

«TE ADORARÉ SIEMPRE». APUNTES DE UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL DOLIENTE

«I WILL ALWAYS ADORE YOU». NOTES ON A BEREAVED SENTIMENTAL EDUCATION

Juan Francisco Fandos
Espai d'Art Contemporani de Castelló

RESUMEN

Partiendo de la idea del cine como espacio de creación pero también de educación abordo el modo como muchos realizadores, escritores y autores teatrales homosexuales sublimaron y construyeron a través de la creación de ciertos personajes femeninos aspectos íntimos que difícilmente hubieran podido abordar de otro modo. A su vez, todo un público anónimo se educaba en parámetros similares, evidentemente con la caída de los estudios de Hollywood, los discursos feministas y el propio movimiento gay, permitieron una reinterpretación y el cuestionamiento de todos estos tópicos. Abordar a modo de apuntes algunos de estos parámetros también es un intento de acercamiento al modo como muchas personas homosexuales desarrollaron la construcción de una educación sentimental alejada de la «normativa» pero subvirtiéndola a través de lo que posteriormente se ha denominado como «camp» que no es más que la necesidad de subvertir aquello que te niega dentro de los parámetros de la cultura de masas.

Palabras clave: cine, creación, homosexualidad, camp.

ABSTRACT

From the idea of cinema as a space for creation but also for education, I deal with how many homosexual filmmakers, writers and playwrights sublimated and built –through the creation of some female characters– private aspects that could hardly have been addressed otherwise. At the same time, a whole anonymous audience was being educated with similar parameters, obviously with the fall of Hollywood film studios, feminist discourses and the gay movement itself. All this allowed a reinterpretation and questioning of all these topics. To deal with these aspects with some open notes is also an attempt to approach how many gay people developed the construction of a sentimental education far from the «rules» but subverting them through what was later called «camp», which is only the need to subvert what refuses them within the parameters of mass culture.

Key words: cinema, creation, homosexuality, camp.

La noche del 27 de junio de 1969 se produjo en el bar Stonewall Inn del Greenwich Village una redada que cambiaría muchas cosas a la hora de concebir, dentro del colectivo homosexual norteamericano, un nuevo imaginario, siempre necesario, como modelo de crecimiento, formación y socialización del individuo. La influencia del modelo norteamericano también alcanzaría a futuras generaciones de europeos y entre ellas la española. Hasta entonces la falta de referentes «positivos» conllevaba que toda persona homosexual pronto descubría que el único camino de supervivencia en el marco social debía desarrollarse a través de un extraño engranaje de silencios, negaciones, apariencias, sentimientos de culpabilidad y autorrepresión encaminados al establecimiento de una presunta salvación. El precio real era la negación de uno, la autoinmolación y la imposibilidad de alcanzar el mínimo atisbo de dignidad. La dictadura heterosexista perpetuaba de este modo un genocidio contra todos aquellos que no se sometían o someten a su paradigma único basado en una idea restrictiva donde el significado de: normal, natural y heterosexual es totalmente unívoco.

De este modo muchos adolescentes homosexuales y lesbianas se vieron abocados a un constante autodidactismo basado en la necesidad vital de ir más allá de lo establecido, a leer entre líneas intentando acomodarse a una realidad profundamente hostil al desarrollo de sus sentimientos. Mientras tanto, la ficción cinematográfica, alcanzaba el grado de droga alimenticia para niños sensibles, mujeres desposeídas y solitarios de distinto pelaje. La sala de cine era un útero materno en el que cabía la posibilidad de sumergirse una y otra vez, permaneciendo cómodamente aislado y protegido por la oscuridad.

De este modo cabe entender el porqué tantos hombres y mujeres buscaron en el cine, las novelas y las canciones populares, modelos de identificación, de reconocimiento para todo aquello que no podían expresar de forma abierta.

