al personaje no se verbaliza. Un ejemplo claro de este efecto lo encontramos en la secuencia que sigue al viaje en autobús: cuando Lucho regresa a casa, se encierra en el baño para masturbarse

[57] Chile tenía (y tiene) una de las legislaciones más restrictivas contra la interrupción voluntaria del embarazo en el mundo.

mientras mira —o se imagina, quizás— a su vecino jugando al fútbol. Esta secuencia consiste en un triple montaje en paralelo: planos del perfil y del cuerpo de Lucho (de cintura para arriba y de espaldas); planos de su madre cosiendo en la sala frente a la ventana y dirigiéndose, escamada, hacia el cuarto de baño; planos de Manuel, quien controla el balón con destreza y celebra un tanto que coincide con el orgasmo de su admirador. Rivas había pensado en esta escena como algo «más crudo y un poco más violento, pero se suavizó con el tema de los lentes y el tamaño de las habitaciones» («Marialy»). Lemebel comienza su narración en este momento, cuando Lucho eyacula y deja caer «los niños muertos, que se van por el váter» (un guiño a la legislación contra el aborto) cuando «le patean la puerta del baño» (24). La manía persecutoria de la madre del protagonista también se refleja en el corto, en la misma acción de intentar abrir la puerta del baño, aunque no a patadas. La interrupción materna no impide que Lucho alcance el orgasmo con una sonrisa, ni tampoco que se eche la corbata a la espalda para evitar manchas. La omisión de los comentarios sobre el sacrificio del semen («los niños muertos») ofrece una perspectiva amoral y desdramatizada de la masturbación. Steven Schneider, al hablar del cine sobre adolescentes de Hollywood, asocia esta práctica a la humillación, a la vergüenza y, en última instancia, al episodio bíblico de Onán y el desperdicio de semen (377-80) incluido en el Génesis. La entrega de Lucho a la masturbación es urgente (ni siquiera se quita el uniforme escolar) y está amenazada por una coerción externa, pero nada de la sordidez implícita en el acto —más notable debido a estos factores— se transmite a la audiencia, ni altera su conclusión satisfactoria. Cuando Lucho sale del baño, rehúye con calma las quejas de su madre ante la naturaleza reclusa de su hijo y contempla, desde su cuarto, a Manuel y a sus compañeros de partido

con una amplia sonrisa.

Este orgasmo y este voyeurismo despreocupado remiten a dos aspectos de «Blokes» sobre los que Rivas ha puesto un especial énfasis. El primero es el narcisismo de Lucho: en el corto, el protagonista aparece casi siempre vestido con un impecable uniforme escolar que atusa a menudo, y se retoca el peinado (anatema gay para Lemebel) cuando, caminando por la acera de los bloques, divisa a Manuel en la distancia. Los momentos en los que Lucho se ocupa de su apariencia están filmados a cámara lenta, al igual que su encuentro en el autobús. El uniforme de Lucho, que comparte con Manuel, denota masculinidad, y es un elemento que no se subraya en el texto original (aunque pueda estar implícito); como contrapeso a la vestimenta masculina, el protagonista del corto examina interesado los vistosos tejidos con que su madre trabaja, no sin que ella le llame la atención. La audiencia debe decidir si su madre quiere tan solo que no la interrumpan en su trabajo o si sospecha alguna desviación en su hijo, que se muestra huraño, pensativo y reticente, como todo buen niño mariquita. Lucho es más que esto: en él tenemos la conflación de dos elementos característicos de una «sensibilidad gay»: una performance de género que explota el atractivo erótico masculino como valor primario y utiliza aspectos ambiguos y/o no sexuales de forma secundaria (aparte del interés por las telas, recordemos que Lucho lleva el pelo largo). La caracterización de Lucho, además de ser un compromiso estético entre la «joven loca» y el modelo gay, también combina señales de clase alta —el inmaculado uniforme escolar— con el vulgar entorno material del adolescente —una barriada de clase trabajadora—. El encuentro entre ambos ejes puede leerse en relación con otras películas sobre la niñez y la adolescencia del cine chileno, como *Machuca* (Andrés Wood, 2004). En la primera secuencia de este filme, el

protagonista Joselito (de aspecto vagamente afeminado) se detiene un instante a observar su imagen en el espejo por la mañana: un niño de clase acomodada que asiste a un prestigioso colegio privado. Su relación con su compañero Machuca, niño de población que se integra en el colegio a instancias de un sacerdote progresista antes de septiembre de 1973, está marcada no sólo por las diferencias de clase sino por cierta tensión sexual: el tiempo que comparten los dos amigos levanta sospechas en ambos frentes. La tragedia que se desencadena en *Machuca* —el golpe de estado de Pinochet— acaba por separar a chicos de clases enfrentadas. En *Blokes,* tanto Manuel como Lucho sufren por igual la opresión política, pero Lucho presume de símbolos de estatus ajenos, y se deleita en una performance de clase que quizás no le garantice inmunidad ante redadas policiales,[58] y tal vez lo aliene frente al resto de la barriada. Su performance de clase y/o género, por lo tanto, está gobernada por un principio fundamental: el capital erótico de su apariencia.

El segundo aspecto que emana de la escena de masturbación, y que se halla implícito en los alardes de Lucho, es la amoralidad, muy clara en la actitud del protagonista ante los acontecimientos que sacuden su barrio: durante la primera redada, uno de los militares encañona a un Manuel indefenso en calzoncillos y camiseta de tirantes y solicita su nombre. Lucho, que lo observa arrobado desde atrás (de nuevo, no hay contacto visual entre ambos), lo ve expuesto al frío y hace el ademán de cubrirlo con una manta, pero vacila cuando el militar le llama la atención; este episodio se refleja de forma muy similar en el texto original. Para concluir, el desenlace, en el que Lucho se entera de que Manuel ha desaparecido, presenta alguna diferencia entre los dos textos: mientras la voz narrativa de Lemebel realiza una anamnesis que sirve como homenaje

[58] En *Machuca,* Joselito logra escapar de una violenta redada en la población debido a su atuendo.

póstumo a un Manuel cuyo destino ignoramos —y en cuyo martirio se deleita Lucho—, Rivas cierra su corto con un plano medio del niño, que mastica una tostada mientras observa —levemente interesado— los destrozos de los militares en el piso de enfrente. La perspectiva del protagonista es esencialmente amoral: Lucho no se recrea en la visión del desastre, pero tampoco parece sentirse culpable por ello. A la pregunta de Bersani «¿debe un homosexual ser buen ciudadano?» (*Homos* 113), tanto Lemebel como Rivas responden «no», pero con diferencias significativas. El escritor busca una ruptura completa entre el sujeto homosexual y su entorno, con madres que patean puertas y novias que compiten con la libido del protagonista. Por su parte, los hombres heterosexuales merecen, a fin de cuentas, ser disgregados por un poder político que, en momentos de histeria —las represalias tras el atentado a Pinochet— se vuelve contra los que podrían servir como motor de reproducción de la masculinidad —dentro de la comunidad homosocial— o de la familia —comunidad heterosocial—. Es más: es posible hacer coincidir la pulsión de muerte de la loca lemebeliana con las prácticas brutales del estado chileno. La Loca del Frente de *Tengo miedo torero* era capaz, entre otras cosas, de seducir a un soldado para evitar una redada policial en la que hombres y mujeres eran cacheados por separado (179). El Lucho de *Blokes* no posee esta habilidad, pero su fascinación con las nalgas de Manuel durante la redada nocturna en los bloques no despierta la risa o la suspicacia de los soldados. La adaptación de Rivas no nos conduce a la inmoralidad de Gide —el homosexual como traidor a la causa antifascista—, sino al pragmatismo radical de un deseo homoerótico que, aunque incipiente, logra sobrevivir esquivando las fuerzas que lo reprimen con mayor éxito que el deseo heterosexual. Lucho es, ante todo, un superviviente, volando bajo el radar de verdugos para quienes lo

homoerótico es todavía un tabú demasiado poderoso como para insinuarse sutilmente. El bis de «Muchacho malo» en los créditos de cierre remite al encuentro en el autobús, y contrapone los aspectos verdaderamente *camp* de ciertas relaciones heterosexuales —como la que describe la letra— al rango de posibilidades clandestinas para la libido de Lucho en tiempos donde también la gran historia actúa «como una tormenta».

1.4. *XXY:* de niña a machito

La adaptación funciona, muy a menudo, no tanto como una «digestión» del texto original (el *digeste* fílmico que preconizaba André Bazin) sino como un proceso de negociación de categorías. Como hemos visto, *Blokes* propone una visión actualizada de las categorías sexuales de Pedro Lemebel, un autor para quien los «gays estadounidenses» no tienen nada que ver con las identidades homoeróticas locales. La apropiación *camp* de «Muchacho malo», un homenaje a aquellas, se complementa con la presencia de los uniformes escolares, una reivindicación del capital erótico (tradicionalmente nefando) de ciertas prácticas homosociales; en este caso, la segregación por razón de género en la escuela. Dicha reivindicación resulta ubicua en el paradigma identitario gay, y se expresa a menudo por medio de estereotipos hipermasculinos, irónicos o no. Sin embargo, tanto en *Blokes* como en los dos títulos anteriores la construcción identitaria del futuro adulto gay está marcada por una falta de referentes personales: la complicada relación entre el escritor Julián y Dani en *Krámpack* es un ejemplo de ello. Al igual que Dani, Jeremías en «Amor crudo» y Lucho en *Blokes* tampoco hallan modelos de conducta gay entre sus mayores, y se encuentran solos ante la inminencia de su deseo sexual, que busca subterfugios eróticos en contextos homosociales *y* heterocéntricos.

XXY (Argentina; Lucía Puenzo, 2007), adaptación fílmica del cuento «Cinismo» de Sergio Bizzio, da otra vuelta de tuerca a este estado de cosas, pues su personaje gay tiene un hipotético homólogo en la película: la relación entre ambos —y la posibilidad de equiparar sus conflictos— es el motivo principal de mi análisis. Este homólogo es Álex, protagonista, quien tiene 15 años y habita en Piriápolis —pueblo de la costa uruguaya— con su padre, el biólogo marino Néstor Kraken, y su madre Suli. En cierta ocasión la familia recibe la visita de Ramiro, cirujano plástico, su esposa Érika y su hijo adolescente Álvaro, a quien encarna el actor Martín Piroyansky —cuya apariencia recuerda en buena medida a la de Jordi Vilches (Nico en *Krámpack*)—. La visita del cirujano no es casual: llega invitado por Suli con la intención de convencer a Néstor de que «su hija» debe recibir una operación de cambio de sexo, y con ello evitar el constante acoso de los habitantes del pueblo. Álex es una persona intersexual que recibe tratamiento hormonal para retrasar la aparición de sus características sexuales secundarias masculinas, pero que nunca ha pasado por el quirófano. El nudo central de la película —la disputada anatomía de Álex— se complica cuando Álex y Álvaro, en convivencia estrecha durante la visita, acaban por tener sexo a la vista de Kraken (Álvaro adopta el papel pasivo) y desarrollan una fuerte conexión emocional.

La primera secuencia de *XXY* es un montaje en paralelo entre una toma de Álex corriendo sin calzado por un bosque en penumbra y tomas de varias criaturas submarinas ficticias, diseñadas mediante animación por ordenador. La correspondencia entre los animales incógnitos y Álex es lo bastante obvia como para merecer comentario en cualquiera de las reseñas de *XXY* (cf. Holden, «Confronting»; Tamar-Mattis 73). Todas las miradas se centran en Álex desde el principio, quien se enmarca en una serie casi

ilimitada de tropos visuales y verbales que lo/la asocian con el mundo natural, con las especies en extinción (como las que cuida su padre) y con su condición vulnerable. El relato en que se inspira *XXY* propone un esquema narrativo muy distinto: la introducción de «Cinismo» también cuenta la llegada de Álvaro y su familia a la casa de Rocío (nombre de Álex en Bizzio), pero añade la inmediata caracterización del chico como un «sensible espontáneo [...] capaz de hacerte caer desde lo alto de un puente por alzar un brazo hacia la puesta de sol» (7). La focalización a través de Álvaro, patente sobre todo cuando llega a ver el cuerpo desnudo de Rocío y se deja penetrar (18-19), señala la principal diferencia formal entre el cuento y su versión fílmica. La cámara de Puenzo desvía la atención de la audiencia desde la sexualidad de Álvaro —componente esencial del argumento de Bizzio— hacia otra «gran cuestión»: el pene de Álex, prueba definitiva de una excepcionalidad física que el tratamiento hormonal y la ropa suelen disimular. Con todo, el órgano sexual de Álex —cinematográficamente escondido en Puenzo, como explico más adelante, y descrito con cierto detalle en Bizzio (18, 20)— remite a la audiencia al tema que comparten ambos textos: la masculinidad y su tortuoso desarrollo.

Anne Tamar-Mattis observa en su reseña de *XXY* que «el reto de salir del armario, relativamente cotidiano, es casi tan difícil para [Álvaro] como lo es la pubertad de Álex para ella» (72): hay un paralelo claro entre ambos procesos, y no solo en términos de dificultad, por más que Álvaro no tenga las peculiares dotes anatómicas de Álex. El juicio de Tamar-Mattis contradice la visión ya mencionada de Bronski, quien consideraba la salida del armario un «rito de paso» burgués; esta supuesta trivialidad del rito no se observa, a pesar de que las familias de ambos adolescentes (tanto en la película como en el relato) pertenecen a una clase acomodada. Esto no evita el temor de Muhabid (Ramiro

en *XXY*), quien «sospechaba que [su hijo] Álvaro era gay» (9), conjetura reflejada en constantes indirectas en la película y en el alivio paterno al descubrir los sentimientos de su hijo hacia Álex: «igual me das una alegría, tenía miedo que fueras puto». La categorización de Álvaro por parte de su padre en «Cinismo» precede a cualquier actividad sexual, y hace posible pensar que Álex es gay no ya en función de cierta preferencia erótica, sino de una peculiar «sensibilidad» que lo aleja de lo masculino: en palabras de Halperin, «la torcida forma de vida emocional que a menudo parece acompañar a la homosexualidad» (*How* 87), y en cuya descripción se esmera Bizzio. El padre de Álvaro maneja categorías sexuales de origen anglosajón, fuertemente ligadas a una identidad cuyo ocultamiento produce la narrativa complementaria en *XXY:* el secreto de Álvaro.

Si aceptamos considerar la salida del armario como un «rito de paso», está claro que la familia de Álvaro no va a facilitar su consecución. La homofobia de los padres de Álvaro es mucho más explícita en «Cinismo», donde ambos rememoran su visita a una isla en Brasil que «estaba llena de putos» (30) divirtiéndose. En su estudio sobre la vida de los homosexuales argentinos bajo el régimen militar, Flavio Rapisardi y Alejandro Modarelli nos recuerdan el peculiar estatus de la isla del Tigre, ubicada en el delta del Paraná, dentro de los límites de la ciudad de Buenos Aires, una zona liberada donde regía un «pacto de convivencia» único entre familias y gais (118-27); a continuación destaca cómo Brasil tenía visos paradisíacos para las «locas porteñas» (130). Ambos escenarios parecen superponerse en la mención a la desconocida isla brasileña. La visita a este territorio pone a prueba la tolerancia burguesa de los padres de Álvaro e inquieta a Suli:

«¿por qué será que los putos se divierten así?» La traducción inconsciente[59] del término *gay,* revela tanto envidia como veladas intenciones genocidas: «estuve una semana pensando cuál sería el castigo ideal para los putos y te juro que no lo encontré. ¡Son invulnerables!» (31). La constatación de la existencia de una comunidad homoerótica que se reproduce en el seno de la sociedad heterocentrada es un trago difícil; quizás por ello, *XXY* corre un tupido velo sobre la naturaleza de las sospechas del padre de Álvaro hasta el desenlace de la película.

El reto de Álvaro, por lo tanto, queda desenfocado en la versión fílmica de Puenzo. El abundante uso de «metáforas punzantes» (así las define Diego Trerotola) a lo largo de la película para describir la intervención quirúrgica a la que Álex podría someterse pone el acento en la relativa vulnerabilidad de sus genitales masculinos, que son lo que convierte al personaje en verdadera «especie en extinción» ante las acometidas de un mundo heterocéntrico y normalizador. Algunas de las metáforas visuales que representan la castración de Álex exudan una cierta «torpeza freudiana», como ha advertido Stephen Holden en su reseña, fruto de la urgencia de preservar la «dotación natural» del personaje como algo precioso e irrepetible. El tono un tanto hagiográfico de Kraken al hablar del nacimiento de Álex pone la guinda: «nació azul, tardó cuarenta segundos en respirar […]. Era perfecta, desde el primer momento en que la vi». Pero este intento de sublimar la individualidad de su hija/-o llega tarde, pues ya se conoce su fundamento anatómico. Por otro lado, no es un proyecto original. Al hablar de la cirugía de reasignación sexual, Beatriz Preciado traza una genealogía de esta disciplina quirúrgica a partir de las prácticas del doctor John Money en la década de los 50; desde

[59] Aventuro la hipótesis, nada arriesgada, de que el autor juega con el significado original de *gay* en inglés.

entonces y hasta ahora, siempre se ha dado prioridad a la conversión de genitales masculinos en femeninos sobre el proceso inverso, ya que «las actuales técnicas [...] son incapaces de construir un pene de apariencia "normal" y "funcional"» (99-100). La institucionalización de esta asimetría tuvo como consecuencia (¿secundaria?) la atribución de un «carácter quasi-trascendental» (117) al pene.[60] Pero no a cualquier pene; Preciado añade algunas especificaciones técnicas recomendadas: «las evaluaciones médicas servirán para saber si los órganos sexuales [del recién nacido] tienen o pueden adquirir la apariencia de un pene de talla normal y que podrá llegar a tener erecciones (independientemente de su capacidad reproductiva)» (112). En *XXY,* el examen visual definitivo del pene de Álex es la «tentadora posibilidad de un *money-shot* genital que se erige en ausencia estructurante del filme» (Pinkerton). El pene que importa es el de Álex, no el de Álvaro: este órgano es la «zanahoria en el palo» que mueve no ya una de las líneas narrativas de la película, sino el afecto entre ambos adolescentes. Su exacta apariencia y naturaleza nunca se revelan a la cámara, aunque esto sí ocurre en el nivel intradiegético: cuando Álex va a ser violada por varios jóvenes del pueblo, y hacia el final, cuando Álvaro finalmente consigue un atisbo del órgano que le ha penetrado. La fascinación con el pene va más allá de la posible envidia de Álvaro, y está relacionada con la simple necesidad de identificar el género de Álex y solucionar así los conflictos afectivos del chico. El énfasis en la operación quirúrgica a través de metáforas visuales converge con los mecanismos de puesta en escena que nos privan de la visión de los genitales intersexuales (siempre hay algo o alguien entre la cámara y el anhelado objeto

[60] Resulta difícil determinar en qué medida la teoría *queer* consagra y/o desmitifica el lugar central del pene. Así, Kate Bornstein destaca en su didáctico *My Gender Workbook* que «en este mundo, el Género Perfecto lo define ante todo la posesión de un pene con sus testículos correspondientes» (58).

de deseo de Álvaro y de la audiencia): las «metáforas punzantes», por su parte, diseminan el miedo a la castración. No se equivoca Trerotola al decir que la ciencia —el encuentro entre el cirujano Ramiro y el biólogo marino Kraken— dirige la trama de *XXY,* en nítido contraste con «Cinismo».

La naturalización de la «extraña criatura» que es Álex —según la secuencia inicial— es, a pesar de todo, engañosa. Tras la visita de Ramiro y Érika, Kraken se encuentra con Scherer, propietario de una gasolinera y padre de dos hijos que encabeza una familia modélica. Scherer es una persona intersexual adulta cuya historia ha seguido Kraken en los diarios; la vida gris pero tranquila que lleva tras haber decidido voluntariamente seguir un camino heterosexual y formar una familia dista mucho de las veleidades de Álex, un personaje que (tanto en el cuento como en la película) tiene una relación conflictiva con el amor (Bizzio 28). Pero la película se empeña en buscar salidas a su carácter asocial, y estas pasan no tanto por el aislamiento y la segregación en que vive con sus padres en Uruguay, sino por la normalización que corresponde a sus características anatómicas. La introducción de Scherer sugiere una confianza «en la capacidad del pene para provocar una identidad masculina» (Preciado 113). Por otro lado, existe un paralelo notable entre el fenotipo masculino aceptable de este personaje y los comportamientos de «bajo perfil» del «tapado» argentino, altamente valorados en la sociabilidad gay (cf. Sívori pássim); la disidencia sexual de este hombre, ya casado, queda solapada por una vida pública sin peculiaridades. En *XXY,* se hace difícil obviar que el desarrollo «natural» de Álex, la no intervención, puede tener como fruto una masculinidad nada estridente, capaz incluso de reconciliarse con la figura paterna. Es posible hacer lecturas en sentido contrario, y reivindicar a Álex como encarnación de una

naturaleza indómita que se enfrenta a la represión sexual y se ve amenazada por el bisturí de Ramiro: así lo ve Zoila Clark, quien observa también como el/la protagonista «aparece por un lado moviéndose entre agua y tierra como un anfibio, y por el otro consumiendo leche y carne como un mamífero junto al padre de Álvaro» (16). No me corresponde discutir a qué clase pertenece Álex dentro de los vertebrados,[61] pero creo posible una lectura más «humanista» de sus costumbres alimentarias, en relación con otras escenas de la película. Así, las cenas familiares dejan entrever que Álvaro, a diferencia del/de la protagonista, es vegetariano y tampoco consume vino, a no ser que su padre —para quien estos hábitos son sospechosos— se lo sirva forzosamente en la copa, arguyendo que «algo hay que tener en la sangre». En una de las escenas finales, Vando —«novio» de Álex—, Álex y Álvaro se reúnen en torno a una hoguera para compartir alcohol y cigarrillos. Álvaro apenas entorna una botella de licor que Vando y Álex se pasan varias veces; tampoco pide una calada de uno de los dos cigarrillos que fuman sus compañeros. Un primer plano de los tres adolescentes se convierte en plano dúo cuando un paneo hacia la derecha deja a Álvaro desenfocado; Álex se levanta, Vando le dice a Álvaro «olvidala, es mucho para vos» y sigue a su «novia» a la orilla del mar, donde ambos orinan de pie, en un ritual de camaradería masculina inconfundible. La llegada de Ramiro poco después, a quien su hijo le revela su atracción por Álex, supone una ironía trágica; el objeto de deseo que Álvaro ha escogido tiene más en común con un adolescente heterosexual «normal y corriente» como Vando que con él mismo. Tal y como ocurría en *Krámpack,* «Amor crudo» y *Blokes,* un adolescente gay confirma su identidad cuando se enamora de un heterosexual en ciernes.

[61] Resulta confusa, por otro lado, la ecuación «mamífero = carnívoro».

Álvaro, en fin, se encuentra en el lado opuesto a Álex: la impresión de que los retos de ambos son semejantes resulta ser un tanto superficial. La perspectiva que nos ofrece «Cinismo» del personaje naturaliza, de hecho, sus tendencias homoeróticas y su erotismo anal, antes que su capacidad de penetrar. Las fantasías sexuales que pasan por su cabeza («debía darse vuelta y penetrarla y no podía», 19; «fantaseó en más de cien oportunidades con […] violar a la chica con la boca, con la mano y con el culo», 32-33) entremezclan el deber heterosexual, llevado a cabo con violencia si es necesario, y un placer anal que, a la postre, gana la batalla. Aquí, de nuevo, hay cierta diferencia entre el cuento de Bizzio y la película: en «Cinismo» es la madre de Álvaro la primera que tiene conocimiento de las preferencias erógenas de su hijo, cuando se lo encuentra masturbándose y «humillado con un dedo en el culo» (15). La conmoción impide a Érika ir más allá de llamarle la atención a su hijo cuando lo pilla «en flagrante»; el incidente no trasciende más allá de este inesperado encuentro. Poco después, Kraken observa a Álvaro y Rocío teniendo sexo, pero en este caso el episodio tampoco recibe comentario alguno, a pesar del alivio interno del padre de la chica al pensar que nada había de «inquietante» en el hecho de que ella hubiera tomado el rol activo en la relación. El desarrollo narrativo de Puenzo nos permite establecer una diferencia más clara entre las consecuencias que la escena de sexo tiene para Álvaro y Álex. Ramiro estima que no hay problema en que su hijo tenga sexo con un intersexual: en palabras de Patricia Carbonari, «se alegra de que su hijo se haya fijado en una mujer, sin tener idea de cómo se vincularon los jóvenes» (84). Este peculiar vínculo se percibe como algo inevitable: a partir de la escena de sexo, Álvaro —a quien la actitud agresiva de Álex en el acto sexual parece pillar por sorpresa— desarrolla un afecto mucho más poderoso por la protagonista; lo que a ojos de

Ramiro supone un triunfo para la sexualidad de su hijo reitera un patrón que he analizado en los tres filmes anteriores, y que equipara la pasividad en el coito anal con la identificación homoerótica, mientras que la asunción del papel activo en esta práctica se excusa en la medida en que corresponde a episodios de experimentación propios de la adolescencia masculina.

Este desarrollo del personaje de Álvaro es, como ya he sugerido, secundario, pues *XXY* se suele interpretar en primer lugar como película sobre la intersexualidad; una obra que «abre una nueva etapa en la representación de la diferencia sexual en el cine argentino» (Trerotola 363), y que se separa de este modo del texto original. El propio título, que hace referencia a la anomalía cromosómica conocida como síndrome de Klinefelter, invita a hacer hipótesis sobre la naturaleza exacta de la intersexualidad de Álex. La aparición del personaje de Scherer, junto con las evidentes muestras de masculinización de Álex —a quien Kraken llega a llamar «mi hijo»—, ofrece una vía de normalización para el personaje que complica las posibles políticas *queer* de Puenzo, por más que resulte difícil considerar al/a la protagonista como hombre homosexual. El verdadero elemento extraño en esta situación resulta ser Álvaro, un adolescente gay que no ha incorporado totalmente la dialéctica del armario implícita en las acciones de Ramiro —le falta la salida—, y cuyos conflictos quedan totalmente abiertos, pues se niega a interpretar su iniciación sexual como un simple «desliz hetero». Álex, al menos, recibe (también en Bizzio) el abrazo reconfortante de su padre al final; Kraken resulta, más que un monstruo marino protector de criaturas salvajes, un modelo de masculinidad.

1.5. Conclusión

En su reciente volumen *How to Be Gay,* David Halperin se repite la pregunta de

un ensayo anterior: «¿qué quieren los hombres gais?» Esta pregunta, como es lógico, no posee una única respuesta y está condicionada por múltiples factores. Lo que buscan y quieren los personajes gais de *Kràmpack,* «Amor crudo», *Blokes* y *XXY* no se concreta en las soluciones diáfanas que ofrecen muchas películas sobre la madurez sexual gay del cine británico o norteamericano: la salida del armario, la presencia de modelos de conducta gay o la aparición de una media naranja. Sabemos, bien es verdad, lo que desean; mejor dicho, a *quiénes* desean: Dani ve alejarse a Nico por las vías de la heterosexualidad; Jeremías mitiga su pasión por Iván escribiendo mensajes en las paredes del baño; Lucho se queda intrigado ante la desaparición de Manuel; Álvaro, por vías inesperadas, descubre que el dilema más apabullante de su adolescencia no es ya «coger o no coger» (Bizzio 31), sino elegir entre una heterosexualidad con «singularidades» tapadas —hacia la que parece dirigirse Álex, si sigue el camino de Scherer—, o la carga de su recién descubierta identidad.

Las cuatro películas que he presentado en este capítulo negocian, en definitiva, la emergencia de las «imágenes positivas» de jóvenes gais —saludables, no afeminados en exceso, atractivos— con rasgos que nos remiten a un paradigma sexual distinto. La asunción identitaria de los protagonistas se vincula a su rol pasivo en relaciones con chicos que son heterosexuales o se encaminan hacia ello, incluso en casos más complejos como el de Álex en *XXY;* el papel del machito, en español peninsular (Guasch *Sociedad* 91-92), o del chongo, en rioplatense, es decisivo. En ocasiones, el joven heterosexual funciona como representante (no tanto víctima) de una sociedad que rechaza el ingreso de los protagonistas: Nico repite sin cesar fantasías, maneras y tópicos de un joven adulto heterosexual, incluso cuando no comprende del todo su significado; Iván coacciona

físicamente a Jeremías; Manuel ignora por completo la identidad de quien le observa al otro lado de la ventana, y solo acepta su «cortejo» en la medida en que las circunstancias materiales le impiden acostarse con su novia. Álex, en fin, medra bajo la égida de su padre, y desprecia el apego que Álvaro siente por él/ella, aliándose con su amigo Vando. Los recursos que los protagonistas exhiben para sacar provecho de esta situación remiten a una capacidad de supervivencia que, en ocasiones, supera a la de los propios heterosexuales al tiempo que elude su vigilancia: tanto los militares que asaltan las barriadas de Santiago en *Blokes* como los compañeros de pachanga de «Amor crudo» ignoran la satisfacción libidinal que Lucho y Jeremías son capaces de obtener en situaciones límite. Puede ser, como indica la madre de Rocío en el cuento de Sergio Bizzio, que los «putos» son verdaderamente «invulnerables» (31). Cabe preguntarse, no obstante, en qué medida la doble presión heterocéntrica y homosocial que presentan estas películas no supone un ingrediente fundamental de la identidad de estos «niños mariquitas». En palabras de Judith Butler, «el poder no es solamente algo a lo que nos oponemos, sino también, de manera muy marcada, algo de lo que dependemos para nuestra existencia y que abrigamos y preservamos en los seres que somos» (*Mecanismos* 12), o que llegaremos a ser.

Capítulo 2. «En el barrio de Chueca, su vida no estará hueca»

En mi primer capítulo, me he ocupado de definir la subjetividad y la performance identitaria gay durante la adolescencia, así como de determinar qué rasgos separan a los protagonistas de las historias analizadas del paradigma gay. En el segundo, las preguntas iniciales tienen un sesgo territorial: ¿cuáles son las condiciones materiales de reproducción de la identidad gay y, a la postre, del asentamiento de una comunidad afín? ¿Cómo se han generado dichas condiciones en los países del Cono Sur y en España? ¿Cómo se representa este proceso en el corpus fílmico que nos ocupa en relación con paradigmas sexuales anteriores? Estas preguntas asumen la previa identificación de determinados sujetos como *hombre* y como *gay,* al margen de los parámetros exactos de su performance de género y su sexualidad; implican también —y esto es más importante— la socialización de dichos sujetos en un espacio disponible, al margen de que culmine en encuentros sexuales.

La relación entre homosocialidad masculina —esto es, socialización de los hombres sin sujetos femeninos presentes— y homoerotismo masculino ha sido estudiada con detenimiento partiendo de la noción freudiana de homosexualidad sublimada.[62] Eve Kosofsky Sedgwick ha subrayado «la posible falta de solución de continuidad en un continuum entre lo homosocial y lo homosexual; un continuum que, para los hombres y en nuestra sociedad, se vuelve a menudo invisible» (*Between* 1-2); otros autores, como Earl Jackson, han advertido la vulnerabilidad de las sublimaciones que sostienen dicho continuum: «si esta sublimación no ocurre o se interrumpe, el hasta entonces inofensivo ciudadano se convierte en agente de posibles desórdenes sociales» (67). Ambas vertientes

[62] «En la consideración psicoanalítica estamos habituados a concebir los sentimientos sociales como sublimaciones de actitudes homosexuales de objeto» (Freud 226).

de un mismo análisis pueden resultar muy fructíferas en contextos culturales donde se registra una fuerte segregación espacial por virtud de sexos; un ejemplo lo ofrece el escritor catalán Terenci Moix a través de sus recuerdos del pueblo español de Nonaspe, donde «cada sexo tenía su cuartel. Cada cuartel era un corrillo que se formaba en puntos clave del pueblo. Cuarteles todos que el sexo opuesto no se había atrevido a invadir desde varias generaciones atrás» (*Cine* 290). La escasa articulación del deseo que se observa en las películas del capítulo anterior —nunca concretada en formulaciones identitarias— no impide que prácticas sexuales cotidianas alteren el orden de estos espacios, si bien muchas de ellas, tales como el abuso sexual a manos de un sacerdote que sufre el protagonista de la autobiografía de Moix, no ayudan a resignificar los espacios segregados que las hacen posibles, ni siquiera en la ficción. Instancias similares se registran, por ejemplo, en el volumen de Rapisardi y Modarelli sobre la vida homosexual durante la última dictadura militar argentina, cuando los propios despachos de la Casa Rosada —sede histórica del poder ejecutivo— dieron cobijo a más de un encuentro sexual entre hombres con fuertes vínculos al régimen (48-50). ¿Son estos escarceos una tara sostenible del sistema, o tienen acaso un potencial subversivo? Su existencia subraya, como poco, la mencionada falta de una solución de continuidad clara entre ambientes homosociales regidos por valores «masculinos», como el mundo militar en Occidente, y ambientes en sentido nada estricto —*ambiente* se refiere a «todos los bares, discotecas, tiendas, locales, saunas, etc. donde se reúnen y relacionan los homosexuales» (Pereda 34-35)—.

Una prueba ineludible de las posibilidades subversivas de la segregación espacial la proporciona Allan Bérubé al estudiar la conexión entre las licencias absolutas o

«azules»[63] concedidas a soldados del ejército estadounidense durante la II Guerra Mundial y la aparición de comunidades gais en las principales ciudades costeras de Estados Unidos, episodio al que he aludido brevemente en la introducción: «muchos militares dados de baja no podían regresar a su lugar de origen, y por ello se quedaron en los puertos que los habían recibido, donde pasaron a formar parte de la población gay, que creció rápidamente a principios de los cincuenta» (392). La observación de Bérubé resulta interesante por partir de una concepción social de la identidad gay, en contra de la propuesta freudiana: los soldados que habían experimentado tanto la homofobia como las posibilidades eróticas de la institución militar se reconocían ahora como parte de un colectivo en repentino auge demográfico que poseía espacios propios. Décadas posteriores —los años 70, sobre todo— vieron una mayor integración de la comunidad gay en la vida urbana estadounidense debido a factores socioeconómicos: Dennis Altman alude al «divorcio entre sexualidad y procreación [...], el rol cambiante de las mujeres y la cada vez mayor inclusión de la sexualidad en los mecanismos de un capitalismo orientado a la producción, antes que al consumo» (89), entre otros. El desarrollo de locales destinados al encuentro sexual ha tenido un papel decisivo en la incorporación territorial de las comunidades LGBTQ, que ha desembocado en el aburguesamiento de ciertas áreas urbanas afectadas, no siempre bienvenido ni por la mayoría hetero ni por la minoría.[64]

Es habitual subrayar la cualidad foránea del modelo de incorporación territorial

[63] Estas licencias militares no se concedían con honores, pero tampoco conllevaban lo contrario: constituían tan solo una herramienta de discriminación dentro de las fuerzas armadas.

[64] Alan Collins ofrece un modelo de la evolución de los espacios urbanos *queer* para el caso británico que podría aplicarse a otras situaciones.

gay desarrollado en Estados Unidos cuya historia acabo de reseñar, una vez que se detecta su importación. En el caso español, Fernando Villaamil lo denomina «modelo residencial» (75-79), y describe su tardía (aunque indudable) reproducción en el barrio madrileño de Chueca, precedida por la existencia de locales orientados casi exclusivamente al contacto sexual. Al otro lado del Atlántico, Sívori observa como los bares gais de Rosario (Argentina) en los años 90 se sitúan «en la inmediata periferia del centro de la ciudad» pero fuera de «las rutas de mayor circulación», formando «un circuito autónomo» que no coincidía con otros locales de ocio (35-36); con todo, el mismo investigador registra la concentración territorial del ambiente ya a finales de la misma década.[65] La presencia de estas dos fases en la implantación del modelo residencial obedece a múltiples razones; Stephen Murray ofrece argumentos útiles para explicar el caso latinoamericano. Según este autor, la organización social tradicional en América Latina asigna a la familia un papel decisivo a la hora de garantizar el bienestar material de cada uno de sus miembros. Al margen de los lazos afectivos que pueda sostener (a menudo tenues), la familia es una célula económica con funciones semejantes a las del estado de bienestar. Al mismo tiempo, Murray registra formas de armonizar la vigilancia familiar y la libertad individual, tales como las «leoneras» de jóvenes solteros adinerados que aún residen con su familia —los llamados *pisitos de soltero* o *picaderos* en España, *bulines* en Argentina— (cf. 34-40). Lo que se colige de esta situación precaria es que, en las culturas hispanohablantes, la satisfacción libidinal ha desempeñado un

[65] Según observaciones propias, esta dicotomía se reproduce en ciudades de tamaño medio, como Gijón y Oviedo (España): junto a la existencia, algo precaria, de locales discretos en áreas tranquilas del centro urbano, se da un cierto grado de incorporación territorial en zonas de alto valor inmobiliario (cf. Guillot para el caso gijonés). El estudio de Néstor Perlongher sobre São Paulo revela conclusiones similares, *mutatis mutandis.*

papel fundamental en la socialización gay: de ahí la histórica discreción del circuito sexual hasta tiempos recientes.

