

lugar propio a narradoras cuyas obras han tenido un mayor reconocimiento en el terreno de los feminismos que en el de la historiografía de este género cinematográfico. *Lo personal es político: feminismo y documental* hace evidente que los referentes audiovisuales siguen siendo masculinos, patriarcales y colonialistas incluso dentro de las propias vanguardias, algo que «tiene que ver, en parte, con la naturaleza institucional de la vanguardia y el papel intelectual que juega en las élites culturales bajo el signo del capitalismo» (Lessage, p. 332). Se trata de una herida lo suficientemente profunda como para que también esté presente en este libro: a pesar de la lúcida selección de los temas, es evidente la ausencia de artículos y obras de narradoras de nacionalidad española y el uso del plural en masculino en algunas de las traducciones cuando la autora se refiere a las mujeres.

Con todo, podemos entender que ésta es una compilación de puntos de vista que más que argumentar teorías feministas cinematográficas de un modo canónico o analizar las aportaciones que las autoras feministas han hecho al terreno del documental, establece un corolario de puntos de vista que dan riqueza a lo que siempre ha sido el feminismo: una posición teórica y subjetiva en proceso de construcción. Así, esperamos que este sea un primer paso en el que el hecho de poner un pie en la memoria discursiva de los debates feministas, permita futuras publicaciones que ahonden en las aportaciones y la historia del documental realizado por mujeres en España, y que nos permita conocer más profundamente cómo las propuestas de creación documental feminista contemporánea, fuertemente marcadas por los debates entre los postfeminismos y la *Third Wave Feminism*, imprimen su carácter político.

*Meritxell Esquirol y Martha Zein*

## PLACERES OCULTOS. GAYS Y LESBIANAS EN EL CINE ESPAÑOL DE LA TRANSICIÓN

Alejandro Melero

Madrid

Notorious Ediciones, 2010

278 páginas

18,95 €



El libro de Alejandro Melero viene, en primer lugar, a enriquecer notablemente el panorama de estudios sobre la homosexualidad y su representación en nuestra historia reciente. Como veremos a continuación, este volumen cubre determinadas *lagunas* que hasta el momento habían permanecido al margen. En el enfoque que plantea el autor, hay una voluntad política que arranca desde el primer capítulo —muy dedicado al contexto jurídico de la tristemente célebre Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social y a los testimonios de la represión ejercida sobre gays y lesbianas durante el franquismo— y que se va destilando a lo largo de los apartados siguientes.

Una vez entrados en materia, el trabajo de recopilación y análisis crítico de Melero es encomiable. El análisis se organiza alrededor de los géneros en los que los personajes homosexuales encontraron un lugar dentro del discurso, llegando, en algunos casos, a convertirse en una

presencia inevitable. Así, a lo largo del libro se hace un recorrido por distintos géneros: «fantaterror», *sexploitation*, comedia de *mariquitas* y cine dramático; para concluir con un capítulo dedicado a los temas políticos en el cine de Eloy de la Iglesia.

Particularmente relevante es el tratamiento de la figura de la lesbiana, en los capítulos II y III, donde encontramos las aportaciones más novedosas. Especialistas como Alberto Mira o Paul Julian Smith habían hecho notar la presencia del *mariquita* como elemento cómico en el cine español de la transición, o la importancia capital de algunas películas de De la Iglesia, pero el caso de las lesbianas es distinto. Como el propio autor comenta con cierta ironía, «la figura de la lesbiana fue ignorada hasta tal punto que no fue utilizada ni siquiera para ser insultada» (p. 49), y podría decirse que también ha sido desatendida desde los análisis críticos. Dentro del género de terror, las historias de vampiras lésbicas son sin lugar a duda las preferidas por los directores españoles. La idea de una criatura maléfica y depredadora que busca extender su influencia captando víctimas inocentes encaja a la perfección con una de las mayores amenazas que el pensamiento homófobo franquista veía en los homosexuales: el proselitismo. De ahí que, además de por su tradicional carácter lascivo, la vampirización se convirtiera fácilmente en trasunto de lesbianismo.