Posteriormente algunos historiadores, mayoritariamente gais, se han preguntado hasta qué punto y, dentro del discurso homofóbico, los realizadores homosexuales canalizaron a través de sus películas sentimientos y anhelos en los cuales otras personas de similar condición podrían sentirse identificados. Y si todo ello fue posible bajo la premisa inviolable de la idolatría al «macho», ese ser supremo, perfecto, fuerte y sin fisuras capaz, en todo momento, de superar las más terribles adversidades, salir airoso ante cualquier amenaza y encarnar él mismo la salvaguarda de los más altos valores.

En esa búsqueda de referentes e identificaciones las carreras de realizadores como George Cukor, Luchino Visconti, Vicente Minnelli o, posteriormente, Pedro Almodóvar o Rainer Werner Fassbinder eran recogidas por cierta crítica más o menos homófoba y ciertamente prejuiciada como «realizadores de mujeres», catalogación a la cual no se han

visto reducidos otros cineastas abiertamente heterosexuales como William Wyler, Ingmar Bergman, Arturo Ripstein, Woody Allen o Lars Von Trier, depositarios todos ellos de cuantiosos retratos femeninos. De igual modo las obras teatrales de Federico García Lorca, Oscar Wilde o Tennessee Williams acababan por ser interpretadas desde parámetros similares. A su vez un largo listado de películas, novelas, piezas teatrales o canciones nos ofrecían cuantiosos retratos de mujeres dolientes, sacrificadas, perdidas o redimidas en función únicamente de seducir, recuperar o lograr al hombre de su vida. Dicha mirada, lejos de resultar irónica se establecía como significado único de su papel en la trama, por ello la mirada *camp* nos permitió una reinterpretación de lo expuesto desde un marco totalmente ajeno a los preceptos dominantes:

Lo *camp* –palabra que nace a principios del siglo XX para designar gestos enfáticos y teatrales, especialmente homosexuales– es interpretado por Sontag como una variante de la sofisticación, una visión irónica de la vida entendida como representación basada en la transformación sistemática de lo serio en frívolo y de lo frívolo en serio. (Zanotti, 2007: 65).

Esa misma mirada también nos permite volver gozoso aquello que resultaba doloroso, de ahí que las mejores actuaciones de tantos travestidos y transformistas han transitado entre lo *camp*, el homenaje, la exaltación y la parodia.

Volviendo al principio, toda revolución tiene su leyenda y en aquella noche del 27 de junio en Nueva York una serie de hombres homosexuales, mujeres lesbianas y transexuales se habían congregado tras el funeral de Judy Garland. Para los homosexuales de aquel periodo Garland había dado vida a ese tipo de mujeres trágicas que a través de sus canciones podían encontrar refugio a sus anhelos y carencias. Por otro lado su figura formaba parte de esa fusión entre la alta cultura y la baja cultura de la que participaron muchos homosexuales norteamericanos de la generación previa a Stonewall. A nivel general cabría sumar los nombres de Maria Callas, Edith Piaf, Billie Holiday, Mina, Barbara Streisand, Chavela Vargas, Dalida y tantas otras, las cuales, en un momento dado, se convertirían en iconos de la denominada «cultura gay». Todas ellas cantaron al amor desgraciado, al amor imposible, se regocijaron en el dolor y en el abandono, elementos en los que fácilmente podrían proyectarse infinidad de seres anónimos cuyos deseos tenían que mantenerse ocultos:

La cultura gay previa a Stonewall era completa. No sólo las lesbianas y los hombres gays socializaban con mayor regularidad debido a la escasez de bares gays, sino que los hombres gays estaban unidos por una estética internacional grandiosa que sublimaba espectacularmente a las mujeres, especialmente a las estrellas de Hollywood y a las divas de la ópera. La imitación

femenina, como entretenimiento de club nocturno, floreció. Durante siglos, los estetas gays, los brillantes artistas del maquillaje, los estilistas del cabello, y los modistos, han definido y mejorado la imagen sexual de la mujer. Veían con precisión e incrementaban enormemente el poder de la mujer sobre el hombre, aunque se negaban a ceder ante él en sus propias vidas eróticas personales. (Paglia, 1994: 136).