Como he demostrado en el primer capítulo, la formación de una identidad gay, aunque indudablemente fundada sobre preferencias y praxis sexuales, depende de contenidos culturales que a menudo resulta fácil arrinconar, tal y como ocurre en la lectura etnográfica de Murray. La existencia de una red de HSH, aun cuando sus momentos de cohesión giren en torno a fines sexuales, exige la previa reapropiación de espacios diversos: algunos están segregados por razón de género, tal y como Nonaspe o los sótanos de la Casa Rosada, mientras que otros pueden describirse ante todo «buscando cuál es el conjunto de relaciones según el que podemos definir[los]» («Espaces» 1574), como es característico de los espacios contemporáneos según Foucault. Si revisamos la historia del cine iberoamericano, descubrimos que la expresión del deseo homoerótico masculino puede tener dimensiones públicas para la audiencia desde hace ya varias décadas: la mirada se manifiesta en espacios abiertos, aunque el goce quede encubierto, como sugiere el título de uno de los filmes de Eloy de la Iglesia. En *Los placeres ocultos* tenemos una secuencia en la que el protagonista Eduardo, un «buen homosexual» (P. Smith 139) de mediana edad, con apariencia y performance masculinas, se aproxima al joven Miguel —su objeto de deseo— en plena calle y entabla conversación al respecto de las motocicletas expuestas en un escaparate que el chico solía contemplar fascinado.[66] Un cigarrillo ofrecido por Eduardo abre camino a una conversación más animada; más adelante descubrimos que el sutil cortejo resulta una

[66] No está de más recordar la importancia simbólica de la motocicleta en películas clásicas de la cultura gay como *Scorpio Rising* (Estados Unidos; Kenneth Anger, 1964) o, dentro del corpus que nos ocupa, en *Krámpack,* donde Nico desea ser mecánico de motos de mayor.

práctica familiar para Miguel, a pesar de los ritos y espacios masculinos que lo disimulan. El despliegue identitario, por el contrario, se circunscribe a lugares clandestinos y no localizables, como un bar de «malos homosexuales» (con una performance femenina) ubicado en un sótano donde Eduardo se halla incómodo —a pesar de su familiaridad con la clientela—. Tanto este título como *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984), ambas películas españolas, así como la argentina *Otra historia de amor* (Américo Ortiz de Zárate, 1986) o la peruana *No se lo digas a nadie* (Francisco J. Lombardi, 1998), basan la respetabilidad del personaje gay adulto en su performance masculina pública patente en elementos visuales, contrastada con la de otros personajes. El resultado de dicha operación es paradójico: la afirmación «me identifico como hombre y tengo sexo con hombres», cuando finalmente se produce, lleva primero a la sorpresa, la interpretación errónea o la incredulidad, y solo después al acoso o la coerción. La performance masculina es impermeable a lo que Eribon designa como «injuria» (29-31), pues la sociedad siempre ha clasificado a los injuriados según su disonancia performativa: adscritos al género masculino, deben renunciar a la performance consonante, al menos en el ámbito público, para ganar un mínimo de reconocimiento.[67]

No sorprende, por lo tanto, que la designación *gay* tardara en convertirse en una de las categorías *emic*[68] de los HSH (para el caso español, cf. Guasch, *Sociedad* 105): su adopción parcial coincidió en el tiempo con la importación de nuevos códigos de performance de género y de interacción erótica. Ya a principios de los ochenta hacía su aparición en las fiestas privadas de Buenos Aires, «producto de los viajes a Estados

[67] Guasch registra el uso de la palabra *maricón* como insulto hetero referido al HSH de performance masculina (*Sociedad* 105). Sin embargo, se ha constatado un número mucho mayor de términos referidos al HSH de performance femenina (cf. Murray y Dynes).
[68] Es decir, utilizada por los propios actores de la cultura para referirse a su comunidad.

Unidos, el puto musculoso de bigotes y botas, con el que las locas oxigenadas se equivocaban, pensando que eran activos» (Rapisardi y Modarelli 125). Este malentendido sexual en el marco distendido de una fiesta, consecuencia de la globalización de una performance aún fuera de lugar en muchos espacios,[69] llegaba al paroxismo al saltar a los medios de comunicación de masas: en septiembre de 1981, la televisión nacional chilena celebraba su aniversario bajo la dictadura de Pinochet. Una noche, para un show de máxima audiencia, los productores invitaron al grupo neoyorquino Village People; su irreverente parodia de la masculinidad había pasado desapercibida para los censores. Asimismo, el Canal 13 (propiedad de la Iglesia Católica) retransmitía sin sospechas el videoclip de «Relax», canción de Frankie Goes to Hollywood de 1983 cuya sugestiva letra se complementa con imágenes de marineros y hombres vestidos de cuero, propias de un local gay (Contardo 330). La historia de estos malentendidos sigue incompleta: en una escena de la reciente película chilena *No* (Pablo Larraín, 2012), dos jerarcas del régimen de Pinochet bromean acerca de los símbolos elegidos por la coalición democrática (la Concertación) para la campaña del plebiscito sobre la continuidad de la dictadura celebrado en 1988: identifican el arcoíris de los demócratas con el de «los maricones» y el de «los mapuches». Sin embargo, Contardo señala que los propios partidos democráticos desconocían esta conexión —de otra manera no se hubiera elegido este símbolo— (315). La ignorancia de la sociedad hetero en materia de diversidad sexual es más poderosa de lo que sugiere la escena de *No*, y el despliegue de una performance masculina normativa en las películas que voy a analizar —legible como performance gay en algunos ámbitos— contribuye a la invisibilidad de las redes identitarias y a la

[69] Alberto Cardín, por el contrario, consideraba ya a mediados de los 80 que la cultura gay se había convertido en la única subcultura global («Una cierta»).

precariedad de los espacios que utilizan los adultos gais, sexualmente activos pero con una frágil conciencia comunitaria.

2.1. *El cuarto de Leo:* epistemología de la celda

La película uruguaya *El cuarto de Leo* (Enrique Buchichio, 2009) comienza, precisamente, con un malentendido. La secuencia de apertura resulta inquietante: la cámara presenta un plano general de un bar atestado de gente, en cuyo centro, aunque muy al fondo, vemos al protagonista Leo sentado a la mesa con su novia Andrea frente a otra pareja heterosexual. El zoom lento contrasta con el diálogo entre los cuatro personajes, cuyo volumen, demasiado alto para la amplitud inicial del plano, adelanta su presencia. Este zoom concluye en un plano medio del perfil iluminado de Leo y Andrea; ella lo observa con fijeza mientras él se incomoda visiblemente ante el tema de conversación propuesto por el hombre de la otra pareja: el papel central de la búsqueda del orgasmo en la vida humana. La discusión podría tener carácter pansexual, pero pronto descubrimos que no todos los orgasmos son iguales: el que busca Leo resulta urgente no tanto para llenar de significado su vida, sino ante todo para cumplir las expectativas que impone la vigilancia de los otros.

El cuarto de Leo es un filme idóneo para abordar la representación del desarrollo identitario gay en la edad adulta y sus dimensiones sociales, así como los códigos visuales que hacen visible una performance gay en el cine contemporáneo del Cono Sur. La audiencia recibe pistas sobre la sexualidad de Leo, motivo de escrutinio constante en el filme, desde la apertura. El carácter intrusivo de la toma analizada, así como la caracterización milimétrica del personaje que encarna Martín Rodríguez, se extienden a otras secuencias, como las que abordan su impotencia sexual con Andrea, sus sesiones en

el psicólogo, sus visitas a una sala de chat para HSH y, finalmente, su conato de relación afectiva con un miembro del chat —Seba, un chico jovial y fuera del armario—: la búsqueda del orgasmo es clave para Leo, y a menudo —cuando se trata del orgasmo heterosexual— revela la «inagotable frescura que exudan las contagiosas energías de la teatralización paranoide del armario masculino» (Sedgwick, *Epistemology* 248). Los críticos han exagerado el perfil discreto de la película: «esta no es una historia militante. No es un panfleto. [...] Tampoco es una historia sobre gente reprimida. Es la historia de una persona que busca una relación cálida. Nada más» («Buscando»); las trabas impuestas a una relación «cálida» entre dos hombres obligan a una exploración más detenida. Este filme se ha presentado como un relato de mayoría de edad («a unique vision of isolation and coming-of-age», CW Film 2), pues incluye el momento decisivo que, como he demostrado, se omite en películas contemporáneas sobre la adolescencia: la salida del armario. Sin embargo, Leo es ya un veinteañero que necesita acabar su tesis de doctorado y sufre un momento de bloqueo tanto creativo como vital. Cuando su relación con Andrea naufraga debido a la falta de química sexual, establece un vínculo afectivo con una amiga de la escuela llamada Caro, que se halla sumida en una profunda depresión a resultas de presenciar la muerte accidental de su sobrino. Aunque Leo rechaza ser su pareja, acepta su amistad y ejerce de mediador entre ella y su hermana: esta inusitada intervención del protagonista en la vida de otra persona consigue que Caro salga adelante. La secuencia final marca un contraste con la inicial: Leo se toma unos días para viajar solo, y conduce en el coche prestado de su hermano por una zona rural casi desierta, como se aprecia en los planos generales —imposibles de ejecutar hasta este momento del filme—. Durante un alto para hablar por teléfono con una Caro recuperada,

Leo finge perder la cobertura y reemprende el camino: un zoom a su rostro muestra una expresión segura y optimista, y la suave luz natural dorada contrasta con la luz artificial blanquecina que bañaba al protagonista en la toma inicial. La espléndida soledad de la última toma, acentuada por la puesta en escena y por la letra de la banda sonora, relativiza la antigua noción de que «estos hombres» —léase HSH— «no son más que individualidades aisladas y, por lo insólito de su motivación, desamparadas» (Gil-Albert 70), y recodifica el estereotipo fílmico del «joven triste» (Dyer, *Now* 113). ¿Es posible, no obstante, una lectura positiva de un personaje que se ha desvinculado *motu proprio* de las redes identitarias que ha conocido y de los espacios urbanos que las acogen?

La ciudad ha tenido siempre un papel fundamental en el imaginario gay: Kath Weston destaca este hecho, al tiempo que reflexiona sobre el rol aún más importante del contraste entre zonas rurales —asociadas de forma estereotípica a la inexistencia de disidentes sexuales— y zonas urbanas —base de las comunidades LGBTQ—. Propongo buscar las razones para esta curiosa inversión de la secuencia final en la especificidad del contexto histórico uruguayo y en la forma en que Buchichio emplea los diferentes espacios de la puesta en escena para configurar las relaciones que los personajes mantienen entre sí. *El cuarto de Leo* es, desde el título y hasta la última secuencia —única filmada en un escenario no urbano—, una película en la que cada espacio condiciona el conocimiento de cada personaje sobre la sexualidad del protagonista. El espacio más importante es el cuarto: Leo no habita la casa familiar, un lugar donde los encuentros sexuales no suelen ser fáciles; Murray recuerda cómo en América Latina, «al igual que en todas partes, tener privacidad para hacer el amor es un lujo» (40).[70] La

[70] Vemos lo contrario en «Amor crudo», así como al final del filme chileno *Drama*

paradoja es que este «cuarto propio», en contra de lo que cabe esperar según la clásica alegoría de Virginia Woolf,[71] no garantiza per se la privacidad y estabilidad suficientes ni para superar el bloqueo creativo de Leo —premisa original de la escritora inglesa— ni para entablar relaciones afectivo-sexuales con hombres (o con mujeres, dicho sea de paso) que impulsen su desarrollo identitario. La teórica libertad del protagonista, levemente coartada por la presencia impasible de su compañero de piso Felipe —a quien alquila el cuarto— se marchita en este espacio pobremente iluminado y con escasos indicios de su personalidad. Las paredes, necesitadas de una mano de pintura, muestran un póster en italiano que indica «in fra li casi de la vita e magie de' cieli... libertà vo' cercando»: «entre las casas de la vida y la magia del cielo la libertad voy buscando», traduce Leo. Por otro lado, a pesar de los fracasos afectivos que se acumulan en esta estancia, es el único espacio de la película donde resulta legítimo plantear encuentros sexuales y reflexiones identitarias que Leo nunca realizaría en público.

La libertad limitada y la poco productiva privacidad de este cuarto me lleva a realizar su lectura alegórica como celda, con base en elementos de contexto histórico. La identidad gay en Uruguay ha tenido una performance pública menos notoria que en otros países de la misma región. En su sensacionalista visión de la comunidad LGBTQ de la región del Río de la Plata a finales de los años 80, orientada a un público norteamericano, Neil Miller indica que

> las tradiciones seculares y democráticas han hecho de Uruguay un lugar algo más cómodo para la gente gay que Argentina, al menos según los uruguayos gais. (Los uruguayos siempre intentaban presentarse como más ilustrados, más «europeos» que sus vecinos del otro lado del Plata). Pero yo no estaba convencido: bajo mi punto de

---

(Matías Lira, 2010), si bien en ambos casos los protagonistas de las escenas sexuales son adolescentes.

[71] «Una mujer debe tener dinero y un cuarto propio si va a escribir obras de ficción» (4).

> vista, Montevideo, más aun que Buenos Aires, era una ciudad de gente gay marginalizada (219).

Las impresiones locales, más equilibradas que el texto turístico de Miller, también señalan diferencias regionales en función de los contextos políticos. Carlos Basilio Muñoz destaca cómo «el modelo gay donde se enfatiza la masculinidad» no pasó de largo por Uruguay, donde se difundió «muy anteriormente que en otros países latinoamericanos, como Brasil» (112). Por otro lado, el mismo autor especula que la recepción del paradigma gay se produjo en solitario, a través de videoclips y pornografía estadounidense, debido a que «la dictadura obligó a recluirse a los homosexuales montevideanos al ámbito privado». El protagonista (e hipotético recluso) Leo parece participar de este fenómeno, pero es incapaz de comunicar sus preferencias sexuales: la primera evidencia que tenemos de ellas se muestra en una secuencia en que va a una librería y compra («para regalar», dice al cajero) un volumen titulado *Entre chicos.*[72]

En definitiva, Leo vive una era de la historia uruguaya diferente a la que habita su futuro amante Seba, en cuya caracterización me detendré más adelante. Curiosamente, la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985) —bajo la cual se difundió en privado la identidad gay— se distinguió de los regímenes homólogos del Cono Sur por el elevado porcentaje de habitantes que fueron encarcelados, si bien el número de desaparecidos y muertos fue menor que en Chile o Argentina, tanto en cifras absolutas como relativas (cf. Ros 161). La famosa novela argentina *El beso de la mujer araña* —de Manuel Puig— presenta una extraña pareja sexual compuesta por el preso común Molina y el preso político Valentín; esta trama se inserta en un contexto de represión común a todo el Cono

[72] Este libro está firmado por Michael Covick, escritor de nombre extranjero: ni autor ni título están catalogados, hasta donde he podido averiguar.

Sur durante finales de los setenta. Sin embargo, según las investigaciones de Diego Sempol («Homosexualidad»), la relación simbiótica presentada en la ficción de Puig debe de haber sido poco frecuente en la realidad de las prisiones uruguayas, donde la disciplina del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaro obligaba a los presos a interpretar de cara a los agentes un «personaje gris» para quien «un contacto homosexual explícito era un [*sic*] marca identificatoria demasiado fuerte» (65).[73] Dicha disciplina, sin embargo, excedía su posible carácter instrumental: la experimentación sexual de Aureliano, uno de los presos entrevistados por Sempol, quien «procedía de un pueblo del interior del país, donde había tenido, durante su infancia y primeros años de adolescencia, experiencias sexuales con chicos de su mismo sexo» (69), se frenó con su llegada a Montevideo y su adhesión a la lucha política. ¿Cómo se relaciona la moral sexual de un sector de la izquierda uruguaya con la que presidía el comportamiento de la clase media del país bajo la dictadura? Por un lado, Ana Ros indica que «la lógica del castigo y la vigilancia se extendió mucho más allá de los muros de la prisión: más de 300.000 ciudadanos fueron clasificados en tres "niveles de amenaza" según su pasado político e ideología» (161). El neologismo *insilio* traducía la exclusión social sufrida por ciudadanos categorizados como «peligrosos». Además, Eduardo Galeano denuncia que el sistema educativo de la época «pretendió domesticar a los estudiantes y obligarlos a aceptar la moral cuartelera que llama al sexo **salida higiénica** o **deber conyugal**» (108; negrita en el original).

Estas reflexiones destacan que, tanto dentro como fuera de la celda, la sexualidad pertenecía al ámbito de la más absoluta privacidad; las manifestaciones sexuales

[73] La actitud del MLNT estaba en armonía con la política de gobiernos de izquierdas como el de la Cuba castrista durante la misma época; para una visión diacrónica y equilibrada de la situación cubana, cf. Argüelles y Ruby Rich.

disidentes quedaban fuera del campo de la vida pública y, por descontado, de la vida política —incluso para quienes vivían en clandestinidad—. No en vano una reseña de *El cuarto de Leo* observa que «cine y libros [son] los que rodean a Buchichio y a Leo» (Escanlar) y los únicos canales legítimos para una proyección identitaria coartada por la ausencia de espacios sociales apropiados. La toma de la librería donde Leo compra *Entre chicos* supone la primera aparición de un espacio público mínimamente marcado como gay: fuera del encuadre fílmico, la hipotética pila de volúmenes señala la existencia de un nicho de mercado[74] y su simultánea invisibilidad. En lugar de utilizar este sitio como punto de encuentro con otros hombres —una posibilidad nada descabellada— Leo mira a su alrededor para cerciorarse de que nadie está pendiente de su compra. En otra secuencia, Leo tiene un fugaz racord de miradas con un chico en el autobús: le sonríe, se acerca a él y le toma de la mano sin que los pasajeros se percaten del gesto; sin embargo, el corte a un plano en que el protagonista mira desde fuera del bus a su hipotético amante, de espaldas en el vehículo, revela que el racord es una fantasía subrayada por una canción sobre primeras citas que parece estar sonando por los auriculares de Leo. Los contactos con otros seres humanos más allá de la ficción o la ensoñación suponen un riesgo para Leo, como percibe la propia Andrea, quien despierta a su novio el día de su cumpleaños en una de las primeras secuencias de la película: el medio plano de la pareja a contraluz está enmarcado por luz dura que atraviesa a regañadientes las persianas, mostrando el distanciamiento de ambos en una puesta en escena que sugeriría intimidad en otras circunstancias. La fecha no ilusiona a Leo, y tampoco el regalo de Andrea —un perro, para que pueda «demostrar un poquito de preocupación por un ser vivo de vez en

[74] La conceptualización de la identidad gay como nicho de mercado específico ya fue descrita por Jeffrey Escoffier como fase decisiva en la historia de la economía gailésbica.

cuando»—: su actitud insensible presagia el fin de la relación.

En el plano sexual, la masculinidad gris que personifica Leo durante su «reclusión» se refleja en la falta de libido en sus encuentros con Andrea y Caro. El modelo romántico con que algunos autores de ficción han recreado la lucha de los militantes tupamaros, según el cual la vida en pareja —heterosexual, por descontado— era compatible con la revolución (cf. Ros 181-84), es un fenómeno literario que no encaja en mi lectura alegórica de *El cuarto de Leo* como un filme marcado por las secuelas de la época de represión militar. De hecho, es la propia Andrea quien se niega a perseverar en la farsa de un noviazgo sin alicientes sexuales y plantea la ruptura, a pesar de su simpatía por Leo. Por otro lado, la visión higiénica y funcional del sexo —sobre todo de la masturbación— frecuente entre los presos políticos uruguayos (Sempol, «Homosexualidad» 61-63), compartida por el gobierno según el análisis de Galeano, tampoco satisface a Leo. El protagonista baja a una parada de autobús cercana en una noche particularmente fría para encontrarse con Gustavo, un hombre que ha conocido por internet. Tras un saludo discreto, ambos suben al cuarto de Leo: la secuencia presenta las paredes desconchadas y el póster que denotan, por un lado, la condición transitoria del alojamiento y, por el otro, las aspiraciones ideales del protagonista. Su fugaz amante tiene una visión del sexo con hombres acorde con la homosexualidad «circunstancial» de las cárceles: su performance es prototípicamente masculina; rechaza besar a su compañero sexual —son «mariconadas»—;[75] pide a su anfitrión que busque los condones sin demora. Paradójicamente, esta visión pragmática provoca que la masculinidad gris de

[75] Este rechazo a prácticas sexuales «ligeras» es también *Leitmotiv* de películas estadounidenses, tales como *Latter Days* (C. Jay Cox, 2003).

Leo no se «quiebre» frente a este «preso común» —en argot carcelario—,[76] pues rechaza una proposición que tal vez le llevaría a ser penetrado: aprender a rechazar avances no deseados forma parte, al fin y al cabo, de su viaje identitario. Sin embargo, como indica Henning Bech, los estudios sobre HSH en las cárceles deben «mostrar que el problema no es tanto explicar por qué hay sexo entre hombres [allí], sino por qué no lo hay afuera» (25): cabe preguntarse qué sucede más allá de la limitada privacidad del cuarto.

El cuarto de Leo ofrece diferentes formas de entender la masculinidad gay a través de sus personajes secundarios y sus visitas a la habitación de Leo. Gustavo es un hombre agresivo y dedicado a los encuentros instantáneos: cuando Leo rechaza hacerle una felación, sale airado del cuarto. Seba aparece poco después, llegando en coche a la misma marquesina del primer encuentro con música de baile. El uso del vehículo remite a formas populares del «yiro» o comercio sexual público en Uruguay —aunque en este caso es «levante», búsqueda de relaciones sexuales sin intercambio monetario—.[77] Dichas prácticas han sido objeto de lecturas locales: Elvio Gandolfo se refiere al ritmo entrecortado de un conductor/cliente que busca sexo por las calles como metáfora de la teoría del «impulso y su freno»; el yiro requiere un movimiento continuo, pero vacilante y vagaroso, que recuerda al prudente reformismo batllista.[78] Leo, que utiliza el seudónimo «Nico», sugiere a su amante que salgan de la parada, pero Seba —nombre verdadero, hasta donde sabe la audiencia— duda que vayan a pasar autobuses a esa hora y propone sin prisas ir a tomar algo; la invitación con que responde Leo, «podemos ir a

[76] *Quebrados* eran «aquellos compañeros de reclusión que afectiva y/o moralmente han sido vencidos por el sistema represivo y experimentan una fuerte inestabilidad emocional y psicológica» (Sempol, «Homosexualidad» 67, n. 8).
[77] Cf. Muñoz 104; *levante* corresponde al inglés *cruising*.
[78] «Doctrina política sustentada en el pensamiento y la actuación del político uruguayo José Batlle y Ordóñez» («Batllismo»), reformismo moderado y democrático.

mi casa», demuestra que el protagonista se encuentra ya en la frontera de su zona de confort. El hecho de que Seba lo recoja en coche sugiere, además, una jerarquía social: Leo carece de medio de transporte propio con el que desplazarse, lo que subraya su confinamiento tanto espacial como identitario. El intercambio verbal refleja cómo Seba es el reverso de Leo: aunque su caracterización física es semejante, su lenguaje corporal, su calidez y su sinceridad delatan una presentación consciente —aunque no estereotípica— de la masculinidad gay que no tiene parangón en la película. En respuesta a las preguntas de Nico/Leo, Seba se define como «hombre, [de] 26 años, oriental, soltero...» y gay «desde siempre», aunque confiesa que no le gustan las etiquetas. Cuando es su turno, Leo tan solo confirma que le atraen los hombres, sin definir su identidad con un término concreto: una tímida salida del armario. Estas declaraciones performativas preceden al contacto sexual e insertan esta historia dentro del paradigma gay —sin menoscabo del subtexto «carcelario» que estoy haciendo aflorar—.

A pesar de las diferencias, Seba muestra una gran comprensión y acepta mantener una relación clandestina con Leo: todos sus encuentros sexuales se producen dentro del cuarto, a puerta cerrada, bajo la excusa de «sesiones de estudio» con que el protagonista despista (sin éxito) a Felipe, quien no emite veredicto alguno sobre las prácticas de su inquilino. Las dinámicas espaciales del cuarto tiñen la relación entre el protagonista y su pareja con un miedo que recuerda al que sufrió el pueblo uruguayo bajo la dictadura militar. En la calma postcoital, Seba le propone a su amante que salgan a pasear, al cine, o a bailar, y añade que «hay lugares para eso»; Leo responde que «jamás iría a un lugar así», temeroso de encontrarse con alguien. Al mismo tiempo, el cuarto también queda codificado como un lugar protector: Felipe ve en la televisión un documental sobre la

vida de los koalas cuyos planos presentan a una cría saliendo del marsupio de su madre —una referencia nada inocente a la relación de Leo con su habitación—. La paciencia de Seba se agota justo después, cuando Caro llega al apartamento sin avisar: la rápida sucesión de medios planos muestra primero a Caro llamando a la puerta del cuarto y a Leo tapándole la boca a Seba; después, Caro dirige su mirada a Felipe, quien se encoge de hombros. La puerta es el único elemento de la puesta en escena que impide que Leo sea objeto de todas las miradas; in extremis, el protagonista pide a su amante que guarde silencio, le entrega la ropa para que se vista y ambos salen, mientras Leo justifica su obsesión con los estudios diciendo que las muchas obligaciones de ambos —la «novia de Seba» entre ellas— retrasan su progreso académico. Es entonces cuando el amante de Leo pide salir del edificio: su mundo gira en torno a los espacios públicos, en contraste con la reclusión del personaje principal.

Como ya he indicado, la incorporación territorial de las comunidades gais en las culturas hispanohablantes ha generado en ciertas ciudades (Buenos Aires, Madrid o Santiago de Chile) barrios reconocidos por su densidad de negocios orientados al público LGBTQ. Uno de los «lugares» a los que Seba alude en Montevideo es el escenario de una secuencia que muestra un plano medio de este personaje conversando y riéndose con varios amigos. Los colores vivos de la pared del fondo contrastan con las tonalidades apagadas que predominan en la puesta de escena a lo largo de la película, de forma paralela a los gustos musicales de Seba y Leo —música de baile versus melancólicas baladas *indie*—. Antes de la aparición de locales de ambiente, solo posible en Montevideo tras el regreso de la democracia (cf. Muñoz 104), el lugar de contacto más frecuente para los HSH era la calle, un espacio compartido por poblaciones muy diversas:

en palabras del cronista Milton Schinca al describir el Bajo montevideano, «maleantes, cafiolos, niños bien, compadres, políticos a escondidas, tahúres, respetables padres (y abuelos) de familia, ladronzuelos, musicantes, alcohólicos, maricas» (434). No sorprende, por lo tanto, que otra puerta —la que separa la vía pública del edificio de Leo— se convierta en espacio de disputa con Seba. En su último encuentro, el protagonista quiere subir al apartamento para conversar, pero Seba exige hacerlo «arriba, no; afuera»: al final, discuten en el coche, donde Leo se siente cohibido, a pesar de cierta privacidad.

Es sólo en espacios seguros y claramente delimitados —su cuarto, la consulta del psicólogo— donde el rostro de Leo exterioriza la «descompresión» o distensión propia de los presos políticos una vez que se integran en el ambiente carcelario (cf. Sempol, «Homosexualidad» 71-72). Su cuarto le permite verbalizar sus preferencias sexuales por vez primera, y la conversación con el psicólogo le invita a mencionar a Seba: la respuesta afable del médico calma a Leo, quien justifica sus lágrimas diciendo que tiene «miedo a decepcionar». Este comentario apunta a la raíz de la disciplina que ha sostenido Leo hasta ahora, en su condición de «preso político» sui géneris: la previa constatación de una moral sexual impuesta por el régimen militar, en sintonía con la costumbre de relegar la sexualidad al ámbito privado, se complementa con los testimonios que critican la estricta disciplina que el MLNT exige a los presos políticos, como la ya citada entrevista de Sempol al ex-preso político Aureliano, quien se define a sí mismo como homosexual y opina que «los [presos] comunes [...] se da por sentado que están garchando adentro de la celda y tá. Pero eso dentro de la cultura de izquierda no estaba admitido. [...] Los parámetros eran los mismos de la sociedad burguesa tradicional y punto» («Homosexualidad» 72). Ante la falta de la figura del padre de Leo —sobre cuya muerte

el protagonista mentía de niño—, su madre se erige en depositaria de las expectativas familiares: al conocer a la novia de Leo, dice que «una lo único que quiere es que [sus hijos] sean buenos, se consigan una linda novia y le den un par de nietos cada uno; lo demás es asunto de ellos». El discurso maternal impera en la residencia donde habita la familia, una pequeña casa con jardín diferente a los apartamentos en que viven Leo y Caro o a los edificios de paredes grisáceas que vemos en un plano subjetivo de Leo desde la consulta del psicólogo. Cada ventana de estas fachadas asemeja un nicho, y el conjunto está dispuesto en una forma que recuerda al plano general donde Leo y su madre visitan la tumba paterna. Sin embargo, a medida que avanza la película, la madre de Leo deja de representar a la «sociedad burguesa tradicional» cuyas demandas Leo no puede satisfacer, y se transforma en la madre que «sabe» al preguntarle si tiene «alguna novia... o novio... al fin y cabo, una lo que quiere es que sus hijos sean felices, ¿no?». Hasta ahora, este personaje parecía convencido por el espectáculo del armario de Leo, mientras que otros —Andrea, Caro, Felipe— sospechaban la raíz de los problemas de su amigo; su madre, «la mujer que no puede saber» (Sedgwick, *Epistemology* 249), ve a través de las paredes de la «celda» cuando las energías de su hijo se agotan. ¿Es ya demasiado tarde?

Esta conversación, la salida del armario en la consulta del psicólogo y la ruptura con Seba precipitan el ya mencionado desenlace: Leo toma prestado el coche de su hermano para hacer un viaje por el campo uruguayo. Las escenas rurales están montadas en paralelo con una toma de Caro cambiando las sábanas de su cama, y con una llamada en la que ella se compromete a ayudar a Leo a «pintar esa maldita pared» de su cuarto. Tanto el vestuario de ambos personajes como la puesta en escena revelan que es verano, y el reencuentro con el espacio rural tiene virtudes regeneradoras que no posee el cuarto

de Leo. En el recorrido de su personaje desde un local de socialización heteronormativa, escenario de la secuencia inicial, hasta un territorio semisalvaje se traza la inversión de la habitual fuga hacia los espacios urbanos, que en *El cuarto de Leo* no facilitan la construcción de la homosexualidad como identidad social.[79] Fuera de la «celda», el campo uruguayo, sin cobertura telefónica, literal y metafóricamente ajeno a toda comunicación, resulta aun así apropiado para concluir el «insilio» de Leo. La relación positiva del personaje con un ámbito geográfico opuesto a la supuesta civilización comunica escepticismo hacia el proyecto moderno del binomio heterosexual/homosexual, tardíamente implantado en Uruguay (cf. Muñoz 36-37) y, en última instancia, relativiza la utilidad de los espacios sancionados por la mayoría hetero para el desarrollo de una masculinidad gay. Según las categorías ofrecidas por Weston, Leo sufre una «desafiliación» tras su contacto negativo con una subcultura gay que prometía una salida al «punto muerto» social donde se encuentra: «las patrias pueden resultar más fáciles de anhelar en la distancia que cuando uno llega a sus figuradas costas» (275). El regreso a Montevideo debería, a la postre, darle a Leo una segunda oportunidad para establecer nuevas relaciones ya fuera del armario, pero la reinserción no será fácil: este viaje de destino incierto supone el primero de los tres finales abiertos que ofrecen los filmes de este capítulo.

2.2. *Un año sin amor:* descenso a las mazmorras

Las políticas de los espacios gais en *El cuarto de Leo* se complican notablemente en esta última y ambigua secuencia: ¿supone la esperanza de «pintar las paredes del cuarto» una oportunidad de emprender la reivindicación de su identidad sexual, de

[79] Cf. Muñoz (64-68), quien aplica las ideas de Thomas Weinberg —el estudio de la identidad gay según el interaccionismo simbólico— al contexto uruguayo.

reapropiar espacios alienantes? *Un año sin amor* (Argentina; Anahí Berneri, 2005) es una película en la que las coordenadas temporales son más relevantes que las espaciales, si nos dejamos llevar por el título (pronto veremos que lo contrario es cierto): se trata de la adaptación del texto de inspiración autobiográfica *Un año sin amor: diario del sida,*[80] de Pablo Pérez, que narra la vida de un joven argentino que regresa a Buenos Aires desde París en 1996, año cuyas peripecias ocupan las páginas del diario, tras la muerte de su amante Hervé. Pablo, voz narradora, dirige un proyecto de vida complejo: mejorar su situación laboral para salir del piso de propiedad paterna que comparte con su tía Nefertiti; sobrevivir al sida, que acabó con la vida de su pareja; satisfacer su apetito sexual; finalmente, perseverar en la búsqueda de un amor ideal, definido en el libro como «amistad sexuada, noble, transparente y con un lazo de fuerte complicidad» (79), en referencia a las amistades homoeróticas entre samuráis: el deseo de Pablo, tanto en el texto original como en la película, se ubica en los confines de la más estricta masculinidad.[81] Por otro lado, *Diario* está empapado de un *Zeitgeist* quizás irrepetible: en 1996 —como nos hace saber el prólogo— se aplican los primeros tratamientos antirretrovirales capaces de mejorar la esperanza y calidad de vida de los portadores del VIH. Pablo se resiste a confiar en las posibilidades de la nueva medicación, y con ello se demora en una época en la que «los hombres gais se veían obligados a hacer lo que entonces parecía ser una reorganización total y permanente de su sexualidad bajo la presión de una pertinaz amenaza de infección letal» (Halperin, *What* 39). El miedo a la muerte y la monitorización del estado de salud de Pablo desempeñan un papel decisivo en

[80] En lo sucesivo denominaré a este texto *Diario,* para distinguirlo de la adaptación.

[81] Proseguir este análisis requeriría centrarse en el texto de Pablo Pérez; para observaciones sobre este tipo de amistad guerrera, cf. Halperin (*One Hundred* 75-87), así como Cardín (*Guerreros* 65-123).

el ritmo narrativo de una historia que, contra todo pronóstico, tiene un final feliz en contraste con su adaptación: la última entrada del diario muestra al protagonista ilusionado con la perspectiva de celebrar el año nuevo travistiéndose en una fiesta. La adaptación fílmica de Berneri, supervisada por Pérez, incluye modificaciones significativas no tanto en la evolución médica del protagonista como en el despliegue de su identidad sexual y afectiva y en su relación con los espacios que habita, si bien la directora advierte en el «cómo se hizo» incluido en el DVD que las prácticas sadomasoquistas representadas en *Un año sin amor,* en las que Pablo participa como esclavo, son «la manera que [él] encuentra de convertir el dolor en placer».

