

CINEFILIA GAY Y EL CULTIVO DEL YO

Alberto Mira¹

Resumen

El presente texto es un intento de sistematizar las relaciones entre cinefilia e identidad homosexual a través de la experiencia personal. Se trata de contrastar y dar sentido a momentos clave de mi propia historia donde el cine, en especial el Hollywoodense, contribuyó a que me reconociera y me construyera como homosexual. El cine empieza alimentando fantasías privadas y como discurso simbólico hace algo más que proporcionar información literal sobre el mundo: fue una práctica básica que nos dio una voz, un lenguaje con el que pudiéramos ser y socializar la identidad.

Palabras claves

Cinefilia, gay, deseo, imágenes

Abstract

This paper is an attempt to systematize the relationship between cinephilia and homosexual identity through personal experience. This is a contrast and construction of meaning about of key moments in my own story where the film, especially Hollywood cinema, helped me recognize as a homosexual. The cinema begins fueling private fantasies and as symbolic speech, the cinema does more than provide literal information about the world: was a basic practice that gave us a voice, a language through which we could be ourselves and we could socialize identity.

Keywords

Cinephilia, gay, desire, images

1 Cinefilia y experiencia gay

¿Por qué el cine, específicamente, de todas las artes, ha sido fuente de identidades y fantasías compartidas en la construcción de un imaginario homosexual masculino del siglo XX?² ¿Cómo ha contribuido a crearse una imagen de sí en tanto a homosexuales (o gays), una identidad? Jaime Gil de Biedma, Terenci Moix, Eduardo Mendicutti, Francisco Ors, el argentino Manuel Puig, el mexicano Carlos Monsiváis, o el chileno Jorge Marchant Lazcano son sólo algunos escritores que han hecho de la cinefilia una parte importante de la expresión de su identidad y parte integral de sus voces literarias. Esto se añade a diversos trabajos autobiográficos anglosajones³ que inciden en la centralidad del cine para crear o cultivar un yo homosexual. Todos ellos tienen una obra con elementos autobiográficos en la que se constata un *llegar a ser* homosexual alimentado por el cine.

Este punto de partida sugiere que hay algo específico en la relación entre homosexualidad y cinefilia, algo que resulta central a los procesos de construcción identitaria, de “llegar a ser”, más allá del impacto social que puedan tener las imágenes de la homosexualidad. El trabajo sobre la mirada del espectador se ha realizado a menudo desde perspectivas psicoanalíticas⁴. De hecho, como sugiere Janet Staiger⁵, un análisis sobre lo que significa ser espectador de cine ha de mantener siempre cierta tensión entre la pulsión escópica y otros aspectos más cotidianos: información sobre el mundo, comunidad en la sala oscura. *El presente texto es un intento de sistematizar estas relaciones entre cinefilia e identidad homosexual a través de la experiencia personal; se trata en definitiva de contrastar y dar sentido a momentos clave de mi propia historia donde el cine, en especial el cine de Hollywood, contribuyó a que me reconociera y me construyera como homosexual.*

El anclaje en lo personal es relevante a mis reflexiones. El impacto del cine y el uso que los individuos hacen del mismo no es homogéneo ni sistemático y de ahí que mi campo no sea el de las ciencias sociales sino el de la construcción de un imaginario a través de empatía, identificaciones y apropiaciones. El recorrido que se describe en estas páginas es uno que empieza buscando en el cine modelos y respuestas a cuestiones individuales y encuentra que tales cuestiones son compartidas y también lo son las respuestas encontradas. La identidad homosexual⁶ tiene una vertiente psíquica, pero la psique

queda acotada, estructurada, por discursos que se sitúan fuera de ella: la identidad como concepto siempre participa de lo individual y de lo social. Para algunos el cine ha sido alimento de modos de identidad, para otros la experiencia del cine ha tenido que ver más con el deseo. En algunos casos, el cine constituía el deseo o la identidad de manera metafórica, en otros simplemente proporcionaba información sobre el mundo, sobre el lugar que uno ocupaba en el mismo.

En estas páginas me referiré sobre todo a una relación especial entre espectador y cine mediatizada por el discurso de la cinefilia. No todos los espectadores son cinéfilos, no todo disfrute de determinadas películas es cinéfilo. La cinefilia gay territorializa la relación con el cine estableciendo cánones, íconos, un repertorio de gestos, géneros, personajes y frases; la cinefilia convierte el acto convencional, incluso cotidiano, de ver cine, en un discurso compartido que apunta a la mitología. Uno de los puntos distintivos de la cinefilia es precisamente el papel extraordinario que se da al cine como herramienta epistemológica, como *imago mundi*. La cinefilia gay utiliza esta actitud básica de maneras que, como veremos, son recurrentes y precisas.

Y todos estos aspectos aparecen en la obra de autores como mencionados en clave específicamente homosexual. Los personajes de Puig aprenden emociones de las divas de la pantalla en *La traición de Rita Hayworth* y en *El beso de la mujer araña* y su comportamiento es consecuente con éstas; el diálogo de Terenci Moix con el cine, en términos de deseo, en términos de bagaje cultural, fortalece una identidad rebelde, secreta en sus memorias; para Marchant Lazcano, en *Sangre como la mía*, el cine explica el yo a partir de identificaciones y narrativas; las divas del cine clásico y los protagonistas del cine porno han constituido el material de trabajo para la obra de Eduardo Mendicutti, su manera de dar forma a la narrativa en *Mae West y yo* y en *California*. Por supuesto, Pedro Almodóvar, que se expresa en términos cinematográficos, ha explicado aspectos cercanos a su experiencia absorbiendo tramas de películas como *Eva al desnudo* (en *Todo sobre mi madre*), *Mildred Pierce* (en *Volver*) o *Perdición* (en *La mala educación*), por poner los ejemplos más promientes⁷.