Apunte I. El melodrama ha sido el género perfecto donde exponer la construcción de ese espacio doliente. Género destinado mayoritariamente al público femenino, ya que bajo la premisa de «los hombres no lloran», que marca el inicio hacia una masculinidad normativa basada en la castración sentimental, un «hombre de verdad» no podría sentirse atraído hacia este género, en cambio la mujer debería buscar en este espacio sus modelos sentimentales.

Entre los muchos textos emblemáticos donde el melodrama se desborda y alcanza altas cuotas de sufrimiento cabría destacar el monólogo final de *Salomé* escrito por Oscar Wilde y también la parte final de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau. Por su parte Wilde nos hace partícipes del sufrimiento femenino a través de las palabras de esa joven que sostiene en sus brazos la cabeza del decapitado loKanaán. Una serie de acusaciones, de deseos y reproches son expuestos tras cumplirse la terrible venganza:

No has querido saber nada de mí, lokanaán. Me has rechazado. Me has dicho cosas infames. Me has tratado como una cortesana, como una prostituta, ¡a mí, hija de Herodías, princesa de Judea! Pues bien, loKanaán, yo vivo aún, pero tú has muerto y tu cabeza me pertenece. Puedo hacer con ella lo que quiera. Puedo arrojarla a los perros o hacer que sirva de pasto a las aves. Las aves devorarán lo que hayan dejado los perros... ¡Ah! (Wilde, 1891: 78-80).

A diferencia de la historia bíblica totalmente condenatoria con Salomé, Oscar Wilde nos permite acompañarla en su dolor, entender perfectamente su acto y sobrecogernos ante su desgracia. Como Wilde, Salomé ha amado la belleza y el amor hacia ella ha supuesto la causa de su perdición:

loKanaán, has sido el único hombre a quien he amado. Todos los demás hombres me repugnan. Pero tú eras hermoso. Tu cuerpo era una columna de marfil que se alzaba sobre un zócalo de plata. Era jardín poblado de palomas y lirios de plata guarnecida de escudos de marfil. Nada en el mundo entero era tan rojo como tu boca. Tu voz era un incensario que esparcía extraños perfumes y cuando te miraba oía una extraña música. ¡Ah! ¿Por qué no me miraste, lokanaán? (Wilde, 1891: 80).

Realidad y ficción acabarán confundándose. La desgracia de Salomé es amar un ser que no la reconoce, que la detesta. loKanaán es un ser sublimado a un Dios, dispuesto a

trascender y, por tanto su asesinato cobra visos de sacrificio, mientras Salomé en su «locura» es plenamente terrenal y humana:

Colocaste sobre tus ojos la venda del que quiere ver a su Dios. Has visto a tu Dios. loKanaán, pero no me has visto a mí. Si me hubieses visto, me habrías amado. Yo sí te he visto. loKanaán, y te he amado. ¡Te he amado tanto, loKanaán! Aún te amo. Sólo te amo a ti. Estoy sedienta de tu belleza. Estoy hambrienta de tu cuerpo. Ni el vino ni la fruta pueden calmar mi deseo. (Wilde, 1891: 80).

Por su parte Wilde también amó a un hombre que no estuvo a la altura de su amor, que no lo reconoció y más bien permitió y alimentó con su ceguera la caída no tan sólo del escritor sino de la persona. loKanaán y Lord Alfred Douglas, ficción y realidad, resultan igualmente monstruosos. Salomé y Wilde acaban destruidos por la belleza pero también por un idolatrado concepto del amor:

¿Por qué no me miraste, loKanaán? Si me hubieras mirado, me habrías amado. Sé que me habrías amado, y el misterio del amor es más profundo que el misterio de la muerte. Sólo debemos mirar al amor. (Wilde, 1891: 82).