Con o sin interpretación alegórica, la inclusión gráfica del sadomasoquismo gay es un elemento inédito dentro del cine argentino, y poco frecuente en otros cines internacionales: muchas de las excepciones se adscriben al ámbito cultural de las comunidades gais estadounidenses.[82] El filme de Berneri invita a una conexión con estos textos, pues la puesta en escena del Buenos Aires contemporáneo suprime referencias locales, tales como artistas y músicos porteños que Pablo conoce o detalles gastronómicos: el resultado es un paisaje urbano genéricamente cosmopolita. Además, la caracterización de Pablo no transmite una performance de género femenina, hecho que se ha juzgado un avance positivo desde representaciones bien neutras, bien afeminadas. Gonzalo Aguirre traza una breve historia de los personajes homosexuales en el cine argentino para decir después que «*Un año sin amor* [...] hace a un lado todos estos riesgos con un manotazo violento» (322), donde «riesgos» se refiere a la invisibilidad de

[82] Son ejemplos la ya citada *Scorpio Rising, Hustler White* (Bruce LaBruce, 1996) y la polémica *Cruising* (William Friedkin, 1980), así como su derivación *Interior. Leather Bar.* (James Franco y Travis Matthews, 2013). Sobre la relación entre los veteranos gais estadounidenses y el sadomasoquismo, cf. Moser y Kleinplatz 41-42.

los personajes gais una vez perdida la «pluma». Lina Aguirre estima que la película de Berneri «representa un mundo totalmente masculino donde la homosexualidad, libre de amaneramientos y aislada de los espacios femeninos, es el mecanismo definitivo para que lo masculino se cierre sobre sí mismo» (37). La carta de presentación internacional de la película —al menos la carátula del DVD distribuido en Estados Unidos— emplea códigos eminentemente masculinos, «libres de amaneramientos»: primer plano de la espalda de Pablo con los brazos atados sobre la cabeza rapada y un collar de cuero como única indumentaria; una mano masculina sostiene en diagonal una daga contra la espalda del protagonista. El fondo negro del fotograma, junto con la textura visual de la cuchilla, propia de una creación digital, indican que esta estilizada imagen ha sido editada ex profeso para la promoción del filme. Esta carátula se ha interpretado como una fusión de «dos códigos visuales con connotaciones contradictorias —por un lado el de la publicidad [...], y por otro lado el de la pornografía gay, un código prohibido y oculto—» (L. Aguirre 35). Aunque el eslogan de la película («sexo... pecado... pasiones») incita a deleitarse en la contemplación de lo prohibido, y la fragmentación del cuerpo de Juan Minujín —actor que encarna a Pablo— transforma su espalda en fetiche, este plano carece de la frontalidad y del carácter explícito de muchos filmes pornográficos y no inspira de por sí goce sexual. De hecho, las escenas sexuales no simuladas de *Un año sin amor,* tomas de una orgía SM (sadomasoquista) organizada a petición del equipo en un local de Buenos Aires, se han editado de forma bastante elusiva, empleando un montaje discontinuo y no siempre con el placer como criterio. A diferencia de filmes que, en palabras de Linda Williams, «reconocen su ambición de ser algo semejante —pero superior— a la pornografía» (3), el papel primordial que cumple el SM en la promoción de la película de

Berneri la sitúa en un terreno problemático, cercano a la mercantilización de estas prácticas sexuales. Al mismo tiempo, la forma en que el desarrollo argumental se sirve de las escenas SM pone en tela de juicio la supuesta actitud acrítica del filme al respecto de estas. Una observación pausada de lo que ocurre en las mazmorras de *Un año sin amor* nos permitirá apreciar en qué medida ciertos hábitos sexuales y los espacios donde suceden coartan la libertad de Pablo a la hora de desarrollar su proyecto de vida.

¿Cómo llega este personaje a las mazmorras SM? Como he mencionado, Pablo vive —como el protagonista de *El cuarto de Leo*— en un lóbrego apartamento compartido, en este caso con su tía Nefertiti, una mujer de mediana edad que parece psicológicamente inestable (hasta donde Pablo nos deja ver). El padre de Pablo, propietario del inmueble, es un hombre de negocios de apariencia acomodada que mantiene a su hijo sin interesarse por su vida afectiva. Las interacciones del protagonista con estos dos personajes caracterizan su distante relación con la sociedad hetero, fundamentalmente económica. Pablo da clases particulares de francés a una estudiante (aparentemente hetero) para cubrir sus gastos personales, pero su salario no le saca de la precariedad. Los abundantes planos detalle, la intención de representar una perspectiva subjetiva —no siempre con tomas subjetivas—, el aumento del contraste y el grano de la imagen y el predominio de tonos oscuros en la puesta en escena producen una impresión sucia y a menudo asfixiante, buen reflejo de los momentos en los que el narrador de *Diario* dice sentirse como *lion en cage* («animal enjaulado») en su propia casa. El texto original, aunque más centrado en el cuidado personal y en detallar los remedios caseros y homeopáticos con que Pablo intenta superar sus achaques, también revela su necesidad constante de mantener a raya la mugre que le rodea: «una cocina caótica invadida por las

cucarachas» (43); «hice un poco de orden y limpieza en la cocina» (77); «tendría que ponerme a ordenar» (121). En la película, Pablo lustra su apartamento cuando recibe visitas de su alumna de francés, o de un chico llamado Martín, a quien ha conocido en un club *leather*.[83] Su vivienda refleja, como la de Leo, los muchos obstáculos a la hora de desarrollar un proyecto de vida respetable ante los demás, aunque Pablo tiene pocos problemas a la hora de satisfacer sus apetitos sexuales —el contraste entre el estilo personal de su cuarto y la escasa decoración del de Leo podría ser una proyección de este hecho—. Una reseña acierta al señalar que «el Buena [sic] Aires de *Un año sin amor* es un Shangri-La homosexual» (Burki); sería más apropiado decir que es un gran cuarto oscuro, donde las miradas entre HSH tienen poco de furtivo. La primera salida nocturna de Pablo es una secuencia compuesta en su mayor parte de planos americanos de hombres que se devuelven la mirada en contextos homosociales, sin mujeres apenas; entre plano y plano, el tráfico hace las funciones de cortinilla e indica con ello la ubicación de la cámara: la acera de enfrente.[84] La audaz presentación de estos placeres homosexuales, en absoluto ocultos, contrasta con *El cuarto de Leo,* aunque no esconda su cualidad de mirada ajena —algo que es fácil soslayar en *Un año sin amor,* adaptación de un texto de estilo autobiográfico—. El hecho de que la secuencia acabe con la visita de Pablo a un cine X subraya la falta de solución de continuidad, antes que la oposición —propia del periodo pre-gay— entre el levante callejero con sus supuestos «costes [...] (tiempo, riesgo e inconveniencia)» (Escoffier 127) y la comodidad de los locales de

[83] La secuencia inicial del filme contemporáneo *Cachorro* (España; Miguel Albaladejo, 2004) muestra al protagonista, también seropositivo, limpiando frenéticamente su apartamento de objetos sexuales ante la llegada de una visita familiar.

[84] «Fórmula con la que los gays, las lesbianas y los hombres y mujeres transexuales se refieren a los heteros» (Pereda 31), y viceversa.

encuentro sexual. Las numerosas opciones para iniciar relaciones sexuales en la ciudad invitan a Pablo a salir del espacio reducido de su apartamento, a pesar de la debilidad de su sistema inmunitario («hasta una angina podría matarme») y de sus problemas económicos.

Los espacios que Pablo frecuenta, además de las calles porteñas, están representados en tres lugares simbólicos: el discreto cine porno en el que obtiene satisfacciones inmediatas, sin intercambio de palabras ni sofisticación alguna, a la luz débil de la pantalla; un moderno club gay, al que asiste acompañado de su amigo Nicolás (calladamente enamorado del protagonista) y donde practica un cortejo mucho más clásico, bajo luces estroboscópicas y por medio de palabras susurradas al oído que la audiencia ignora; finalmente, los ambientes *leather* —un club y un piso particular— semiclandestinos, pero teatrales y sofisticados. En las secuencias SM, códigos visuales —la luz dura, las cámaras huidizas de las escenas no simuladas— y auditivos —música vagamente industrial— producen en la audiencia la experiencia sensorial de infiltrarse en un mundo desconocido, fascinante a la par que amenazador. En el «cómo se hizo» del DVD, Juan Minujín revela su fascinación durante la investigación previa al rodaje no tanto por las fantasías sadomasoquistas en sí, sino por el hecho de que alguien pudiera «llevar eso adelante, [...] concretar esas cosas», y también al comprobar en su propio cuerpo que «el chiste [del SM] es que duele un poco»;[85] la propia directora expresa en una entrevista su acercamiento respetuoso al SM gay a resultas de la lectura de *Diario,* en la medida en que se trata de «un mundo o un espacio donde las mujeres no estamos presentes y no somos un objeto sexual, no somos parte del deseo» (Berneri); la

[85] En *Interior. Leather Bar.* se reflexiona sobre esta ansiedad del actor hetero ante la participación en escenas SM —por desgracia, no se muestran vías para remediarla—.

objetificación del cuerpo masculino, como he indicado, no se debe solo a razones libidinales e implica riesgos. En cualquier caso, por contraste con el ambiente *leather,* tanto el sexo rápido del cine porno como los escarceos en el club o las incursiones en la sexualidad doméstica de Pablo quedan relegadas a una categoría mundana. Despertar el morbo en la audiencia —más que el potencial erótico del SM, que depende de nuestra voluntad de identificarnos con Pablo— apunta a consecuencias problemáticas de esta práctica para la construcción identitaria del protagonista.

Uno de las bases del sadomasoquismo es la atribución de roles sexuales a los participantes en las sesiones (cf. Moser y Kleinplatz 36-37): Pablo expresa verbalmente su deseo de aceptar el rol de sumiso. En *Diario,* esta preferencia sexual se asocia directamente al rol sexual pasivo a través del anuncio que Pablo publica en una revista de contactos: «30, 1,73, 60, tipo latino, buen cuerpo, tendencia *slave,* a veces muy obediente. Busco *master* o amigo varonil, activo, protector, bien dotado, para relación estable con sexo seguro» (55). Las palabras *slave* y *master,* que señalan las coordenadas sexuales hacia donde apunta Pablo, están ausentes en el anuncio de la película: con este cambio se marca la disociación entre el binomio «activo/pasivo», muy pertinente en el paradigma mediterráneo, y «*master/slave*», tomado de la cultura SM de origen anglosajón, no presentada a la audiencia al principio de la película (a pesar de los aperitivos de la promoción). Aunque reclama los espacios de levante callejero para el paradigma gay, como hemos visto en el análisis de la primera secuencia exterior, la adaptación de *Diario* no hace lo propio con el binomio «activo/pasivo»: resulta notorio que Pablo asuma el papel activo en la única escena de penetración anal de *Un año sin amor*. Reunir ambos binomios es posible si entendemos masoquismo en sentido lato,

como pasividad; en esta línea, Gonzalo Aguirre interpreta el filme de Berneri como el «testimonio de una disolución», y lo relaciona con el «despedazamiento» o *self-shattering* formulado por Leo Bersani. *Diario* reproduce, no sin cierta ironía, un texto de Sogyal Rimpoché, *El libro tibetano de la vida y la muerte,* en el que se alude a experiencias meditativas que permiten a los practicantes que su cuerpo material se disuelva en luz tras la muerte, dejando atrás solo las impurezas (82): una solución definitiva contra la mugre que invade el apartamento, y también una expresión clara del deseo de abandonarlo. Andrea Beckmann ha estudiado la faceta espiritual del sadomasoquismo: más en concreto, la posibilidad de una trascendencia corporal a través de estas prácticas; la lectura metafórica que sugiere Berneri parece encajar perfectamente con esta visión del SM: la intensificación del placer a través del dolor supera la amenaza constante de la muerte.[86] Sin embargo, ¿se limita el atractivo del SM a este consuelo espiritual?

Al fin y al cabo, el sadomasoquismo abarca prácticas muy concretas que requieren cuerpos y accesorios reales. Si damos la vuelta a la carátula de *Un año sin amor,* nos encontramos con cuatro fotogramas donde Pablo aparece vestido únicamente con su collar de cuero. La repetición de esta imagen eleva el accesorio a la categoría de icono, aunque no sea reconocible por todos: cuando la alumna de francés de Pablo encuentra collar y cadena sobre el escritorio de su profesor, le pregunta si tiene perro. El sadomasoquismo consensual es una práctica con códigos específicos, en los que el propio Pablo debe aculturarse: esto ocurre en su primer encuentro con el Comisario Báez y con Juan, los dos hombres con quien se inicia. Pablo sube en ascensor al lujoso piso de Báez,

[86] Sobre estudios que atribuyen al dolor la capacidad de aumentar el placer sexual, cf. Kleinplatz y Moser 59-60.

con amplias vistas del centro de la ciudad, en un recorrido que invierte su «descenso» al cine porno o al club gay y subraya la humildad de su apartamento. Báez y Juan rompen el hielo comentando que el Comisario viaja a menudo para adquirir «juguetes» y ha vivido varios años en San Francisco. La conversación que sigue, reproducida a partir del metraje, delata la inocencia de Pablo:

> **Plano (1)** *plano dúo medio del Comisario y Juan, el primero y las manos del segundo con luz dura, el rostro del primero en penumbra.*
> COMISARIO: [*Con voz paternal*] Bueno, Pablito, no sé... ¿Querés contarnos qué cosas te gustan, qué limites tenés...? ¿Querés?
> **Plano (2)** *contraplano italiano de Pablo, que mira primero hacia abajo y después a Juan y al Comisario.*
> PABLO: Eh, sí...
> JUAN: [*Interrumpe, autoritario*] «Sí...» ¿qué?
> **Plano (3)** *plano dúo medio del Comisario y Juan, el segundo inmóvil.*
> JUAN: «Sí...» ¿qué?
> **Plano (4)** *contraplano italiano de Pablo; mirada expectante.*
> JUAN: [*Risa leve*] No sabe.
> **Plano (5)** *plano dúo medio del Comisario y Juan.*
> COMISARIO: [*Tenebroso*] Sí que sabe.
> JUAN: [*Decepcionado, a la par que comprensivo*] No, no sabe.
> **Plano (6)** *contraplano italiano de Pablo; su mirada va del Comisario a Juan.*
> COMISARIO: Síiiii sabe.
> **Plano (7)** *plano dúo medio del Comisario y Juan.*
> COMISARIO: «Sí, señor». Dale, contá.

A continuación, el Comisario informa a su nuevo compañero de juegos de que la palabra clave para detener la sesión es «rojo». Este breve intercambio verbal es tan imprescindible para la consecución del placer como el surtido de «juguetes» de la secuencia siguiente (el montaje de la orgía filmada en un club porteño) y merece un breve paréntesis teórico. La diferencia entre la tortura y el sadomasoquismo (consensual, por supuesto) es escasa a nivel de práctica, pero importante en lo que respecta a intención: el SM busca transformar el dolor físico, normalmente incomunicable, en una experiencia intersubjetiva y transmisible por medio de un juego controlado, a menudo incluso a través

de contratos (cf. Langdridge, «Speaking»). Las posiciones de amo y esclavo componen un esquema acordado: por voluntad de cualquiera de las dos partes, es posible tanto intercambiar papeles como interrumpir la escena en cualquier momento. En esta posibilidad latente se fundamentan tanto el capital erótico como el potencial subversivo del SM. A menudo los parámetros consensuales de esta práctica se ignoran; el propio sintagma *sadomasoquismo consensual* es redundante, habida cuenta de que «el SM es *consensual* por definición. Tal y como la diferencia entre coito consensual y violación es el consentimiento, la diferencia entre el SM y la violencia es el consentimiento. Los actos sin consentimiento son delitos» (Moser y Kleinplatz 38). Sin embargo, la definición «oficial» del término en español funde en una única acepción la dolencia y el «pecado» que anuncia el eslogan de *Un año sin amor:* el sadomasoquismo es la «tendencia sexual morbosa de quien goza causando y recibiendo humillación y dolor» (*DRAE*). En realidad, el SM es una práctica que, además de restar énfasis al placer fálico, permite al protagonista tener sexo seguro; el propio Pablo Pérez ha destacado en una entrevista cómo ciertas campañas de prevención del sida en Francia recomendaban prácticas sexuales que, a pesar de su carácter marginal (el caso de la lluvia dorada), tienen menor riesgo de contagio que la penetración anal para los portadores de VIH. Curiosamente, uno de los momentos SM de *Un año sin amor* es también una de las escenas sexuales más seguras de la película en términos serológicos. Se trata de una secuencia de dominación telefónica: Pablo llama a Martín, con quien ya ha tenido correspondencia electrónica. En el diálogo, Martín ensaya el juego sadomasoquista: le pide a Pablo que agregue «señor» a sus respuestas y que se ponga de rodillas. El montaje paralelo muestra a Martín paseando al borde de su piscina en bañador, en casa de sus padres (para decepción de su

admirador), mientras Pablo camina en círculos en su humilde sala de estar, todavía sin ponerse de rodillas: ambos escenarios, según la audiencia puede inferir por las inflexiones de la conversación, resultan poco compatibles a priori con cualquier tipo de encuentro sexual —no hablemos ya de sesiones SM—. La edición soluciona este problema: la secuencia continúa en pantalla partida en vertical y, gracias a un breve salto de montaje, Pablo queda posicionado en la parte inferior del fotograma, «arrodillado» en el sillón donde se sienta, mientras su lengua lame con fruición el auricular del teléfono (parte izquierda); el pie desnudo de Martín juega con el agua de la piscina con que «salpica» a Pablo para concluir la breve sesión (parte derecha). Esta práctica resulta, en términos de Beatriz Preciado, profundamente contrasexual: el sadomasoquismo telefónico implica una reformulación del contrato —la «ficción naturalizante» (31-32)— que estipula la posesión (consensual) del cuerpo del esclavo por parte del amo; ésta solo se verifica de forma extradiegética, gracias a la pantalla partida. A pesar de la inclusión de esta escena, y del hecho de que muchas prácticas SM forman parte del sexo seguro, esta lectura no salta a la vista: así, Eddie Cockrell opina en *Variety* que «Minujín imprime a Pablo una dignidad callada, aunque la problemática moral inherente a esta búsqueda del amor asociada a la lucha contra la enfermedad nunca se aborda de forma abierta» (44). Berneri, afortunadamente, sí que menciona estas cuestiones en una entrevista al decir que «hay una sola apertura de un preservativo […]. Me cuidé en el rodaje, y en el montaje, de que […] existiera, porque no por no hacer una película panfletaria iba a hacer algo que la gente pudiera entender mal». Las dimensiones del sexo seguro se mantienen en su concepción más ortodoxa —el uso del condón—, y la posibilidad de que el SM pueda tener capital sociosanitario solo se le ha pasado por la cabeza al autor del texto original.

Otras contingencias más perturbadoras del sadomasoquismo, por el contrario, reciben amplio tratamiento. La teatralización suprema del SM se produce en una secuencia en la que, durante una de las orgías del club *leather,* Pablo contempla a Martín azotando a un esclavo bajo la mirada del Comisario: la estilización de los latigazos despierta de forma decisiva el apetito sexual (y afectivo) de Pablo, quien ve en Martín al prototipo de «hombre protector» mediante el cual explica su afición al cuero; esta secuencia también esboza, como es lógico, un triángulo amoroso entre los tres personajes. De lo que Pablo no se da cuenta cuando llama a Martín para verse con él a solas —aunque quizás sí lo haga la audiencia— es de cruzar una línea roja marcada por el Comisario, partidario de los triángulos sexuales siempre y cuando él tenga parte activa en ellos. Los conflictos de la relación entre Martín, el Comisario y Pablo, sugeridos en el texto original a través de una pregunta retórica («¿existirán triángulos pasionales equiláteros?», 101), se utilizan como nudo en la película: *Diario* no sigue una estructura argumental concreta más allá del correr de los días. Por el contrario, en la película, el Comisario toma conocimiento del encuentro entre Martín y Pablo y decide prepararle «una sorpresa» al protagonista. La sesión SM a la que este acude en el piso de Báez comienza sin novedades, hasta que Martín amordaza a Pablo con cinta americana y el Comisario empieza a recorrer el torso de su víctima con un cuchillo. Los planos de detalle alternan entre diferentes partes del torso de Pablo sometidas a la presión de la hoja —los pezones, particularmente— y su rostro atemorizado: el personaje está a punto de desmayarse durante la «sorpresa», incapaz de pronunciar la palabra de seguridad o de realizar cualquier posible signo sustitutivo; este momento señala la interrupción del consenso y del placer. Los gestos afectivos de Martín y el encomio del Comisario —

irónico o no— cuando Pablo es desatado no sirven de nada: no habrá más sesiones para el protagonista. La inclusión de esta escena y las acciones del Comisario transforman de forma retroactiva todo el contexto del juego sexual, dando pábulo a las peores profecías de Pablo en *Diario*: «una vez atado quedaría totalmente indefenso: podrían tenerme secuestrado todo el tiempo que quisieran, podrían perforarme, quemarme, tatuarme, afeitarme la cabeza y al final matarme» (57).

Esta escena, a partir de la cual se elabora la imagen promocional de la película, ha recibido menor atención de la que cabría esperar por parte de la crítica, que enfoca la ruptura del consenso desde un punto de vista cuantitativo, no cualitativo. Gonzalo Aguirre apunta a la ruptura de la «teatralización de los deseos» por parte del Comisario, que resulta ser «demasiado sádico» (331): todo es cuestión de grado. Lina Aguirre indica que la mano que esgrime el cuchillo es un «bloqueo» de toda mirada ajena —no masculina— hacia el objeto de deseo, la espalda de Pablo (37). Esta escena guarda una interesante semejanza gráfica con una de las más controvertidas imágenes del cine de temática gay de todos los tiempos: se trata de la primera secuencia de asesinato de la película de suspense *Cruising*. En ella, un asesino en serie acuchilla por la espalda a un hombre a quien ha conocido en un bar *leather:* tras atarle a la cama, amenaza con seccionarle un pezón antes de asestar los golpes letales.[87] El plano en que Pablo aparece con los ojos cerrados expresa la posibilidad real de la muerte y el papel de víctima, más que de esclavo sexual, que juega el protagonista. En un diálogo anterior se sugiere, además, que el Comisario ha estado en la cárcel por malos tratos a su esposa: Pablo

[87] Sin ánimo de extenderme en la genealogía de esta escena, la película de horror queer *Beastly Boyz* (Canadá, Estados Unidos; David DeCoteau, 1996) insiste en el erotismo del cuchillo sobre el cuerpo masculino.

ocupa el lugar de la hipotética esposa maltratada, una feminización nada bienvenida por él. Otra lectura de esta violación del consenso nos lleva a universos más oscuros: la tortura a la que Pablo es sometido en el lujoso piso del Comisario puede ponerse en relación con el terrorismo de estado de la última dictadura argentina. Esta avenida de interpretación, sugerida por Lina Aguirre, es negada por la misma autora en la medida en que las prácticas SM exigen consenso: la mera constatación de su ausencia validaría de inmediato una lectura histórica de *Un año sin amor,* con todas las precauciones posibles. El rechazo a esta lectura delata, por un lado, la precaria importación del SM como práctica sexual —y no como trastorno psicológico— a la cultura sexual de los países hispanohablantes y el escaso potencial pedagógico de la propia película al respecto. Hay varios momentos, de hecho, que sugieren vínculos de otro personaje con el pasado: en una escena extra incluida en el DVD, Nefertiti parece seriamente preocupada por las llamadas que Pablo recibe de un tal «comisario»: de repente, rompe a llorar en brazos de su sobrino y le implora que se cuide, ya que solo le tiene a él. Asimismo, en el libro se observa que Nefertiti espera cobrar «una pensión de 220.000 pesos por su marido desaparecido» (41). La extrema vulnerabilidad psíquica de este personaje sugiere un trauma de contornos difusos; la perspectiva de la película, centrada en las emociones de un Pablo preocupado con la supervivencia y la satisfacción inmediatas, no permite explorar el pasado de Nefertiti; además, *Un año sin amor* demuestra un esfuerzo notable por eliminar marcadores espaciales, históricos y culturales en su puesta en escena —lo prueba el hecho de que la escena antes mencionada se suprimiera en el montaje definitivo—.

Por contraste, ni la búsqueda sexual de Pablo ni su lucha por superar la

dependencia económica de su familia avanzan hacia un desenlace concreto en el texto original. La última sesión SM de *Diario* es un cuadro navideño en que «el trío volvió a funcionar como en sus mejores tiempos» (142), mientras que en *Un año sin amor,* Pablo tira a la basura una miniatura de un forzudo tras la sesión «sorpresa». Por lo que respecta a la vida profesional del protagonista, Berneri incluye la historia externa de *Diario,* volumen cuyo autor consigue publicar hacia el final; en una de las últimas secuencias, no obstante, se queja a su amigo Nicolás al ver que el libro lleva una faja con el eslogan «HIV Positivo» y que la ilustración de la portada lo muestra con el pelo largo —«parezco una mina», observa—. De la misma forma que el énfasis en la masculinidad del personaje dentro del mundo *leather* le ha llevado a convertirse en víctima de torturas, la publicación del libro —un acto de entrega definitivo— tiene un grave efecto colateral.[88] En la penúltima secuencia, Pablo regresa a su apartamento tras una noche de fiesta con Nicolás; trae consigo a un amante de perfil masculino muy correcto, sin indicación alguna de albergar otras disidencias sexuales. Su padre le espera allí: ha interpretado el libro como una afrenta imperdonable al honor familiar, y conmina a su hijo a desalojar el piso. Las ambiciones literarias de Pablo y su relación de dependencia espacial con su familia quedan así fatalmente unidas, de forma un tanto apresurada (cf. Faliero). Sin embargo, hay construcciones formales que marcan un paralelo entre la relación que Pablo tiene con su padre y el editor, por un lado, y con Martín, por el otro. En la secuencia de sadomasoquismo telefónico ya comentada, Pablo adquiere una pose característica, capturada en un plano medio: la cabeza inclinada hacia abajo, un gesto de humildad y de obediencia enfatizado por su ubicación en la mitad inferior del fotograma. Esta posición

[88] Cabe contrastar esta visión de la literatura de temática gay con la que se da en *El cuarto de Leo.*

«arrodillada» se repite en varias ocasiones en la película sin efectos de montaje: aparece durante el encuentro de Pablo con su editor, que rechaza publicar sus poesías pero se muestra morbosamente interesado en el diario de un escritor con sida que Pablo dice estar escribiendo. Aparece también durante la comida con su padre, quien interrumpe su ocupada jornada laboral para cumplir con sus obligaciones familiares. Cuando Pablo se levanta para acompañarlo a la salida del restaurante, su padre le pone la mano en el hombro y le indica que se tome su tiempo, que el almuerzo ya está pagado. En *Diario,* Pablo distingue de forma explícita entre el dolor y la humillación del SM, fuente de placer, y el sufrimiento que le ocasionan, por ejemplo, los fracasos sentimentales (37). *Un año sin amor* equipara, a través de medios visuales, el placer de la dominación SM —llevada al máximo en el juego telefónico de Martín y Pablo— con la claudicación del protagonista ante su imposibilidad de encajar en la sociedad que le rodea, salvo en términos favorables a la mayoría. Cuando Pablo se encuentra sin techo, se dirige a su cine gay favorito y baja las escaleras hacia la sala principal, en dirección contraria a la ubicación de la «mazmorra» del Comisario. El protagonista busca refugio en placeres y espacios que resultan, por un lado, menos precarios que la inscripción de su cuerpo doliente en el tejido inmobiliario y familiar del sistema hetero y, por el otro, menos arriesgados que prácticas sexuales conectadas, a pesar de su *glamour* externo, con un oscuro pasado nacional. Este final abierto niega la estabilidad que Pablo parecía haber conseguido a través de la red social del SM y relativiza la inclusión de esta entrega total al placer como parte de las prácticas consideradas como sexo seguro.

2.3. *Chuecatown:* el cuerpo del delito

El cuerpo de Pablo, como hemos visto, se convierte en víctima propiciatoria del

honor familiar y de la apropiación morbosa de un estigma por parte de la sociedad hetero. En la faja «HIV Positivo» se reúnen dos significados contradictorios: el primero especifica la serología del autor del libro, principal acicate para su publicación y lectura; el segundo se refiere a la presentación de la enfermedad en el argumento, que rompe con la ecuación «Sida = muerte» mencionada en el prólogo de *Diario* (9) y hace posible una visión positiva de la vida con el VIH.[89] Aunque este mismo prólogo advierte que *Diario* no trata del supuesto «complejo de Lázaro» que desarrollaron los portadores del virus desde 1996, el final feliz del texto y la performance femenina de Pablo denotan un regreso a paradigmas sexuales y culturales antiguos; no en vano su actuación *drag* se inspira en la exuberante cantante argentina Lía Crucet.[90] La narrativa de regeneración y de triunfo sobre el sida se inicia, por lo tanto, con una performance de género muy alejada de la normatividad masculina y de cualquier canon de belleza al que los hombres gais hayan atribuido capital erótico; la versión fílmica se distancia notablemente de esto.

¿Cómo se define el cuerpo del hombre gay? El cuerpo de Pablo en *Un año sin amor,* en extremo frágil y vulnerable, no deja por ello de representar una performance masculina: la versión de Berneri manifiesta una mayor preocupación de Pablo por mantenerse en forma, aunque ello no implique cultivar un cuerpo musculado como medida compensatoria para su condición, por más que la propia comunidad gay haya recurrido a esta estrategia. Sobre cuerpos masculinos musculados, y sobre la incorporación de la identidad gay —carnal y territorial— trata la comedia negra española *Chuecatown* (Juan Flahn, 2007). A fin de cuentas, «¿qué hace hombre a un hombre?»

---

[89] Para un análisis sobre obras latinoamericanas contemporáneas que abordan el sida desde un punto de vista cotidiano, cf. Billard.

[90] Su físico hipersexual y su performance *kitsch* se aprecian bien en el vídeo de su cumbia «Yo no soy abusadora».

Esta pregunta, planteada de forma memorable por la *drag queen* Flloyd en el escenario del festival Wigstock 1994 de Nueva York,[91] ha recibido respuestas muy diversas a lo largo de los años —antes y después de este número—. Ya he mencionado cómo Kate Bornstein estima que la posesión de pene y testículos, que Flloyd revela a la audiencia, es el atributo más importante del «Género Perfecto». Por otro lado, antes de hablar de la naturalización de la identidad masculina, Beatriz Preciado apunta que «desde al menos los años setenta, la tecnología médica se felicita de poder crear Eva a partir de Adán, o mejor, Marilyn a partir de Elvis, pero lo contrario aparentemente no funciona» (99). Sin embargo, no hay duda de que el «Género Perfecto» excede sus cualidades anatómicas «naturales», y la masculinidad es tan susceptible de performance como la feminidad. Se ha dicho que «los gais no son hombres» (Preciado 123); ¿cómo interpretar, entonces, las impecables performances masculinas que pueden llevar a cabo? La formulación del cuerpo gay ha sufrido grandes cambios desde los primeros tiempos de las comunidades gais en Estados Unidos, pero la exportación del paradigma identitario y del modelo residencial a él asociado trajo consigo una indudable estandarización de lo que debe ser un cuerpo gay perfecto. La irrupción del VIH no ha hecho sino reforzar, en muchos casos, el énfasis en el cuidado corporal como uno de los pilares de la identidad gay, que ha pasado a ser casi un imperativo, hecho evidente en la aparición de gimnasios dedicados a esta clientela.[92]

---

[91] Flloyd canta en *playback* la versión de Marc Almond sobre una canción clásica de Charles Aznavour; su actuación se incluyó después en *Wigstock: The Movie* (Barry Shils, 1995).

[92] Cf. Aliaga y Cortés 158-59, que subrayan el renovado vigor de la cultura del gimnasio tras la llegada del sida; Steve Weinstein recuerda que «antes de los inhibidores de proteasa, cuando el VIH trajo consigo un debilitamiento prolongado y visible, un cuerpo "cachas" servía como prueba andante de salubridad». Por otro lado, Richard Dyer detalla

Como ya he especificado en la introducción, el cultivo de la performance masculina por parte de los HSH en los países que nos ocupan, antes estrategia de camuflaje, solo se ha convertido en práctica normativa en determinadas ciudades y en tiempos recientes. En el caso español, el desarrollo de una comunidad gay visible e identificable según parámetros internacionales se verifica en varias áreas urbanas. El barrio gay por antonomasia de España es el céntrico distrito madrileño de Chueca, que da su nombre a la película *Chuecatown,* y donde una elevadísima concentración de negocios LGBTQ sigue funcionando aún en tiempos de crisis. Hasta los años 80, Chueca era un lugar conocido por la prostitución, el tráfico de drogas y los delitos menores, así como por sus alquileres asequibles. Hacia finales de los 90, se había transformado en un paraíso de la vida nocturna gay, dando acogida también a un número creciente de establecimientos de uso diurno: tiendas, gimnasios, etcétera, que garantizaban una visibilidad constante para residentes y visitantes hetero. En el momento en que se filma *Chuecatown,* tanto Chueca como el Orgullo madrileño se estaban convirtiendo en símbolo de una España diferente, mucho más hospitalaria para los disidentes sexuales. La repentina institucionalización de las demandas de la comunidad LGBTQ parecía confirmar el triunfo de la «estrategia Chueca»: después del regreso al poder del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 2004, tras ocho años de gobierno conservador, las Cortes reconocieron el derecho al matrimonio y la adopción para parejas de personas del mismo sexo y permitieron la modificación legal de la información de género de personas transexuales.[93]

---

cómo el culto homosexual a la musculación se desarrolló ya en la Alemania de Weimar (*Now* 37-40), aunque asociado más a la apreciación de los espacios naturales.

[93] Cf. Gras-Velázquez para una historia detallada de la evolución de Chueca según el

Este es el telón de fondo que permite interpretar la imagen del hombre gay masculino, elegante y a la moda, no solo como un modelo de identidad, sino también como emblema de la reorganización de los espacios utilizados por los HSH, tanto públicos como privados y, finalmente, como estereotipo susceptible de ser parodiado e incluso de protagonizar una comedia negra en torno a un patio de vecinos —de larga tradición en la literatura y el cine españoles—. En este contexto se inscriben los protagonistas de *Chuecatown,* Leo y Rey, una pareja de osos[94] de clase trabajadora que habitan en el corazón de Chueca, donde los recién llegados conviven con residentes anteriores, principalmente mujeres ancianas que viven solas. Este sector demográfico, junto con otros vecinos hetero, es mayoritario en el edificio de Leo y Rey; sin embargo, aparece en escena como una minoría en los espacios públicos: un plano general de la plaza de Chueca muestra a una anciana que pasea a su perro rodeada por una multitud de gente joven. La relación entre ambos grupos es simbiótica en el caso de Rey, quien hace trabajos de fontanería y reparaciones gratis para su vecina Rosa; a cambio acepta tápers con comida tradicional española —callos, fabada, etcétera—. Esta alianza es frágil: Leo, un profesor de autoescuela práctico y realista, preferiría que su novio cobrara los servicios prestados, tanto para aumentar la renta de la pareja como para evitar los atracones nocturnos de Rey. A pesar de esto, la verdadera amenaza a este equilibrio no se concreta en disputas conyugales, sino en el personaje de Víctor, joven y elegante villano de la historia: este agente inmobiliario se dedica a asesinar ancianas para después adquirir sus pisos, renovarlos en estilo minimalista y venderlos a clientes gais dispuestos a

---

modelo de «espacio *queer*» de Collins.

[94] En contexto español, un «oso» (del inglés *bear*) se define como «gay grande, peludo, con algo de sobrepeso y con barba, perilla o bigote» (Pereda 143).

someterse a sus exigentes ideales de belleza y buen gusto.[95] Leo y Rey no encajan en la visión de futuro que Víctor tiene para Chueca, aunque al principio no supongan un obstáculo para sus planes, que lleva a cabo gracias a su cuerpo musculado y a una involuntaria aquiescencia hacia las autoridades locales, inmersas con entusiasmo en la burbuja inmobiliaria que España alimentaba por aquel entonces.[96] El cuerpo laboriosamente esculpido de Víctor representa una encarnación perfecta del «joven y agradable homosexual moderno» (Hocquenghem, «We» 30), aun sin bigote. Su comportamiento psicópata es menos presentable: al llevar a cabo su proyecto inmobiliario, se opone a valores como la preservación de la comunidad, los compromisos afectivos y la adhesión al lugar, ya que estorban su objetivo de conseguir un barrio más moderno, más «limpio» —aunque ello implique su descomposición—. Leo y Rey, héroes por accidente, no son invulnerables a la influencia de Víctor, quien convence al segundo para que modifique sus hábitos de ejercicio (hasta entonces inexistentes) en consonancia con «la causa». La masculinidad «natural» de Leo —«el rollito este natural que llevo», en sus palabras— contrasta con la del apolíneo Víctor, y lanza una pregunta a la audiencia: ¿depende demasiado la cultura gay de ideales de belleza masculina que fraccionan a la comunidad LGBTQ? En otras palabras, como ha indicado recientemente David Halperin,[97] ¿es beneficioso seguir centrando la cultura gay en el capital erótico del cuerpo masculino normativo? Finalmente, ¿qué impacto tiene —o ha podido tener— la irrupción

[95] La imagen de Víctor está a años luz de otros criminales del cine de temática gay de décadas anteriores, tales como el ya mencionado villano de *Cruising;* parte de ello se debe a la propia inscripción de *Chuecatown* en un género más cercano al esperpento.
[96] Este marco extradiegético solo queda claro a posteriori, tras el inicio de la crisis de 2008, y abre las puertas a interpretaciones que exceden el propósito de esta tesis.
[97] «En el pasado, al menos, siempre he reiterado que ser gay no tenía absolutamente nada que ver *por fuerza* con cualquier cosa que fuera más allá del sexo gay» (*How* 38).

de la masculinidad gay normativa en los espacios urbanos que, mucho antes de Stonewall, han ofrecido a los HSH oportunidades de socialización y encuentros sexuales?[98]

El *modus operandi* de Víctor es el motivo principal de la apertura del filme: el primer fotograma muestra lo que parece una máscara en forma de pantalla de televisor —un modelo antiguo, de tubo catódico—; dentro vemos un anuncio en el que Víctor pondera las virtudes de «Chueca, un barrio moderno, tolerante, divertido y cultural». Su referencia al buen gusto y a la búsqueda de la belleza ideal queda subrayada cuando camina junto a varias columnas corintias, y también por el eslogan «en Chueca, su vida no estará hueca». Víctor está mostrando este anuncio a una anciana residente del barrio, a quien visita en su piso: el inmueble es un ejemplo de los espacios domésticos que, según la película, abundaban en Chueca hasta el arranque del aburguesamiento, como reflejan los motivos *kitsch*, entre los que se cuenta el tapete de ganchillo que cubre la televisión —la máscara no es un efecto de montaje—. Tras llamar la atención a su gato Aznar,[99] nombre que incomoda a Víctor, la propietaria dice que no quiere vender e insulta a los hipotéticos futuros compradores, a quienes describe como «maricones», en lugar de «parejas». Cuando expresa su deseo de morir en su casa de siempre, Víctor lo interpreta de forma literal: comienza a estrangular a la mujer empujándola por el pasillo hacia el salón y arrojándola al suelo. Para rematarla, Víctor rodea su cuello con el cordón de las persianas y da tres tirones secos con sus manos enguantadas: la mirada amenazante del

[98] Para un completo panorama histórico de la relación entre la homosexualidad y los espacios urbanos, tanto en Estados Unidos como en muchas otras áreas, cf. Aldrich.