Creo que las actitudes y procesos que describiré se producen en ciertas coordenadas históricas y hoy en día han perdido centralidad. Habría que limitar el campo de la reflexión a los autores que maduraron antes de los años noventa del siglo pasado. En

aquellos momentos, el cine empezó a perder importancia como generador de mitologías, aparecieron otras manifestaciones culturales gays y la relación entre cine y homosexuales se hace más tenue. La necesidad de una identidad privada de resistencia, motor de algunas de las manifestaciones que consideraremos, se hace menos acuciante. Existen otros mecanismos para sentirse parte de una comunidad, para dar forma al deseo. Podríamos preguntarnos si Terenci Moix habría invertido tanta energía libidinal (y estética) en el *peplum* o en las revistas de culturistas de los cincuenta y los sesenta de haber tenido a su alcance páginas como la de Sean Cody, el extraño mundo de las webcams o las imágenes de hombres desnudos que con unos pocos gestos pueden rescatarse de internet. La búsqueda de contrapartidas lleva hoy a imágenes tan literales (uno puede encontrar *exactamente* lo que busca) que los procesos de fantasía y apropiación que aquí describo tienen un peso menor. Por supuesto hay una diferencia crucial entre las imágenes limitadas, pero plegadas a unas narrativas y unas mitologías que fascinaron a Moix y el aluvión asistemático, casi infinito, no anclado por narrativas que se encuentra en internet. La falla entre ambos modelos se produjo a lo largo de los años noventa: la experiencia del deseo homoerótico anterior a finales de la década es esencialmente distinta a la que siguió. Lo mismo puede aplicarse al cine en general; cuando empezó a llenar los huecos que percibíamos sobre representación homosexual, cuando hay un cine de imágenes positivas, dejó de excitar nuestra imaginación como lo hacía antes. La presión heterosexista sobre la representación sería, según esta hipótesis, lo que produjo relaciones intensas y fructíferas entre cine y homosexuales.

Así, a partir de los noventa, el “cine gay” es una etiqueta innegable (aunque de límites borrosos y controvertidos), que designa en general un producto dirigido a un público subcultural, creado con fines comerciales y por lo tanto impregnado de la necesidad de llegar a un público tan amplio como sea posible. Este cine sigue jugando cierto papel al gestionar el deseo del espectador homosexual y tiene cierto valor a la hora de consolidar un sentimiento de comunidad. Películas como *Compañeros inseparables* (*Longtime Companion*, 1989), *Dioses y monstruos* (*Gods and Monsters*, 1998), *Velvet Goldmine* (1998) o *Milk* (2008) tienen importancia histórica y adaptan aspectos de la mirada gay al cine mainstream; y *Brokeback Mountain* (2005), ese extraño híbrido, fue un fenómeno innegable que no condujo a nada más allá de sí mismo. Uno sospecha que la pasión por *Brokeback Mountain* tiene poco que ver con la pasión por el cine⁸. El proceso de relación con el cine que describo aquí es complejo: más cercano a la creación de un yo

basada en materiales imaginativos que la mera descripción de la realidad. ¿Escribirán los autores del futuro autobiografías que relacionen su “construirse” con *Brokeback Mountain*? ¿Será lo que nos digan al respecto tan interesante como lo que Marchant o Moix saben decir sobre James Dean?

*Spectacular Passions*⁹, de Brett Farmer, es el intento más sustancial de fundamentar y explicar la cinefilia gay, a partir de la teoría psicoanalítica. El ensayo recoge aspectos recurrentes en el imaginario gay constituidos a partir de ciertos tipos de cine (el melodrama, los musicales). El punto de mi partida, de mis reflexiones es estrictamente idéntico al de Farmer, y reconozco en sus motivaciones las mías; por demás, las áreas que estudia no son muy diferentes a las que yo discutiré (estrellas, emociones, identificaciones), pero en su trabajo es demasiado central la noción de que la fascinación del joven homosexual por el cine tiene que ver directamente con la constitución psíquica del “homosexual” según el psicoanálisis como una serie de identificaciones y desidentificaciones a las que no se puede negar, un aspecto “abstracto” o “esencial”. Se trata de unos marcos conceptuales que no voy a manejar en este texto. Mis reflexiones se realizan desde las experiencias “literales” propias y ajenas e ignoran el nivel de rigurosa teorización que aporta Farmer.

Concretamente, las cuatro secciones que propongo se basan en momentos de epifanía, revelaciones personales literalmente tomadas de mi propia experiencia y que han tenido que ver con creación de una subjetividad gay, con la fijación de una mirada de deseo, con la identidad personal y, finalmente, con el reconocimiento de una identidad social. De alguna manera, el cine ha sido un punto de referencia en diversos aspectos de mi propia identidad homosexual, desde la primera, vaga, percepción de un sentimiento de diferencia a la visión de una comunidad más amplia de códigos compartidos con una tradición histórica, real, pasando por la exploración del deseo, la información sobre el mundo o la imitación de gestos o identidades. La tensión entre unas ideologías sociales que marcaban negativamente el “ser homosexual” y las posibilidades imaginativas del cine utilizado para contrarrestar la negatividad es la clave del proceso que describo, un proceso que sin duda hoy no se produciría en los mismos términos pero que tiene interesantes paralelismos con los de los autores mencionados. En todos los casos, la identidad gay no es algo que se reprime o se rechaza, sino algo que *se cultiva* a veces contra sustanciales presiones y amenazas externas. El cine está siempre ahí, cementando

y consolidando el proceso de hacerse gay. En cada caso, intento contextualizar mi experiencia personal a través de las de otros y de contribuciones teóricas. En mi trabajo, la literalidad de la representación homosexual pierde importancia frente a otros aspectos, lo cual contribuye a explicar la falta de relevancia del “cine gay”: el énfasis está en los procesos de apropiación, esto es lo que proporciona centralidad a la cinefilia en el imaginario homosexual.

2 Diferencia: buena y mala

Tengo catorce años. Empiezo a ser demasiado mayor para *Mary Poppins*. Pero ciertas películas me han mostrado los placeres de “ser diferente”. Y curiosamente muchas de ellas pertenecen al universo Disney. *Dumbo*, un elefante con orejas antinaturales puede convertirse en una diva del show business. Y puede volar. En *El libro de la selva*, la “rareza” consiste en que cada personaje es representado por un animal distinto. La película sugiere que el mundo es lugar de diferencias promiscuas (el contacto de la piel desnuda de Mowgli con la del oso Baloo me produjo un impacto imborrable), no de uniformidad, y podemos aprender de ellas. *Pinocho* es un muñeco “malo” que acaba siendo aceptado como normal. *Pedro y el dragón Elliott* (*Pete’s Dragon*, 1977), *La bruja novata* (*Bedknobs and Broomsticks*, 1971) y, por supuesto, *Mary Poppins* (1965), presentan seductoras figuras que nos conducen al otro lado de la realidad. Se nos invita a tomar el otro camino, a abrazar la diferencia, a cruzar hacia la acera de enfrente. Disney ha sido denotado sistemáticamente por la intelectualidad de izquierda. Su legitimidad como arte es muy cuestionable, pero a pesar de su origen en el peor capitalismo, la necesidad del producto Disney de proporcionar una experiencia profundamente satisfactoria los convierte en extrañas apologías de la diferencia. El niño marica es un niño “rarito” (o “queer”) y las películas contribuyen a gestionar esta rareza, a sentirse cómodos con ella. Aunque para muchos, la influencia Disney se olvida o no cala, si la semilla no muere, puede germinar produciendo y consolidando la propia diferencia¹⁰.