El personaje creado por Jean Cocteau es una mujer que intenta desesperadamente recuperar un amor ya escindido. Su todavía amante permanece al otro lado del hilo telefónico, en ningún momento oímos su voz, ni accedemos a su rostro. Evidentemente sabemos que ya no la ama, que su «presencia» no es más que una convención. El monólogo se centra exclusivamente en el sufrimiento y la desesperación de ella, entre otras razones porque es ella la única que tiene todavía necesidad de hablar, él ya no tiene nada que decir, y el sufrimiento de ella es totalmente inútil:

Ya sé que no tengo que volver a hacerme ilusiones... No, no, no es eso... Pero hasta ahora... cuando hemos tenido un problema... que nunca han sido importantes, pero en fin..., pues hasta ahora hablábamos, soñábamos y... al final, con un beso y un abrazo, pues...menos. Con una simple mirada nos volvíamos a entender... Por teléfono no es lo mismo... Por teléfono lo que se ha acabado se ha acabado. (Cocteau, 1930: 47-48).

Como en cualquier historia de desamor no faltan los reproches, prontamente matizados ante el temor de herir al otro y permitirle, de este modo, dar por terminada la conversación y perderlo para siempre. Ya que en el melodrama siempre se habla en términos absolutos:

No, amor mío... Los suicidios no se repiten... Puede que sí, pero sólo una, para dormirme cuanto antes... ¿Tú me imaginas a mí comprando una pistola?... Ni entiendo ni quiero entender... ¡Pero si ya no tengo fuerzas ni para mentirte, cielo mío!... Te estoy diciendo la verdad... Sé que a veces es mejor mentir... mucho mejor...

Ya ves, es como si tú... Si tú me engañas ahora pensando que voy a sufrir menos (Cocteau, 1930: 48).

Cocteau cierra la obra de forma desgarrada, como espectadores somos concedores de que el amante ya ha colgado, que de nada sirve lo que pueda sentir o desear la protagonista y es, en ese instante de silencio, cuando ella puede confesar abiertamente su amor por él:

Adiós, vida mía... Adiós... Sí, voy a tener mucho ánimo. Sí..., pero ahora date prisa y cuelga... ¡Cuelga por favor!... ¡Ya!

Te quiero... más que a mi vida... más que a mi vida... más que a mi vida... (Cocteau, 1930: 49).

En 1948 Roberto Rossellini realizaría la película *L'amore* a mayor gloria de la actriz dramática Anna Magnani. Película en dos capítulos el primero de los cuales era una adaptación de *La voz humana*. Si bien ha sido Pedro Almodóvar el que ha realizado los mejores homenajes cinematográficos a la pieza de Cocteau. Por un lado en *La ley del deseo* (1986) los personajes principales de la película buscan el «amor verdadero» cuya materialización únicamente es posible a través de la ficción o la locura. Almodóvar convierte a dos hermanos, Tina Quintero (Carmen Maura) y Pablo Quintero (Eusebio Poncela) en director y actriz, lo cual le permite establecer una deriva dentro de la propia película para mostrarnos el momento final de la obra donde Tina encarna al personaje de *La voz humana*, la escena se acentúa dramáticamente con la utilización de la canción de Jacques Brel *Ne me quitte pas*. El citado homenaje se acrecienta, cuando no se convierte en adaptación libre de la misma en la que sería su siguiente película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988). En la película Pepa (Carmen Maura) busca desesperadamente a Iván (Fernando Guillén). A diferencia de la obra de Cocteau, la protagonista necesita urgentemente hablar con su amante a través del teléfono, lo cual la lleva de un lugar a otro, si bien será su apartamento, espacio teatral donde se desarrollará buena parte de la película. Al igual que en la obra de Cocteau la protagonista necesita recuperar a su amante, el cual ya no está enamorado de ella. A diferencia de la pieza teatral la Pepa de *Mujeres...* logra liberarse de su pasión, ya que al encontrarse con Iván descubrirá que ya no tiene nada que decirle, de este modo el regreso a su apartamento es un regreso no al espacio opresivo que había sido hasta entonces sino a un espacio