[99] José María Aznar, presidente del Partido Popular —principal formación de la derecha española— entre 1990 y 2004 y del gobierno entre 1996 y 2004; en 2007, fecha de estreno de *Chuecatown,* ya formaba parte del pasado del PP.

asesino se muestra con un ángulo picado que reproduce el punto de vista de la víctima; la luz exterior inunda la estancia y un plano entero revela el cadáver suspendido a contraluz. Un fundido nos lleva a la imagen del piso renovado, cuyo único elemento de empalme gráfico, al margen de la posición de la cámara, es la ubicación de la ventana: las persianas son ahora automáticas, las paredes están pintadas de blanco y una pareja gay se entusiasma ante las comodidades del inmueble que enumera Víctor; pero esta remodelación es fruto no de las habilidades verbales del agente, sino de su físico contundente. La crudeza de las escenas criminales recurrentes en la película ha chocado al crítico Dennis Harvey, quien ha escrito que «las comedias sobre asesinatos suelen funcionar mejor evitando la violencia gráfica y despiadada»; esta apreciación disimula el hecho de que Víctor siempre se sirve de su propio cuerpo como arma, utilizando apenas herramientas improvisadas como cordones de bota o un extintor en sus manos cubiertas por guantes de látex. Su método, brutal y clínico a la vez, transforma una de las partes más importantes de su vida —las horas en el gimnasio, «ese mundo donde el propio cuerpo parece serlo todo» (Llamas y Vidarte, *Homografías* 56)— en una macabra e imprescindible rutina de entrenamiento para llevar a cabo sus crímenes: las repeticiones que Víctor lleva a cabo en la máquina de remo en un primer plano en la sala de musculación parafrasean los tirones al cordón de la persiana, tal y como la expresión facial de Pablo Puyol, actor que encarna al asesino.

La impenetrable armadura muscular de Víctor aparece normalmente suplementada por elegantes trajes a medida, los cuales lleva a pesar del clima estival del que disfruta Madrid en el filme. Tanto su impecable apariencia de hombre de negocios como sus músculos le permiten convertirse en el letal agente inmobiliario de muchos

clientes gais madrileños: dice administrar el 95% de los apartamentos en Chueca. Aparte de renovar espacios, también sirve como ejemplo para otros vecinos, que deberían tomar nota y «renovarse» a sí mismos, adoptando una estética masculina internacional —de la que Leo es antítesis—. Cuando la inspectora de policía Milagros Rellán, «Mila», interroga a Víctor al respecto de los asesinatos en el barrio, señala que un sospechoso ha sido descrito como «alto, buena planta, bronceado, bien vestido... apolíneo». Víctor rechaza esta acusación con aire de superioridad: dice que el 90% de los hombres de Chueca presentan su mismo aspecto, dando sentido al concepto de «clon gay» originado en los años 70, y actualizando la imagen asociada a los clones. Sin embargo, si la liberación gay promovió ante todo un nuevo paradigma de relaciones sexuales, antes que una cultura (cf. Halperin, *How* 46-47), ¿cómo podemos entender la aparentemente nula atracción física de Víctor hacia otros hombres? Este personaje utiliza el lenguaje de la visibilidad y de las muestras de afecto en público como parte de su estrategia empresarial: «queremos que este sea un barrio modelo donde las parejas gais tengan por fin un verdadero espacio de libertad donde mostrarse con naturalidad». Su único intento de seducción tiene motivos ocultos: finge estar interesado en Leo para abrirse camino al piso de la ya asesinada Rosa, ahora propiedad de Rey. Su capital erótico le facilita este engaño, aunque Víctor también atraerá —de forma espontánea— a Luis, hijo y subordinado de la inspectora Milagros: el influjo de Chueca hará que este personaje pierda interés en la investigación y se dedique a explorar su recién hallada identidad sexual con otros hombres, habida cuenta de que su objeto de deseo es inalcanzable. El descubrimiento de Luis viene precedido de varios intentos de actualización de su vestuario inicial (un traje completo de corte clásico) que desembocan en una apariencia

bastante alejada de la Víctor.

El cuerpo de Víctor, carne de gimnasio, encarna una estética en línea con las directrices de eficiencia y minimalismo del espacio urbano renovado de Chueca: en otras circunstancias, sería prueba de cómo la «inutilidad funcional del programa es [...] una parte del protocolo» de la musculación (Llamas y Vidarte, *Homografías* 63). En la película, como hemos visto, los músculos de Víctor tienen una función precisa, tanto mecánica como erótica, dentro de sus proyectos urbanísticos. De hecho, su anuncio de Chueca muestra un medio plano de un hombre trajeado de espaldas dando instrucciones a un musculado trabajador de la construcción que después hace un guiño a la cámara: un fotograma de producción revela que el hombre de negocios es, como cabía esperar, Víctor. La ecuación implícita entre la potencia física del obrero, fruto del duro trabajo en el plano intradiegético, y la de su jefe, conseguida en la sala de musculación durante su tiempo de ocio, muestra como «los cuerpos musculados ya no indican pertenencia a una cierta clase social» (Llamas y Vidarte, *Homografías* 63). Ya en las páginas de *El día que murió Marilyn,* novela de Terenci Moix, encontramos la visión de un personaje homosexual «muy alto y esbelto, [...] forjado en la natación intensiva» que «conseguía rehacer la imagen perfecta, y tan mitificada, del cuerpo atlético, una especie de retorno rousseauniano a la naturaleza: como si en lugar de ser una vulgar maricona pequeñoburguesa, se hubiera criado en la selva» (210). En *Chuecatown,* esta reivindicación del cuerpo, traducida al ámbito urbano, ocurre no tanto porque los hombres gais ya hayan adquirido el físico que solían idolatrar, ya se trate del «joven efébico», el «supermacho» (Aliaga y Cortés 126-61) o cualquier otro modelo: la puesta en escena de las secuencias de exteriores en Chueca ni siquiera permite afirmar que una

mayoría de hombres en Chueca responda a una descripción concreta, como hacía Víctor. El pretendido equilibrio del sistema de clases ocurre porque los gais «alfa» promueven la estasis social dentro de un sector limitado de la comunidad gay a costa de muchos otros cuerpos, gais y heteros, que deben adaptarse o morir. Víctor, al frente de este proyecto, se convierte en ejecutor de nuevos estándares sociales que destruyen la «anonimidad por defecto» y «general extrañeza» (Bech 98) propias de la vida urbana, poniendo en peligro el capital erótico de los cuerpos inherente a un medio densamente poblado. Víctor no es «el capullo [hetero] que viste bóxer y traje de negocios» a quien el obrero ofrece su cuerpo como mercancía, lo que le separa de las «prioridades del cuerpo de hombre macho y hetero»; su propio cuerpo es objeto de deseo y él tiene plena conciencia de este hecho. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con muchos otros cuerpos gais hipermasculinos,[100] este alberga una paradoja: es al mismo tiempo «el cuerpo que puede joderte» (o imponer su autoridad de otra manera) y «the body you don't fuck with» (D.A. Miller 31).[101]

La peculiar función que tiene el cuerpo de Víctor dentro de la comunidad gay se subraya con ciertas elecciones lingüísticas de este personaje: el anuncio que abre *Chuecatown* está dirigido a una audiencia gay —como indica el uso de los cuerpos musculados proletarios—, a la que Víctor incluye utilizando la primera persona del plural cuando dice que «estamos consiguiendo poco a poco, con mimo y dedicación, que este sea el barrio ideal que todos hemos soñado». Aunque no está disponible para ninguna práctica erótica —o precisamente a causa de ello—, Víctor sirve de vehículo para una

[100] Los personajes hipersexuales de Tom de Finlandia son un caso ejemplar (cf. Ceballos).
[101] La segunda parte de la referencia respeta el original en inglés, aunque *joder* y *to fuck (over/with sb)* presentan una correspondencia semántica bastante cercana.

corriente de pensamiento al respecto de la naturaleza y objetivos de la cultura de los clones a la que he aludido en la introducción de este capítulo: los procesos de aburguesamiento ocurridos en ciudades como San Francisco coincidieron en el tiempo con la reivindicación de un cuerpo masculino musculoso por parte de algunos de los nuevos residentes. Aunque el proceso de compra, rehabilitación y puesta en valor de propiedades inmobiliarias depende directamente de factores económicos y de planeamiento urbano, es posible considerar otras variables: al hablar del caso de la ciudad californiana, un testigo del apogeo de su comunidad gay —que se presenta como hetero y obrero de la construcción— opina que quienes pasaron a habitar barrios hasta entonces denostados «no tenían que preocuparse de sus hijos ni de las escuelas, ni de que su pareja sufriera acoso [...] en la calle porque eran ex-luchadores, *quarterbacks;* no eran tipos afeminados, [sino] ex-militares» («Gentrification»). Este comentario sobre *The Gentrification of the Mind,* ensayo de Sarah Schulman acerca de la epidemia del sida y sus efectos en el mercado inmobiliario neoyorquino, examina la asunción y práctica de una identidad gay fundada (al menos en sus orígenes) en la parodia de la masculinidad desde una óptica estrictamente materialista. La virilidad del cuerpo de militares y deportistas y la relativa holgura de las parejas sin hijos son las circunstancias que permiten a los nuevos residentes actuar como tropas de choque del aburguesamiento; tal es el éxito de la parodia. La figura icónica del obrero de la construcción utilizada en *Chuecatown* reproduce un tipo de masculinidad que, al margen de sus prácticas eróticas, no admite bromas ni mucho menos —ya que hablamos de cuerpos con los que «no se jode»— jodiendas. El terror que Víctor infunde en otros, tanto gais como heteros, con su mera presencia, incluso desarmado, refleja su encarnación de poderosas fuerzas del

mercado inmobiliario.

A medida que avanza la trama criminal de Víctor, parece que este personaje también da rienda suelta a la pulsión de muerte a menudo asociada con individuos LGBTQ. El lenguaje utópico que utiliza el agente inmobiliario —habla de un barrio por ahora inexistente— camufla planes de exterminación: en la mente de Víctor «los contornos de la utopía y la negatividad tienden a coincidir» (Crosby 128), aunque en este caso —a diferencia de lo que propone Lee Edelman en su volumen *No Future,* motivo de la cita anterior— no de forma consciente. Lola, amiga íntima de Leo y Rey, es propietaria de una frutería en el barrio y cuida de su abuela, enferma de Alzheimer. Ambas viven en un piso espacioso, lo que motiva la visita de Víctor cuando la anciana está sola en casa: al llegar Lola, intenta proteger a su abuela, pero Víctor la ataca y acaba por matarla al descubrir que esta mujer no desea «liberarse» de su familiar dependiente ni participar en proyectos utópicos para que «el barrio refleje la personalidad de sus maravillosos habitantes», en palabras del agente inmobiliario, para quien «actualizarse quiere decir que tenemos inquietudes, que seguimos siendo jóvenes y bellos». Se ha hablado mucho del papel de la figura del Niño en la perpetuación de la cadena simbólica de la heterosexualidad (cf. Edelman 1-31), y de su uso frecuente contra las políticas LGBTQ, pero el futuro de Chueca no es para Víctor juego de niños: su confusa noción de «bien común» pasa por alto la imagen del Niño, y se centra en deshacerse de todos los eslabones que todavía vinculan al barrio con su pasado castizo, ya se trate de ancianas que rechazan el cambio, o de aquellos que desean convivir en paz con ellas —según refleja la demografía del portal de Leo y Rey, una mayoría de residentes—; el asesino advierte que «los viejos no tienen cabida en mi plan... Pero las mariconas como tú

tampoco», en referencia a Leo.

Dando un paso más en esta argumentación, si pensamos en el proyecto de Víctor según las ideas de Ernest Renan sobre la construcción de naciones, esta «nación gay» de Chueca se construirá sobre el olvido: no solo de las huellas de otras nacionalidades que habitan su suelo, sino también de parte de su propio pasado.[102] A pesar de todo, las tácticas separatistas de Víctor presentan un difícil encaje dentro de las políticas *queer,* y no solo por su carácter criminal. El problema se revela a través del montaje en paralelo del estrangulamiento de Lola con planos de un mitin de un partido conservador: las banderas que indican «RR» hacen una referencia velada al Partido Popular, que ha controlado la política municipal de Madrid desde principios de los 90. Los carteles colgados sobre la tribuna de oradores muestran un rostro de resonancias ominosas: un hombre anciano con un tenue bigote, expresión ausente y gafas oscuras, reproducción casi exacta de la imagen del dictador Francisco Franco en su último discurso, proferido el 1 de octubre de 1975; el eslogan que acompaña la imagen reza «se preocupa por ti».[103] Entre la audiencia, junto a otros ciudadanos de aspecto pulcro, se encuentra uno de los clientes de Víctor, quien asiente a las declaraciones de Laura Roderas, candidata a la alcaldía de Madrid.[104] La política cree que Chueca «tiene que convertirse en un referente para todos los jóvenes de España, sea cual sea su orientación sexual», al ser ahora un «barrio mucho más limpio, mucho más moderno y, sobre todo, mucho más seguro» —

---

[102] Víctor dice querer «transexualidad como Amanda Lepore, pero no putas y yonquis». ¿Se refiere acaso a los estereotipos de cierto cine español de los ochenta, como los de las primeras películas de Almodóvar?

[103] Conviene observar que los primeros atentados del grupo maoísta GRAPO (Grupo Revolucionario Armado Primero de Octubre) ocurrieron «en montaje paralelo» con este discurso; su brutalidad dio pie a pensar que la organización era un brazo camuflado de la extrema derecha (cf. «La muerte de Franco»).

[104] Interpretada por la *drag queen* Nacha la Macha.

desde luego, no para todos—. Cualquier política *queer* que pudieran albergar las acciones de Víctor queda envuelta en los planes de aburguesamiento sancionados por un consistorio conservador no solo para los espacios urbanos, sino también para los cuerpos urbanos, que redundan en «el futuro "narcisista" al que cierta normatividad neoliberal quiere llevar a aquellos entre nosotros a quienes no decida, sin más, encerrar» (Crosby 128).

Lo cierto es que las amenazas que sufren los hombres gais en la película, incluyendo al propio Víctor, guardan poca relación con el crimen y la peligrosidad que denuncia la inspectora Mila y contra los que (supuestamente) se baten las tropas de choque del aburguesamiento; tampoco parecen fundadas en problemas económicos —Leo y Rey viven en un apartamento bastante acomodado de un barrio céntrico a pesar de su precaria situación laboral—. Sin embargo, constantes insultos homófobos tienen como objetivo al villano principal, así como a Leo; muchos vienen de la madre de Rey, Antonia, una mujer de mediana edad sin pelos en la lengua que se muda al antiguo apartamento de Rosa para ayudar a su hijo, pero pronto comienza a quejarse de que la casa «huele a vieja» y de que su yerno Leo es una «maricona pasiva». Antonia recibirá una visita amenazadora de Víctor, a quien acosa verbalmente como hace con casi todo el mundo, pero las injurias sobre las supuestas preferencias sexuales del agente no entran en juego hasta el final de la película; es más, Antonia reconoce su buen gusto, e incluso admite que Leo ha cambiado mucho desde que aceptó ser el pupilo de Víctor. En última instancia, la madre de Rey tiene una posición ambigua al respecto del villano del filme y, sin embargo, apunta al talón de Aquiles de la perfecta masculinidad que Víctor encarna. La única amenaza a este cuerpo perfecto es su entrega total al placer: su rigidez fálica

solo puede romperse por medio de la penetración, siguiendo los patrones del paradigma mediterráneo. Al final de la película, Víctor persigue a Leo por una sauna gay cercana al piso de la pareja, y después le propina una brutal paliza en el aparcamiento del edificio; antes de dar el golpe de gracia, el villano se deshace de su toalla y muestra su cuerpo desnudo y reluciente con un gesto triunfal: la cámara ofrece un plano trasero completo de Víctor, con su pene ligeramente visible. Leo repite un comentario sarcástico de su suegra: «nunca digas: "esta polla no me cabe"»; justo después, ella misma llega al aparcamiento y dispara a Víctor sin acertarle, pero pronto la heroína de la película, Mila, culmina el trabajo al disparar por la espalda desde el ángulo contrario y hacer que el asesino se desplome de forma dramática, casi sansebastianesca. Al ofrecer su cuerpo como espectáculo —solo el decoro fílmico nos separa de un plano frontal— Víctor se vuelve vulnerable, no tanto a las bromas y a la presión social de otros hombres gais, sino a las balas de quienes representan al aparato de estado, hetero incluso en sus momentos más liberales. El superviviente de esta escena es Leo, cuyo cuerpo magullado quedará a cuidado de Antonia y Rey. Como cabría esperar en una comedia, la normalidad vuelve a Chueca y a sus cuerpos gais fuera de la norma: Leo y Rey se besan —en la privacidad de su apartamento, y con la presencia cercana de Antonia— y entran los créditos.

Como he mostrado, *Chuecatown* depende en buena medida de la exageración característica de sus créditos de apertura, que son dibujos animados; al mismo tiempo, devuelve las relaciones entre la comunidad gay y la sociedad hetero a un estado de tenso e incierto equilibrio. No sorprende que muchos críticos se circunscriban a analizar pequeños detalles de la película: algunos se asquean con sus crudas escenas de asesinato (Harvey); otros aprecian su aire de «educada bajeza» (Robson) o su «adorable pareja de

osos» (Fear). Muy a menudo, aunque no siempre, los críticos han entendido el filme como una comedia inofensiva y han mantenido cerradas las «interesantes cajas de Pandora» (Gallagher) que *Chuecatown* nos invita a abrir, pero esto equivale a perder la oportunidad de abordar cuestiones imperiosas para la comunidad LGBTQ. La grotesca caricatura de la imposición de una disciplina corporal en la comunidad gay no es nueva en el contexto español, aunque sí lo sea la construcción utópica a partir de un modelo estético: a finales del siglo pasado, Llamas y Vidarte criticaban la superficialidad de la «comunidad contenta» creada en Chueca (*Homografías* 207-24) y ponían en tela de juicio la cultura del gimnasio mediante la propuesta de «colapsar sus salones con una "acción mutante". Abarrotar las palestras con cuerpos maduros, transexuales, gordos, delgadísimos, prepúberes, posmenopáusicos, inmigrantes, seropositivos, alocados...» (66). La performance de masculinidad gay perfecta que reina en los gimnasios de Chueca quedaría entonces debilitada, y con ella su potencial homicida. *Chuecatown,* por el contrario, representa gimnasios, saunas y otros lugares de socialización gay como espacios vedados para ciertos miembros de la comunidad: el camarero de una coctelería expulsa a Leo, Rey y Lola del establecimiento cuando uno de ellos eructa, reflejando una conducta discriminatoria como la que detectó Weston en sus entrevistas en comunidades gais de Estados Unidos; Chueca no es país para cuerpos sin disciplinar, y el popular Víctor resulta ser el *genius loci* del barrio, antes que el psicópata que realmente es. Leo y Rey son incapaces de superar estas barreras por sí mismos e imponer su propio «estilo natural»; también fallan a la hora de aliviar las tensiones con los vecinos de su edificio —una aplastante mayoría heterosexual, a pesar de las tomas de otras áreas del barrio—. La posibilidad de los protagonistas de convertirse en modelo identitario de una nueva

comunidad gay queda anulada.

En su análisis de *Chuecatown,* Adrián Gras-Velázquez pronostica que el siguiente paso en la incorporación de los barrios gais podría implicar un giro nacionalista y una integración más profunda de las comunidades LGBTQ en sus respectivos espacios nacionales (105-6). Leo y Rey podrían en verdad representar este giro, al haber sobrevivido al intento de asimilación de Víctor: Santiago Fouz-Hernández y Alfredo Martínez-Expósito se sorprenden ante el hecho de que la «cultura española, con sus valores masculinos tan profundamente arraigados, haya sido tan lenta, casi podríamos decir reacia, a desarrollar una imaginería fílmica del hombre musculado» (65). Si bien este gesto (quizás) español de restar énfasis al cuerpo masculino podría contribuir a una actitud más inclusiva dentro de la comunidad gay de *Chuecatown,* sus implicaciones hacia la sociedad en general son preocupantes: estos «héroes refrescantemente machotes son una salida del cliché gay, pero su absoluta normalidad, su desconfianza o indiferencia con la erudición, la política y los gustos fuera de lo común traen consigo su propio problema» (Gallagher). Siguiendo de nuevo a Renan, ¿es posible que el olvido de la cultura del cuerpo gay masculino permita a Leo y a Rey configurarse como hombres gais españoles, y ser así parte de una nación al fin y al cabo? El final de *Chuecatown,* característico de una comedia, alberga más dilemas que certezas.

2.4. Conclusión

«Antes de la globalización, todos eran más o menos gais. […] Cuando vosotros, americanos, inventasteis todo eso de *gay, top, bottom, bi,* los hombres griegos dejaron de follarse porque no querían etiquetas» (Pappos). Esta memorable observación, procedente de un contexto distinto —la Grecia contemporánea, afectada por el ascenso del

neofascismo—, demuestra el poder que ha tenido el paradigma gay a la hora de alterar las relaciones, tanto sociales como sexuales, que establecen entre sí los hombres, así como los límites entre homosocialidad y homosexualidad masculina. Las películas que acabo de analizar provienen de un contexto análogo, en el que huellas de un paradigma sexual donde priman las prácticas sobre las identidades conviven con términos que, a pesar de las reticencias, identifican a ciertos personajes, tales como Seba, el amante de Leo, y a ciertos espacios, como el barrio de Chueca. Más allá del conflicto terminológico existen prácticas sexuales importadas en época reciente, como es el caso del SM de *Un año sin amor,* cuyos códigos —el necesario consenso, los accesorios— y usos alternativos —experiencia espiritual o sexo seguro— no se manifiestan en todas sus dimensiones en las películas del corpus analizado.[105] Finalmente, la importación de términos y prácticas culmina en la incorporación territorial de las redes de HSH que las utilizan como moneda de cambio: este último proceso solo se verifica en tiempos recientes, y las películas que lo presentan como telón de fondo —tal y como *Chuecatown*— caen en el riesgo de tener éxito solo en sectores muy limitados de la audiencia LGBTQ.[106]

La negociación entre ambos paradigmas sexuales es sin duda más compleja en las películas que se centran en comunidades de adultos gais que en aquellas que tratan de adolescentes. En el primer capítulo, las desigualdades entre quienes formaban las parejas

[105] Al respecto de la cultura SM en el caso español, Guasch señala que «hay una clase de personas con prácticas sexuales particulares que no tienen en España establecimientos públicos propios de interacción: los sadomasoquistas. [...] Las relaciones [...] se limitan al ámbito privado, y se estructuran en torno a redes sociales bastante excluyentes» (*Sociedad* 134-35).

[106] Aunque no comparto la opinión, se ha dicho de *Chuecatown* que su «guión [...] tiene algunos aspectos metidos con calzador: [...] el 75% de las escenas, que están en la película dejando que sea demasiado evidente que Juan Flahn quería sacar a sus amigos» (Rodríguez). Por otro lado, el elenco incluye actrices y actores de gran popularidad en España, tales como Rosa María Sardá, Concha Velasco o Pablo Puyol.

protagonistas comenzaban por las preferencias sexuales, no tanto de objeto como de instinto, por más que siempre hubiera un miembro de la pareja en vías de definirse como hombre heterosexual —o al menos con esa posibilidad—. Representar redes sexuales más complejas multiplica las posibilidades incluso en títulos de apariencia introspectiva como *El cuarto de Leo;* también fuerza, debido a la faceta pública que tienen dichas redes, al contacto y la negociación constantes con la sociedad hetero, menos proclive a la ignorancia benévola con los hombres adultos. La interacción entre ambos estratos sociales suele resultar tensa e inconsecuente: en *Un año sin amor,* el padre de Pablo irrumpe como *deus ex machina* —o quizás como ángel vengador— para salvaguardar el honor de la familia e impide con ello la domiciliación del placer del protagonista, mientras que la madre de Leo solo claudica ante las preferencias de su hijo cuando este ronda estados depresivos. *Chuecatown* acaricia la noción de homonormatividad solo para mostrar cómo la propia consecución de una normalización gay es un proceso problemático que deriva en separatismo y/o asimilación: Víctor es una amenaza que la sociedad hetero puede suprimir a voluntad. Esto explica por qué los giros argumentales decisivos de las tres películas dependen casi por completo de la capacidad de la sociedad hetero de regular el comportamiento de los HSH, bien directamente o a través de personajes que funcionan como correa de transmisión de valores homogeneizadores —el caso de Víctor—. La agencia tanto de las redes sexuales como colectivo así como de cada uno de sus individuos queda anulada, y la coalición de distintas disidencias sexuales en movimiento social que se daba en la revuelta de Stonewall, así como en las primeras reivindicaciones callejeras en Argentina, Chile o España, se plantea como proyecto imposible; esta falta de agencia puede interpretarse, además, como una traducción del

paradigma mediterráneo, donde estigma e identidad son equivalentes y se aplican solo a los miembros pasivos de la relación: dicho estigma explica el reconocimiento limitado manifiesto en expectativas rotas (Leo en *El cuarto*), fetichización de la enfermedad (Pablo) o criminalización (Víctor).

Esta problemática, explorada con mayor o menor énfasis en cada uno de los tres títulos, viene envuelta en referencias que posibilitan lecturas inspiradas en eventos traumáticos de la historia reciente de Uruguay, Argentina y España. El *insilio* o exilio mental que sufre Leo, la victimización por parte del Comisario y el desahucio final de Pablo y la incertidumbre sobre la relación de Leo y Rey con los residentes antiguos del barrio de Chueca, así como con el consistorio madrileño, son ejemplos de miradas llenas de desconfianza hacia el legado histórico de los tres países. Resulta notorio que los dos últimos finales mencionados no se puedan hallar en ninguno de los textos originales (*Diario,* de Pablo Pérez; *Chuecatown,* del dibujante Rafael Martínez), ambos sin un verdadero desenlace, con una temporalidad plana menos adecuada para explorar la onda expansiva de categorías sexuales importadas que los dos volúmenes toman como hechos consumados. El énfasis en finales parcialmente abiertos, donde la cohesión de la comunidad homosexual masculina es escasa —Pablo, por ejemplo, no recurre a su amigo Nicolás cuando se queda en la calle—, señala los límites de las estrategias de incorporación territorial de comunidades gais en el Cono Sur y España, y evidencia también la posibilidad de una disolución de dichas comunidades en culturas nacionales que tienen la imperiosa necesidad de archivar un pasado desagradable.

Capítulo 3. «Hordas de muchachos de todos los colores»

«La gente se diferencia entre sí». Esta observación de Sedgwick (*Epistemology* 22) refleja un hecho palmario pero a menudo fácil de obviar a la hora de emprender la tarea espinosa de delimitar identidades sexuales. En este tercer capítulo hay que trazar líneas problemáticas: dentro del corpus de películas que estoy examinando, pasaré a tratar de un aspecto interseccional que, hasta tiempos recientes, ha sido poco relevante para la caracterización de los HSH en el cine del Cono Sur y de España; me refiero a su estatus como migrantes y a su relación con las formaciones estatales en cuanto tales. Para hablar de las naciones-estado, es necesario invocar una precaución más concreta que la de Sedgwick, aunque muy anterior a la eclosión de la teoría *queer:* se trata de la advertencia de Renan en su conferencia «¿Qué es una nación?» al decir que «lo que hemos de realizar es delicado: se trata casi de una vivisección; vamos a tratar a los vivos como se trata de ordinario a los muertos» (17-18). La concepción de la nación como plebiscito diario que defiende Renan en estas páginas recuerda, *mutatis mutandis,* a la noción butleriana del género como performance y, al igual que esta, responde a variables difíciles de precisar: el filósofo francés niega que la nación tenga fundamento sobre factores raciales, lingüísticos, religiosos, etcétera. En los dos capítulos anteriores he examinado cómo se representa a través del medio fílmico el desarrollo identitario de los hombres gais durante el periodo formativo de la adolescencia y la constitución de las redes sociales de HSH en comunidad con espacios propios, más o menos precarios, con mejores o peores relaciones con el conjunto de la sociedad. La consolidación de un modelo residencial —punto de partida de películas como *Chuecatown*— obliga a plantearse cuál es el siguiente paso: Gras-Velázquez preveía, en la coda a su análisis de la película, una mayor integración de

la subcultura gay del estado español en la cultura nacional española, un extremo posible que pone en duda la funesta coincidencia entre el discurso del asesino Víctor y el de los políticos conservadores que «se preocupan por ti» —asumiendo un interlocutor LGBTQ— en tiempos de campaña electoral y que han sido los baluartes de una idea nacional española poco tolerante con la diferencia.[107] Como indica Leo Bersani, la inusitada visibilidad que han alcanzado lesbianas y gais ya en el momento en que escribe el autor (mediados de los noventa) tiene su cruz: «al aceptar que nos vieran, también hemos aceptado que nos controlen» (*Homos* 12) y, cabe añadir, que nos incluyan en proyectos políticos e inmobiliarios que no aprobamos. La tan anhelada interpelación a un sector de la comunidad LGBTQ supone al mismo tiempo la eliminación de individuos no deseables —de ello se ocupa, precisamente, Víctor—.

La visibilidad de los hombres gais blancos y de clase media o media-alta no garantiza, en resumen, que la nación dé cabida a todos los disidentes sexuales, pero supone un indudable avance en términos de representación. Como indica Llamas, «"la homosexualidad" constituye la quintaesencia de lo extranjero, de lo ajeno, de lo que públicamente no se puede considerar como propio y, por lo tanto, no concierne ni compete ni preocupa a nadie» (94); de ello se sigue, como indica el propio autor, la figuración de la homosexualidad como una práctica con orígenes ajenos al espacio nacional propio, incluso desde la época clásica (97-103). Tener en cuenta el papel que el paradigma mediterráneo juega en dicha figuración la hace mucho más compleja: como ha advertido David Halperin, los ciudadanos atenienses que se prostituían y, por lo tanto, se

[107] «[El español es] un estado y una ficción de nación (¿no tienen todas las naciones un fondo de ficción, de convención?) cuya unidad se forjó, conviene recordarlo, contra los moros, contra los judíos y, más significativamente para este análisis, contra los sodomitas» (Llamas y Vidarte, *Homografías* 259).

dejaban penetrar, perdían sus derechos en la polis (*One Hundred* 88-112); siglos después, el sometimiento de los pueblos americanos se interpretó, en palabras de José Piedra, como una dinámica entre conquistadores «matones» (*bully* en el original) e indígenas «amaricados» (*sissified*) que no acabó, contra todo pronóstico, con el aniquilamiento de los segundos.[108] No sorprende, por lo tanto, que Juan Gil-Albert considerara —ya hace más de medio siglo— al «ser desobediente» homosexual como un «exponente de la pura anarquía [cuyas] relaciones serán siempre miradas con recelo, cuando no, dada la índole agresiva de ciertos nacionalismos, reprendidas con saña por todo poder *oficial*» (197-98, cursiva del autor). Nunca es más evidente la fuerza de esta desobediencia en el imaginario pre-gay que cuando la práctica sexual entra en conflicto con el deber nacional, incluso si gana el segundo: el caso de Diego, protagonista del cuento cubano *El lobo, el bosque y el hombre nuevo,*[109] quien opina que «es totalmente errónea y ofensiva la creencia de que [los homosexuales] somos sobornables y traidores por naturaleza [pues] somos tan patriotas y firmes como cualquiera. Entre una picha y la cubanía, la cubanía» (Paz 34-35). Diego demuestra ser un patriota, pero muchas otras representaciones postulan el triunfo del deseo en esta disyuntiva —*La muerte de Mikel* es un ejemplo excelente—, con consecuencias que pueden ser letales.

Sin embargo, la reducción de la homosexualidad a prácticas y opciones individuales, estrategia propia del liberalismo (cf. Llamas 96), amenaza con dejar fuera a muchos sujetos. Como indican Lauren Berlant y Elizabeth Freeman al hablar de las tácticas del grupo radical estadounidense Queer Nation, «en el momento presente, dejar

---

[108] Llamas (99) ofrece ejemplos del fenómeno inverso: mexicanos acusando a los españoles de afeminamiento durante la época colonial.

[109] Relato que inspiró el filme *Fresa y chocolate* (Cuba; Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993).

de identificarse con la nacionalidad estadounidense no es siquiera una opción teórica para los ciudadanos *queer*» (154). Esta observación localizada es, si cabe, mucho más pertinente para los países que nos ocupan: prueba de ello es la presencia del aparato gubernamental de Madrid en *Chuecatown* y su connivencia tácita con el letal proyecto inmobiliario de Víctor. Muchos de los textos sobre la relación entre la identidad gay y los aparatos estatales presuponen un tipo de sujeto cuya agencia incluye opciones al respecto de aquellos, no siempre disyuntivas: el propio vocablo que utilizan Berlant y Freeman, «opción teórica», apunta a esta línea de pensamiento—. Como indican David Bell y Jon Binnie al hablar de la ciudadanía sexual transnacional, «tenemos que recordar que el estado-nación sigue siendo el espacio de experiencia más importante para muchos ciudadanos sexuales disidentes» (145). El título del capítulo donde aparece esta cita, «Hard Choices», ejemplifica el tipo de situación en el que a menudo se encuentran los disidentes sexuales frente a la nación; al mismo tiempo, todo el volumen es una reflexión sobre las distintas circunstancias que condicionan la pertenencia nacional más allá de la sexualidad para ciudadanos que han elegido identificarse *también* como ciudadanos sexuales: tal y como se definía Seba en *El cuarto de Leo*: «oriental, soltero, 26 años» y, además de todo esto, gay. El quid de esta discusión lo constituyen todos los disidentes sexuales que se hallan en una situación inestable —por razones burocráticas o socioeconómicas— en el estado-nación donde residen, con o sin ciudadanía legal. Como ya he indicado, la inclusión de dilemas nacionales en el cine iberoamericano de temática gay dista de ser reciente: *La muerte de Mikel* y *Fresa y chocolate,* filmes ya mencionados, son anteriores al arranque del siglo XXI; ambos participan, sin embargo, de una visión relativamente simple de los HSH, que se hallan en permanente conflicto con

las identidades nacionales propuestas por un determinado aparato político, ya se trate de una candidatura *abertzale*[110] en el País Vasco o del régimen castrista en Cuba.[111] La densidad de estas cuestiones, así como la concepción interseccional de la identidad sexual que implican, solo se aprecia en títulos recientes que, o bien presentan a HSH integrados en su contexto nacional frente a homólogos en situaciones de ciudadanía precaria o irregular, o bien toman a los segundos como protagonistas. La mirada sobre esta clase de HSH solía ser incidental: buen ejemplo es el comentario (de grueso calibre) con que el protagonista de *Los delitos insignificantes,* novela de Álvaro Pombo, describe a dos hipotéticos turistas estadounidenses en Madrid—: «le miraron al pasar unos extranjeros de pantalones cortos. "Americanos —pensó—, buenos estarán esos de sida"» (29). Los tres filmes que siguen ofrecen una visión mucho más matizada de estos encuentros y, sin embargo, al igual que otros títulos del corpus que estoy analizando, conectan con paradigmas sexuales anteriores que condicionan el éxito o fracaso de la integración de los HSH migrantes en diferentes contextos nacionales.