Cuando la diferencia que presenta el cine es homosexual, las cosas cambian. Mi primer contacto con personajes homosexuales explícitos en el cine fue en películas como *Staircase* (1969) o *Los chicos de la banda* (*The Boys in the Band*, 1970) pasadas por

televisión y con un aura “prohibida” en los años que siguieron al fin de la censura cinematográfica en España (1977). De hecho, en aquellos años había toda una serie de “asignaturas pendientes” que cineastas, distribuidores y espectadores tuvieron que superar, y la homosexualidad, de alguna manera, estuvo entre ellas. Los comentarios en publicaciones semanales sobre tales películas sugerían que había algo morboso en ellas. Casi siempre los comentaristas evitaban la homofobia directa (“Una película de maricones”, descripción que se utilizaría sin pudor en circunstancias cotidianas), pero por implicación recurrían a una serie de clichés que eran por naturaleza homófobos (“la amarga condición del homosexual”). El caso *De repente el último verano* (*Suddenly, Last Summer*, 1959, pero estrenada en España en 1980) es aún más complejo: aunque circulaban discursos que la asociaban con “la homosexualidad” lo cierto es que era imposible descubrir qué se decía sobre la misma. Películas como *Té y simpatía* (*Tea and Sympathy*, 1956) planteaban un problema similar: prometían morbo, pero no era fácil fijarlo. En cualquier caso, lo inusual de tales representaciones las convertía en misteriosas, oscuras. Sobre todo, nadie sabía muy bien cómo leerlas y cualquier comentario dejaba clara la distancia entre el comentarista y el contenido de la película. Esta cuestión de la mediación resulta importante: las tramas y los personajes llegan al espectador semi-digeridas, apropiadas por ideologías heterosexistas, enmarcadas en silencios, con signos de aviso.

Y cuando las películas mostraban a homosexuales claros, el resultado no animaba a la identificación. Aunque ser diferente “como Dumbo” acababa siendo recompensado en las películas, aquel otro tipo de diferencia conducía a algo triste, sufriente, nada atractivo. Supongo que no habría sabido explicar qué era “ser homosexual”, pero claramente no quería ser “un homosexual” como los de las películas.

Algunos años después, ya en los noventa, la crítica gay dotaría de contenido mi rechazo. En los primeros trabajos sobre cine gay con conciencia activista (el más notable y más representativo es el de Vito Russo, *The Celluloid Closet*, cuyas ideas básicas se ilustran en el documental del mismo título de 1995 realizado por Rob Epstein y Jeffrey Friedman), el debate central estaba en lo desastroso de las imágenes que el cine producía sobre la homosexualidad. Las imágenes del personaje homosexual, se nos dice en los libros escritos en los ochenta y los noventa, contribuyen a consolidar ideas discriminatorias en la vida real. Russo también era muy consciente de cómo estos

personajes contribuían a la imagen que el espectador homosexual podía tener de sí. Los personajes, son, después de todo, creaciones que indican el modo en que los homosexuales son percibidos, su destino en la trama (soledad, suicidio, amargura).

Así, para el adolescente raro que intentaba aprender del cine algo sobre su lugar en la sociedad, películas como las mencionadas constituían un obstáculo más que una invitación. Existe una demanda generalizada de más presencia homosexual, pero ciertamente la que se produce no resulta aceptable. En los trabajos autobiográficos de autores como Moix u Ors, rara vez se considera tal visibilidad como algo positivo: los homosexuales que aparecían en las películas anteriores a los años ochenta eran siempre problemáticos, poco atractivos, el guion los trataba negativamente.

Aunque acertado respecto a la circulación de imágenes en la sociedad, el problema de Russo está en asumir que el espectador homosexual también lee estas imágenes de manera unívoca y literal, que este espectador simplemente se identifica con la ideología que promulgan las películas. Sin embargo hay otra vertiente que el análisis activista de Russo sólo tiene en cuenta a medias: el hecho de que las películas pueden transmitir ideas sobre la homosexualidad de maneras mucho más sutiles. En 1973, antes de que la representación homosexual tuviera un lugar asegurado en las pantallas cinematográficas, el crítico Parker Tyler publica *Screening the Sexes*. Lo interesante de este ensayo es el modo en que, dada la penuria de representaciones literales, prefiere interpretar, desde un conocimiento culto, altamente intelectualizado, de las culturas homosexuales, imágenes en otras películas. Mientras que Russo se centra en Rex Harrison y Richard Burton (*Staircase*), Parker Tyler sabe ver homosexualidad en *If.., I vitelloni* y *El joven Törless*, que plantean miradas bastante más ambivalentes. En algunos casos, en un ejemplo temprano de lo que la crítica gay llamaría “apropiación”, Tyler lee homosexualidad de manera casi solipsista¹¹. Resulta interesante que alguna de las entrevistas que llevé a cabo para *Miradas insumisas* funcionase de manera más cercana a Parker Tyler que a Russo: los entrevistados que hablaban de su adolescencia mencionaban como influyentes desde el punto de vista gay películas que no lo son realmente, como *Gente corriente (Ordinary People)*. Acostumbrados como estamos a la mirada activista, podemos olvidar que el espectador no siempre busca en el cine lo que el activismo le da en la vida, no siempre se enfrenta a las películas con los mismos presupuestos que el intelectual. Hay una mirada queer sobre el cine que produce

significados alternativos, no literales. Un personaje genera fantasías (como sucedía con mi entrevistado en el caso del Conrad de *Gente corriente*) cuyo sustrato puede estar en la experiencia personal y no en los problemas acuciantes pero mucho menos individualizados a que se enfrentan los homosexuales, por el hecho de serlo, en la sociedad. Uno puede ver cine desde el deseo. Y seguía siendo mucho más fácil para mí ver la propia experiencia proyectada en *El libro de la selva*, versión Disney.

Así, aunque por una parte parece sugerirse que las películas nos hablan del mundo, en realidad los espectadores homosexuales aprenden a rechazar estas ideas y centrarse en otras imágenes que sólo pueden considerarse homosexuales si se tienen en cuenta otros mecanismos de decodificación: la propia experiencia o el trabajo de autores sobre códigos homosexuales. Es más, a lo largo de los años, los espectado gays que padecieron imágenes vividas como un insulto respondieron creando sus propias parodias. Autores como John Waters o Charles Busch regresan sobre los estereotipos para burlarse de ellos.

En estas apropiaciones vemos uno de los aspectos más políticamente utilizables de la mirada camp. A través del humor y la parodia se ataca aquello que nos amenazó. Me parece uno de los principios centrales de la cinefilia gay: intenta reinventar significados a partir de la experiencia personal y subcultural, insumisa a las implicaciones del cine convencional. Es un proceso que más o menos se interrumpe cuando la representación empieza a normalizarse.