Del siguiente capítulo, que profundiza en la manera en que el sexo entre mujeres forma parte del cine erótico y del «destape», merece la pena destacar dos argumentos fundamentales: el primero de ellos explica la abundancia de escenas lésbicas y el segundo elucida la posición del espectador ante tales películas. El fenómeno popularmente conocido como «destape», que se produce en nuestro país con la progresiva relajación y desaparición de la censura, no se limitó ni mucho menos a las salas de cine. El interés por todo lo que tuviera que ver con la sexualidad y su

representación se extiende a otros medios y responde, en definitiva, a la satisfacción de una curiosidad —generalmente morbosa y voyeurista— por el desnudo de celebridades y aspirantes a serlo. Esto por sí mismo no explica por qué el erotismo lésbico está ligado de manera indisoluble al cine clasificado «S». Gracias al testimonio del director Julio Pérez Taberner, versado en la producción de cine erótico durante la transición, Alejandro Melero ofrece una respuesta concluyente: la representación de sexo entre mujeres —donde no aparece erección ni penetración— no encontraba escollos de cara a la calificación. Por lo tanto, «las escenas lésbicas de las películas “S” garantizaban así una licencia rápida y nada problemática además de una distribución fácil» (p. 121).

Debemos partir de la base de que, en líneas generales, este tipo de cine no deja de ser homófobo y conservador e incide en los tópicos negativos más extendidos sobre la homosexualidad. La posición del espectador ante las imágenes y las historias que se le presentan, y que el autor define como una paradoja propia del género, es cuanto menos, compleja. Al tiempo que se invita al público a disfrutar durante una buena parte de la narración, participando como espectador de las relaciones lésbicas, la trama termina por condenar de una manera u otra a las protagonistas y restaurar el orden a ambos lados de la pantalla.

En lo que respecta a la presencia de gays en el cine de la transición, Melero se ocupa primero de la comedia de *mariquitas* para después centrarse en el tratamiento dramático de la figura del homosexual. A partir del éxito sin precedentes de *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970), donde Alfredo Landa encarnaba —dejemos a un lado los enredos de la trama— un estereotipo risible del homosexual, la industria reconoció un filón a explotar en un sinfín de nuevas producciones. Así la presencia del *mariquita* se hizo tan habitual en la comedia que podría casi hablarse de un género indepen-

diente. Los mecanismos detonantes del humor, a través de los cuales se construyen estos personajes y toman sentido en el argumento, son distintos y en este estudio se distinguen tres fundamentales: «los gays como tales son tratados de forma déspota e incluso violenta; los gays son inferiores» (p. 147) y como tales son tratados de forma déspota e incluso violenta; «los gays son unos payasos» (p. 154), chivos expiatorios que transigen los tabúes de la sociedad; «los gays no son como nosotros» (p. 157), desencadenando un efecto de distancia cómica subrayado por lo estereotipado de los personajes. Los tópicos más comunes, que también ha detallado el autor, proyectan a los homosexuales como afeminados, depredadores y enfermos. En todos los casos el humor se dirige, naturalmente, a un espectador heterosexual.

La cuestión del cine dramático aparece desglosada en los dos capítulos finales, puesto que la producción de Eloy de la Iglesia —tratada de forma independiente— no deja de pertenecer a este género. Tal y como reconoce Alejandro Melero, «la presencia de hombres y mujeres homosexuales no fue tan prolífica en este género como en los estudiados anteriormente, lo que ya de por sí supone una ausencia significativa» (p. 181). Las películas analizadas insisten en asociar la homosexualidad con un destino trágico inevitable, redundando en la imposibilidad del homosexual de ser feliz. Se dedica una buena parte del capítulo V al análisis de *Diferente* (Luis María Delgado, 1962) y, sobre todo, *A un dios desconocido* (Jaime Chavarri, 1977), como dos películas alejadas del cine popular y que ofrecen una visión menos negativa de los personajes, por más que la homosexualidad se viva en clave dramática. Se echa en falta, sin embargo, alguna mención a *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976), una cinta comparable a otras producciones basadas en tramas truculentas con gays de por medio.