3.1. *Los novios búlgaros:* «víctimas de la hecatombe»

La primera película que se sitúa en estas coordenadas presenta un enlace geográfico con *Chuecatown. Los novios búlgaros* (España, 2003), último filme del polémico director vasco Eloy de la Iglesia, es una adaptación de la novela homónima de Eduardo Mendicutti, publicada en 1993; supone también un giro importante con respecto a los dramas de temática homosexual que el director filmó en décadas anteriores (cf. Fouz-Hernández y Martínez-Expósito 119). El protagonista de la película es Daniel, un

[110] «Dicho de un movimiento político y social vasco, y de sus seguidores: Nacionalista radical» (*DRAE*).
[111] Nótese que en *Fresa y chocolate* Diego se ve en la necesidad de probar no tanto su adhesión al régimen, sino su «cubanía».

cuarentón de impecable presencia que dirige una exitosa consultoría —a juzgar por la generosidad con que dispone de su dinero— y reside en un lujoso apartamento ubicado en una zona acomodada de Madrid. Daniel posee una posición social privilegiada y se identifica, ante todo, como «caballero español»: la complicidad que intenta establecer con el público a través del marco narrativo —su historia de amor es un *flashback* desde el momento posterior a la ruptura— no intenta camuflar este hecho, y la exhortación directa al público funciona como una *captatio benevolentiae.*[112] A diferencia de personajes semejantes de películas anteriores de Eloy de la Iglesia —el adinerado banquero Eduardo, protagonista de *Los placeres ocultos*—, Daniel no solo vive fuera del armario, sino que tiene un círculo de amigos gais con quienes socializa con regularidad en las terrazas del barrio de Chueca. En este grupo encontramos más semejanzas que diferencias: todos sus miembros son españoles de mediana edad; todos disfrutan de una posición acomodada, si bien Daniel hace gala de un mayor desprendimiento que otros; todos poseen una performance eminentemente femenina en espacios públicos exteriores —a años luz del bar en un sótano de *Los placeres ocultos*— y se refieren a sí mismos y al resto del grupo en femenino. La integración social y espacial de este círculo de amigos, así como su relación al respecto de otros HSH, se subraya en la primera toma en que aparecen, filmada en Chueca —el corazón de la «nación gay española» según la argumentación propuesta por Gras-Velázquez—: la placa romboidal de la parada de metro homónima, todo un icono del barrio, ocupa un lugar prominente en la mitad superior del fotograma. Daniel se pasea por la plaza de Chueca con una cámara de vídeo cuyo objetivo tiene reminiscencias fálicas, a juzgar por la forma en que su amigo Gildo lo

[112] Se ha llegado a decir que la película «hace una reverencia tan exagerada para complacernos que se cae en una pila de farsa postiza» (Swietek).

acaricia: este instrumento canaliza la mirada deseante de Daniel hacia los jóvenes chaperos que deambulan por la plaza, caracterizados como extranjeros. Uno de ellos es Kyril, búlgaro de 23 años de aspecto hipermasculino y macarra que confiere el impulso argumental a la película: Daniel, tras enamorarse a primera vista, le proporcionará el apoyo económico y legal necesario tanto para regularizar su situación como para llevar a cabo oscuros planes de contrabando de material nuclear.

El marco espacial y temporal de la película de De la Iglesia es diferente al de la novela de Mendicutti y señala parámetros distintos a tener en cuenta para considerar el encaje de Kyril en España, así como la relación con su cliente: el personaje principal del texto literario ubica su encuentro con el inmigrante búlgaro «a mediados de 1990» en el entorno de la Puerta del Sol —también en el centro de Madrid, pero no en Chueca—. El «novedoso y suculento enjambre de polacos, búlgaros, rumanos, algún checoslovaco fugaz, algún yugoslavo periférico» que llama la atención de los hombres gais madrileños aparece directamente ligado a las conmociones políticas sufridas por los países ex-comunistas a principios de los 90. En la adaptación fílmica de De la Iglesia, este flujo migratorio se confunde con el que llegó a España a partir de mediados de dicha década y, sobre todo, a partir del cambio de siglo: «hordas de muchachos de todos los colores [...] que emigraban de sus países buscando en el nuestro una oportunidad», en palabras de Daniel.[113] Este último extremo lo confirma la caracterización de los usuarios de la plaza de Chueca, un espacio dividido entre dos grupos de HSH: españoles de mediana edad que manifiestan sin complejos su participación en el comercio sexual; extranjeros para quienes dicho comercio es, más que una salida libidinal, el precario instrumento que

[113] Para ver una cronología de la inmigración en España, cf. Fundación BBVA.

sostiene la idea del «sueño español». Así, cuando Daniel empuña la cámara para filmar a los chaperos en el acto de piropear a su clientela en diversos acentos de español —algunos de otros países hispanohablantes, el resto alófonos—, uno de ellos se enoja fuertemente y pide no ser grabado. La herramienta que utiliza Daniel como mediación para dirigir la mirada a sus objetivos sexuales supone un estorbo cuando se acerca a Kyril, quien aparece en un sugerente plano medio delante de un mapa callejero de Madrid. La imagen resulta ambigua: por un lado, el cuerpo de Kyril no es inmediatamente identificable como extranjero —ocupa una posición singular dentro de las «hordas», incluso entre sus compatriotas—, y la yuxtaposición entre este y el mapa sugiere pertenencia al ámbito urbano capitalino; por el otro, esta impresión no se corresponde con su realidad migrante y su (supuesto) estatus de refugiado político.[114]

La relación entre Kyril y Daniel parece plantearse, ya desde el principio, en términos muy familiares para la cultura pre-gay española, aunque también permeados por paradigmas más modernos: en su faceta de chapero, Kyril puede tener sexo con hombres solo si asume el rol activo —en ningún momento se sospecha lo contrario—. En su sugerida faceta de *carroza,*[115] Daniel solo puede tener sexo con hombres jóvenes por medio de una transacción económica: «el carroza nace con la institución del universo gay y la consiguiente creación de un mercado sexual en el que el carroza difícilmente puede participar horizontalmente, porque no dispone de uno de los bienes más preciados: la juventud» (Guasch, *Sociedad* 94). Dicho esto, aunque en ningún momento hable de su orientación sexual, Kyril parece tener un afecto sincero por su protector, con quien

[114] Esta escena del mapa es muy similar a una de las tomas que presenta al protagonista de *Ronda nocturna* (Argentina, Francia; Edgardo Cozarinsky, 2005), un chapero que trabaja en Buenos Aires y cuyo origen rural solo se descubre al final de la película.
[115] «En lo sustancial, gay de más de 40 años, o que los aparenta» (Pereda 50).

mantiene una relación fundamentalmente distinta —en sus propias palabras— a la que tiene con su prometida Kalina, y en ocasiones más cordial. El vínculo entre Daniel y Kyril sugiere complementariedad antes que competencia, poniendo de relieve las virtudes de «la aparente falta de oposicionalidad en las relaciones sexuales entre hombres» (Epps 808) propia del paradigma mediterráneo y disputando el supuesto valor de una reciprocidad erótica que en *Los novios búlgaros* es, más que imposible, irrelevante: sorprende el número de reseñas preocupadas por la potencial falta de implicación psicológica de Kyril en su vida sexual, aspecto sobre el que Daniel mantiene cierto pragmatismo. En un plano que excede lo personal, Daniel se atribuye a sí mismo la función social de contacto entre el círculo de profesionales gais del que forma parte y una espontánea comunidad de chaperos de países ex-comunistas que les proporcionan favores sexuales a cambio de lo que parecen pingües beneficios. Los contactos de Daniel con un presunto dirigente de la industria petroquímica búlgara refuerzan esta dimensión diplomática y convierten la pasión del protagonista por Kyril en un vehículo de desarrollo para países europeos que comienzan a participar en una economía de mercado.

El argumento, en definitiva, invita a una lectura positiva del contrato establecido entre el chapero y su cliente: el texto original llega al extremo de dar un nombre a dicho contrato —la «beca Vergara» (65). No obstante, la integración de Kyril —así como del colectivo de inmigrantes de Europa Oriental— en España queda obstaculizada por una serie de problemas que resulta fácil soslayar y que a menudo presentan interesantes engarces con el paradigma mediterráneo. El primero y más notorio es la ambivalencia de Daniel al respecto de la abyección a la que le conduce su *affaire* con Kyril, quien se halla

involucrado en actos delictivos.[116] El entorno del consultor atribuye a los inmigrantes una propensión al crimen en varios momentos de la película: Kyril, con sus negocios cuanto menos comprometidos —venta de coches robados, posible tráfico de sustancias ilegales—, no hace sino obedecer al estereotipo. Una de las tácticas que utiliza Daniel para restar énfasis al perfil delincuente de su amante es la ficcionalización de los hechos que se verifica en dos secuencias. La primera tiene lugar en la barra brumosa de un bar, con música de *jazz* en la banda sonora: en ella, un plano de detalle de un cigarrillo encendido por Daniel —en un gesto no necesariamente femenino— da paso, por medio de una panorámica horizontal, a un primer plano de su rostro adornado con una peluca rubia, maquillaje y carmín en los labios. La cámara se aleja entonces para revelar un vestido y unas uñas del mismo tono, ofreciendo la caracterización inaudita y feminizada del «caballero español» protagonista como «la querida... mejor dicho, la querindonga de un peligroso gánster, la furcia encubridora de un rufián... tan canalla como irresistible», según las palabras de Daniel.[117] La ambigüedad de la última frase —¿a quien de los dos personajes vuelve irresistible la delincuencia?— supone una doble erotización del crimen, y una decidida identificación de Daniel con su amante: el conjunto compone, como diría Halperin, una «visión *queer* de la abyección [...] curiosamente entusiasta y sentimental» (*What* 106). El límite de este proceso se expresa a través de su inclusión en un segundo nivel intradiegético mediante el uso del estereotipo fílmico de la *femme*

[116] Utilizo la palabra *abyección* para referirme al proceso mediante el cual la «matriz excluyente [heterosexual] mediante la cual se forman los sujetos requiere [...] la producción simultánea de una esfera de seres abyectos [...] que no son "sujetos", pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos» (Butler, *Cuerpos* 19).

[117] Esta feminización puede compararse con la de Pablo en *Un año sin amor* que he discutido antes, en ese caso fruto de la agencia de otros.

fatale;[118] pronto sabremos, además, que este caballero español sabe mantener las formas pues, como indica Halperin, «la abyección como práctica social no es [...] un ligue de una noche» (*What* 108). La segunda secuencia ficticia —onírica, para mayor precisión— tiene lugar cuando Daniel regresa a Madrid desde su casa familiar, donde Kyril ha dejado una bolsa negra con efectos personales que podrían ser combustibles radioactivos (este extremo no se confirma ni en el libro ni en su adaptación fílmica). En un alto en el camino —o quizás durante una breve siesta al volante—, Daniel abre la bolsa intrigado y extrae una cápsula cilíndrica de uranio-235, un isótopo utilizado en armas nucleares. Cuando la acaricia, tenemos un corte a un primer plano de un grabado que estaba en las paredes de la casa familiar de Daniel: el cuadro —ante el cual el protagonista solía masturbarse cuando era adolescente, como hemos visto en una secuencia anterior— representa a un semental, y viene acompañado de un relincho extradiegético. Otro corte nos devuelve a una toma en la que Daniel, identificándose con Kyril ante el espejo, se pregunta «qué tiene de extraño que los fugitivos de la hecatombe quieran ahora dinamitar un paraíso que les es hostil». En la continuación fantástica de la secuencia se produce una gran explosión y una tormenta de fuego de la que surgen imágenes de bestias apocalípticas, entre ellas Kyril en el momento de penetrar a su cliente; este despliegue de efectos especiales resulta insólito en la filmografía de Eloy de la Iglesia. La parte onírica concluye con un primer plano de Daniel al volante que muestra su rostro deshaciéndose como consecuencia de la radiación. La secuencia siguiente comienza con un plano medio de Daniel en la ducha, donde utiliza agua casi hirviendo y se frota frenéticamente para realizar el acto literal de abyección de una pasión explosiva que le ha acercado a un

[118] El uso del cigarrillo con boquilla trae a la mente el personaje principal de *Gilda,* interpretado por Rita Hayworth.

estatus de paria, tal y como sus amigos, abiertamente xenófobos en sus comentarios sobre los búlgaros, habían temido. No sorprende, en relación con esto, que uno de los momentos más difíciles de la relación entre Kyril y Daniel —el día en que el protagonista utiliza los servicios de Emil,[119] un chapero dispuesto a ejercer de pasivo— muestre la intención de Daniel de alcanzar cierta reciprocidad sexual: las peculiares habilidades sexuales de Emil son consideradas muy superiores por Gildo, quien opina que «en la cama es todo un kamasutra, nada que ver con la paraplejia que presentan los de su tierra».[120]

La fallida redención de los chaperos de Europa Oriental que Dani pretendía llevar a cabo queda anulada por la visión monolítica y tendente a la abyección que el grupo de amigos protagonista tiene de los países de origen de sus compañeros sexuales y de los parámetros ideológicos que les son propios. De esta manera, uno de los amigos de Daniel, Gildo, celebra una fiesta en su apartamento —un lujoso ático que recuerda a los que aparecen en algunos títulos de Almodóvar— a la que invita a un gran número de chaperos de Europa del Este (mayormente búlgaros, a juzgar por la comunidad de idioma) junto con posibles clientes. La situación precaria de los primeros se hace patente en la avidez con que atacan las bandejas de canapés: Gildo los compara a una «famélica legión», lo que le inspira a entonar los primeros versos de la Internacional.[121] Uno de los chaperos, ataviado con un collar de neón que le ha puesto el propio Gildo —un gesto de propietario nada inocente— comienza entonces a cantar la versión búlgara del himno

[119] En el texto de Mendicutti, Emil se apellida Markov y fue compañero de Kyril en la Legión Extranjera: todo indica que es también compatriota suyo.
[120] El hecho de que Daniel no ejerza de activo en el texto original prueba una mejor integración de la adaptación fílmica en el paradigma gay.
[121] «¡Arriba, parias de la tierra! / ¡En pie, famélica legión!».

obrero. Gildo se le acerca con una aparatosa cámara cinematográfica: en un medio plano en el que ocupa la parte inferior del fotograma, corona a quien parece ser su chulo[122] y le acaricia el abdomen en un gesto casi idolátrico. El antiguo ideal de unidad del proletariado aparece mercantilizado —prostituido, en fin— en un ambiente en el que dos clases sociales aparecen, como se suele decir en español, «juntas pero no revueltas». La soltura con la que Gildo entona la letra de la Internacional sugiere una cierta familiaridad, pero su atracción por el cantante es meramente libidinal y no fruto de afinidades ideológicas o de una identificación semejante a la que había experimentado Daniel al respecto de Kyril: una conversación posterior por teléfono en la que Gildo dice haberse olvidado ya de sus *affaires* con los chaperos búlgaros se reproduce por medio de un montaje en paralelo entre Daniel en el taxi y Gildo en su ático, repitiendo el gesto de acariciar el abdomen de su mantenido. El comportamiento de Daniel guarda ciertos paralelos —pero también contrastes— con el de su amigo cinéfilo: una conversación con Kyril nos descubre que el protagonista ignora hasta qué punto el inmigrante búlgaro desea integrarse en el sistema capitalista y está dispuesto a someterse a procesos de mercantilización similares: para Kyril, solo el capitalismo es un sistema aceptable, «socialismo, mierda; socialismo, horror; mucho horror». Daniel responde a esto que «el horror viene del alma», a pesar de que ambos de han beneficiado, de una forma u otra, de la menor regulación económica propia del capitalismo: como John D'Emilio recuerda, este sistema «ha creado condiciones que permiten a algunos hombres y mujeres organizar su vida personal en torno a su atracción erótica y emocional a su propio sexo» (104).

[122] «En algunas ocasiones, chulo se refiere especialmente al mantenido o chapero, con el que el contrato sexual implica de forma más o menos explícita un intercambio pecuniario o ayuda material» (Pereda 63).

Como regalo de cumpleaños, Kyril recibe una pulsera de oro con un pequeño colgante en forma de símbolo del dólar, que procede a utilizar como pendiente, una vez perforado en vivo el lóbulo de la oreja izquierda. Tras limpiarse un chorro de sangre, Kyril acude con Daniel a otra reunión entre chaperos y clientes en la que los primeros parecen de nuevo hambrientos y donde se repite un gesto de apropiación: tanto los amigos del protagonista como los de su chulo admiran el colgante en forma de símbolo del dólar, y uno de los primeros cita la divisa de Constantino, originalmente referida al lábaro: «In hoc signo vinces».[123] Es difícil determinar quién es el destinatario de esta frase, si quien porta el signo o quien se lo ha impuesto. La dinámica erótica entre Kyril y Daniel, no obstante, pronto mostrará signos de agotamiento, y con la desaparición del búlgaro —una abyección definitiva, pues él y Kalina abandonan España— se acaba el riesgo legal y económico.

El entramado simbólico que contribuye a mantener a los HSH búlgaros al margen del círculo protagonista se reproduce también por medio de la puesta en escena de los escenarios españoles comparada con sus homólogos en Bulgaria. Madrid se escenifica como una ciudad moderna, de apartamentos decorados con mimo, terrazas invitadoras, centros comerciales modernos y con una gran propensión al ocio —ninguno de los personajes del círculo de Daniel parece llevar una vida ajetreada—. Cuando Daniel visita Sofía para asistir a la boda de Kalina y Kyril, descubre una ciudad en la que un pequeño centro turístico, donde se pueden visitar tanto monumentos del pasado comunista como de la cultura ortodoxa búlgara, se yuxtapone a los bloques de viviendas lumpen donde habita la familia de Kyril; el trasfondo de Kalina, hija de una familia de clase media que

[123] Latín para «con [la ayuda] de este signo vencerás».

ahora reside en Berlín, se elude en la adaptación fílmica de De la Iglesia. Los códigos visuales con que se representan ambos espacios —por un lado, la rutilante capital española; por el otro, la decadente Sofía— recuerdan al contraste entre la oficina futurista de Eduardo en *Los placeres ocultos* con la chabola en la que residía su joven protegido, a las afueras de la ciudad. En el caso de *Los novios búlgaros,* España ha conseguido alejarse de un pasado abyecto, no ya en lo político, sino sobre todo en lo social y económico; pocos directores han dedicado mayor atención a los personajes marginales españoles como lo ha hecho De la Iglesia, lo que pone el acento en la abyección de la marginalidad hacia otras fronteras de Europa. Las demás alusiones al pasado de España, lejos del Madrid contemporáneo, se concretan en el entorno familiar de Daniel —más xenófobo que sus amistades, si cabe—: el protagonista, tanto en el texto original como en la adaptación fílmica, pertenece a una familia de abolengo. Durante las vacaciones de verano, Daniel visita la residencia familiar, un espacioso caserón con bodega, jardines y obras de arte. En varios *flashbacks* tenemos la oportunidad de tomar contacto con la adolescencia del protagonista, principalmente con sus experiencias sexuales, tales como su ya mencionada masturbación frente al grabado de la doma de un caballo, o sus juegos sexuales con un amigo llamado Tomasín, de los que fue único testigo su aya Remedios. A pesar del papel fundamental que tiene esta casa familiar en la formación sexual del personaje, se descubre que este es el único lugar en el que su homosexualidad resulta ser un «secreto abierto» del que no se habla: no en vano Simón Andreu, el actor que encarnaba a Eduardo en *Los placeres ocultos* —personaje armarizado en muchos ámbitos—, interpreta ahora al padre de Daniel; asimismo, Emma Penella, actriz que interpreta al aya Remedios —depositaria del «secreto»—, guarda un parecido asombroso

con Ana Farra, quien hacía de madre «ignorante» de Eduardo. La atmósfera hierática y atemporal que se respira en la casa —«todo gobernado por una lentitud y contención de raíz oriental, quizás» (Mendicutti 279)— no debe quebrantarse con noticia alguna que vaya más allá de las intrascendentes novedades familiares. La inesperada visita de Kyril y Kalina amenaza el equilibrio de la casa de Daniel, quien dice mantener con ellos una relación de negocios —lo cual no deja de ser cierto—. Según Gema Pérez-Sánchez, «este filme abiertamente gay realizado por un director abiertamente gay marca a la pareja heterosexual [...] como *sinthomo*sexual» (79), término tomado de Edelman.[124] A partir de aquí cabe establecer una relación entre las sospechas e inquietudes acerca de la homosexualidad de Daniel y la desconfianza de su familia hacia los visitantes, si bien las primeras nunca se concretan en una posible expulsión de la unidad familiar tradicional: en última instancia, los valores que la sostienen son imperturbables, pues Daniel renuncia (por el momento) a conciliar su libido con su hipotético papel como continuador de la cadena simbólica.

Como ya he indicado anteriormente, la película de De la Iglesia introduce cambios notables al respecto de la novela de Mendicutti: las decisiones de puesta en escena actualizan la imagen de una España que ha sufrido cambios notables entre 1990 y principios del nuevo milenio. Algunas modificaciones resultan decisivas: Robi, primo de Kyril y personaje apenas sugerido en el texto original, cumple un papel crucial en el argumento de esta película, a pesar del poco metraje que ocupa. Aparece por primera vez en la recepción ofrecida por la familia de Kyril a Daniel: su mirada lasciva hacia el

[124] Este neologismo, de pedigrí lacaniano, describe al individuo que niega el futurismo reproductivo y su cadena simbólica; Ebenezer Scrooge es el sinthomosexual por antonomasia (cf. Edelman 33-66).

caballero español logra llamar su atención, al tiempo que pasa desapercibida a ojos del resto de los asistentes. Más adelante, durante la verbena que sigue a la boda de Kyril y Kalina, Robi le hace una señal a Daniel para que le siga a un soto cercano, donde el joven búlgaro comienza a desvestirse; Daniel, aunque visiblemente tentado, rechaza la insinuación, incómodo con la idea de serle infiel a Kyril. La caracterización de este personaje, por otro lado, responde a un modelo estético muy distinto al de Kyril: Robi es un bollicao[125] de cuerpo juncal y lampiño. Su caracterización y sus líneas del guión (es un chico parco en palabras) recuerdan a las películas de Bel Ami, uno de los más famosos estudios de pornografía gay,[126] conocido por trabajar con actores centroeuropeos de apariencia efébica e inofensiva; Robi no encaja en los hipotéticos esquemas de performance de género de la película, que «tiende a representar a Kyril y a sus compatriotas hombres como masculinos y a Daniel y sus amigos gais españoles como femeninos» (Ellis 69). Además, la escena forestal de Daniel con Robi sirve como un mero catalizador de la exotización de la cultura búlgara, y en ningún caso lleva a los principios de identificación que se daban con Kyril. Sin embargo, en la última secuencia de la película, que complementa la inicial, Daniel se halla en un cine porno en el que apenas puede ver nada. Al encender un cigarrillo, la silueta de Robi aparece de repente en la oscuridad para pedirle otro: ambos salen del cuarto hacia la sala donde se proyecta la película, cuyas imágenes quedan en segundo plano. Descubrimos entonces que Robi desea quedarse en España «siempre; siempre, si alguien arregla los papeles»: como

[125] «Niñato muy joven y tierno, que está de buen ver» (Pereda 201), también *yogurín* o *yogurcito;* cf. inglés *twink.*

[126] La segunda secuencia de *Lucky Lukas* (República Checa; George Duroy, 1998), uno de los títulos clásicos de este estudio, reproduce una fantasía forestal semejante a la de Robi y Daniel.

Robert Ellis indica, «en este momento el espectador solo puede asumir que [entre ambos] surgirá una relación semejante a la que hubo entre Daniel y Kyril» (71); no obstante, carecemos de elementos de juicio definitivos para proponer una continuación, e incluso para determinar qué significa Daniel para Robi (o viceversa), razones pecuniarias al margen. Este personaje da pie a un final ambiguo que establece un interesante paralelo con el de *Los placeres ocultos:* en esta película, el banquero protagonista acude a la puerta para ver quien acaba de llamar al timbre de su apartamento. El primer plano de su rostro sonriente al mirar por la mirilla hace sospechar que se trata de Miguel, el chico por quien Eduardo estaba apasionado: la banda sonora apoya esta lectura positiva. En caso de verificarse, la integración definitiva de un muchacho del extrarradio madrileño en un círculo privilegiado sería el fruto de la contención demostrada por Eduardo —rasgo característico del «buen homosexual» según P. Smith— a lo largo de la película. El final de *Los novios búlgaros* resulta aun más ambiguo: Pérez-Sánchez lo ha interpretado como la prueba definitiva de que Daniel se ha decantado por su faceta sinthomosexual, cuando «reinicia el ciclo de incorporación/introyección del otro de Europa Oriental» (84). No obstante, sin certeza sobre las razones por las que Robi sigue los pasos de su primo a Madrid —¿huir de una atmósfera opresiva y homofóbica? ¿progresar económicamente a costa de la espléndida clientela madrileña?—, este personaje resulta poco más que una fantasía del protagonista, y sus posibilidades de integrarse a largo plazo en una comunidad nacional de HSH son escasas. Robi y Kyril se sitúan de forma perpetua en los márgenes; Daniel, quien pertenece a un estrato socioeconómico privilegiado y forma parte de una «comunidad contenta», en términos de Llamas y Vidarte, no posee los medios necesarios para facilitar el acceso a individuos marginales dentro de dicha

comunidad. La fórmula empleada con Kyril desemboca, sin más, en la integración de él y su esposa en una cadena de significantes ajena al espacio nacional español *y* heterosexual: este resultado irónico se anuncia ya en una observación de Gildo, quien cree que «alguno de estos chicos ha llegado a la conclusión de que España todos los tíos o son maricones o son policías». Una pequeña dedicatoria que cierra la película subraya el resultado paradójico de las acciones de Daniel a la hora de prolongar la *jouissance* propia de su supuesta faceta sinthomosexual: justo antes de los créditos se incluye la frase «A Manuel que nos llegó en pleno rodaje». A falta de otras indicaciones (¿se trata Manuel de un bebé o de un cachorro? ¿Podría ser un amante?), el que sería el último filme de Eloy de la Iglesia —el director falleció en 2006— acaba, por lo tanto, con un sucinto homenaje al futurismo reproductivo heterosexual, y a la integración en estructuras nacionales —limitada a ciertos sujetos— que este favorece, tanto en España como en Bulgaria.

3.2. *Ander:* el efecto 2000

Como acabamos de ver, la versión fílmica de *Los novios búlgaros* introduce un personaje ausente en el texto original: el resultado es un giro argumental que, como he mencionado, relativiza la faceta sinthomosexual de Daniel y no promueve una inclusión efectiva en la comunidad gay de HSH hasta entonces apartados de ella —principalmente, por razones socioeconómicas ligadas a su estatus de migrantes sin regularizar—. La hecatombe de la que huyen los europeos del Este queda desenfocada en la distancia, más de una década después del fin de los regímenes comunistas, y la hipotética catástrofe que habrían de provocar una vez llegados a Occidente no se verifica fuera de las pesadillas de Daniel. Pérez-Sánchez interpretaba las nubes de humo de las secuencias de créditos —en

las que aparecen proyectadas imágenes de torsos masculinos— como alusión a la radioactividad (78-79); por extensión, cabe asociarlas al doble riesgo del homoerotismo[127] y la inmigración masiva hacia España. Sin embargo, no solo será la relación entre Kyril y Daniel la que «quedará en humo de borrajas»,[128] sino también el proyecto —aparejado a dicha relación— de sumar a Kyril (o a cualquiera de sus compatriotas) a una comunidad gay representada a través de los usuarios de las terrazas de Chueca.

Analizar las razones de lo que he considerado como proyecto fallido excede los objetivos de mi trabajo. No obstante, la película de la que trataré a continuación ofrece, con muchas limitaciones, una alternativa positiva a las aspiraciones de Daniel. *Ander* (España; Roberto Castón, 2009) es un filme muy diferente ya desde su concepción, cuyas circunstancias requieren comentario. *Los novios búlgaros* suponía el regreso de un director polémico que había estado quince años alejado de los estudios: el mismo rodaje fue motivo de cobertura periodística, y el estreno fue calificado de acontecimiento (cf. Silió; Peláez y Fernández). *Ander* nace como un encargo de Berdindu, servicio de atención a la comunidad LGBT del gobierno vasco, a un joven director; esta organización marcó ciertas pautas a Castón para filmar la película: debía tratar de la homosexualidad, estar ambientada en el País Vasco y filmarse con un presupuesto limitado.[129] La importante decisión de ubicar el argumento en una zona rural corresponde al director,[130]

---

[127] Me remito a mi análisis del conflicto entre homosocialidad y homoerotismo en el segundo capítulo de este texto.
[128] En el original, «will go up in smoke».
[129] Cf. Aranda para los detalles de la producción de *Ander*.
[130] Conviene recordar que el cine vasco de los 80 —*La muerte de Mikel, El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983)— circunscribía el ambiente LGBTQ a espacios urbanos, obedeciendo a un imaginario común dentro de esta comunidad (cf. Weston).

aunque sin duda contribuye a la credibilidad de la caracterización cultural y lingüística de algunos personajes: la película está rodada tanto en euskera como en castellano, y uno de los personajes no habla (aunque sí entiende) este idioma. La cronología de la película, que transcurre durante los últimos meses de 1999, supone una estrategia inversa a la utilizada por De la Iglesia: en lugar de adaptar un guión original trayéndolo al presente, Castón decidió —para bien o mal de la finalidad didáctica de *Ander*— ubicar la acción principal de la película diez años antes de su estreno,[131] a pesar de las características del encargo de Berdindu. Todos estos factores —espacio, idioma, tiempo— juegan un papel importante en mi análisis, habida cuenta del carácter rompedor de *Ander* y del precedente que sienta tanto en la cinematografía vasca como en el conjunto del cine realizado en España: a este respecto, aunque difiera en muchos aspectos, el filme se ha comparado (favorablemente, cf. Tootpadu) con *Brokeback Mountain* (Estados Unidos; Ang Lee, 2005).

Ander recibe su título del nombre del protagonista, un *baserritarra*[132] de más de cuarenta años que reside con su madre viuda y su hermana, ambas de nombre Arantxa, en un caserío cercano a Durango (País Vasco), localidad en una de cuyas fábricas trabaja Ander —además de colaborar en las tareas propias de la finca—. Su monótona vida social se reduce a encuentros con su amigo Peio, quien se acuesta a menudo con una mujer llamada Reme. Esta reside en el pueblo cercano de Oro y se prostituye para ganarse la vida; Ander tiene también sexo con ella de forma esporádica. El ritmo regular de la vida del protagonista se altera de forma repentina cuando se rompe la tibia en una

[131] Como he observado en el análisis de *Los novios búlgaros,* los años del cambio de siglo vieron un incremento muy notable de la tasa de inmigración en España.
[132] En euskera, «habitante de un caserío; campesino, -a, aldeano, -a» («Baserritar»).

caída, pues el accidente le inhabilita por una temporada y obliga a tomar medidas extraordinarias: la boda de su hermana se aproxima y hacen falta brazos para mantener el caserío. Su cuñado propone contratar a José, un inmigrante peruano con amplia experiencia en faenas del campo; pese a la oposición de Arantxa (madre), el criado se instala en la casa y pronto entabla buenas relaciones con Ander. La inesperada historia de amor entre ambos, así como la forma en que cambia las relaciones del *baserritarra* con Peio y Reme, constituye el nudo argumental.

Esta breve sinopsis destaca ya una serie de hechos que relacionan el entramado alegórico de *Los novios búlgaros* y *Ander:* en ambas películas, el deseo sexual entre hombres desencadena procesos que podrían desembocar en la sinthomosexualización de los personajes a través del fin de la cadena simbólica de futuridad —de nuevo, tomo prestados los términos de Edelman—. Esta tragedia en ciernes, como he analizado a través de otros autores, se alegoriza por medio de la radioactividad en *Los novios búlgaros; Ander* emplea mecanismos más sutiles. Uno de los pasatiempos favoritos de Ander —hasta donde sabemos, quizás su único entretenimiento— es escuchar la radio, ya sea durante de camino a la fábrica o antes de irse a dormir. La emisora que escucha se trata de Jazz Irratia, una emisora dedicada al *jazz* que retransmite en euskera, según podemos distinguir a pesar de la pobre recepción; este componente sonoro, que podría quedar relegado a fondo musical en otras bandas sonoras, se subraya por la ausencia de música extradiegética y los largos silencios que emplea Castón: los transistores se convierten en la línea que comunica a Ander con el mundo exterior al caserío en una época en la que internet no muestra implantación alguna en el mundo rural. Asimismo, ninguna secuencia sugiere la existencia de una comunidad rural más allá de caseríos

aislados. El uso de música de *jazz* para ambientar la vida de Ander destaca en la medida en que su entorno es culturalmente homogéneo y se halla circunscrito a referencias locales. Finalmente, el aparato de radio es electrónico, tal y como aquellos susceptibles de verse afectados por el efecto 2000, cuyas consecuencias Ander pondera con visible interés, hasta el punto de perturbar una cena familiar para dedicar su atención a un reportaje televisivo que trata de este fenómeno. La llegada de la modernidad al caserío familiar, efecto 2000 aparte, redunda en acontecimientos positivos para Ander, aunque no todos compartan esta percepción. La homosexualidad latente del protagonista —tal y como la patente de Daniel— permanece en el limbo de lo inefable para toda la familia, constituyéndose en amenaza que altera el equilibrio productivo de la casa. Como destaca Murray, la dimensión de la familia como unidad económica, más que afectiva, resulta esencial para comprender la razón de que muchos hombres gais adultos en los países hispánicos decidan seguir viviendo en el hogar familiar a pesar del elevado peaje —en inglés, *premium*— que deben pagar en términos de libertad sexual (33-48). En este punto, sin embargo, encontramos una diferencia clave entre *Los novios búlgaros* y *Ander:* si el elevado coste económico y los riesgos legales de mantener la relación con Kyril agudizaban la faceta sinthomosexual de Daniel, la aparición de José en *Ander* parece optimizar el rendimiento del caserío. Los discretos planos medios de Ander dedicado a las faenas del campo —cavando surcos, ordeñando vacas, etcétera— se reproducen con precisión casi milimétrica con José en el lugar que ocupaba el *baserritarra;*[133] por otro lado, el inmigrante peruano resulta más eficiente a la hora de llevar a cabo tareas de las

[133] Daniel y Kyril (*Los novios búlgaros*) tienen una escena de identificación más clara en la que un plano del primero afeitándose frente al espejo se funde en otro del segundo haciendo lo propio.

que se suele ocupar la madre de Ander —cocinar, por ejemplo—, y para las que el hijo no está preparado, como se revela en una cómica secuencia en la que José encuentra incomible el almuerzo que su patrón ha preparado. La profecía de la modernidad, representada a través del efecto 2000, se cumple en *Ander* sin aparentes daños colaterales (con una excepción), y sus agentes —José, principalmente— no son expulsados sino que se integran en su sociedad de destino a través de vehículos que detallaré más adelante.