La visibilidad de los personajes homosexuales se hace más frecuente a partir del año de gracia 1982, algo que Russo subraya en su libro. Tras los titubeos y confusiones de películas como *Making Love* o *Victor/ Victoria*, se prometía una nueva normalización de la representación de identidades homosexuales. Que 1982 sea también el año en que el sida altera por completo la evolución en la percepción de la homosexualidad es sin duda una coincidencia, pero no es ajeno a esta historia de representaciones.

3 El nacimiento del deseo

Tengo dieciséis años. Las cimbreantes caderas de Richard Gere, el modo en que mueve el trasero al andar en *Oficial y caballero* (*An Officer and a Gentleman*, 1982), el tratamiento que se hace de su cuerpo, tienen un impacto brutal en la configuración de mi imaginario (homo)erótico. Aquellos años, el cuerpo de Gere tuvo en las películas un protagonismo rara vez alcanzado. En *Oficial y caballero* se combinaba lo sexual, el dolor físico, la elegancia y la acción, y al igual que otros cuerpos en la obra de otros autores, Gere se convirtió en fantasía erótica que desbordaba la pantalla y empapaba mis sueños. La fiebre alcanzará su apogeo poco después con *Sin aliento* (*Breathless*, 1983), (una versión americana de *A bout de souffle* [1960], de Jean-Luc Godard) en la que el cuerpo de Gere fue tan central a la campaña publicitaria como el venerable precedente de la *nouvelle vague*. Por supuesto otros autores han encontrado en el cine la realización de un deseo privado que es esencialmente distinto al gestionado por la mirada heterosexual. Había sin duda hombres más atractivos antes y después de 1982 que podrían haber tenido una función similar. Al explicar por qué Gere y por qué 1982 podemos sacar conclusiones interesantes sobre cómo se proyecta el deseo homoerótico en el cine.

No es que el cuerpo masculino no se hubiera exhibido antes en el cine, claro. En los setenta, Jan-Michael Vincent constituía un ejemplo de actor que mostraba de manera casi obligatoria una musculatura perfectamente definida en cada película en la cual participaba. En otras épocas, Sabu y Tony Curtis fueron intérpretes cuyo físico aparecía con frecuencia desnudo con el pretexto de la aventura en entornos exóticos. Pero mientras que el cine había sido prolífico en mostrar y sugerir el cuerpo femenino como algo sexual, contemplarlo de manera intensa y detallada hasta llegar a cierta desacralización, acaso pueda decirse que el cuerpo masculino conservaba en los ochenta cierta mística¹² y permanecía connotado rígidamente según virtudes masculinas tradicionales (sobre todo en los actores de género de acción como Charles Bronson o Sylvester Stallone) o ignorado dramáticamente (en el caso de actores como Al Pacino). En su artículo sobre “pinups” (imágenes publicitarias que las fans utilizaban como posters) Richard Dyer¹³ habla de las coartadas que se utilizaban para compensar la pasividad a que la fotografía somete al cuerpo masculino. Diversas épocas presentan esta pasividad de maneras distintas. Rodean a la estrella de significantes de

masculinidad, o la fuerzan a mirar a la cámara desafiante, incluso amenazadora. Y su desnudez era metonimia de otras cosas: virtudes masculinas activas. En la última sección del texto, Dyer anota algunas diferencias entre el cuerpo objetificado de la mujer en el porno hetero y el cuerpo del hombre en el porno gay.

Ciertas partes del cuerpo masculino se mostraban muy rara vez y nunca en productos comerciales, con el fin, según Peter Lehman, de mantener vivo su misterio¹⁴. Sobre todo, el cuerpo masculino desnudo rara vez aparecía como objeto del deseo dentro de la narrativa. En un texto muy posterior, Santiago Fouz Hernández y Alfredo Martínez Expósito reflexionan sobre las corrientes de paranoia e ideología que circulan en torno a la representación del pene en el cine español¹⁵. La importancia de Gere a principios de los ochenta radica no sólo en que su cuerpo aparecía como objeto de contemplación y esta contemplación era parte de la trama, además los comentaristas incidían en sus “full frontals” como aspecto publicitario. El tabú de la presentación del pene en el cine comercial parecía romperse. Y la representación del pene nunca ha estado en la agenda de demandas de los varones heterosexuales¹⁶, con lo cual su visión conectaba especialmente con fantasías homosexuales.

Pocas películas habían situado un cuerpo de hombre en el centro de la mirada. Y cuando lo hacían (como sucedía en el caso de Tony Curtis y otros representantes de la promoción “beefcake” de los cincuenta) la trama parecía ignorar el potencial erótico del mismo (aunque esto no impedía apropiaciones insumisas, claro). Quizá *Picnic*, en 1956, era la única que yo podía conocer en 1982 que sí integraba el deseo del torso desnudo de William Holden en la narrativa, un deseo vehiculado desde el principio a través de la mirada de la maestra Rosemary interpretada por Rosalind Russell. Otros casos eran menos claros. El físico de Burt Lancaster se mostraba de manera activa, pero no era un físico para la fantasía erótica, sino para cierta fantasía de masculinidad basada en la agilidad, la fuerza, la rudeza. Por lo demás, la representación del cuerpo masculino era, incluso en los casos más típicos, tímida. En el cine comercial eran palpables los reparos a la hora de convertir los cuerpos en objetos de deseo. Basta comparar uno de los casos más claros de los años sesenta, la mirada que Visconti vierte sobre Alain Delon en *Rocco y sus hermanos* (1962): aunque el homoerotismo es fácilmente constatable, hay también una tendencia similar a mantener los planos cortos, a no recrearse en exceso. Los setenta no habían sido especialmente pródigos en miradas homoeróticas. Con toda

la complejidad del cine de Altman, Coppola o Scorsese, lo cierto es que “ser un hombre” es en sus películas una esencia nada cuestionada. Para completar un bosquejo del contexto, las fantasías sobre Joe Dallesandro de Warhol y Morrissey me eran ajenas en aquel momento, por no hablar de otros ejemplos aún más underground (Kenneth Anger, *Pink Narcissus*, etc): el proceso que describo tiene su rendimiento en el cine comercial, ya que el cine underground requiere una mirada “especializada” que además es interpelada como homoerótica (y por lo tanto deja de ser “insumisa”).