El capítulo VI está consagrado casi exclusivamente a Eloy de la Iglesia y las películas del

director vasco en torno a la homosexualidad. El libro coincide con publicaciones precedentes en destacar la importancia de *Los placeres ocultos* (1976) y *El diputado* (1978) por presentar «imágenes innovadoras sobre los homosexuales, su mundo y su cultura» (p. 219). Encontramos, sin embargo, que su análisis aísla excesivamente estas dos películas del conjunto de la trayectoria del director, lo cual tiene como resultado una visión un tanto distorsionada, que lo hace parecer como un cineasta independiente y activista. El autor reconoce, sin embargo, que cuando la crítica reprochaba el «amarillismo» a De la Iglesia no se equivocaba. En efecto, su interés por los temas *polémicos*, que no se limitaba a la homosexualidad, sino que incluía crímenes, terrorismo, adulterio, drogas, bestialismo, etc., unido a lo prolijo de su producción —más de diez largometrajes entre 1970 y 1978— corresponden al perfil de un cine popular y de consumo fácil. Por otra parte, es cierto que pueden reconocerse elementos de un primer activismo gay en *Los placeres ocultos* y *El diputado*, pero constituyen la excepción, no la norma. El cambio de registro fundamental está en el tratamiento de los personajes homosexuales, de una forma compleja, alejada de los estereotipos que hemos visto en otros géneros. La toma de posición más clara está en la introducción de la voz del activismo, a un nivel casi didáctico, a través de uno de los personajes de *Los placeres ocultos*, Raúl, que constituye el ejemplo paradigmático de la imagen positiva del homosexual en el cine de Eloy de la Iglesia. Pero, por más que valoremos profundamente la importancia de estas aportaciones, no podemos pasar por alto que autores contemporáneos como Eduardo Haro Ibars o Alberto Cardín, representantes de un primer pensamiento LGBT en nuestro país, reprochaban la falta de realismo con que representaba la homosexualidad en su filmografía (Haro Ibars, «La homosexualidad como problema socio-político en el cine español del postfranquismo», *Tiempo de*

*Historia* n.º 52, 1979; Cardín, «Redentores de chorbos», *Amigos*, n.º 3, 1980).

La manera en que el cine de Eloy de la Iglesia resulta más transgresor es seguramente en el tratamiento erótico que hace del cuerpo masculino y su desnudo. La introducción no sublimada del deseo homosexual es la que provoca la incomodidad de la crítica homófoba, al mismo tiempo que obliga al espectador a identificarse con el punto de vista del protagonista y lo introduce, en palabras de Paul Julian Smith, en un «tráfico de voyeurismo homosexual» (*Las leyes del deseo*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998). Ese es el interés que encontramos, por ejemplo, en *Navajeros* (1980) y otros productos de cine «quinqui» del director vasco; no compartimos, por lo tanto, la opinión de Melero en lo que respecta a la «actitud respetuosa hacia los homosexuales» de esta película o su capacidad para subvertir «las convencionales representaciones estereotipadas que eran normales en el género» (p. 257). En *Navajeros* los homosexuales aparecen como *carrozas* clientes de chaperos, merodeadores del cine Carretas o víctimas de la delincuencia. No son *mariquitas* de comedia ni enfermos o depredadores, pero son igualmente tópicos. Más aún, el sexo entre hombres se presenta sólo a través de la prostitución o como vejación y castigo para el *héroe* heterosexual.

Dejando a un lado las disensiones expuestas, *Placeres ocultos* denota un profundo trabajo de campo y un amplio conocimiento sobre el periodo en cuestión; y, más importante aún, sirve para documentar varios géneros, ajenos a los grandes relatos, pero extraordinariamente reveladores de los mecanismos de representación de gays y lesbianas en nuestro país.

Héctor Sanz Castaño

CINE E IMAGINARIOS SOCIALES.  
EL CINE POSMODERNO COMO  
EXPERIENCIA DE LOS LÍMITES  
(1990-2010)

Gerard Imbert  
Madrid  
Cátedra, 2010  
768 páginas  
22,50 €



«La dimensión narrativa de los imaginarios es fundamental: el cine tiene la capacidad de recoger todas estas proyecciones imaginarias y de transformarlas en historias, creíbles algunas, fantásticas otras, que nos conmueven o espantan, pero que nos llegan. Dentro de esta maraña de relatos, la función del analista es atar cabos, encontrar hilos conductores, invariantes capaces de establecer conexiones no siempre visibles a primera vista, detectar formulaciones implícitas, desentrañar lo dicho de lo no dicho, reconstruir un metatexto susceptible de ofrecer una “lectura”» (p. 12), escribe Gerard Imbert en la introducción de *Cine e imaginarios sociales*, un libro que se presenta tan imprescindible y necesario en el terreno de la literatura de cine como, en sus dimensiones, quizá, en exceso ambicioso en su deseo de trazar una visión amplia y global del cine de las últimas décadas.