De nuevo, el paradigma mediterráneo juega un papel decisivo en la caracterización de la pareja protagonista. Jaume Martí-Olivella, autor de uno de los escasos textos académicos escritos sobre *Ander,* destaca al personaje homónimo como una reencarnación frágil del modelo de masculinidad dominante en el País Vasco (96-106). Ander, aunque lleva a cabo arduas tareas agrícolas y es el principal sostén económico de la familia, se representa desde el principio como un hombre gobernado por una madre sobreprotectora. Sobran ejemplos: Arantxa insiste repetidamente en prepararle una tortilla; le recrimina el no haberse casado, pues esto perjudica al rendimiento del caserío —una nuera haría innecesaria la contratación de José—; insiste en que reemplace a su marido muerto —de nombre Andrés—, cuyo sitio en la mesa ha pasado a ocupar Ander. Él, por su parte, no parece disfrutar de la protección materna, utiliza un nombre vasco en lugar del correspondiente castellano que empleaba su padre, y se muestra favorable a que José utilice el traje de este para acudir a la boda de Arantxa (hija), todo ello en oposición frontal a su madre. La delegación de la prerrogativa paterna —parcial, pues Ander mantiene su sitio en la mesa— funciona como una curiosa sinthomosexualización del protagonista hacia el pasado, más que hacia el futuro: reformula también la pertinencia de un tema clave en la cultura vasca, como es el de la

casa del padre (Martí-Olivella 96-106). No obstante, la caracterización física y psíquica de José —a la postre, compañero sexual del *baserritarra*— no se corresponde con el modelo de activo (en lo que a preferencias sexuales respecta). Desde el principio, José se presenta como un joven educado, respetuoso con la autoridad —es incapaz de llamar a Ander por su nombre propio, en lugar de «patrón», hasta un punto de inflexión en la película—, y de modales impecables, en contraste con el carácter a menudo bromista y un tanto ácido de Ander y la brutalidad de Peio. Sin embargo, el punto de inflexión que acabo de mencionar cambia estas primeras impresiones: en la boda de Arantxa (hija), José acude en calidad de asistente de Ander; durante la sobremesa del banquete, Ander necesita ir al servicio y para ello requiere la ayuda de José, como ha hecho ya en otra ocasión en la película. Dentro del baño, tenemos un plano dúo americano en que José sostiene a Ander por la cintura: la acción de orinar se confunde con un inicio de masturbación por parte del protagonista, quien dirige su mirada hacia atrás, lo que motiva un mayor acercamiento de José. Sin cambio de plano, observamos como José, quien acaba de bajarle los pantalones a su patrón, lo penetra: tras el orgasmo de aquel, Ander necesita utilizar otro orinal para vomitar, y después el lavabo para limpiarse, sin osar mirarse al espejo. Esta escena, aunque ha recibido criticas positivas (cf. Ewens), resulta poco creíble: no tanto por su incongruencia con el paradigma mediterráneo —cabe pensar que José haría de pasivo, en la medida en que es más joven y se halla subordinado a Ander— sino por simples razones técnicas: total falta de preparación para el acto sexual.[134] Esto no aminora, en cualquier caso, el carácter crucial de esta escena, y el hecho cierto de que cambia las tornas no solo de esta película, sino de un paradigma

[134] Los análisis que he realizado de *Krámpack* y *XXY* inciden en el mismo punto. Parece existir un conflicto permanente entre la economía fílmica y las demoras del juego sexual.

sexual según el cuál los individuos situados en un estrato superior —económico, social, etario— penetran a los de estratos inferiores.[135] El hecho de que la relación contractual entre Ander y José, que servía como coartada para la íntima colaboración del peruano en la vida del *baserritarra,* deje de mencionarse hacia el final de la película conlleva la ruptura de una ficción laboral, pero también de una ficción erótica de posibles tintes sadomasoquistas —conviene recordar la escena de *Un año sin amor,* comentada en el segundo capítulo, en la que Pablo aprende a agregar «señor» a sus respuestas—. Esta hipotética «ficción naturalizante» (Preciado 31-32) abarcaría tanto la relación laboral como la relación erótica entre ambos: la penetración de José impide que ambas ficciones se superpongan, al margen de otras (si contamos la cohabitación como tal) planteadas por medio del desenlace.

Esta escena propone la caducidad de un modelo de dominación característico de los años del cambio de siglo: la explotación de trabajadores extranjeros presumiblemente indocumentados por parte de ciudadanos españoles, al menos en su faceta sexual. Esto excede las estrategias mencionadas por José Piedra según las cuales «el marica se embarca en un ejercicio crucial de refinamiento y autosalvación: (pretender) resistir [al matón]» (373), fenómenos cuyo ejemplo perfecto es «la acogida de España por parte de América» (375). Sin embargo, resulta imposible hacer una lectura según la cuál las dinámicas coloniales se invierten/neutralizan por completo en *Ander:* debemos hacer hincapié en que José, de etnia indígena y oriundo de un pueblo próximo a Cuzco, se halla en una zona rural del País Vasco, un lugar que se ha mostrado reacio a participar en la armazón del estado español en numerosas ocasiones —entre ellas, el referéndum que dio

[135] Resulta también un ejemplo admirable del uso sexual de espacios públicos que se había sugerido en el final de «Amor crudo».

luz verde a la constitución de 1978—.[136] Su presencia obliga a los habitantes del Duranguesado a utilizar con mayor frecuencia el castellano, idioma que solo empleaban —según muestra *Ander*— para comunicarse con el personaje de Reme. Las consecuencias lingüísticas de la presencia de José se extienden a la banda sonora intradiegética: en la escena final, la radio que suena mientras comparte cama con Ander ofrece una alocución en español, a diferencia de los casos anteriores. La integración de los inmigrantes procedentes de países hispanófonos en España —en comparación con la de inmigrantes alófonos— suele ser más fácil debido a una mera cuestión lingüística. Las circunstancias particulares del País Vasco frente al resto de España —*Ander* sería diferente si se enfocara en el agro de otras comunidades autónomas— obligan a replantearse el papel de Reme, inmigrante no vascófona como José, aunque en este caso de origen gallego: su más que probable ciudadanía española no le impide considerar, refiriéndose al entorno donde transcurre la acción, que «esto es otro mundo». La historia personal de Reme resulta también interesante para examinar su amistad con José: tras establecerse con su marido Txema cerca de Durango y tener un hijo, es abandonada cuando el padre huye a Anglet (Francia) por razones nunca concretadas; durante la película, se descubre que él ha decidido vender su casa de Durango y comenzar una nueva vida con otra mujer en el país galo.[137] Este hecho será clave para la decisión de Reme de dar un giro a su vida y no esperar más a su pareja.

---

[136] Según datos del Departamento de Interior del Gobierno Vasco, sobre el total del censo electoral de la circunscripción de Vizcaya y del municipio de Durango (incluyendo la abstención, que fue mayoritaria), tan solo un 30,40% y un 28,46% de sus habitantes (respectivamente) aprobaron el proyecto de constitución.

[137] Esta localidad francesa tiene clara resonancia histórica para el público vasco, y para el español en general: fue escenario de acontecimientos decisivos para la historia de ETA, tales como el asesinato de «Argala», autor del atentado contra Carrero Blanco, el 22 de diciembre de 1978, o la detención de «Txapote», jefe militar de la organización, en 2001.

Este estado de cosas prepara a la audiencia para un desenlace improbable, aunque cuidadosamente hilado, que supone la reconstitución de la unidad familiar del caserío: poco después de la boda de Arantxa y del encuentro en el baño entre Ander y José, la madre del protagonista muere. El acontecimiento deja a Ander en una situación vulnerable, a pesar del hecho de que su tibia se está recuperando y pronto podrá prescindir de la ayuda de José. Una tarde, Peio llega al caserío de Ander en coche con Reme: propone que los cuatro pasen una noche de juerga, a costa de ella y también de la salud de su hijo, que le acompaña y está enfermo. La tensa situación deriva en una disputa verbal que acaba cuando José, al ver cómo Peio abusa físicamente de Reme, le propina un puñetazo; Peio parece sospechar lo que está ocurriendo cuando Ander convida a Reme a quedarse en el caserío esa noche, y describe entonces al trío como «dos maricones y una puta» antes de alejarse. Durante la cena, José se muestra desconcertado a la hora de elegir un sitio en la mesa, pues las dinámicas de este grupo —a diferencia de las familiares— no responden a patrones establecidos: ante la extrañeza de Reme al ver vacilar a José, este responde que «no pasa nada» y, finalmente, se sienta. A partir de aquí, el desarrollo argumental se vuelve predecible: durante el desayuno del día siguiente —para el que Reme ha preparado una tortilla—, Ander habla de la necesidad de comprar cosas para su hijo, ya que ambos van a quedarse más tiempo «con nosotros», esto es, con él y con José. La resolución sorprende tanto a Reme como a José no solo por su carácter repentino, sino por la inusitada muestra de calidez que supone en un personaje que hasta entonces se había mostrado distante en todas las facetas de su vida.

La reconstitución familiar descrita consiste en reunir a individuos que han sufrido desplazamientos identitarios: Ander, en cuanto *baserritarra* incapacitado —física y,

según parece juzgar su madre, psicológicamente— para ejercer de cabeza de una familia heterosexual; Reme, en cuanto mujer dedicada a la prostitución y desahuciada por su marido; José, en cuanto trabajador supernumerario y sin contrato.[138] La existencia de un hijo (recordemos la alusión a Manuel en la dedicatoria de *Los novios búlgaros*) certifica y hace necesaria, a pesar de todo, la continuidad del caserío como unidad funcional: no es casualidad que las primeras preocupaciones de esta familia experimental giren en torno a cuestiones logísticas como la falta de Cola Cao para el hijo de Reme, que impiden cuestionar la viabilidad del agrupamiento, consagrado en torno a una de las imágenes más repetidas de *Ander:* el plano medio de la mesa de la cocina, donde Ander sigue ocupando el sitio de su padre.[139] La irrupción de la modernidad, como implica José en la última secuencia al desatender las posibles consecuencias del efecto 2000, no tiene por qué ocasionar trastornos en el funcionamiento del caserío, aunque sí novedades lingüísticas —el paso de un idioma nacional a otro estatal y plurinacional, vinculado en *Ander* a personajes expatriados— y estéticas: José no modifica su apariencia, pero Ander se ha dejado crecer una barba que le confiere un *look* «oso» reconocible para parte de la audiencia de una película «de y para el movimiento» (Dyer, *Now* 201). A pesar de todo lo mencionado, la restauración de una unidad familiar que aúna la viabilidad económica con

[138] Lo sugieren las palabras de Arantxa (hija), quien dice que se le ofrecerá como salario «lo que se pueda».

[139] El desenlace expeditivo del argumento recuerda a una de las historias de *El paraísu blancu,* novela de Xulio Vixil Castañón, ambientada en el medio rural de Asturias. En ella, Xandru —un joven de quince años— sale de su visita iniciática a un prostíbulo acompañado del veinteañero Lluis, portero del local, cumpliendo con la voluntad de su padre: elegir a la persona que prefiriera durante su estancia. Al final, «los tres se encaminaron a la fragua del monte, el herrero, Xandru, Lluis y dicen que todo les va muy bien después de [...] tantos años, y que ya ellos se han hecho cargo de la fragua para que el padre [de Xandru] pueda descansar» (68). La necesidad productiva arrincona la cuestión identitaria y —en el plano ficcional— toda amenaza de homofobia.

una mínima seguridad sexual para la pareja que forman Ander y José —*Ander* acaba con una escena de cama cotidiana— muestra sus límites en la medida en que se basa en la reconfiguración de espacios circunscritos a lo doméstico. Las escenas en torno a la mesa donde aparecen José, Ander, Reme y su hijo excluyen a todos los otros personajes: Arantxa (madre) ha fallecido, y su amigo (y amante platónico) Evaristo, en otro tiempo comensal en el caserío, no parece preocuparse más por Ander; Arantxa (hija) y su marido Iñaki tampoco vuelven a aparecer; Peio no recibe ningún tipo de redención. La aparente falta de vida comunitaria en el pueblo facilita el desarrollo de una «atmósfera protectora» en la que la unidad familiar que ocupa el caserío de Ander está a salvo de cualquier tipo de amenaza homofóbica; a cambio, Ander y José no parecen haber disfrutado de las posibilidades sociales y sexuales de entablar relaciones con otros hombres gay, ni tampoco de las ventajas legales aparejadas a la firma de un contrato que haga oficial su relación —algo más acuciante para José que para Ander—.[140] El limbo en que ambos se sitúan aparece subrayado por una transmisión radiofónica en que la presentadora conecta con Canarias para vivir allí la llegada del año 2000 —una hora más tarde que en la Península—; solo entonces, por medio esta referencia a un espacio ajeno, Ander repara en que el efecto 2000 no ha causado problemas. Sin embargo, el último plano de la película es un plano general nocturno de la casa familiar, apenas iluminada por dos faroles, bajo una copiosa lluvia que impone un mayor aislamiento a la pareja; esta imagen es fruto del ejercicio de equilibrar un final feliz con la necesaria dosis de realismo, algo ya advertido por Castón al decir que «ojalá también que en el futuro, esta historia pueda encontrarse en los pueblos del País Vasco. En la realidad actual es difícil» (Aranda).

[140] La cronología de la película no permite pensar siquiera en el registro de Ander y José como pareja de hecho, posibilidad que no se dio hasta 2003 en el País Vasco.

3.3. *Mi último round:* viaje de ida y vuelta

El dinero importa. En el análisis de *Ander,* hemos visto como la naturaleza de la financiación de la película —su carácter de encargo de bajo coste de una asociación LGBT vinculada al gobierno— justifica el ejercicio de *wishful thinking* implícito en las declaraciones del director, evidente ya desde la elección del tema. Las posibles críticas a la falta de verosimilitud del desenlace de *Ander* deben empezar por reconocer este hecho, así como por valorar la labor de denuncia que realiza Castón no ya de la homofobia en sentido estricto, sino de la discriminación contra cualquier persona que no tenga un encaje perfecto en la matriz heterosexual —utilizando términos butlerianos— o, si se quiere, en los estratos inferiores de la pirámide de Bornstein (44). Hemos visto también como la inversión del paradigma mediterráneo —el empleado que penetra a su jefe, el colonizado al colonizador—, al margen de su intencionalidad, convierte a la película en un título innovador. Muchos de los binomios implícitos en *Ander* —«urbano/provinciano», «secreto/revelación» (Sedgwick, *Epistemology* 97-100)— son pertinentes a la hora de abordar el último filme de este trabajo. *Mi último round* (Chile; Julio Jorquera, 2010) cuenta la historia de dos hombres que viven en Osorno, pequeña localidad del Sur de Chile representada con un cielo siempre plomizo y un clima húmedo y frío. Uno de ellos, Hugo, acaba de perder a su abuela;[141] en el periodo de duelo que sigue al funeral, conoce a un boxeador aficionado llamado Octavio, peluquero de oficio

[141] Cf. Lewin. Este dato solo aparece en entrevistas. La crítica ha tomado nota de las frecuentes elipsis de *Mi último round,* al advertir que «Jorquera tiene éxito en las cosas difíciles: las duras pero emocionantes peleas, la calidez y naturalidad del hombre más maduro frente a la ineptitud social del más joven, el sexo tierno y apasionado entre ambos. La exposición más sencilla, sin embargo, se le complica [al director]: las relaciones entre los personajes permanecen en la sombra, y a menudo no se sabe si han pasado días, semanas o años entre escenas» (Scheib).

que excusa su profesión por la corta carrera que permite el boxeo. Tras una victoria pugilística, Octavio sale al campo con varios amigos en coche —un vehículo viejo, con un prominente letrero de «se vende» en la luna trasera—; Hugo, invitado por el boxeador, viaja en el maletero. Una vez llegados al destino, Octavio intenta besar a Hugo mientras ambos comparten el rito homosocial de orinar a la intemperie;[142] a pesar del rechazo inicial de este, pronto ambos comenzarán una relación amorosa. Un momento crítico se produce cuando el púgil descubre que los ataques de epilepsia que había venido sufriendo se deben a una lesión cerebral congénita que le incapacita para boxear; Hugo, además, pierde su trabajo de camarero. A resultas de estos acontecimientos, se mudan juntos a Santiago para salir adelante. Una vez en la capital, ambos encuentran empleo sin demora —Hugo como repartidor para una pequeña tienda de mascotas, a pesar de sus pocas habilidades al volante; Octavio en una barbería—, pero su relación pronto hace aguas. Octavio reanuda su carrera pugilística haciendo caso omiso de las recomendaciones médicas (y de la ira de su novio), y muere tras un combate contra un boxeador profesional; Hugo regresa entonces a Osorno para el funeral de su pareja, cerrando el círculo.

Mi último round se distingue de otros títulos de temática gay del cine español y del Cono Sur por su representación exclusiva de HSH —no identificados como gais— migrantes y pertenecientes a un estrato socioeconómico bajo. Dichos personajes se inscriben en unas coordinadas identitarias marcadas por la intersección, siempre contradictoria, de diferentes categorías que sobrepasan lo sexual: su circunstancia de trabajadores urbanos que luchan por sobrevivir en un ambiente hostil los aproxima a la

[142] Este rito, precisamente, facilita un acercamiento entre Ander y José en *Ander,* aunque en un cuarto de baño.

figura estereotípica del roto chileno, desarrollada por extenso en la novela *El roto* de Jorge Edwards Bello (1920), y elevada a la categoría de símbolo nacional.[143] Esta premisa parece clara para el director Julio Jorquera, quien advierte en una entrevista que sus personajes tienen un «techo por la falta de oportunidades» y son «marginales» (Goldbarg en *About.com*). El extremo lo confirma la estructura circular no solo del argumento —la película comienza y termina con sendos entierros— sino también de su composición visual: en ambas ceremonias se repite el primer plano de un Hugo apesadumbrado tras la ventanilla del asiento de acompañante de un coche —ocupando siempre una posición marginal dentro del vehículo—. El énfasis en los aspectos económicos inserta a Jorquera en el abultado censo de cineastas latinoamericanos que han hecho servir su obra como plataforma de denuncia social. Por otro lado, cabe subrayar que las escenas funerarias que abren y cierran la película tienen en común el primer plano de Hugo y su proceso de duelo, así como su protagonismo en las ceremonias. La figura del homosexual masculino fatalmente vinculado a la muerte y a sus ritos ocupa un lugar privilegiado en la historia de la representación de los HSH, como expresan Llamas y Vidarte al respecto de las pompas fúnebres de Lady Di, en las que Elton John se erigió en cabeza visible de toda una comunidad: «a los gays [...] se nos ve solo en los entierros» (*Extravíos* 159). En virtud de esta doble vertiente interpretativa de *Mi último round* —una historia sobre la problemática social de las migraciones internas a la que subyace una tragedia amorosa un tanto trillada—, demostraré, por un lado, cómo la denuncia social y la denuncia contra la homofobia presentan un vínculo inequívoco, a pesar del énfasis del

[143] Es necesario aclarar que tanto Octavio como Hugo —peluquero el primero, camarero el segundo— tienen, bien en Osorno, bien en Santiago, ocupaciones terciarias; ello los distancia de personajes más próximos al mundo rural como Ander o José. Para una breve caracterización del roto y su homólogo rural —el huaso—, cf. Loveman 48-54.

director en atenuar los efectos de este último fenómeno en la relación entre los protagonistas. Por el otro, analizaré el rol decisivo que juega el paradigma mediterráneo a la hora de reinterpretar el personaje de Hugo —en oposición al de Octavio— como un retorno a modelos de representación fílmica de los HSH muy anteriores a los que ya maneja el cine hispanoamericano en la segunda década del siglo XXI.

Dos circunstancias peculiares de Chile condicionan la relación de Octavio y Hugo más allá de su confinamiento en un estatus socioeconómico desfavorecido. Como he observado en el primer capítulo, la cultura chilena oficial durante la dictadura de Pinochet fue impermeable a la reformulación masculinizante de los HSH posterior a Stonewall: como indica Contardo, «la iconografía erótica gay era un alfabeto desconocido, complejo y difícil de descifrar para un neófito» (331), mientras que los grupos New Wave cuyos miembros jugaban con cierta ambigüedad en la performance de género eran objeto de escrutinio oficial. En una entrevista a Jorquera, el periodista interpreta *Mi último round* como una película «bien de machos [que] rompe los esquemas tradicionales» (Goldbarg en *Vimeo*), en otras palabras, los modos de representación acordes con el paradigma mediterráneo; Jorquera, en otra ocasión, dice pretender que a Hugo y Octavio «no se les note, que eso [su homosexualidad] no sea lo importante» (Lewin); en cierto modo, lo consigue. La relación entre los protagonistas resulta invisible para los otros personajes: sus muestras de afecto se producen bien en espacios privados, bien en espacios públicos sin presencia humana; ambos tienen un perfil público, por lo general, normativamente masculino. Es más, el desenlace trágico se desencadena, en parte, a través de la relación (de apariencia platónica) que Hugo inicia con Jenny, compañera de trabajo e hija de su jefe, propietario de la tienda y —a juzgar por esto y por las escenas en su piso— miembro

de la clase media. Cuando Jenny visita sin avisar el humilde apartamento que la pareja protagonista comparte en un barrio modesto de Santiago, se encuentra con Octavio cocinando; Hugo ha salido a hacer un recado. En la conversación que sigue, el boxeador sonsaca a Jenny detalles de su pretendida relación amorosa con Hugo, que él hasta entonces ignoraba. Cuando su novio entra con una sonrisa, Octavio le saluda diciendo «hola, mi amor» con un tono femenino y dándole un beso en los labios; el intercambio de miradas que sigue entre los tres refleja, ante todo, la sorpresa de Jenny, que abandona el apartamento. Sin mediar palabra, Octavio le propina un puñetazo a Hugo, quien se echa a llorar en el suelo: la revelación de que estos hombres, esforzados trabajadores urbanos «bien machos», comparten algo más que un apartamento cambia por completo la ubicación identitaria de ambos.

La segunda circunstancia peculiar que enmarca el argumento de *Mi último round* se relaciona con las secuelas de la política neoliberal imperante en Chile desde los tiempos de Pinochet; como señala Juan Pablo Sutherland, «el discurso de Milton Friedman es la gran performance de la dictadura, gramática que intenta quitar el mal de la Nación, el tumor estructural que consumía al país» (184). Las instrucciones para tal performance, aunque de inspiración extranjera, fueron bien recibidas por la dictadura: «el tan cacareado "milagro económico" de Chile bajo la dirección de los tecnócratas llamados "Chicago Boys" encajaba a la perfección con la agenda general del régimen militar de desmovilización social y reducción del aparato estatal» (Hutchison 439). Resulta significativo que una de las razones por las que Octavio vuelve al cuadrilátero sea la organización de un combate con el fin de recaudar fondos para sufragar la estancia hospitalaria de un boxeador convaleciente. Stephen Murray (38-39) detecta una relación

directa entre la prosperidad del tejido comercial y asociativo LGBTQ y la solidez del estado del bienestar, medida a través de la cobertura de los sistemas de sanidad pública. Aunque sobran ejemplos del papel que los locales privados han tenido a la hora de crear redes sociales gais, autores como John D'Emilio —que reconocen y celebran este hecho— hablan de la necesidad de «estructuras y programas que ayuden a disolver las barreras que aíslan a la familia, particularmente las que privatizan el cuidado de los hijos» (111); aspiran, en definitiva, a un papel proactivo del aparato estatal. En el Chile de *Mi último round* no existe proyecto alguno que involucre al estado en el bienestar de los HSH, incluso cuando son ciudadanos del país: una vez que Hugo y Octavio abandonan su tejido de soporte familiar[144] se hallan a la intemperie en un país en el que desde arriba solo vienen —tanto en el Sur como en Santiago— nubarrones y chubascos, a juzgar por los tonos agrisados de la iluminación de todas las secuencias exteriores. Cabe considerar, finalmente, que los primeros ensayos de «oficialización» de las relaciones entre personas del mismo sexo en Chile —único país de los cuatro que nos ocupan que no reconoce el matrimonio entre estas— se llevaron a cabo lejos de las dependencias estatales: una lista de regalos suscrita por dos hombres en una tienda santiaguina supuso una tosca semblanza de legalidad documentada, al tiempo que las discotecas gais, espacios privados, ya funcionaban bajo la dictadura (cf. Sutherland 54; 67-68). Asimismo, la comunidad LGBTQ chilena celebra el Orgullo Gay (normalmente conmemorado a finales junio como homenaje a la revuelta de Stonewall) en correspondencia con las Fiestas Patrias de Chile, en torno al 18 de septiembre (cf. Robles

[144] En consonancia con la naturaleza elíptica de *Mi último round,* carecemos de detalles sobre el entorno familiar de Octavio, quien se refiere a sus compañeros del gimnasio como «familia»; Hugo, aparte de su recién fallecida abuela, parece vivir con su madre.

116-17; Sutherland 37-39). Este acto de empoderamiento económico —según Sutherland, «la democracia y los tiempos del capitalismo salvaje que vivimos posibilitaron la displicencia frente a lo sexual» para quienes aprobaron la lista de regalos—, así como el gesto de reapropiación nacional de una fiesta con raíces neoyorquinas, se halla a años luz de la (in)capacidad de agencia de Hugo y Octavio, tanto en Osorno como en Santiago. ¿Se trata de una mera cuestión económica, como cabría pensar según estos hechos y las observaciones del propio director?

La tragedia que estructura *Mi último round* tiene, sin embargo, un aura de inevitabilidad biológica que excede todo planteamiento constructivista, y se manifiesta también en la evolución de los roles de género de los personajes. La primera señal de la enfermedad de Octavio se refleja en una secuencia en la que la cámara sigue al boxeador por los pasillos del gimnasio de Osorno donde entrena. Mientras Octavio busca a su entrenador de sala en sala, observamos un primer plano de su espalda; cuando se interna en la que alberga el cuadrilátero, la cámara se detiene en la entrada y nos ofrece un plano general. De forma repentina, Octavio comienza a temblar, pierde el control de sí y cae al suelo, donde sufre un ataque de epilepsia: en los breves segundos que dura, ningún elemento fílmico confiere dramatismo a la escena, a pesar del uso frecuente en *Mi último round* (en contraste, por ejemplo, con *Ander*) de música extradiegética, efectos sonoros, cámara lenta y otros medios —tanto profílmicos como de posproducción— con este fin. En consonancia con lo repentino y violento de este ataque, los detalles sobre el trastorno cerebral de Octavio no se revelan por extenso a la audiencia: el informe médico indica tan solo que se trata de «una malformación arteriovenosa» congénita que parece requerir medicación, a juzgar por los planos fugaces del boxeador tomando pastillas. Las ilusiones

de Octavio —patentes en el letrero de un comercio anejo al gimnasio que aparece en dos escenas distintas, la «lavandería Sueños»— se truncan; este contratiempo, sin embargo, le motiva a dedicarse a su verdadero oficio. Las primeras secuencias de la vida de Octavio y Hugo en Santiago muestran cómo ambos se reparten responsabilidades según patrones relacionados con una estratificación por roles de género. Octavio ha encontrado trabajo en una barbería, mientras que Hugo se dedica a las labores de la casa, un espacio cuya gestión le corresponde: a la hora de pagar el almuerzo en un restaurante, su novio le da el dinero necesario y le dice que guarde el resto «para la casa». Este «equilibrio» doméstico comienza a romperse cuando Hugo consigue trabajo —una noticia que no hace feliz a Octavio—; por su parte, el boxeador vuelve a entrenar, y cuando Hugo lo descubre a través de los moratones de su pareja, quien se mira al espejo tras ganar una batalla, le recuerda la gravedad de su lesión cerebral, gritando «¡estai enfermo!». Con ello vaticina el desenlace funesto de la frenética carrera de Octavio al estrellato pugilístico, que podría certificar su heroicidad como roto chileno si no fuera por su «malformación congénita».

Octavio no es el único abocado a una incapacidad crónica ante los estándares de masculinidad del bajo mundo santiaguino; Hugo libra una batalla en sentido inverso, intentando reorientar su libido hacia objetivos que le permitan mejorar su posición social. Aunque es Octavio quien realiza la primera aproximación sexual entre ambos y rompe el equilibrio homosocial, la mirada homoerótica que abre la película es la de Hugo, cuando observa tras la ventana a Octavio entrenando mientras se viste para el funeral de su abuela. La caracterización de este personaje —de modales educados, taciturno y frágil— contrasta fuertemente con la de Octavio, verdadero roto chileno, a pesar de la impresión superficial de que estamos ante «un amor de machos» y de que ambos personajes, por

compartir origen y situación socioeconómica —inmigrantes desde una ciudad de provincias a la capital—, pueden tener una cierta correspondencia amorosa (distinta, desde luego, a la que preconiza la identidad gay). Hugo responde a los patrones clásicos del ya mencionado «joven triste» de Richard Dyer tanto por su relación con la muerte como por su gestualidad: el propio Octavio repara en el hecho y le invita a que «cambie la carita» para encontrar trabajo, habida cuenta de los innúmeros planos en los que apreciamos a un Hugo deprimido. Al mismo tiempo, el personaje de Hugo exhibe facetas adicionales que remiten a otros estereotipos del cine de temática homosexual: además de su fascinación con el boxeo —ajena a todo interés en su práctica—, resulta crucial su atracción por otro personaje en la película. Cuando Hugo visita el piso de Jenny conoce a su hermano Miguel Ángel, un joven de rostro imberbe y ojos azules cuya aparición, aunque breve, captura la mirada del novio de Octavio: nos encontramos ante una iteración de la figura del efebo (Aliaga y Cortés 131-42). La caracterización de la «novia» de Hugo y su familia los separa de los dos protagonistas, ambos de aspecto mestizo; Javiera Barandiarán advierte cómo «quienes quieren subir en la escala social en Santiago buscan "blanquearse" porque un fenotipo blanco es preferible […] [y] sigue siendo un atributo de los chilenos de clase alta y/o de una minoría significativa» (166-67). Esta estratificación racial añade un giro local a las preferencias sexuales prototípicas de Hugo. En la escena que sigue a la comida familiar, el protagonista se encuentra con Ángel por la calle mientras conduce el furgón de reparto. A pesar de estar al volante, establece un prolongado contacto visual con el chico y lo saluda, por más que al hermano de Jenny no le agrade: un fugaz plano americano —POV de Hugo desde el asiento de conductor— lo muestra con cara de pocos amigos. Tras la ruptura de Jenny y Hugo,

Ángel encuentra a este por la calle y le propina una paliza con la ayuda de dos amigos para resarcir a su hermana.[145] Cuando Hugo regresa a su apartamento, que ha sido «asaltado» por Octavio al llevarse sus cosas, recibe una visita inesperada de Jenny, quien intenta consolarlo y ganar de nuevo su afecto; la respuesta airada del protagonista provoca una serie de insultos por parte de ella, entre los que se incluyen alusiones familiares a enfermedades mentales («¿estai enfermo? [...] ¿qué tenís en la cabeza?»). Por un momento, la lesión cerebral congénita que sufre Octavio —una enfermedad incurable— equivale a otra «enfermedad» que ni siquiera la dedicación de una hipotética novia ha podido curar: la condición de «maricón culiao» (en palabras de Jenny) de Hugo.

El inesperado paralelo establecido entre dos personajes de caracterización opuesta —aunque semejante extracción social— no se relaciona con posibles diferencias económicas o de éxito laboral: lo que actúa como verdadero «techo» para ambos, si insistimos en las palabras de Jorquera, es su falta de agencia identitaria. Octavio es un personaje completamente armarizado ante la sociedad hetero: maneja cuidadosamente sus interacciones públicas con el objetivo de no manifestarse como HSH, hasta el momento en que Jenny descubre su relación con Hugo; resulta imposible determinar por qué es este último personaje quien sufre exclusivamente las represalias de Ángel, más allá de las miradas un tanto indiscretas que le ha dirigido. Sin embargo, el camino elegido por Octavio para representar la masculinidad tiene, como ya sabemos, consecuencias desastrosas. El segundo combate que realiza con el consentimiento cauteloso de su jefe, don Diego, le enfrenta contra un boxeador llamado «Castigo» Orellana: la mirada casi

[145] La belleza letal de este Ángel —juegos de palabras aparte— trae a la memoria la última secuencia de *Morte a Venezia* (Italia, Francia; Luchino Visconti, 1971), en la que la belleza de Tadzio acaba con la vida de su admirador, Gustav von Aschenbach.

animal de este personaje de pocas palabras infunde cierto temor, pero no lo suficiente para que Octavio rechace la oferta del combate, ni siquiera para que pacte la inevitable derrota. Durante la pelea final, la palabra «Castigo» es claramente visible en muchos de los planos que muestran al contrincante del protagonista. Finalmente, antes de que Octavio quede fuera de combate, el entrenador de Orellana azuza a su pupilo como si de un perro se tratara: un primer plano muestra a este último enseñando los dientes. Hay constancia del uso de perros para exterminar indígenas americanos durante el periodo colonial: además, el cronista López de Gómara anota un episodio en el que «aperreó [Vasco Núñez de] Balboa cincuenta putos […], y luego quemólos, informado primero de su abominable y sucio pecado. Sabida por la comarca esta victoria y justicia, le traían muchos hombres de sodomía que los matase» (93). Víctor Hugo Robles registra un crimen similar en los años que siguieron al golpe militar de 1973 (18).[146] Octavio perece en una trampa similar a la que acorraló a su pareja: la identidad étnica y socioeconómica de ambos personajes, que los relega a un estrato socioeconómico no privilegiado, refleja ante todo las dificultades de formular una experiencia homosexual ubicada fuera del vehículo identitario gay. La relación entre Octavio y Hugo es, en primer lugar, ininteligible para la mayoría del público (el comportamiento de Octavio no levanta sospechas, pero tampoco atraería simpatías si se conociera su vida sexual) y, en segundo lugar, estéril en la medida en que ninguno de los dos puede permitirse el acceso a puntos de encuentro y redes sociales de HSH, viéndose obligados a delegar su capacidad de agencia identitaria a miembros de la sociedad hetero.

[146] La imagen se reitera en el filme chileno *Drama*. En una escena, Ángel (adolescente gay) es perseguido por dos chicos vestidos de uniforme colegial y un perro cuando se interna en la urbanización donde vive Mateo, su amor platónico (rubio, para más señas).

Este extremo queda representado en la relación de Hugo con la geografía santiaguina: en uno de sus primeros paseos por la ciudad —antes de encontrar trabajo—, lo vemos caminar con decisión por uno de los espacios más concurridos de la capital chilena. Se trata del cruce de la avenida Libertador General Bernardo O'Higgins —conocida como «La Alameda»— con el paseo Ahumada. Esta popular vía peatonal, abierta a todo tipo de paseantes, albergaba en el pasado a «homosexuales […] entre los cuales había un puñado de insoportables tipos que se metían en los locales de videojuegos o de música frecuentados por los adolescentes, a "estirar las manos"» (Salazar).[147] Con los años se ha convertido en la calle comercial más cara de América Latina (Cushman 6), un espacio en el que las desigualdades económicas de Chile se hacen más patentes que nunca.[148] Las posibilidades subversivas que implicaría una consciencia de este hecho y, sobre todo, el ulterior uso alternativo de espacios públicos, salen a colación en estudios y crónicas sobre las comunidades de HSH en grandes ciudades de todo el mundo: como he señalado al final del primer capítulo, la práctica de cambiar el eje de relaciones entre personas del mismo sexo, que Llamas y Vidarte aplican a la mirada horizontal en los urinarios (*Homografías* 41), resulta habitual para muchos HSH adultos —entre ellos, el propio Octavio—. Hugo carece de esta destreza, y su paseo por el centro de Santiago contrasta con el deambular de otros personajes en las películas que hemos tratado.[149] En correspondencia con esta inexperiencia en el uso de los espacios urbanos, una vez que Hugo comienza su empleo como repartidor, es necesaria la ayuda (heterosexualmente

---

[147] Recordemos la descripción que hace Milton Schinca del barrio antiguo de Montevideo, ya mencionada en mi análisis de *El cuarto de Leo.*

[148] El paseo Ahumada también fue objeto del poemario homónimo de Enrique Lihn, donde lo describe como «Gran Teatro de la crueldad nacional y popular» (28).

[149] Pablo en *Un año sin amor;* los viandantes de la plaza de Chueca en *Los novios búlgaros.*

interesada) de Jenny para orientarse en una ciudad que parece aún menos acogedora que Osorno a la hora de impulsar identidades sexuales disidentes. El viaje que Hugo y Octavio emprenden, a diferencia del realizado por Kyril o Ander, no requiere papeles, pero tampoco ofrece esperanzas.

3.4. Conclusión

«Las naciones y sus símbolos, las banderas, acaban saliendo a relucir en el último reducto de la privacidad: en la intimidad del lecho» (Llamas y Vidarte, *Homografías* 249). He comenzado planteando este capítulo, precisamente, desde el punto de vista de quien asume la existencia previa de comunidades de HSH cuyos miembros, en base a una praxis erótica y a unos hábitos culturales semejantes, se identifican como gais: todo comienza en el lecho. La representación de dichas «naciones *queer*» a través del cine constituye un paso importante para entenderlas como «comunidades imaginadas» en sentido andersoniano, y para hacer posible la incorporación de nuevos ciudadanos y/o territorios sin que medie un contacto directo entre «compatriotas». Al mismo tiempo, la consolidación territorial —que ya he explorado en el segundo capítulo— de comunidades gais en el Cono Sur y España sigue condicionada por la intersección de cada individuo en una matriz identitaria compleja, cuyos términos eróticos se hallan imbricados en un paradigma sexual que asigna poder político a cada individuo según su posición.[150] Otros términos de dicha matriz no pueden ser identificados como categorías sexuales, pero no es posible descartarlos en un momento en que las demarcaciones geográficas y nacionales se alteran con velocidad creciente como resultado de desplazamientos de población cada vez más numerosos: nunca ha sido tan necesario un cine de temática gay que tenga en

[150] En este hecho se basa la lectura poscolonial del paradigma que lleva a cabo José Piedra.

cuenta estas variables adicionales.