De hecho, un repaso a las utilidades del cuerpo masculino erotizado o semidesnudo en los setenta y los ochenta muestra dos campos, ambos marginales: las revistas para adolescentes y la fotografía culturista. Esto último tenía fuertes contactos con el porno gay, y en ciertos entornos represivos podía funcionar como coartada erótica. Las primeras iban dirigidas a las quinceañeras. El modelo (un cantante o actor juvenil, Leif Garrett o Shaun Cassidy por ejemplo) siempre aparecía sonriendo, como si aparecer sin camisa fuera mera casualidad. Se presentaban desexualizados, algo sencillo dada la juventud de los modelos, pero también su delgadez, su falta de carne. La irrupción de Gere en este panorama es un síntoma de un cambio de paradigma. Más erotizado que el *teen idol* y más individualizado que el culturista *beefcake*, la imagen de Gere promueve un nuevo modelo de contemplación del cuerpo masculino que continúa con Brad Pitt y llega hasta nuestros días. Casi cualquier película contemporánea mainstream y abiertamente heterosexual, con, por ejemplo, Ryan Reynolds, Ryan Gosling o Channing Tatum se recrea en sus cuerpos con mayor intensidad de lo que Visconti llegó a hacer.

Uno de los aspectos de la experiencia queer del cine que tiende a ignorar la escritura académica, es el deseo sexual, sobre todo en sus expresiones menos intelectuales, y más allá de la importancia histórica de Gere en los ochenta, mi propuesta es que la cinefilia gay es un elemento de deseo por la carne que en muchos casos es más anti-normativo, más basado en la carne que en el caso de la mirada heterosexual. Efectivamente, este aspecto carnal ha sido explicado por otros autores, en diferentes coordenadas temporales. Terenci Moix explica cómo más allá de la dura realidad de la España franquista, es en el cine donde primero reconoce un deseo homosexual en películas de aventuras exóticas y, también, en el *peplum*. El deseo es casi secreto, decididamente extra-oficial, arrebatado a las imágenes. A pesar de que hemos de permitir cierta ambivalencia, lo cierto es que explícitamente, las películas del *peplum* ignoraban todo

homoerotismo. El homoerotismo no era concebible en el arte popular, no era admisible como idea. Es fácil entender el sentimiento de rebelión a que conducía la conciencia del deseo. Era como robar significados a las películas.

Y sin embargo Gere era diferente. El salto que se produce en torno a 1980 es histórico, y las nuevas representaciones que generan determinan su uso por parte del espectador. En películas anteriores (en especial *Looking for Mr Goodbar*, 1977, y *American Gigolo*, 1980) el cuerpo de Gere había sufrido un proceso de pasivización. La primera era un raro ejemplo de cine que asociaba la mirada a una protagonista femenina. Su deseo y también su miedo ante la sexualidad masculina eran uno de los temas de la trama. Richard Gere interpretaba a un joven violento y sexualizado, que “castigará” el deseo ilícito de Teresa. Pero el conservadurismo moral de la película no contrarrestaba el hecho de que el cuerpo de Gere se presentaba explícitamente como desencadenante del deseo de Keaton. En la segunda, Gere interpretaba a Julian, un prostituto (básicamente heterosexual) y sin duda requería que se mostrase, al menos fugazmente, su herramienta de trabajo. Más allá de estos dos papeles, que eran lo que hacían a Gere distintivo (y distinto al tipo de actor nada ambivalente respecto a su sexualidad que representaban Burt Reynolds, Robert De Niro o Al Pacino), estaba un cultivo de la ambigüedad a partir de gestos, miradas, o voz. Su interpretación posterior en *Sin aliento* capitalizaría estos rasgos. Lo que es interesante es que la carta de la desnudez erótica, más allá de ser algo que simplemente estaba presente en las películas, se presentaba en las campañas publicitarias (especialmente en *Sin aliento*) como motivo para ver la película. No puede ignorarse este hecho. Es el paso de un homoerotismo privado a una percepción pública, compartida, del mismo.

Esta experiencia del deseo tiene una vuelta de tuerca, complementaria a lo anterior, pocos años después. Hacia 1986 vi por primera vez *The Rocky Horror Picture Show* (1975), y de nuevo la película tuvo un impacto en mi imaginario erótico. Pero aquí el modelo de lectura del cine empieza a tener otra dimensión. Con las películas de Gere a principios de los ochenta sentía que estaba robando significados, no sentía que “aquello” se hiciera para mí, se concibiera por o para gays (el tiempo añadiría información interesante a tal presupuesto), pero *The Rocky Horror Picture Show* cambió esto. Aquí cabe recordar que la esencia de la percepción de lo camp, según Eve Kosofsky Sedgwick¹⁷, consiste en la sospecha, no siempre formulada, de que aquello se

hace para un espectador homosexual, que quienes producen representaciones tienen en cuenta una mirada homoerótica. Por primera vez me sentía invitado a la fiesta. El deseo homoerótico en la película era caricaturesco, desvergonzado, despojado de la solemnidad y la tácita vehemencia que rodeaba el cuerpo de Gere, pero de alguna manera me lanzaba un guiño, era admisible, era compartible.

El salto conceptual es importante. Hay un deseo privado; hay un deseo público. El cine puede efectuar este salto entre ámbitos. Los años que para mí definieron de *The Rocky Horror Picture Show* (mediados de los ochenta) suponen un cambio en el estatus del deseo: se libera de culpabilidad, se convierte en algo que puede expresarse. Son los años en que el deseo sale del armario. Si se ha dado cierta versión del deseo en una película, de repente tenía menos sentido tratarlo como un secreto. La película legitimaba públicamente lo que yo había mantenido como un secreto. Hay, en definitiva, un cambio de conocimiento, pero también un cambio de actitud: ahora era consciente de cómo uno podía servirse del cine para reforzar una identidad.

4 Aprendiendo a ser: la irrupción de la diva

Tengo veintidós años. Descubro el melodrama. O, mejor dicho, descubro cómo leer el melodrama en clave gay. La función del cine en la construcción de mi identidad se amplía: no es sólo cuestión de deseo, sino también de identificación. En cierto modo el melodrama, como los musicales, siempre había estado ahí. Los años más tempranos de mi cinefilia estuvieron definidos por el descubrimiento de Bette Davis en *Eva al desnudo*, de Vivien Leigh en *Un tranvía llamado Deseo*, de Judy Garland en *Ha nacido una estrella*. La relación sólo podía definirse en términos de empatía: automática, instintiva. Todas estas películas, es importante señalarlo, se revelarían con los años como parte de un canon gay, referencias fundamentales en la experiencia del cine de otros homosexuales. Pasada la veintena, pasado el ritual de salida del armario, empiezo a re-leer una serie de películas buscando no tanto ecos de mi experiencia homosexual (muy limitada en aquellos momentos) sino gestos, actitudes, lenguaje. Y más allá de la mera empatía automática, paso al análisis y a la instrumentalización.

Además de las mencionadas, recuerdo las corrientes emocionales que generaron películas como *Stella Dallas*, *Sunset Boulevard*, *Imitación a la vida*. Ciertamente se trata de un grupo heterogéneo que habría que complementar con las mujeres de ciertos musicales: *Sonrisas y lágrimas*, *The Harvey Girls*, *Los caballeros las prefieren rubias*. El origen de esta fascinación es un misterio que, a lo largo de los años, en mesas redondas y debates, se ha planteado una y otra vez por parte de otros que la compartían. ¿Por qué ellas? ¿Qué tienen que ver estas mujeres con “ser gay”? ¿Qué tienen en común?