de acogida. Evidentemente Almodóvar está filmando una comedia, pero en los trazos tanto de Lucía (Julieta Serrano), la mujer de Iván, Pepa y Paulina Morales (Kiki Manver) podemos vislumbrar los rasgos y la evolución de un modelo de mujer en relación con el hombre. En el caso de la esposa no ha superado el abandono, su amor la llevó a la locura, al intento de suicidio y al deseo de venganza, en el caso de Pepa se produce una liberación, el amor por doloroso que resulte es superable y por último la nueva amante responde a una mujer dominante, posesiva y competitiva que ejerce el poder y se legitima a través de unos modelos antaño propiamente masculinos.

Apunte II. El sufrimiento femenino que de forma reiterada ha desarrollado tanto la ficción cinematográfica, operística, literaria o teatral cabe entenderlo como una herramienta más de la restrictiva distinción de género.

Posiblemente uno de los maestros en la fusión del cine y la ópera fue Luchino Visconti:

Senso ha pasado a la posteridad como prototipo de «cine-ópera», atendiendo a los amores condenados de su tema y al tratamiento de que son objeto. En este sentido, *Senso* representa el melodrama por excelencia, el acoplamiento perfecto de la música al drama. O más exactamente, la descripción del drama con cadencia musical. Esa tendencia a buscar la «música» de las imágenes, su fluir armonioso, que haría exclamar a Franco Mannino que «cualquier espectáculo que Visconti creara era siempre musical». *Senso* es la culminación de la actividad anterior de Visconti, pero también, indiscutiblemente, el «punto de partida» desde el que se abre y desarrolla su producción cinematográfica y teatral posterior. (Miret Jorba, 1984).

En *Senso* la actriz Alida Valli interpretaba a la Condesa Livia Serpieri, la cual acabará renunciando a todos sus principios en beneficio del Teniente Franz Mahler (Fralely Granger). La historia transcurre en la Venecia de 1866 en plena contienda entre las tropas austríacas y las piemontesas. El marco bélico acrecienta el camino de humillación al que la condesa se verá abocada por el amor, no correspondido, hacia el Teniente Franz. Todos sus ideales encaminados a la lucha para poner fin a la ocupación austríaca y el afecto que siente hacia su primo el marqués Roberto Ussoni (Massimo Girotti), nacionalista como ella, no servirán de nada frente a la pasión que siente por Franz, al cual describe con estas palabras: «*me gustaba: era fuerte, bello, perverso y vil*».

Tras la escena de humillación donde Franz se muestra como un cobarde que únicamente se ha servido de ella para sus propios fines, la Condesa Livia, al igual que la *Salomé* de Wilde, utilizará sus privilegios para denunciar al teniente y causar su caída. Tras el fusilamiento de su amante la película concluye con la Condesa gritando enloquecida el nombre de éste por toda la ciudad.

Final absolutamente trágico y operístico al que no escapan una serie de influencias, ya que los diálogos entre Alida Valli y Farley Granger se rodaron en inglés y la adaptación de los mismos fue realizada por Tennessee Williams y Paul Bowles:

También es evidente la influencia de Tennessee Williams, tanto por su intervención directa en el guión como por la experiencia de Visconti en la puesta en escena de sus piezas teatrales. La turbia pasión de Livia por el joven y apuesto oficial austríaco remite inequívocamente al teatro de Williams. Al igual que la sórdida y violenta escena del desenlace, en la que Fran, enfundado en una bata raída, borracho y colérico le espeta a Livia todo el desprecio que siente por ella, equiparándola a la prostituta que presencia la discusión. (Miret, 1984: 92).