Dos de los tres filmes analizados en el presente capítulo —no es el caso de *Los novios búlgaros*— tienen guiones originales, en respuesta a esta necesidad: *Ander* es un encargo de una asociación de apoyo a la comunidad LGBT en una nación sin estado, mientras que *Mi último round* surge, como recuerda Jorquera en una entrevista, con motivo de una visita a Cañete, pequeña localidad del sur de Chile donde el director conoció a un hombre gay cuya forma de desenvolverse en un ambiente hostil fascinó al autor. Tanto la adaptación de la novela de Mendicutti —filmada en un momento álgido para los flujos migratorios con destino a España— como los dos guiones originales reflejan una voluntad de experimentar con las identidades interseccionales de los personajes migrantes que incorporan, siempre con la sexualidad como eje principal. De la Iglesia adopta una visión caricaturesca y un tanto desencantada del encuentro entre HSH españoles y foráneos: mientras que Kyril obtiene estabilidad no a través de su relación con Daniel, sino mediante la formación de una familia heterosexual en su país de origen, *Los novios búlgaros* deja al «caballero español» protagonista en un limbo dudoso —conviene recordar que la película cierra con su visita a un cuarto oscuro, tal y como ocurría con Pablo en *Un año sin amor*—. Castón firma un guión atrevido en el que equipara la vigencia del paradigma mediterráneo con la de sistemas de explotación laboral poscoloniales, para subvertir ambos a continuación. La espléndida soledad de Ander y José hacia el final, sin embargo, es un aspecto problemático, al igual que el hecho de que Ander se vea obligado a renunciar a parte de sus prerrogativas culturales —por ejemplo, el uso del euskera— para proseguir con la relación: el *baserritarra* se

vuelve un extraño en su propio país.[151] Finalmente, Jorquera —también guionista de su película— renuncia a la búsqueda de soluciones identitarias ajenas a la integración en una nación gay:[152] Octavio, en cuanto roto chileno, sirve de mártir (muere con los brazos en cruz en una esquina del cuadrilátero, mientras su entrenador, componiendo una piedad, lo deposita en el suelo) para toda una clase de ciudadanos que no disfrutan de la riqueza nacional.[153] La pasión amorosa de su pareja se vive, por el contrario, en perfecto silencio: tras la campana que señala el final del combate, no hay efectos sonoros que acompañen los planos del rostro afligido de Hugo, ni otros personajes que reparen en lo que supone para él la muerte de Octavio.

Las diferentes posibilidades argumentales que plantean las tres películas —viajes de ida y vuelta, como los de Kyril y Hugo; finales felices, como el de José; tragedias como la de Octavio— muestran un abanico de opciones nunca antes visto en el cine de temática gay iberoamericano, y una capacidad notable de integración de paradigmas sexuales antiguos que todavía estructuran las identidades sexuales para muchos HSH en el presente. Al mismo tiempo, los tres títulos suponen una llamada de atención para un hecho que ya he reseñado en la introducción: Vidarte y Llamas advertían en uno de sus tratados, al hablar de «Nomadismos», que «acaso un inmigrante norteafricano que se instale en la costa levantina [de España] deba emigrar también de esa comunidad magrebí ya desplazada si en ella no puede articular una identidad que, de pronto, se le plantea como posible» (*Homografías* 250). Aunque la observación pueda referirse a episodios

[151] El conflicto entre identidad nacional e identidad sexual, tal y como en *La muerte de Mikel,* está lejos de resolverse, aunque en este caso la componenda identitaria no tiene aspectos trágicos.
[152] La ya mencionada *Drama* muestra parte de la vida gay santiaguina.
[153] Cf. los datos de la pirámide social chilena de Brian Loveman en 1999 (346).

reales, lo que nos encontramos en las películas a través de las cuales la comunidad gay se imagina a sí misma —al menos en los casos de De la Iglesia y Castón— es que todo nomadismo tiene límites: la configuración del hombre gay como ser desvinculado de todo aparato estatal y toda patria exige contextos aislados y experimentales, tal y como el caserío de Ander se muestra bajo una densa lluvia de diciembre. Para los HSH de estas películas, las naciones salen a relucir, qué duda cabe, en la cama, pero lo cierto es que a menudo se llevan desde la cuna hasta la tumba.

Conclusión

A la hora de hablar de estereotipos (como aquellos de los que se sirve el chiste recogido por Alas que abre esta tesis), Richard Dyer reflexiona sobre las circunstancias de la ficción contemporánea, a menudo consagrada a la individualidad. Apunta también, y esto es más importante, a la delgada línea que separa el uso de los estereotipos como inexorable herramienta de comprensión de nuestro entorno[154] de su posible función como mecanismo para inmovilizar una sociedad de acuerdo con niveles de acceso al poder que anulan la concepción foucaultiana del mismo.[155] Esto es lo que ocurre, precisamente, con Octavio en *El último round,* encarnación masoquista del «roto chileno». Los dos estereotipos del chiste de apertura se refieren, como he observado ampliamente, a dos categorías distintas. La categoría más antigua —*marica* o *maricón,* además de muchos otros vocablos según el país— ha tenido amplia vigencia en el cine de España y el Cono Sur durante muchas décadas, hasta el punto de constituir la única forma clara de aludir a la presunta problemática social engendrada por la homosexualidad masculina (el «peligro de contagio» o transmisión según regímenes represivos, cf. Adam y Martínez 117-21), o de expresar de manera aún más directa la perspectiva homofóbica que afectaba y afecta no solo a los HSH, sino a cualquier disidente sexual.[156] El personaje que representaba a

---

[154] Siguiendo las ideas de Walter Lippmann, Dyer estima que los estereotipos forman parte «del proceso, más amplio, según el cual cualquier sociedad humana (así como cada uno de sus integrantes) encuentra su sentido a través de generalizaciones, patrones y "tipificaciones". [...] Esta actividad de ordenamiento debe reconocerse como algo necesario, en realidad inevitable, parte de la forma en la que las sociedades se autorreconocen y, a la postre, [...] se reproducen» (12).

[155] «Omnipresencia del poder: no porque tenga el privilegio de agruparlo todo bajo su invencible unidad, sino porque se está produciendo a cada instante, en todos los puntos, o más bien en toda relación de un punto con otro. El poder está en todas partes: no es que lo englobe todo, sino que viene de todas partes» (*Historia* 113).

[156] Ninguna de las categorías que caben bajo el paraguas de «disidencia sexual» ha tenido

quien hoy entenderíamos como hombre gay tendía a caracterizarse de forma casi siempre inofensiva: la evidente ansiedad que genera el mariquita no se transforma en amenaza, al menos en las comedias, en las que «no es difícil encontrar momentos pretendidamente cómicos en los que personajes gays, siempre muy afeminados, intentan ligar con el héroe heterosexual [...], hasta acabar hartándole» (Melero Salvador 128). Su reivindicación, por lo tanto, resulta difícil bajo la óptica contemporánea: «el cine contribuyó a la difusión de los estereotipos más perversos sobre la homosexualidad, al mismo tiempo que se alimentó de ellos» (Melero Salvador 175).[157] El otro estereotipo, el «joven triste», se reproducía de forma burdamente críptica en los cines de España y el Cono Sur; tanto, que ninguno de los dramas en los que aparecía se ha erigido en título de culto para la comunidad gay.[158]

La liberalización política que siguió a las dictaduras de los cuatro países tuvo huellas desiguales en lo que respecta a las representaciones mediáticas de la disidencia sexual: en el conjunto del corpus español y argentino se verifican tentativas normalizadoras, por un lado —el caso del cine de Eloy de la Iglesia o de *Otra historia de amor* de Américo Ortiz de Zárate—, así como transgresoras —*Ocaña, retrat intermitent* es el caso más claro—. Los HSH de estos títulos, más conscientes de su situación,

---

el dudoso honor de estar tan bien representada como el mariquita.

[157] Esto no implica que reivindicar la «pluma» (o performance femenina, cf. Pereda 151-52) sea más complicado, menos deseable o menos necesario.

[158] La representación más clara del «joven triste» en el cine español es *Diferente* (Luis María Delgado, 1962), que pasó la censura a pesar de sus metáforas eróticas de grueso calibre. Se ha dicho sobre la obra de James Bidgood (fotógrafo para revistas «sobre musculación» en los años 60) que era «la última separación entre el mundo de lo reprimido —y, por lo tanto, lo densamente articulado— y el mundo, más bien monótono, de la libertad sexual» (Benderson 8). *Diferente* no encaja en ninguno de los dos extremos; títulos del cine estadounidense (como los protagonizados por Montgomery Clift) sí se hicieron un hueco en el imaginario gay (cf. Farmer 198-247).

expresan una urgente necesidad de producir reflexiones identitarias: el nivel de exploración de la subjetividad HSH (cf. Halperin, *How* 70) que presentan estos filmes es notable. El impacto real de sus discursos fue reducido en ambos países, a juzgar por la infrecuente inclusión explícita de HSH en el cine posterior. Las cuestiones que planteaban, sin embargo, siguen vigentes en nuestros días: es el caso de la reorganización de la unidad familiar en *Los placeres ocultos,* o la posibilidad de un futuro post-homosexual y post-gay en *Ocaña,* cuyo protagonista dice haber superado la necesidad de practicar sexo. Ninguno de los filmes que he analizado presenta reflexiones sobre la subjetividad HSH tan claras como las ofrecidas en aquellos: han sido sustituidas por la voluntad de explorar la intersección entre distintos paradigmas de sexualidad, así como entre todas las facetas identitarias de una comunidad que, como muestran las historias que he citado repetidamente, nunca se había visto a sí misma en tantas representaciones diferentes.

Con todo, el acto de mostrar resulta decisivo de por sí. La categoría *gay* ha comenzado a erigirse en estereotipo en el Cono Sur y España solo en tiempos muy recientes; uno de los filmes que estudio, *Chuecatown,* sienta las bases para su interpretación precisamente en la posibilidad de «"ordenar" la masa de datos complejos e incipientes que recibimos del mundo» (Dyer, *Matter* 12) en una imagen estándar. Durante una investigación policial, el asesino Víctor estima que la mayor parte de los hombres de Chueca podrían corresponder a la descripción que un testigo ocular cercano a la escena de uno de sus crímenes ha ofrecido de él. Aun sabiendo que esto es una exageración interesada, la propia coherencia de la frase de Víctor depende, en última instancia, de la existencia misma de una «masa de datos» constituida por la iteración incesante (en

términos butlerianos) de performances masculinas por parte de los HSH en el barrio de Chueca.[159] Este proceso debe alcanzar un punto crítico en que dichas iteraciones resignifiquen —para la sociedad en general, y no solo para la comunidad de HSH— una determinada categoría de identidad sexual (el «macho»),[160] y con ello formen conexiones entre paradigmas sexuales que, de otra manera, podrían tratarse como compartimentos estancos, tal y como en el esquema terminológico propuesto por Oscar Guasch (*Sociedad* 105).

Teniendo en cuenta estos hechos, y habiendo observado la forma en que ambos paradigmas conviven en las películas que he seleccionado, una de las principales conclusiones de este trabajo es que estos títulos «entienden»; si no entienden, al menos comprenden.[161] En sus intervenciones extratextuales, los directores y directoras que firman estos títulos no subrayan en casi ningún caso circunstancias personales (mucho menos preferencias) que los predispongan a un mayor entendimiento de las comunidades con las que dialoga su obra, o que faciliten el conocimiento de primera mano de realidades a menudo clandestinas. Resultan significativas las declaraciones al respecto de Anahí Berneri, cuando sugiere que su primer acercamiento a la comunidad SM fue a través del texto original en que se inspira *Un año sin amor,* y que el rodaje cambió

[159] Resulta significativo el uso del término «clon gay» para referirse a la estética gay urbana estadounidense de los años 70. La «clonación» no fue más que el fruto de la repetición en masa de una performance marcadamente masculina.

[160] Recordemos el episodio sobre la inaudita retransmisión de un concierto de Village People en la televisión chilena durante los años 80, que no hubiera sido posible en otros contextos culturales —precisamente, el cine del período que estoy estudiando—.

[161] «Entender es ser gay o lesbiana, haber optado por la homosexualidad. Entiende quien disfruta del placer sexual con personas de su mismo sexo»; «comprender, en principio, es no ser homosexual pero sí participar de la realidad homosexual [...]. En el ambiente un *No entiende, comprende* esconde una ironía que insinúa que el sujeto en cuestión es un embozado» (Pereda 75, 54-55). No pretendo utilizar dicha ironía en este caso.

notablemente su perspectiva sobre el conjunto de la comunidad gay. La cámara de Berneri, situada en la otra acera, intenta comprender a pesar de la distancia: en determinados rincones de la ciudad, planos generales muestran cómo los hombres porteños se dedican al yiro con ahínco, tanto que se ha descrito esta representación de Buenos Aires como «un Shangri-La homosexual» donde «en cuanto Pablo sale de su piso, los hombres comienzan a intercambiar con él miradas nada inocentes» (Burki). Las escenas de *Un año sin amor* no se hallan tan lejos de las secuencias callejeras de *Cruising* en lo que a composición visual respecta, pero sí en cuanto al marco, en el sentido más amplio: carecen del comentario homofóbico (y fuera de pantalla) de los policías, desde cuya perspectiva privilegiada, dentro del vehículo, observamos las calles neoyorquinas.[162] Escenas similares en *Chuecatown* o *Los novios búlgaros,* casi todas en torno al barrio de Chueca, también obligan a la audiencia a resignificar las performances masculinas.[163] Por primera vez en la historia del cine iberoamericano, la interconexión entre lo homonormativo y lo homosocial se revela con claridad diáfana: haciendo una paráfrasis del título de uno de los volúmenes de Dyer, *now they see it.*

Dichas escenas colectivas se complementan, por otro lado, con un menor énfasis en la problemática social asociada a la homofobia en muchos títulos. Tanto *Un año sin amor* como *Los novios búlgaros* están basadas en narrativas en primera persona, y mantienen dicha perspectiva a través de la voz en off de los personajes principales (Pablo

[162] «Un día de estos, esta ciudad va a reventar. Antes uno podía jugar a *stickball* por estas calles... Y mira ahora a estos tipos. Dios, ¿a dónde vamos?». Un comentario muy semejante aparece en *Taxi Driver* (Estados Unidos; Martin Scorsese, 1976); la visión de Schinca (434) de las calles del Bajo de Montevideo no es muy distinta.

[163] Por razones de espacio, se quedan fuera de esta tesis otras películas que cumplen la misma función: es el caso del algunas ya mencionadas como la chilena *Drama* o la española *Cachorro;* se podría aludir también a *Reinas* (España; Manuel Gómez Pereira, 2005). Todos estos títulos entran en el marco cronológico de mi estudio.

y Daniel) a lo largo de toda la película. Este aparente solipsismo, sin embargo, no traduce una situación social aislada para ninguno de los dos personajes. La tupida red social de la que disfruta Pablo en *Diario* (el texto original de Pablo Pérez) se ha visto algo reducida en la adaptación —particularmente en lo que respecta a su participación en eventos culturales— y, sin embargo, sigue siendo más que suficiente para proporcionarle los contactos sexuales que demanda a pesar de su condición de seropositivo; las fronteras entre la red social y la red sexual se difuminan.[164] En el caso de Daniel, resulta todavía más claro que la aparente soledad del protagonista tiene mucho de mecanismo retórico —*captatio benevolentiae,* como he indicado previamente—: su posición social de prestigio y su importante papel dentro del círculo de amigos que se reúnen en Chueca lo demuestran.[165] Una de las premisas iniciales de esta tesis es que la adopción de una determinada identidad sexual —algo evidente en estos dos casos, aunque los personajes no lo comenten— puede proporcionar herramientas para resituar a los HSH dentro de su entorno social. El hecho de que ostenten el lugar protagónico de la primera persona en estas narrativas, tal y como ocurría en los textos originales, supone plantear esta posibilidad desde el ámbito de la ficción. Que se consume o no depende en parte de la agencia de los protagonistas: recordemos cómo Pablo decide no avisar a su amigo Nicolás de que se ha quedado en la calle al final de *Un año sin amor.*

Aunque el uso del término *gay* en sí es escaso en estos filmes, los ejemplos que

---

[164] Conviene recordar la presencia de Nicolás, amigo de Pablo cuyo afecto por él queda poco disimulado.

[165] Una de las secuencias finales, en la que Daniel habla con la Ley de Los Ángeles, abogado que forma parte de la tertulia de Chueca, muestra una complicidad entre ambos que parece sugerir que han sido más que «hermanas» (*hermana* significa «homosexual muy, muy amiga con la que se comparte todo menos la cama, es decir, con el cual no se mantienen relaciones sexuales, pues si lo hacen cometen un incesto» [Pereda 95]).

acabo de citar demuestran con claridad la medida en que la adopción del paradigma gay y de una sexualidad organizada en torno a términos más flexibles —no necesariamente igualitarios, como los que Halperin atribuye a la cultura gay de los años 70— ha alterado los modos de representación de los HSH en el cine del Cono Sur y España. Frente a esta perspectiva, que destaca el peso de los números y la «masa crítica» de una comunidad cada vez más pública, cabe preguntarse lo que ocurre en la cama. Podemos pensar que allí donde se expresan las banderas (según Llamas y Vidarte, cf. supra) no se manifiestan las etiquetas con tanta fuerza —habida cuenta, sobre todo, de las pocas prendas que intervienen en estas circunstancias—. Sin embargo, como hemos visto, las etiquetas asociadas al paradigma mediterráneo se visualizan en lo que sucede en el lecho, o en cualquier otro lugar donde tengan lugar encuentros sexuales: es allí donde se confieren significados que se revelarán, llegado el caso, al conjunto de la sociedad. Los personajes que desempeñan cada uno de los dos roles sexuales son susceptibles de sufrir las consecuencias de este proceso.[166] Esta afirmación se sostiene en dos aportes teóricos: el primero y más antiguo lo ofrecen las observaciones de Halperin sobre la prostitución masculina en la Atenas clásica, que recalcan que, en caso de prostituirse y/o ofrecerse como pasivos los ciudadanos corrían el riesgo de perder sus derechos (*One Hundred* 88-112). Más adelante, los hombres que preferían este rol sexual iban a ser censurados como *molles* y quemados en la hoguera —una medida mucho más expeditiva que la pérdida de derechos ciudadanos— (cf. Guasch, *Crisis* 46-61). La otra «columna teórica» la ofrece Butler a través del argumento principal de *Mecanismos psíquicos del poder,* que plantea

[166] De ahí el obstinado silencio de los personajes adolescentes a cuyo análisis dedico el primer capítulo. La principal diferencia con casos anteriores, como ya he observado, es que este silencio no es del todo incompatible con el placer sexual.

la íntima relación entre el poder y los sujetos que este mismo produce: recordemos cómo uno de los personajes de Lemebel en *Tengo miedo torero* evadía la vigilancia policial durante una redada en Santiago gracias a su (nunca demostrada) disponibilidad sexual para las fuerzas policiales (179).

En última instancia, los «mecanismos psíquicos» que emplea el poder a través del paradigma mediterráneo deben reproducirse no ya a nivel social, sino en los contactos entre dos individuos: no sorprende, por consiguiente, que la inclusión de escenas sexuales en estas películas tenga un protagonismo insólito. A pesar de la penumbra de algunas tomas de *Krámpack,* de las elipsis de *Amor crudo,* de la cámara evasiva que filma las sesiones SM de *Un año sin amor,* de las ropas con las que Ander y José —vestidos de etiqueta, por cierto— tienen su primer encuentro sexual, el sexo ocupa un lugar decisivo en el argumento de todos estos filmes. Las escenas eróticas cumplen una doble función. Subrayan la vigencia del paradigma mediterráneo, según el cual la pasividad y la performance femenina son rasgos identitarios, mientras que la performance masculina no tiene consecuencias para la identidad del individuo. Buscan también vías para superar este esquema —particularmente cuando se asocia a sistemas de explotación laboral, como es el caso de *Ander*—. La refiguración de la sexualidad masculina que conllevan dichas escenas, toda vez que la imagen de algunos de sus personajes ha evolucionado desde el estereotipo «etiquetado» como *marica* en décadas anteriores sin alcanzar el otro extremo, abre un abanico de nuevas posibilidades para las representaciones de HSH. ¿Por qué resultan particularmente relevantes, entonces, estas imágenes? ¿Acaso son suficientes para un análisis detenido de la subjetividad gay en España y el Cono Sur? Para responder, volveré a la historia de una imagen muy concreta, antes que a la «masa crítica» de

performances masculinas.

Hablemos, de nuevo, de banderas. Durante un viaje a Madrid, uno de los muchos que componen el recorrido de su libro *Global gay,* Martel encuentra «un toro de todos los colores del arco iris», lo que le lleva a concluir —en un colosal ejercicio de *wishful thinking* que soslaya además los nacionalismos «periféricos»— que «en Chueca se es español *y* gay a la vez» (49).[167] La imagen del toro, en este caso personalizado para la clientela del barrio gay madrileño, proviene de los anuncios de la compañía Osborne diseminados por las carreteras españolas, ahora desprovistos de la marca. Esta imagen, reconocida como símbolo nacionalista español, ha sido también apropiada por discursos críticos: véase, por ejemplo, la portada del volumen colectivo *CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española,*[168] donde el toro se metamorfosea en oveja. Hay razones para pensar que la reconceptualización de esta imagen nacional tiene algo que ver con la propuesta, adelantada por Gras-Velázquez, de la configuración de una nación gay específicamente española, que podría resolver el conflicto entre ser español y ser gay. Tampoco faltan razones para pensar que se trata de una simple estrategia comercial, aunque otros casos semejantes —el cambio de fecha del Orgullo Gay en Santiago de Chile del 28 de junio a septiembre, mes de las Fiestas Patrias— corresponden claramente a una reapropriación nacional de una celebración que, de otro modo, podría percibirse como un gesto neoimperialista. Como indica Sutherland, «a menudo los activistas del movimiento gay en Estados Unidos piensan que los militantes homosexuales latinoamericanos nos regimos por sus calendarios […]. La verdad es que,

[167] El toro podría corresponder al de una postal anunciada en el sitio web de la tienda visitada por el autor: http://www.lifegay.com/regalos-y-complementos/606-postales.html.
[168] Para más análisis sobre el significado del toro de Osborne, cf. Johnson y Leatherman.

como decía Martí, es preferible nuestra Grecia a la Grecia de ellos o ninguna» (37-38).

Las representaciones de la identidad gay en el Cono Sur y España, en fin, han ensanchado sus horizontes; si dicha identidad puede seguir considerándose como «etiqueta», esto se debe a que su visibilidad en cuanto estereotipo se reduce a representaciones muy limitadas, como la pornografía o los reclamos comerciales. La información categorizada y codificada en dicha etiqueta, sin embargo, resulta importante por la forma en que, como implicaba Dyer a la hora de hablar de estereotipos, simplifica el proceso de reconocimiento propio y ajeno, sin que dicho reconocimiento deba implicar homogeneización corporal. La pluralidad de representaciones manifiesta a través de la selección de filmes de esta tesis demuestra, en primer lugar, que existe un número importante de cineastas en España y el Cono Sur que incluyen imágenes de HSH no tanto como un símbolo de modernidad,[169] o con la intención de eludir la presión para producir «imágenes positivas», sino con una conciencia clara de los posibles usos y efectos de la representación de miembros de este colectivo. Por primera vez, los HSH aparentemente «normales» y desinhibidos aparecen no aislados como un caso de estudio, sino como representantes de genealogías fílmicas tanto propias como ajenas. En *Krámpack,* por ejemplo, hemos visto cómo los directores rinden un homenaje nada velado a las parejas cómicas de Hollywood; cómo patrones del cine español «clásico» (los machos ibéricos de los años 60 y 70) aparecen subrepticiamente; cómo, finalmente, el discurso sobre identidad nacional presente de forma marginal en la obra de teatro original subyace aquí a

[169] Mira destaca la compleja relación entre la hipervisibilidad fílmica de la disidencia sexual y la modernidad tanto en la Alemania de Weimar (233-45) como en la transición española (394-414).

la más que probable disparidad económica de los protagonistas.[170] *Chuecatown,* por su parte, conecta con las comedias *mainstream* del cine español contemporáneo por medio del uso de actores de gran popularidad, y utiliza la escalera vecinal como alegoría del conjunto del país.[171] Genealogías más recientes se reproducen en *El cuarto de Leo* o *Un año sin amor:* ambas películas, que he decidido incluir bajo la categoría de «cine de temática gay», manifiestan una conexión clara con los filmes sobre «juventud desencantada» (Podalsky) que han proliferado en el nuevo cine latinoamericano desde la década de los 90. Las dos películas muestran, de hecho, los mismos puntos de anclaje entre el comportamiento distante de los personajes principales y el legado histórico tanto de la dictadura uruguaya como del «proceso» argentino; la «celda» protectora en la que Leo se refugia del mundo exterior y la ambigua relación que tiene Pablo con el Comisario (hasta el desenlace de la película) son buena muestra de ello. Finalmente, la inclusión de la problemática que llevan aparejada las identidades sexuales se muestra no de forma aislada, sino integrada con muchas otras. Parte del valor de estas películas reside en la forma en que evitan tratar las identidades interseccionales de los HSH no en un formato de «matriz» o de «encuesta», según el cuál una identidad determinada puede resumirse en un número de adscripciones comunitarias, cada una de ellas producto de intereses dispares, pero todas disponibles para su compartimentalización. El personaje principal de *Ander* entra en conflicto directo con su entorno por partida doble: es un hablante de vasco

[170] Como ya he sugerido (cf. n. 46), esto podría ofrecer una interpretación muy diferente de la película, según la cual las huellas del paradigma mediterráneo sirven para subrayar dos discursos nacionales enfrentados en Cataluña. Queda pendiente para futuras investigaciones.

[171] La instancia más famosa de esta alegoría es el archiconocido drama *Historia de una escalera* (Antonio Buero Vallejo, 1949), que también acaba con la restitución del orden, tal y como *Chuecatown*.

que no muestra interés en la integración cultural de inmigrantes alófonos, sino que se adapta a sus demandas lingüísticas; es también un HSH. La salida a esta doble disputa no pasa por elegir una comunidad concreta, sino que depende directamente de la capacidad del protagonista para reorganizar redes de personas que se han desgajado de otras comunidades. Incluso en *Mi último round,* la disyuntiva entre la inexorable marginalidad de los personajes y su praxis sexual «congénita», asociada en Chile a un elevado nivel de poder adquisitivo, no se puede reducir por completo a la presencia de fuerzas colectivas que empujan al individuo hacia un destino triunfal o trágico. Como retrata el coche con el letrero de «se vende» en que Octavio, Hugo y la «familia» se van al campo de las afueras de Osorno al principio de la película, los propios vehículos comunitarios dominantes —en este caso, la homosocialidad como ambiente que propiciaba la estasis social— están en una situación precaria y susceptible de liquidación en estos países, y el momento exige la reformulación de alianzas entre diferentes miembros de la sociedad que creían no tener nada en común hasta entonces.

La voluntad «ecuménica» de quienes firman estos filmes, al margen de su identidad de género y orientación sexual, debería resultar en un mayor atractivo para una audiencia cada vez más plural. Una parte significativa de las reseñas que he empleado a lo largo de este texto destaca las posibilidades de este «nuevo cine gay» en países en los que las demandas de los disidentes sexuales se han integrado cada vez más en el conjunto de otras demandas ciudadanas. A pesar de ello, hay indicios de que el mensaje cada vez más inclusivo que plantean directores como, por ejemplo, Roberto Castón, podría tener dificultades para encontrar un vehículo apropiado: en uno de los pocos trabajos académicos sobre *Ander,* Jaume Martí-Olivella destaca cómo el lendakari (jefe del

Gobierno Vasco) Ibarretxe estuvo presente en el estreno en un festival, pero también menciona las trabas para distribuir el filme en salas comerciales españolas (n. 36, 51). Fuera de las pantallas, muchos disidentes sexuales han cumplido la labor no ya de mostrar, sino de mostrarse, sin necesidad de considerar la cuestión de la etiqueta —¿es mi cuerpo digno de lucir prendas identitarias?—, con los riesgos que esto conlleva. Como botón de muestra, puedo mencionar la manifestación del Orgullo Gay de 2014 en Madrid, a la que tuve oportunidad de asistir. El acto contó con la presencia de un buen número de partidos políticos, agrupaciones sociales y asociaciones reivindicativas que portaban, como marca de interseccionalidad, las más diversas banderas, tanto por razón de procedencia nacional/regional como de ideología política. Una de ellas, sin embargo, estaba ausente: la bandera española oficial sancionada por la constitución de 1978, la misma cuyo escudo es suplantado por el toro de Osborne en una de sus versiones.[172] Se diría, por lo tanto, que «ser gay *y* español» no resulta tan fácil; que hay costuras rotas dentro de la red interseccional. Queda pendiente probar en qué medida el énfasis en mostrar (o en mostrarse), antes que en explicar,[173] puede generar un cine capaz de desplegar modelos identitarios disponibles para la mayoría de HSH —etiquetados o no— y, al mismo tiempo, capaz de proponer una alianza sólida entre los cuerpos más visibles de la comunidad LGBTQ y demandas sociales de alto alcance, tanto en los países que nos ocupan como en cualquier otro.

Quiero cerrar con otra imagen que intenta responder a este interrogante. La misma noche de la manifestación estuve en la plaza de San Ildefonso, rincón en los aledaños de

[172] Una excepción notable a este hecho fue el pequeño grupo que representaba al partido Unión, Progreso y Democracia, que tiene como una de sus principales ideas la unidad de España. El público no lo recibió con particular entusiasmo.
[173] Pienso aquí en la peculiar relación en inglés entre *to show* y *to tell.*

Chueca que sirve como punto de encuentro entre el público del *gay village* con el del barrio de Malasaña donde se encuentra la plaza —el Madrid *hipster,* por utilizar términos internacionales—. Allí presencié una escena interesante: un joven, sentado en un banco, llevaba una bandera arcoíris a modo de capa; otro chico, sentado a su lado, visiblemente hetero (y visiblemente ebrio), observaba la «capa» estupefacto. De repente, tomó la tela de la bandera entre las manos, hizo unos pliegues y comenzó a hablar con su propietario: le explicó cómo la bandera arcoíris, doblada de la forma adecuada, se transforma en la bandera republicana.[174] El encuentro dio lugar a una breve conversación casual, donde salieron a relucir ciertos paralelos entre el progresismo del movimiento LGBTQ (argumento fundamental del texto de Martel) en España y los ideales progresistas tanto de la Segunda República como de quienes proponen una tercera.[175] La paradoja de la situación es que supuso el acercamiento de miembros de dos naciones que, por ahora, no existen en cuanto tales, y que todavía dependen del encuentro de personas con diferentes prioridades, pero coincidencias programáticas significativas. Meses antes de este inesperado encuentro, Pedro Zerolo, concejal socialista del ayuntamiento de Madrid, ofreció una visión interesante sobre el papel del estado español en sus relaciones con la disidencia sexual. Zerolo, hijo de exiliados republicanos en Caracas y cabeza visible del proceso que condujo al reconocimiento del matrimonio entre personas del mismo sexo en España, observó que, durante la presidencia de Zapatero, «España llegó por primera vez puntual a la cita por la igualdad, jamás habíamos sido los primeros […]. Eso es la marca

[174] Es decir, la bandera de la Segunda República española (1931-39), compuesta por tres franjas horizontales (roja, amarilla y morada). Invito a hacer la prueba.
[175] Baste el primer artículo de la constitución de 1931 para trazar este paralelo: «España es una República democrática de trabajadores de toda clase, que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia» (1).

España» («Valenciano»). Sus palabras podrían interpretarse como una declinación de la idea de Martel, quien postulaba que la identidad gay había cerrado su conflicto con identidades hegemónicas, como las de las naciones-estado; sin embargo, sabemos que las ideas políticas del concejal socialista beben de una nación todavía por crear. Al ser preguntado sobre la coronación del rey Felipe VI, quien dispensó el componente religioso de la ceremonia, Zerolo dice aprobar el gesto, pero también advierte que «el laicismo es el mejor antídoto contra el fundamentalismo político, el integrismo religioso y el nacionalismo excluyente. Por eso defiendo la República, porque transmite los mejores valores de ciudadanía». La galería de imágenes analizadas en esta tesis subraya que los ciudadanos gais de España y el Cono Sur, pese a haber alcanzado una visibilidad insospechada por medio de la gran pantalla, no han dejado de estar en los bordes del marco político en el que todavía se halla la disidencia sexual. Es desde esos bordes donde cabe formar las alianzas sociales y políticas necesarias para crear nuevas naciones *queer* más allá de lo sexual o, por qué no, remendar a nuestro gusto las banderas que las naciones-estado nos asignan.[176]

[176] El título de la historia del movimiento LGBTQ chileno de Robles, *Bandera hueca* (es decir, «marica»), parece invitar a actuaciones más radicales.

Bibliografía

¡A mí la Legión! Dir. Juan de Orduña. Divisa Home Video, 2009. DVD.

Acevedo, Carlos y otros. *CT o la Cultura de la Transición: Crítica a 35 años de cultura española.* Barcelona: Debolsillo, 2012. Impreso.

Adam Donat, Antoni y Àlvar Martínez Vidal. «"Infanticidas, violadores, homosexuales y pervertidos de todas las categorías". La homosexualidad en la psiquiatría del franquismo». *Una discriminación universal: La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Ed. Javier Ugarte Pérez. Barcelona: Egales, 2008. 109-38. Impreso.

Adiós, Roberto. Dir. Enrique Dawi. 1985. GLD, 2007. DVD.

Aguirre, Gonzalo. «Testimonio de una disolución. Sobre *Un año sin amor* de Anahí Berneri». *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestís en el cine argentino.* Comp. Adrián Melo. Buenos Aires: Lea, 2008. 319-36. Impreso.

Aguirre, Lina. «*Un año sin amor:* masculinidad, placer y poder en el Nuevo Cine Argentino». *Chasqui* 40.2 (2011): 35-47. *Academic Search Premier.* Web. 23 de abril de 2014.

Alas, Leopoldo. *Ojo de loca no se equivoca.* Barcelona: Planeta, 2002. Impreso.

Aldrich, Robert. «Homosexuality and the City: An Historical Overview». *Urban Studies* 41.9 (2004): 1719-37. PDF.

Aliaga, Juan Vicente y José Miguel G. Cortés. *Identidad y diferencia: Sobre la cultura gay en España*. 2.ª ed. Barcelona: Egales, 2000. Impreso.

Altman, Dennis. *The Homosexualization of America, the Americanization of the Homosexual.* Nueva York: St. Martin's P, 1982. Impreso.

Les amitiés particulières [This Special Friendship]. Dir. Jean Delannoy. 1963. Award Films International, s.f. DVD.

«Amor crudo». Dir. Juan Chappa y Martín Deus. 2008. *Boys Life 7.* Strand Releasing, 2010. DVD.

Ander. Dir. Roberto Castón. Bildkraft, 2011. DVD.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Londres: Verso, 1991. Impreso.

Aragay, Tomás y Cesc Gay. «Aquellas pequeñas cosas: una entrevista con Cesc Gay y Tomás Aragay». Entrevista de Celestino Deleyto. *Hispanic Research Journal* 9.4

(2008): 354-68. *MLA International Bibliography.* Web. 31 de agosto de 2013.

---. «We Don't Talk About This Kind of Thing…». Entrevista de Rich Cline. *Shadows On The Wall.* Rich Cline, 2003. Web. 31 de agosto de 2013.

Aranda, Rosa. «La Berlinale escucha por primera vez el euskera con *Ander* de Castón». *Dpa-Servicio Internacional en Español* 11 de febrero de 2009: s.p. *Referencia Latina.* Web. 9 de junio de 2014.

Archetti, Eduardo. «Soccer and Masculinity». *The Argentina Reader: History, Culture, Politics.* Ed. Gabriela Nouzeilles y Graciela Montaldo. Durham: Duke UP, 2002. 519-24. Impreso.

Argüelles, Lourdes y B. Ruby Rich. «Homosexuality, Homophobia, and Revolution: Notes toward an Understanding of the Cuban Lesbian and Gay Male Experience». *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past.* Ed. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus y George Chauncey Jr. Nueva York: New American Library, 1989. 441-55. Impreso.

Arnalte, Arturo. «Gays en la picota. Su representación en los medios de comunicación». *Una discriminación universal: La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Ed. Javier Ugarte Pérez. Barcelona: Egales, 2008. 139-71. Impreso.

Barandiarán, Javiera. «Researching Race in Chile». *Latin American Research Review* 41.1 (2012): 161-76. *Project MUSE.* Web. 13 de julio de 2014.