La respuesta más obvia sería esencialista y sugeriría que existe una feminidad esencial que el muchacho busca en estas películas en su deseo por identificarse con personajes que respondan a su “verdad”. Es una explicación que todavía está muy presente en nuestra cultura y que proviene de las caracterizaciones decimonónicas de la homosexualidad en términos de inversión. Aunque tratado de manera más compleja y con el rigor de las lecturas queer de Lacan, creo que es un presupuesto que se encuentra en el mencionado trabajo de Farmer. Esto asume que hay algo inevitable entre la homosexualidad y la identificación con el eterno femenino (algo reconocido y matizado por el propio Farmer). Lo que me gustaría sugerir aquí es que, más allá de las identificaciones basadas en un binarismo masculino/ femenino, el uso de la diva melodramática (o musical) es algo buscado, cultivado, en la formación de un yo a partir de códigos lingüísticos. Los códigos de la diva son, por motivos que trataré de explicar, los más pertinentes, los más útiles, los más adecuados para construir ese tipo de identidad en un entorno que, si bien ya no es explícitamente homófobo sí es explícitamente heterosexista.

Como en otras áreas de trabajo, hay un acto de voluntad, incluso de economía en la búsqueda de la diva de la pantalla. La adolescencia no sólo supone el “descubrimiento del sexo” que quiere el cliché progresista, sino también la adquisición de un lenguaje sobre el sexo, la socialización del mismo. En el caso del heterosexual, este lenguaje está en todas partes y su adopción es casi automática. El adolescente proto-homosexual atrapado en la ideología heterosexista de contener las emociones evolucionará con mayor lentitud. El adolescente que decide rendirse a Bette Davis, Joan Crawford, Judy Garland o Lana Turner encontraba, en aquellos momentos, un repertorio de gestos e identidades que le ayudaba a dar forma a su diferencia¹⁸. Evidentemente, uno de los

rasgos que más fascina en los espectadores homosexuales es su propia actitud descentrada respecto al imaginario social. Mientras que los protagonistas masculinos en las películas cargan con lo simbólico, con el bien y el mal, el heterosexismo atribuye a las mujeres funciones emocionales o decorativas. El razonamiento aquí tiene interesantes paralelismos con la reflexión sobre el cuerpo masculino que presentaba más arriba. La mirada que estructuraba una mayoría aplastante de películas era masculina y heterosexista. Esto conducía, como algunos críticos gays de los noventa explicaron, que el cine estuviera mucho más interesado en el hacer, en misiones, en la violencia y la contención emocional, que en los sentimientos, en la moda o las lágrimas. La relación entre el adolescente gay y las mujeres del melodrama no es “natural”, sino que se busca para solucionar un problema básico del mismo: la falta de referentes externos a los procesos de afirmación que atraviesa.

Y en un aspecto concreto, la marginalidad acaba teniendo un gran rendimiento para cultivar un yo homosexual: la expresividad, la capacidad para hablar desde el margen. Un homosexual es alguien que no puede expresarse sin pagar un precio (más o menos alto), con lo cual la idea de “ser uno mismo” resulta problemática. Se trata de algo que puede ilustrarse en la obra de algunos de los escritores mencionados.

La diva cinematográfica ha sido sustancia de expresión homosexual en la obra de Mendicutti, y por supuesto el cine de Almodóvar. Mujeres que sufren, mujeres que hacen, mujeres que emocionan y sobre todo mujeres que hablan. Para Mendicutti, el lenguaje de Mae West, su ingenio y sexualidad, es un valor que utiliza en *Mae West y yo*. El protagonista, aquejado de una enfermedad grave, llama Mae West y le da un voz con el fin de sobreponerse a ella. Almodóvar, en *Todo sobre mi madre*, elabora un auténtico panegírico a las mujeres que interpretan. En ambos autores, la voz de la diva resulta mucho más adecuada para expresar sentimientos que tienen difícil acomodo en la retórica del varón heterosexual, cuyo modelo identitario tiene un elemento importante de contención, de no hablar, de no expresar. Personajes como Norma Desmond o Margo Channing hablan mucho y poseen un lenguaje fuerte, que captura la realidad. Ambas tienen un lugar bastante incómodo en el cine: las mujeres del melodrama pagaban su fortaleza, en términos narrativos, con lágrimas; en el cine negro, las mujeres demasiado activas eran castigadas. Y sin embargo, esta idea de lucha contra un sistema que intenta reducirlas al silencio es una característica que las une. *El beso de la mujer araña* no es

una novela autobiográfica, pero está empapada de una experiencia específicamente homosexual: la diva de ficción impregna el lenguaje y el comportamiento del protagonista Molina aunando ambos rasgos del mismo: marginalidad y expresividad.

La expresividad de los personajes femeninos es de hecho algo que se explica con frecuencia en la obra de autores homosexuales. Almodóvar ha declarado en más de una ocasión que le gusta la riqueza expresiva de las mujeres en la peluquería. Oír hablar a las mujeres es una de las fuentes de inspiración de sus diálogos. Francisco Ors, en su ensayo biográfico *El encanto masculino* proporciona una anécdota más sutil: cuando empezó a escribir para televisión, se dio cuenta de que tenía grandes dificultades para hacer hablar a sus personajes masculinos ya que asociaba la capacidad verbal a los femeninos.

La imagen se fortalece si añadimos a estas reflexiones el impacto que tienen en el imaginario gay las grandes divas gays del musical. Judy Garland, Liza Minnelli y Barbra Streisand significan cosas importantes para la generación de Stonewall y también para quienes llegamos algunos años después, en lo que se considera el fin de una era. Se ha dicho que la intensidad emocional de las interpretaciones tiene que ver con esta popularidad. Además aparecen en un género que, a través de la canción (el aria) proporciona momentos que ponen en escena esta intensidad expresiva. Garland puede hablar en las canciones (“The Man that Got Away”) de emociones que la trama de la película no le permite expresar. En su soberbia interpretación de “My Man”, al final de *Funny Girl* (1968), Fanny/Streisand tiene una oportunidad (que no existiría en una película no musical) de poner sus emociones narrativas a un nivel de intensidad que hasta entonces no se le ha permitido (la contrapartida del aria musical en el melodrama es el primer plano doliente de la diva, sus lágrimas, su dolor expresado en el rostro). El hecho de que números como “She Touched Me” (Streisand) o “Maybe This Time” (Minnelli), formen parte del repertorio de drags guarda relación con esta centralidad del problema de la expresión.