La relación de Visconti con la ópera había sido amplia y principalmente con la cantante Maria Callas:

La «chispa» saltaría con el encuentro, decisivo con Maria Callas, soprano de prestigio incipiente –había interpretado *Norma*, *Medea* y *Il ratto del serraglio* con notable éxito– y peligrosa rival de Renata Tebaldi. Visconti había conocido a la cantante greco-americana hacia 1950, cuando con motivo de pertenecer a una asociación protectora de la ópera en Roma, frecuentaba los ensayos y las representaciones del *Il turco* in Italia, asediándola con grandes ramos de flores que sistemáticamente llegaban al camerino después de la función. Cuando por fin pudo dirigirla en *La vestale*, la Callas, además de sus dotes vocales hacía gala de una espléndida figura (había adelgazado treinta kilos). Desde el momento en que se conocieron, se estableció entre ambos una mutua corriente de inspiración. Visconti la dirigía hasta en los más mínimos gestos y ella depositaba en él una confianza tan absoluta que llegaba a la «necesidad» de tenerlo cerca constantemente. Su trabajo conjunto duraría cuatro años y comprendería cinco óperas. (Miret, 1984: 95).

Realidad y ficción se confunden una vez más a la hora de acercarnos a unos personajes cuya historia fuera y dentro de la pantalla se recrea como un espectáculo al que el resto de seres anónimos asistimos embelesados. Partiendo de Maria Callas, ella formaría parte de los iconos del mundo homosexual contruidos sobre la base de cierto ideario melodramático, encontramos una carrera artística repleta de éxitos y autosuperación que se saldan con la infeliz relación junto a Aristóteles Sócrates Onassis, un hombre de negocios y estereotipo de masculinidad. El propio Onassis se convertiría en marido de Jacqueline Kennedy, demasiado fría y distante pero lo suficientemente icónica para ser entronizada por el maestro de la cultura pop Andy Warhol, el cual a través de sus lienzos y serigrafías supo utilizar tanto la figura de Jacqueline Kennedy como la de la actriz Marilyn Monroe. Ambas mujeres unidas de forma trágica a John F. Kennedy. Como un guión cinematográfico se desarrolla esta realidad

donde el amor, la pasión, la traición, el asesinato y el suicidio se desenvuelven en una crónica sentimental de papel couché destinado en exclusiva al público femenino. A nivel profesional también la Callas abandonó a Visconti sustituyéndolo por Franco Zeffirelli que a su vez había sido amante y ayudante de Visconti y el cual nunca logró estar a la altura del maestro. Esta evolución de la cultura de masas nos conduce en la actualidad a lo que el filósofo francés Michael Lacroix tildó de «culto a la emoción» y que tendrá su paradigma en la respuesta del público ante el trágico final de Diana Spencer.

Apunte III. Douglas Sirk fue uno de los grandes maestros del melodrama. Su influencia y relectura alcanzó a un buen número de realizadores, en muchos casos homosexuales, que tomaron la obra del clásico como referente ideal a la hora de generar nuevos retratos femeninos. El caso de Todd Haynes es paradigmático en cuanto a homenaje, pero también como deconstructor del artificio sobre el cual Sirk pudo realizar sus películas. En *Far from Heaven (Lejos del cielo, 2002)*, la actriz Julianne Moore encarna a Cathy Whitaker una ama de casa de Connecticut que vive atrapada en un matrimonio infeliz y que acabará manteniendo un idilio con un jardinero negro (Dennis Haysbert). Por su parte el esposo de la protagonista Frank Whitaker (Dennis Quaid) encarna a un empresario, sexualmente reprimido, que vive aterrado ante la posibilidad de que pueda descubrirse su homosexualidad o lo que eufemísticamente se llama «tendencias homosexuales», ya que nunca se hace mención a las «tendencias heterosexuales».¹