«Baserritar». *Elhuyar Hiztegia.* S.f. Web. 13 de agosto de 2014.

«Batllismo». *Diccionario del español del Uruguay.* 2011. Impreso.

Bazán, Osvaldo. *Historia de la homosexualidad en la Argentina: de la conquista de América al siglo XXI.* Buenos Aires: Marea, 2004. Impreso.

Beastly Boyz. Dir. David DeCoteau. Rapid Heart Extreme, 2006. DVD.

Beauvoir, Simone de. *El segundo sexo.* Prólogo de Teresa López Pardina, trad. Alicia Martorell. Madrid: Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer, 2005. Impreso.

Bech, Henning. *When Men Meet: Homosexuality and Modernity.* Trad. Teresa Mesquit y Tim Davies. Chicago: U of Chicago P, 1997. Impreso.

Beckmann, Andrea. «The "Bodily Practices" of Consensual "SM", Spirituality and "Transcendence"». Langdridge y Barker 98-118.

Bell, David y Jon Binnie. *The Sexual Citizen: Queer Politics and Beyond.* Cambridge:

Polity, 2000. Impreso.

Benavides, Gloria. «Muchacho malo». Videoclip. *YouTube.* YouTube, 20 de julio de 2010. Web. 31 de agosto de 2013.

Benderson, Bruce y James Bidgood. *Bidgood.* Colonia: Taschen, 2009. Impreso.

Benshoff, Harry M. y Sean Griffin. *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America.* Lanham: Rowman, 2006. Impreso.

Berlant, Lauren y Elizabeth Freeman. «Queer Nationality». *boundary 2* 19.1 (primavera 1992): 149-80. *JSTOR*. Web. 4 de mayo de 2012.

Berneri, Anahí. «Anahi Berneri habla de "Un Año Sin Amor"». Entrevista de Luciano Monteagudo. *Anodis.com.* Anodis, 11 de febrero de 2005. Web. 23 de abril de 2014.

Bersani, Leo. *Homos.* Cambridge: Harvard UP, 1995. Impreso.

---. «Is the Rectum a Grave?» *October* 43 (invierno 1987): 197-22. *JSTOR.* Web. 13 de enero de 2013.

Bérubé, Allan. «Marching to a Different Drummer: Lesbian and Gay GIs in World War II». *Hidden from History: Reclaiming the Gay and Lesbian Past.* Ed. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus y George Chauncey Jr. Nueva York: New American Library, 1989. 383-94. Impreso.

Billard, Henri. «McOndo y el VIH-SIDA: el fin del "castigo" divino». *Soy lo que ves: Cultura, identidad y representación homosexual.* Coord. Alfonso Ceballos Muñoz y otros. Oviedo: Septem, 2010. 181-94. Impreso.

Bizzio, Sergio. «Cinismo». *Chicos.* Buenos Aires: Interzona, 2004. 7-34. Impreso.

Blanco, Fernando A. «Queer Latinoamérica: ¿cuenta regresiva?». *Resentir lo* queer *en América Latina: diálogos desde/con el Sur.* Eds. Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri. Barcelona: Egales, 2014. 27-43. Impreso.

Blokes. Dir. Marialy Rivas. Osvaldo2107, 11 de julio de 2011. Dailymotion.

«BLOKES (BLOCKS)». *Festival de Cannes.* Festival de Cannes, [2010]. Web. 31 de agosto de 2013.

Bornstein, Kate. *My Gender Workbook*. Nueva York: Routledge, 1998. Impreso.

The Boys in the Band. Dir. William Friedkin. 1970. Paramount Home Entertainment, [2008]. DVD.

Brokeback Mountain. Dir. Ang Lee. Universal, 2006. DVD.

Bronski, Michael. «Positive Images and the Coming Out Film: The Art and Politics of Gay and Lesbian Cinema». *Cineaste* 26.1 (2000): 20-26. Impreso.

Buero Vallejo, Antonio. *Historia de una escalera.* 13.ª ed. Madrid: Escélicer, 1972. Impreso.

Burki, Talha. Reseña de *A Year Without Love,* dir. Anahí Berneri. *Lancet* 6.3 (2006): 137. Web. 23 de abril de 2014.

«Buscando una historia simple». Reseña de *El cuarto de Leo,* dir. Enrique Buchichio. *El País* [Uruguay] 16 de julio de 2010: s.p. Web. 26 de enero de 2014.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo».* Trans. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.

---. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad.* Trad. María Antonia Muñoz. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.

---. *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción.* Trad. Jacqueline Cruz. Madrid: Cátedra, 2001. Impreso.

Cachorro. Dir. Miguel Albaladejo. TLA Releasing, 2005. DVD.

Cantarella, Eva. *Según natura: La bisexualidad en el mundo antiguo.* Trad. María del Mar Llinares García. Madrid: Akal, 1991. Impreso.

Carbonari, Patricia. «Entre la pluma y la cámara». *Cinémas d'Amérique Latine* 18 (2010): 78-89. Impreso.

Cardín, Alberto. *Guerreros, chamanes y travestís: Indicios de homosexualidad entre los exóticos.* Barcelona: Tusquets, 1984. Impreso.

---. «Una cierta sensación de fin». *Lo próximo y lo ajeno: Tientos etnológicos II.* Barcelona: Icaria, 1990. 47-56. Impreso.

Cardín, Alberto y Armand de Fluviá, eds. *Sida: ¿maldición bíblica o enfermedad letal?* Barcelona: Laertes, 1985. Impreso.

Ceballos Muñoz, Alfonso. «"Being Sexed Is a Hard Job": un análisis del modelo de masculinidad gay en el cómic de Tom de Finlandia». *Soy lo que ves: Cultura, identidad y representación homosexual.* Coord. Alfonso Ceballos Muñoz y otros. Oviedo: Septem, 2010. 119-33. Impreso.

Chuecatown [Boystown]. Dir. Juan Flahn. TLA Releasing, 2007. DVD.

Clark, Zoila. «Our Monstruous Humanimality in Lucía Puenzo's *XXY* and *El niño pez*». *Hispanet Journal* 5 (2012): s.p. *MLA International Bibliography.* Web. 17 de mayo de 2013.

Cockrell, Eddie. Reseña de *Un año sin amor,* dir. Anahí Berneri. *Variety* 28 de marzo de 2005: 43-44. Impreso.

Collado Alonso, Rocío. «El destape del cartel de cine español. La nueva libertad sexual en la transición española». *Discursos de la sexualidad en el cine.* Coord. Francisco García García y Miguel Arroyo Fernández. Monográfico de *Icono 14* 9 (2011): 194-220. Web. 10 de enero de 2013.

Collins, Alan. «Sexual Dissidence, Enterprise and Assimilation: Bedfellows in Urban Regeneration». *Urban Studies* 41.9 (2004): 1789-1806. PDF.

Constitución de la República Española. Título preliminar. Art. 1. 1931. Impreso.

Contardo, Óscar. *Raro: una historia gay de Chile.* Santiago de Chile: Planeta Chilena, 2011. Impreso.

Crosby, Christina y otros. «Queer Studies, Materialism, and Crisis: A Roundtable Discussion». *GLQ* 18.1 (2012): 127-47. PDF.

Crucet, Lía. «Yo no soy abusadora». Videoclip. *YouTube.* YouTube, 27 de diciembre de 2011. Web. 8 de junio de 2014.

Cruising. Dir. William Friedkin. 1980. Warner Home Video, 2007. DVD.

El cuarto de Leo. Dir. Enrique Buchichio. Global Film Initiative, 2011. DVD.

Cushman & Wakefield Research. *Main Streets Across the World.* Londres: Cushman & Wakefield, 2013. PDF.

CW Film Foundation. *Discussion Guide. Global Lens 2010: Leo's Room (El Cuarto de Leo).* S.l.: Global Film Initiative, 2010. PDF.

D'Emilio, John. «Capitalism and Gay Identity». *Powers of Desire: The Politics of Sexuality.* Ed. Ann Snitow, Christine Stansell y Sharon Thompson. Nueva York: Monthly Review, 1983. 100-113. Impreso.

Dennis, Jeffery. *We Boys Together: Teenagers in Love Before Girl-Crazyness.* Nashville: Vanderbilt UP, 2007. Impreso.

Diferente. Dir. Luis María Delgado. A.C.P. Cinematográfica, 1962. Película.

El diputado. Dir. Eloy de la Iglesia. 1978. Divisa Home Video, 2004. DVD.

Doña Herlinda y su hijo [Doña Herlinda and Her Son]. Dir. Jaime Humberto Hermosillo. 1986. Vanguard Cinema, 2001. DVD.

Drama. Dir. Marías Lira. Productora Ocio, 2010. DVD.

Dyer, Richard. *The Matter of Images: Essays on Representations.* 2.ª ed. Londres: Routledge, 2002. Impreso.

---, con Julianne Pidduck. *Now You See It: Studies in Lesbian and Gay Film.* 2.ª ed. Nueva York: Routledge, 2003. Impreso.

Edelman, Lee. *No Future: Queer Theory and the Death Drive.* Durham: Duke UP, 2004. Impreso.

Edwards Bello, Joaquín. *El roto.* 20.ª ed. Santiago de Chile: Universitaria, 2006. Impreso.

Ellis, Robert Richmond. «Spanish Constitutional Democracy and Cinematic Representations of Queer Sexuality, or, Saving the Family: *Los novios búlgaros, Reinas,* and *Fuera de carta». Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 35.1 (otoño 2010): 67-80. Impreso.

Epps, Brad. «Estados de deseo: homosexualidad y nacionalidad (Juan Goytisolo y Reinaldo Arenas a vuelapluma)». *Revista Iberoamericana* 62.176/177 (julio-diciembre 1996): 799-820. PDF.

Eribon, Didier. *Reflexiones sobre la cuestión gay.* Trad. Jaime Zulaika. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.

Escanlar, Gustavo. «Cuando nadie me ve». Reseña de *El cuarto de Leo,* dir. Enrique Buchichio. *Búsqueda* 15 de julio de 2010: s.p. Web. 26 de enero de 2014.

Escoffier, Jeffrey. «The Political Economy of the Closet: Notes toward an Economic History of Gay and Lesbian Life before Stonewall». *Homo Economics: Capitalism, Community, and Lesbian and Gay Life.* Ed. Amy Gluckman y Betsy Reed. Nueva York: Routledge, 1996. 123-34. Impreso.

Eventuarte. «¿Cómo decir lo que sentimos?» Reseña de «Amor crudo», dir. Juan Chappa y Martín Deus. *El Gurú del Séptimo Arte,* 17 de julio de 2012. Web. 31 de agosto de 2013.

Ewens, Joseph. Reseña de *Ander,* dir. Roberto Castón. *Cineoutsider,* 12 de abril de 2010. Web. 23 de julio de 2014.

Falconí Trávez, Diego. «La leyenda negra marica: una crítica comparatista desde el *Sur* a

la teoría *queer* hispana». *Resentir lo* queer *en América Latina: diálogos desde/con el Sur.* Eds. Diego Falconí Trávez, Santiago Castellanos y María Amelia Viteri. Barcelona: Egales, 2014. 81-115. Impreso.

Faliero, Mauricio. Reseña de *Un año sin amor,* dir. Anahí Berneri. *Cineismo.* Guillermo Ravaschino, s.f. Web. 27 de abril de 2014.

Farmer, Brett. *Spectacular Passions: Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships.* Durham: Duke UP, 2000. Impreso.

Fear, Bryon. Reseña de *Chuecatown,* dir. Juan Flahn. *Polari* 3 de diciembre de 2008: s.p. Web. 20 de febrero de 2014.

Foucault, Michel. «Des espaces autres». *Dits et écrits II, 1976-1988,* ed. Daniel Defert y François Ewald. París: Gallimard, 2001. 1571-81. Impreso.

---. *Historia de la sexualidad. 1-La voluntad de saber.* Ed. Juan Almela. 30.ª ed. México, D.F.: Siglo XXI, 2005. Impreso.

Fouz-Hernández, Santiago. «Boys Will Be Men: Teen Masculinities in Recent Spanish Cinema». *Youth Culture in Global Cinema.* Ed. Timothy Shary y Alexandra Seibel. Austin: U of Texas P, 2007. 222-37. Impreso.

Fouz-Hernández, Santiago y Alfredo Martínez-Expósito. *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema.* Londres: I.B. Tauris, 2007. Impreso.

Frankie Goes To Hollywood. «Relax». Videoclip. *YouTube.* YouTube, 21 de julio de 2008. Web. 5 de abril de 2014.

Fresa y chocolate. Dir. Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. 1993. Miramax, 2003. DVD.

Freud, Sigmund. «Sobre algunos mecanismos neuróticos en los celos, la paranoia y la homosexualidad». *Obras completas: Volumen 18 (1920-22),* 2.ª ed. Ed. James Strachey, trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1992. 213-26. Impreso.

Fundación BBVA e Ivie. *La población en España: 1900-2009.* Madrid: Fundación BBVA, 2010. PDF.

Galeano, Eduardo. «La dictadura y después las heridas secretas». *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya.* College Park: U of Maryland; Montevideo: Banda Oriental, 1987. 107-11. Impreso.

Gallagher, Rob. «Comico-heterocidal Cinema». Reseña de *Chuecatown,* dir. Juan Flahn. *Montage Film Reviews,* 2009. Web. 20 de febrero de 2014.

«Gentrification of the Mind». *The Brian Lehrer Show.* WNYC. WNYC, Nueva York. 23 de febrero de 2012. Radio.

Gil-Albert, Juan. *Obra completa en prosa: 7. Heraclés / Drama patrio.* Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo; Diputación Provincial, 1984. Impreso.

Gilda. Dir. Charles Vidor. 1946. Columbia TriStar, 2000. DVD.

Gove, Ben. «Framing Gay Youth». *Screen* 37.2 (1996): 147-92. Impreso.

Gras-Velázquez, Adrián. «Boystown: Representations of Queer Space in Recent Spanish Cinema». *Spaces and Flows: An International Conference on Urban and ExtraUrban Studies* 1.1 (2011): 97-108. PDF.

Guasch, Oscar. *La crisis de la heterosexualidad.* 2.ª ed. Barcelona: Laertes, 2007. Impreso.

---. *La sociedad rosa.* 2.ª ed. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Guillot, Víctor. «Cuando florece el dinero rosa». *La Nueva España* [Gijón] 23 de julio de 2007: s.p. Web. 27 de abril de 2013.

Guthmann, Edward. «A Breezy Look at Teen Sexuality: Coming-of-age tale covers very familiar turf». Reseña de *Krámpack,* dir. Cesc Gay. *San Francisco Chronicle* 2 de febrero de 2001: s.p. Web. 31 de agosto de 2013.

Gutiérrez Dorado, Antonio. «La voz de la memoria». *Una discriminación universal: La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Ed. Javier Ugarte Pérez. Barcelona: Egales, 2008. 247-56. Impreso.

Halperin, David M. *How To Be Gay.* Cambridge: Belknap-Harvard UP, 2012. Impreso.

---. *One Hundred Years of Homosexuality: And Other Essays on Greek Love.* Nueva York: Routledge, 1990. Impreso.

---. *What Do Gay Men Want?: An Essay on Sex, Risk, and Subjectivity.* Ann Arbor: U of Michigan P, 2007. Impreso.

Harvey, Dennis. Reseña de *Chuecatown,* dir. Juan Flahn. *Variety* 13 de noviembre de 2007: s.p. Web. 20 de febrero de 2014.

Historias del Kronen. Dir. Montxo Armendáriz. Manga Films, 2002. DVD.

Hocquenghem, Guy. *Le désir homosexuel.* Prefacio de René Schérer. París: Fayard, 2000. Impreso.

---. «We Can't All Die In Bed». *Semiotext(e)* 3.2 (1978): 28-31. Impreso.

Holden, Stephen. «Confronting the Perils of Puberty Squared». Reseña de *XXY,* dir. Lucía Puenzo. *New York Times* 2 de mayo de 2008: s.p. Web. 31 de agosto de 2013.

---. «His Friend Is Sweet 17, But Alas, Unavailable». Reseña de *Krámpack,* dir. Cesc Gay. *New York Times* 2 de febrero de 2001: s.p. Web. 31 de agosto de 2013.

Hustler White. Dir. Bruce LaBruce. 1996. Strand Releasing, 2002. DVD.

Hutchison, Elizabeth Quay y otros. *The Chile Reader: History, Culture, Politics.* Durham: Duke UP, 2014. Impreso.

if.... Dir. Lindsay Anderson. 1968. Criterion, 2007. DVD.

Interior. Leather Bar. Dir. James Franco y Travis Matthews. Strand Releasing, 2014. DVD.

Jackson, Jr., Earl. *Strategies of Deviance: Studies in Gay Male Representation.* Bloomington: Indiana UP, 1995. Impreso.

Jiménez, Rémi. Reseña de *Krámpack,* dir. Cesc Gay. *Chronic'art,* 1 de abril de 2001. Web. 31 de agosto de 2013.

Johnson, Carla y Alyson Leatherman. «*El Toro de Osborne:* Advertising, Community, and Myth». *Social Science Journal* 42 (2005): 135-40. Impreso.

Jorquera, Julio. Entrevista de Blanca Lewin. *Filmografías.* Canal 13. 2010. *YouTube.* Web. 2 de agosto de 2014.

---. Entrevista de Pablo Goldbarg. *About.com.* About.com, s.f. Web. 2 de agosto de 2014.

---. Entrevista de Pablo Goldbarg. *Vimeo.* Vimeo, 2011. Web. 2 de agosto de 2014.

Der junge Törless [Young Törless]. Dir. Volker Schlöndorff. 1966. Criterion, 2005. DVD.

Kleinplatz, Peggy J. y Charles Moser. «Is SM Pathological?». Langdridge y Barker 35-54.

Kramer, Gary M. *Independent Queer Cinema: Reviews and Interviews.* Binghamton: Southern Tier, Harrington Park-Haworth, 2006. Impreso.

Krámpack [Nico and Dani]. Dir. Cesc Gay. New Yorker Video, 2001. DVD.

Langdridge, Darren. «Speaking the Unspeakable: S/M and the Eroticisation of Pain».

Langdridge y Barker 85-97.

Langdridge, Darren y Meg Barker, eds. *Safe, Sane and Consensual: Contemporary Perspectives on Sadomasochism*. Basingstoke: Palgrave, 2007. Impreso.

Latter Days. Dir. C. Jay Cox. TLA Releasing, 2004. DVD.

Lejeune, Claude. «El SIDA: cifras inquietantes». *Gai Pied* 132 (25 de agosto de 1984): s.p. *Sida: ¿maldición bíblica o enfermedad letal?*. Eds. Alberto Cardín y Armand de Fluviá. Barcelona: Laertes, 1985. 69-75. Impreso

Lemebel, Pedro. «Blokes». *Cuentos eróticos: Primer concurso de cuentos eróticos, revista Caras.* Santiago de Chile: Televisa Chile, 2004. 24-28. Impreso.

---. *Tengo miedo torero.* 2.ª ed. Santiago de Chile: Planeta Chilena, 2001. Impreso.

La ley del deseo. Dir. Pedro Almodóvar. 1987. El País, 2004. DVD.

Lihn, Enrique. *El paseo Ahumada.* Santiago de Chile: Minga, 1983. PDF.

Llamas, Ricardo. *Teoría torcida: Prejuicios y discursos en torno a «la homosexualidad».* Madrid: Siglo XXI de España, 1998. Impreso.

Llamas, Ricardo y Francisco Javier Vidarte. *Extravíos.* Madrid: Espasa, 2001. Impreso.

---. *Homografías*. Madrid: Espasa, 1999. Impreso.

López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias y vida de Hernán Cortés.* Prólogo y cronología de Jorge Gurría Lacroix. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Impreso.

Loveman, Brian. *Chile: The Legacy of Hispanic Capitalism.* 3.ª ed. Oxford: Oxford UP, 2001. Impreso.

Lucky Lukas. Dir. George Duroy. 1998. Bel Ami, 2002. DVD.

Machuca. Dir. Andrés Wood. 2004. Menemsha, [2007]. DVD.

Martel, Frédéric. *Global gay: Cómo la revolución gay está cambiando el mundo.* Trad. Núria Petit Fontseré. Barcelona: Taurus, 2013. Impreso.

Martí-Olivella, Jaume. «Mikel/Ander/Tasio: Narrative Castings and Othering Masculinities in Basque Cinema». *Queering Iberia: Iberian Masculinities at the Margins.* Ed. Josep M. Armengol-Carrera. Nueva York: Peter Lang, 2012. 79-111. Impreso.

Martínez Castellanos, Rafael, «Rafa». *Chuecatown.* Madrid: Odisea, 2002. Impreso.

Mascareño, Carolina y Pablo Cádiz. «Ministro de Justicia y matrimonio igualitario: "He dicho lo que haremos, pero es un proceso, hay que debatir"». *La Tercera* 20 de marzo de 2014: s.p. Web. 10 de agosto de 2014.

Melero Salvador, Alejandro. *Placeres ocultos: Gays y lesbianas en el cine español de la Transición.* Madrid: Notorious, 2010. Impreso.

Mendicutti, Eduardo. *Los novios búlgaros.* Barcelona: Tusquets, 1993. Impreso.

Mi último round. Dir. Julio Jorquera. Homescreen, 2012. DVD.

Miller, D.A. *Bringing Out Roland Barthes.* Berkeley: U of California P, 1992. Impreso.

Miller, Neil. *Out in the World: Gay and Lesbian Life from Buenos Aires to Bangkok.* Nueva York: Random House, 1992. Impreso.

Mira, Alberto. *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine.* Barcelona: Egales, 2008. Impreso.

Moix, Terenci. *El cine de los sábados: (Memorias. El Peso de la Paja / 1).* Prólogo de Pere Gimferrer. Barcelona: Planeta, 1998. Impreso.

---. *El día que murió Marilyn.* Barcelona: Plaza & Janés, 1993. Impreso.

Morte a Venezia [Death in Venice]. Dir. Luchino Visconti. 1971. Warner Home Video, 2006. DVD.

Moser, Charles y Peggy J. Kleinplatz. «Themes of SM Expression». Langdridge y Barker 35-54.

«La muerte de Franco». *La transición.* Narr. Victoria Prego. Dir. Elías Andrés y Victoria Prego. Televisión Española. 20 de octubre de 2013. Web. 8 de junio de 2014.

La muerte de Mikel [Mikelen Heriotza]. Dir. Imanol Uribe. 1984. EiTB, 2005. DVD.

Muñoz, Carlos Basilio. *Uruguay homosexual: Culturas, minorías y discriminación desde una sociología de la homosexualidad.* Montevideo: Trilce, 1996. Impreso.

Murray, Stephen O. y otros. *Latin American Male Homosexualities*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1995. Impreso.

Murray, Stephen O. y Manuel Arboleda G. «Stigma Transformation and Relexifiction». Murray 138-44.

Murray, Stephen O. y Wayne R. Dynes. «Hispanic Homosexuals: A Spanish Lexicon». Murray 180-92.

nerdciego [Villar Rojas, Adrián]. «Triste». Videoclip. *YouTube.* YouTube, 6 de enero de 2007. Web. 31 de agosto de 2013.

Nesbit, John. Reseña de *Nico and Dani,* dir. Cesc Gay. *Old School Reviews,* s.f. Web. 23 de mayo de 2013.

No. Dir. Pablo Larraín. Sony Pictures Home Entertainment, 2013. DVD.

No se lo digas a nadie. Dir. Francisco J. Lombardi. Picture This! Home Video, 2000. DVD.

Los novios búlgaros. Dir. Eloy de la Iglesia. TLA Releasing, 2004. DVD.

Ocaña, retrat intermitent. Dir. Ventura Pons. 1978. Cameo, 2011. DVD.

Otra historia de amor. Dir. Américo Ortiz de Zárate. 1986. Archivo AVI.

Pappos, Ioannis. «Fear & Loathing». *Out* 13 de noviembre de 2012: s.p. Web. 15 de enero de 2013.

Paris is Burning. Dir. Jennie Livingston. 1990. Buena Vista Home Entertainment, 2005. DVD.

Paz, Senel. *El lobo, el bosque y el hombre nuevo.* México, D.F.: Era, 1991. Impreso.

Peláez, Esperanza y Cristina Fernández. «Eloy de la Iglesia estrena en Málaga *Los novios búlgaros* tras 15 años alejado del cine». *El País* 30 de abril de 2003: s.p. Web. 23 de julio de 2014.

Perdona, bonita, pero Lucas me quería a mí. Dir. Dunia Ayaso. Venevisión International, 2004. DVD.

Pereda, Ferran. *El cancaneo: diccionario petardo de argoy gay, lesbi y trans.* Barcelona: Laertes, 2004. Impreso.

Pérez, Pablo. «Pablo Pérez, el hombre detrás de "Un año sin amor"». Entrevista de Gabriel Rugiero. *SentidoG*. SentidoG.com, 12 de julio de 2011. Web. 25 de abril de 2014.

---. *Un año sin amor: diario del sida.* Buenos Aires: Perfil, 1998. Impreso.

Pérez-Sánchez, Gema. «One Big Queer European Family? Immigration in Contemporary Spanish Gay and Lesbian Films». *21st-Century Gay Culture.* Ed. David A. Powell.

Newcastle: Cambridge Scholars, 2008. 71-85. Impreso.

Perlongher, Néstor. *El negocio del deseo: La prostitución masculina en San Pablo.* Prólogo de Roberto Echavarren. Trad. Moira Irigoyen. Buenos Aires: Paidós, 1999. Impreso.

El pico. Dir. Eloy de la Iglesia. 1983. Divisa Home Video, 2006. DVD.

Pidduck, Julianne. «The Visible and the Sayable: the Conditions of Hypervisibility». *Cinematic Queerness: Gay and Lesbian Hypervisibility in Contemporary Francophone Feature Films.* Eds. Florian Grandena y Cristina Johnston. Berna: Peter Lang, 2011. 9-40. Impreso.

Piedra, José. «Nationalizing Sissies». *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings.* Ed. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 370-409. Impreso.

Pinkerton, Nick. «*XXY:* Intersex Drama». Reseña de *XXY,* dir. Lucía Puenzo. *Village Voice* 29 de abril de 2008: s.p. Web. 31 de agosto de 2013.

Los placeres ocultos. Dir. Eloy de la Iglesia. 1976. Divisa Home Video, 2004. DVD.

Podalsky, Laura. «Out of Depth: The Politics of Disaffected Youth and Contemporary Latin American Cinema». *Youth Culture in Global Cinema.* Ed. Timothy Shary y Alexandra Seibel. Austin: U of Texas P, 2007. 109-30. Impreso.

Pombo, Álvaro. *Contra natura.* 3.ª ed. Barcelona: Anagrama, 2006. Impreso.

---. *Los delitos insignificantes.* Barcelona: Anagrama, 1986. Impreso.

Preciado, Beatriz. *Manifiesto contrasexual.* Trad. Julio Díaz y Carolina Meloni. Madrid: Opera Prima, 2002. Impreso.

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña.* 3.ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1982. Impreso.

Quiroga, José. *Law of Desire: A Queer Film Classic.* Vancouver: Arsenal Pulp P, 2009. Impreso.

Rapisardi, Flavio y Alejandro Modarelli. *Fiestas, baños y exilios: Los gays porteños en la última dictadura.* Buenos Aires: Sudamericana, 2001. Impreso.

Raza. Dir. José Luis Sáenz de Heredia. 1941. Divisa Home Video, 2006. DVD.

Regidor Nieto, María del Pilar. *Textos teatrales de: Sergi Belbel, Josep Mª Benet i Jornet, Ignacio del Moral y Jordi Sánchez, y sus adaptaciones cinematográficas (1995-2000).* Tesis doctoral. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004. PDF.

Reinas. Dir. Manuel Gómez Pereira. Warner Bros Entertainment España, 2005. DVD.

Renan, Ernest. *¿Qué es una nación?.* 2.ª ed. Madrid: Sequitur, 2007. Impreso.

Rivas, Marialy. «Marialy Rivas, pionera del cine de temáticas homosexuales en Chile». Entrevista de María José Bello. *Cinémas d'Amérique Latine* 18 (2010): 96-101. Impreso.

---. «Transgresión social y creatividad». Entrevista de Alejandro Schlesinger. *Puerto de Ideas 2012. Vimeo.* Vimeo, 2013. Web. 31 de agosto de 2013.

Robles, Víctor Hugo. *Bandera hueca: Historia del movimiento homosexual de Chile.* Santiago de Chile: Arcis; Cuarto Propio, 2008. Impreso.

Robson, Jeff. Reseña de *Chuecatown,* dir. Juan Flahn. *Eye for Film*, 19 de noviembre de 2008. Web. 20 de febrero de 2014.

Rodríguez, Lolo. «Chuecatown, háztelo tu mismo». Reseña de *Chuecatown,* dir. Juan Flahn. *Jenesaispop.com,* 5 de julio de 2007. Web. 20 de abril de 2014.

Rodríguez Pereyra, Ricardo. «*Adiós Roberto* y *Otra historia de amor:* Gays en democracia». *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestís en el cine argentino.* Comp. Adrián Melo. Buenos Aires: Lea, 2008. 253-79. Impreso.

---. «Cine y homosexualidad en la Argentina». *Cuadernos Hispanoamericanos* 632 (2003): 89-98. Impreso.

Ronda nocturna. Dir. Edgardo Cozarinsky. TLA Releasing, 2006. DVD.

Ros, Ana. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production.* Nueva York: Palgrave, 2012. Impreso.

Sabo, Donald F. and Joe Panepinto. «Football Ritual and the Social Reproduction of Masculinity». *Sport, Men and the Gender Order: Critical Feminist Perspectives.* Ed. Michael E. Messner y Donald F. Sabo. Champaign: Human Kinetics, 1990. 115-26. Impreso.

Salazar Naudón, Cristian. «Recuerdos inconclusos de una pasada por el paseo Ahumada en los 80 (parte II)». *Urbatorium.* Urbatorium, 6 de febrero de 2012. Web. 11 de agosto de 2014.

Salessi, Jorge. «The Argentine Dissemination of Homosexuality». *¿Entiendes?: Queer Readings, Hispanic Writings.* Ed. Emilie L. Bergmann y Paul Julian Smith. Durham: Duke UP, 1995. 49-91. Impreso.

Sànchez, Jordi. *Kràmpack / Mareig.* Prólogo de Guillem-Jordi Graells. Barcelona: Institut del Teatre, 1995. Impreso.

Scheib, Ronnie. Reseña de *Mi último round,* dir. Julio Jorquera. *Variety* 29 de agosto de 2011: 82. Impreso.

Schinca, Milton. *Boulevard Sarandí: memoria anecdótica de Montevideo.* Montevideo: Banda Oriental, 2003. Impreso.

Schneider, Steven Jay. «Jerkus Interruptus: The Terrible Trials of Masturbating Boys in Recent Hollywood Cinema». *Where the Boys Are: Cinemas of Masculinity and Youth.* Ed. Murray Pomerance y Frances Gateward. Detroit: Wayne State UP, 2002. 377-93. Impreso.

«Scorpio Raising». Dir. Kenneth Anger. 1964. *The Films of Kenneth Anger: Volume Two.* Fantoma, 2007. DVD.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire: with a new preface by the author.* Nueva York: Columbia UP, [1992]. Impreso.

---. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: U of California P, 1990. Impreso.

---. «How to Bring Your Kids up Gay». *Social Text* 29 (1991): 18-27. *JSTOR*. Web. 13 de mayo de 2013.

Sempol, Diego. «Homosexualidad y cárceles políticas uruguayas. La homofobia como política de resistencia». *Sexualidad, Salud y Sociedad* 4 (2010): 53-79. Web. 12 de marzo de 2014.

---. «"Locas", "travas" y "marimachos": Identidades políticas, intervención educativa y desafíos para un trabajo con la diversidad sexual en el sistema educativo». *Colectivo Ovejas Negras.* Colectivo Ovejas Negras, septiembre de 2011. PDF. 31 de agosto de 2013.

Silió, Elisa. «Eloy de la Iglesia vuelve tras 15 años con *Los novios búlgaros*». *El País* 19 de julio de 2002: s.p. Web. 23 de julio de 2014.

Sívori, Horacio Federico. *Locas, chongos y gays: Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990.* [Buenos Aires]: Antropofagia, 2004. Impreso.

Smith, Charles Michael. «Behind the Rainbow». Reseña de *Rainbow Pride: A Story of the Rainbow Flag,* dir. Marie-Josee Ferron. *Gay and Lesbian Review* septiembre-octubre 2006: 49. Impreso.

Smith, Paul Julian. *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and*

Film, 1960-1990. Oxford: Oxford UP, 1992. Impreso.

Soriano Gil, Miguel Ángel. *La marginación homosexual en la España de la Transición.* Barcelona: Egales, 2005. Impreso.

Stockton, Kathryn Bond. «Eve's Queer Child». *Regarding Sedgwick: Essays on Queer Culture and Critical Theory.* Ed. Stephen M. Barber y David L. Clark. Nueva York: Routledge, 2002. Impreso.

Sutherland, Juan Pablo. *Nación marica: prácticas culturales y crítica activista.* S.l.: Ripio, 2009. Impreso.

Swietek, Frank. Reseña de *Los novios búlgaros,* dir. Eloy de la Iglesia. *One Guy's Opinion,* s.f. Web. 16 de julio de 2014.

Tamar-Mattis, Anne. «*XXY* Offers a New View of Life in an Intersex Body». Reseña de *XXY,* dir. Lucía Puenzo. *Berkeley Journal of Gender, Law & Justice* 24 (2009): 68-74. *EBSCOhost*. Web. 16 de mayo de 2013.

Taxi Driver. Dir. Martin Scorsese. 1976. Columbia TriStar, 1999. DVD.

Tootpadu. Reseña de *Ander,* dir. Roberto Castón. *Mulderville,* 4 de febrero de 2010. Web. 23 de julio de 2014.

Thrasher, Steven. «Does 'Gay Inc.' Believe in Free Speech?». *Village Voice* 20 de junio de 2012: s.p. Web. 15 de agosto de 2014.

Trerotola, Diego. «*¡Ay!, metáforas punzantes. XXY:* la diferencia entre el cine y la literatura». *Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestís en el cine argentino.* Comp. Adrián Melo. Buenos Aires: Lea, 2008. 363-70. Impreso.

Un año sin amor [A Year Without Love]. Dir. Anahí Berneri. Strand Releasing, 2004. DVD.

Un hombre llamado Flor de Otoño. Dir. Pedro Olea. 1977. Divisa Home Video, 2004. DVD.

«Valenciano acusa a Cañete de "defender a las grandes corporaciones"». *El País* 13 de abril de 2014: s.p. Web. 20 de agosto de 2014.

Vidarte, Paco. *Ética marica: Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ.* Barcelona: Egales, 2007. Impreso.

Villaamil, Fernando. *La transformación de la identidad gay en España.* Madrid: Catarata, 2004. Impreso.

Villaamil Pérez, Fernando y María Isabel Jociles Rubio. «Diferencias y desigualdades entre los HSH usuarios de locales comerciales de encuentro sexual: algunas contribuciones a las estrategias comunitarias de prevención del VIH». *Etnográfica* 12.2 (2008): 285-321. PDF.

Vixil Castañon, Xulio. *El paraísu blancu.* Oviedo: Academia de la Llingua Asturiana, 1992. Impreso.

Weinstein, Steve. «Triumph of the Sexy Nerd: Gay Millennials Reject the Chelsea Boy». *Village Voice* 24 de junio de 2014: s.p. Web. 28 de junio de 2014.

Weston, Kath. «Get Thee to a Big City: Sexual Imaginary and the Great Gay Migration». *GLQ* 2 (2005): 253-77. PDF.

Wigstock: The Movie. Dir. Barry Shils. 1995. MGM Home Entertainment, 2003. DVD.

Williams, Linda. *Hard-Core Art Film: The Contemporary Realm of the Senses.* Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, [2008]. PDF.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos.* Trad. Javier Sáez y Paco Vidarte. Barcelona: Egales, 2006. Impreso.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own.* Prólogo de Mary Gordon. San Diego: Harvest-Harcourt Brace Jovanovich, 1989. Impreso.

XXY. Dir. Lucía Puenzo. RB Media, 2008. DVD.

Zecchi, Barbara. «La adaptación multiplicada». Introducción. *Teoría y práctica de la adaptación fílmica.* Ed. Zecchi. Madrid: Complutense, 2012. Impreso.

Zerolo, Pedro. «La República transmite los mejores valores ciudadanos». Entrevista de Juan Cruz. *El País* 4 de julio de 2014: s.p. Web. 25 de agosto de 2014.