Con los años, otro aspecto de la pasión por la diva se hace aparente: la diva es un punto focal de atención de los gays. Saber que “a los gays les gusta Liza Minnelli/Barbra Streisand” tiene un primer efecto que conduce a distanciarse de la diva, a ridiculizarla. Uno de los motivos por los que, ciertamente, Streisand, tardó en reconocer

públicamente a sus fans gays fue el miedo al ghetto. Las divas de la era disco tampoco entraron con facilidad en el juego. Cada gesto aparentemente positivo de Diana Ross, Donna Summer o Gloria Gaynor quedaba compensado por otro gesto en que se creaba la imagen menos gay friendly. Con los cantantes masculinos, el proceso era más complejo.

Por supuesto esto tiene su contrapartida. Los gays se reúnen en conciertos de divas, hablan de divas, las divas se dirigen a los espectadores homosexuales. Las divas se imitan, son tema de shows de transformistas. Esto da a la diva una dimensión socializable: los gays imitan aspectos de la diva, hablan de divas y se reúnen para ver a divas y sus sucedáneos. Pero la socialización de un yo que cuenta con aspectos gestuales y libidinales diferentes es el tema de la cuarta y última sección de este recorrido biográfico.

Conclusión: Comunidad

Tengo veintiocho años: en el año 1993, me encuentro en un cine de Nueva York, hoy desaparecido, donde se proyecta un programa doble de Cukor que incluye *Dinner at Eight* (1933) y *The Women* (1939). El interés gay de ambas películas tiene que ver con procesos que ya han sido bosquejados. Se trata de qué aspectos selecciona una mirada, en qué se fija. En un entorno aplastantemente heterosexista, la mirada homosexual ha de ser a la fuerza “diferente”, centrarse en otras cosas. Cukor es uno de los realizadores interesados por la situación de las mujeres y que hace un cine “de mujeres”. Esto significa que la mirada de Cukor no va a los mismos lugares que otros contemporáneos como John Ford. Las cosas en las que se fija Cukor son marginales, a veces suplementarias a la vida, pero, de alguna manera, centrales a cierta experiencia del cine. El ingenio teatral, el diálogo, los decorados, el modo en que observaba el rostro humano y por supuesto comprender que la perspectiva femenina no carece de interés y no ha de ser ahogada por los hechos. Aunque las ideologías del momento promovían que las fierecillas de Cukor fueran “domadas” (Katharine Hepburn en *Historias de Filadelfia* y *La costilla de Adán*), antes dejaban constancia de su voz, su fuerza y sus deseos. Las películas mencionadas me habían fascinado en la primera adolescencia, y era un momento, anterior a la generalización del video, y antes de que el cine tuviera un papel

consciente en la construcción de la identidad. Pero la epifanía de aquel momento no vino con las tramas de las películas, sino con las respuestas del público, que reaccionaba ante cada frase, que repetía a coro las réplicas. Inesperadamente, me percaté de que estaba “entre los míos”. El único vínculo explícito que me unía al resto de la gente en la sala era la cinefilia gay.

Desde entonces he tenido algunas experiencias similares: por supuesto los festivales de cine gay, pero también el programa doble en el Everyman de Londres con *Los caballeros las prefieren rubias* y *Calamity Jane* y la versión Sing-along de *Sonrisas y lágrimas* en el National Film Theatre. En todos los casos se trata de películas cuyo contenido gay literal es casi nulo pero que icónicamente son referentes para ciertos homosexuales de cierta época. Hay apropiación, pero esta apropiación no es privada: las necesidades personales acaban objetivadas y compartidas.

La última fase en este recorrido por la relación entre cinefilia y experiencia gay, es una a la que nuestros autores prácticamente permanecieron ajenos (al menos en el mismo grado que quienes maduramos en los ochenta y los noventa) y que creo que distingue especialmente a mi generación. La consciencia de que las mitologías y las imágenes del cine gay son algo compartido, algo que de alguna manera consolida la dimensión social de la identidad gay. Compartir repertorios construye puentes basados en la identidad, modos de hablar. En cierto modo, esta concepción de la cinefilia gay, confirmada por lecturas, cánones y referentes, era a lo que tendía todo lo anterior. La cinefilia siempre había funcionado como terreno en que se negociaba la situación personal con discursos en circulación. En otras palabras, el hecho de que tantos espectadores hayan percibido lo especial que tiene la mirada de Cukor, que hayan sentido que esta mirada tiene algo que decirles, sugiere que la experiencia gay va más allá de lo individual.

Es algo que sólo se produce cuando existe una comunidad cultural fuerte que no está amenazada en su expresión por discursos legales. No se podía ser demasiado gay en los cines en 1968, o al menos no se podía dar expresión a las reacciones. De ahí que este modelo sólo aparezca en la obra de otros como “secreto compartido”. El trabajo de Puig, de Moix, de Almodóvar y de otros autores mencionados manifiesta, como mínimo, una desconfianza respecto a esta dimensión “comunitaria” de la identidad homosexual. Sin embargo no es del todo nueva. Janet Staiger¹⁹ la identifica en

prácticas cinéfilas pre-Stonewall en Nueva York a principios de los sesenta. El cine era no sólo un repertorio de mitos, sino un lugar para encuentros físicos, un lugar donde uno realmente estaba con el otro. Mi primera experiencia de un festival de cine gay tuvo lugar a principios de los años ochenta en Valencia. Por supuesto parte del motor que me llevaba allí era conocer a gente. Pero a principios de los años ochenta la experiencia me pareció abrumadora y acabé refugiándome en mí mismo. El cambio entre esta experiencia y las de los años noventa es radical. En estos cines me sentía “parte de” la comunidad de espectadores, mi cinefilia privada podía proyectarse externamente y seguir siendo gay fuera de los límites de mi propia experiencia.

Se completa así una trayectoria. El cine empieza alimentando fantasías privadas, respondiendo a necesidades de alguien que no puede compartir sus gustos. A veces por presiones externas, es cierto, pero también por la falta de lenguaje. Como discurso simbólico, el cine hace algo más que proporcionar información literal sobre el mundo: fue una práctica básica que nos dio una voz, un lenguaje con el que pudiéramos ser y pudiéramos socializar nuestra identidad.

Referencias

- Dyer, Richard (1982) "Don't Look Now. The Instabilities of the Male Pin Up" *Screen* 23: 3-4
- Farmer, Brett (2000) *Spectacular Passions. Cinema, Fantasy, Gay Male Spectatorships*. Durham: Duke University Press.
- Fouz-Martínez, Santiago, y Alfredo Martínez Expósito (2007) *Live Flesh. The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Londres: I.B. Tauris
- Horrigan, Patrick (1999) *Widescreen Dreams: Growing Up Gay at the Movies*. Madison: University of Wisconsin Press
- Lehman, Peter (1993) *Running Scared. Masculinity and the Representation of the Male Body*. Filadelfia: Temple University Press
- Marchant Lazcano, Jorge (2008) *Sangre como la mía*. Madrid: Egales
- Mayne, Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*. Londres: Routledge
- Mendicutti, Eduardo (2011) *Mae West y yo*. Barcelona: Tusquets
- Mira, Alberto (2008) *Miradas insumisas. Gays y Lesbianas en el cine*. Madrid: Egales
- Moix, Terenci (1993) *El peso de la paja (II) El beso de Peter Pan*. Barcelona: Plaza y Janés
- Mulvey, Laura (1975) "Visual Pleasure and Narrative". *Cinema Screen* 16:3 6-18
- Ors, Francisco (2004) *El encanto masculino*. Madrid: Odisea
- Puig, Manuel (1976) *El beso de la mujer araña*. Barcelona: Seix Barral
- Russo, Vito (1987) *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. Ed Rev. Nueva York: Harper and Row
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990) *Epistemology of the Closet*. Berkeley: The University of California Press
- Steiger, Janet (2000) *Perverse Spectators. The Practices of Film Reception*. Nueva York: The New York University Press
- Tyler, Parker (1972) *Screening the Sexes. Homosexuality in the Movies*. Nueva York: Da Capo Press
- Weiss, Andrea (1992) *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*. Londres: Jonathan Cape

¹ Doctor, estudioso del cine y escritor español. En 1999 pasa a formar parte del cuerpo docente de la Oxford Brookes University como profesor de español y de algunos módulos sobre Europa, contribuyendo al programa de estudios sobre el cine, la cultura y la sociedad europea y los estudios relacionados con España y América Latina. Ha traducido al español *¿Quién teme a Virginia Woolf?* de Edward Albee y *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, edición con introducción y notas explicativas. Dentro de los libros sobre la cultura LGBT hay que destacar su libro *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*, es el primer diccionario hispánico de cultura homosexual. Su obra más extensa, *De Sodoma a Chueca: historia cultural de la homosexualidad en España 1914-1990* es un libro que trata en profundidad tanto la actitud de la sociedad frente a la homosexualidad, como las estrategias de adaptación de los homosexuales a su entorno en la España del siglo XX. Dentro del tema LGBT, también ha publicado *Miradas insumisas*, una historia desde el punto de vista gay, más que una historia del cine gay. Su primera novela fue *Londres para corazones despistados*, en la que el protagonista escribe una guía gay de Londres, con el resultado de un viaje sentimental. En 2007 ganó el III Premio Terenci Moix de Narrativa Gay y Lesbica Fundación Arena por la novela *Como la tentación*. Mira ha escrito numerosos artículos en revistas y dado innumerables conferencias, sobre todo sobre la homosexualidad y el cine y el teatro.

² Es momento de generalizaciones que, si bien no pueden representar la complejidad de la realidad, sí ayudan a acotar mis reflexiones. Este trabajo se centra en cinefilia y autobiografía gay masculina en autores que escriben entre los años cincuenta y los años noventa. La cinefilia femenina es menos central y menos prominente, y merece atención en otro lugar. En parte, la mirada que ha vertebrado las películas ha sido masculina y heterosexual, y esto podría explicar que haya tenido menor impacto entre mujeres heterosexuales. Las mujeres lesbianas tienen tanto que decir como los hombres gays sobre el modo en que el cine ha contribuido a la construcción de su deseo. Pero lo han hecho en menor grado durante el periodo que incluye este trabajo. La cineasta y ensayista Andrea Weiss (1992) sería el mejor ejemplo de desarrollo de una mirada cinéfila lesbica: más que una historia de la representación de las lesbianas, *Vampires and Violets* es un trabajo sobre cinefilia lesbica. En la actualidad, las mitologías cinéfilas y lesbicas han sido exploradas en España por María Castrejón.² Horrigan (1999)

³ Horrigan (1999)

⁴ Véanse las propuestas de Laura Mulvey (1976), Mayne (1993)

⁵ Staiger Janet (2000)

⁶ Sobre la tensión entre una identidad gay “esencial” y la noción de que en el ámbito psíquico la sexualidad y las identidades son fluidas, véase Farmer (2000) pp.8-11

⁷ Hay sin duda una cinefilia muy similar que es heterosexual (en España el autor clave sería Juan Marsé) pero sus procesos y contenidos sólo se asemejan a los que aquí describimos en lo formal.

⁸ Durante la preparación de *Miradas insumisas* entre el 2006 y el 2007 realicé varias entrevistas sobre el modo en que los homosexuales consumían cine y sobre qué veían en él. En aquellos años, *Brokeback Mountain* era un film icónico, central al imaginario, para algunos la culminación del “cine gay”. Poco importaba que en realidad la película de Lee compartiese varias de las limitaciones que señalaba Russo en su ensayo sobre las representaciones anteriores a los noventa: la acción se desarrollaba en el pasado, el amor quedaba frustrado y concluía con la muerte. La cinefilia a la que me refiero en el presente ensayo es distinta al impacto de fenómenos: hablo de una fetichización del acto de ir al cine, de consumirlo, de sus procesos; hablo de una mirada activa, que se busca, no de la satisfacción que producen ciertas emociones construidas en los personajes.

⁹ Farmer (2000)

¹⁰ La relación con Disney ha sido también analizada por Horrigan

¹¹ Véase el capítulo 3 titulado “5 Homosexual Mystery Stories” que incluye lecturas de *La gran evasión*, *The Medium* y *Husbands*, de Casavettes.

¹² Lehman (1993)

¹³ Dyer (1982)

¹⁴ Lehman da otros dos motivos por los que el pene no se muestra en el cine más que fugazmente: el temor por parte de varones heterosexuales a compararlos con el propio y la reacción más fóbica que implica cierta fascinación por el mismo.

¹⁵ Live Flesh 2007

¹⁶ El testigo de Gere lo recoge, a mediados de los noventa, Ewan McGregor, que en películas como *The Pillow Book* y *Young Adam* muestra sus genitales como pocos actores fuera del porno han hecho jamás.

¹⁷ Sedgwick, *Epistemology of the Closet*

¹⁸ De nuevo los límites temporales de mis reflexiones son importantes. Creo que hoy la imagen de la diva se asocia sobre todo con las divas de la canción (Madonna, Rhianna, Beyoncé, Lady Gaga) y los valores

son totalmente distintos. La supremacía de Judy, Bette o Barbra tiene que ver, tal como se indica, con una mirada que negocia su marginalidad con los materiales a su alcance.

¹⁹“Finding Community in the Early 1960s: Underground Cinema and Sexual Politics” en Staiger (2000), pp. 125-160

R

y

P