Este aspecto hubiera resultado imposible abordarlo abiertamente en el marco del cine clásico de Hollywood. Cualquier atisbo de representación de un personaje homosexual positivo se veía abiertamente rechazado. Únicamente desde la mofa y el oprobio se podía perfilar una cierta presencia de tal realidad en el seno social. Lo interesante de la película de Haynes es su análisis sobre el simulacro que envuelve la vida de los protagonistas, lo cual le obliga a mantener un cierto distanciamiento, éste nos impide como espectadores la identificación gozosa con los protagonistas de la historia que era central en el desarrollo del melodrama clásico. En este caso el personaje del marido resulta profundamente desagradable en su lucha por mantener las apariencias y el dolor que la mentira produce en su esposa. Lo que no debemos olvidar es que él mismo es producto de una educación profundamente homofóbica y racista, pero también de una cultura como la norteamericana centrada en el éxito social y profesional.

Por otro lado si comparamos la película de Haynes como crítica a la hipocresía social y también matrimonial con la adaptación cinematográfica de 1958 realizada por

¹ De este modo, las primeras pueden o deben, en opinión de muchos, ser reprimidas, alteradas, negadas o sometidas en beneficio del «cuerpo social». Las segundas simplemente son «normales», es decir, mayoritarias y por tanto «sanas».

Richard Brooks sobre la obra teatral de Tennessee Williams *Cat on a hot Tin Roof* (La gata sobre el tejado de cinc caliente). Maggie (Elizabeth Taylor), protagonista de la película, luchará empecinadamente por recuperar a su esposo Brick (Paul Newman), el cual sigue depresivo, cínico y alcoholizado al no poder superar la muerte de su amigo. A diferencia de la obra teatral el público tiene que leer entre líneas para entender que la relación de Brick con su amigo era algo más que una amistad. Pero Maggie se muestra como la heroína final que logrará recuperar el amor de su esposo y mantener el orden familiar. En la película de Haynes la protagonista vivirá un proceso de autoliberación donde el orden establecido no es más que una farsa opresiva.

Rainer Werner Fassbinder fue otro de esos «grandes directores de mujeres» influenciado por Sirk, que utilizó abiertamente el melodrama como retrato doliente de la propia sociedad alemana, la misma que, tras la caída del nazismo, tardaría mucho tiempo en asumir tanto sus culpas como su responsabilidad.

Die bitten Tranen der Petra von Kant (Las amargas lágrimas de Petra von Kant, 1972), *Angst Essen Seele Auf* (Todos los otros le llaman Alí, 1973), *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (Viaje a la felicidad de Mamá Kürsters, 1975), *Die Ehe der Maria Braun* (El matrimonio de María Braun, 1978), *Lili Marleen* (1980), *Lola* (1981) o *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (La ansiedad de Veronika Voss, 1982) son algunos de los títulos donde la mujer toma un claro protagonismo:

El cine era una forma de terapia mediante la cual podía proyectar su identidad en los hombres y las mujeres que recitaban sus diálogos y obedecían sus instrucciones, pero al trabajar de forma tan drástica y, permitirse tan imprudentes excesos no hacía más que rogar ayuda constantemente. Al igual que Strindberg, no tenía dificultades en encontrar amantes dispuestos a ayudarle pero, como aquél, maltrataba a quienes más le amaban. No acaba aquí su afinidad con Strindberg; ambos escribían bien sobre las mujeres porque al hacerlo podían escribir sobre sí mismos al tiempo que tomaban partido contra sí mismos. (Hayman, 1985: 31).

Sus películas son un amplio catálogo de relaciones de poder, de autohumillación, la felicidad parece imposible, se atisba pero prontamente todo intento de alcanzarla se verá frustrado. Únicamente la lucha por la supervivencia parece marcar el destino de sus personajes, de este modo, Fassbinder no únicamente golpea a sus protagonistas, también a los espectadores de sus películas:

Algunas de sus películas fueron motivadas por la idea de que el público debía ser castigado o al menos reprendido por haber olvidado tan rápidamente el nazismo o aceptado lo que de él quedaba en Alemania. En otras ocasiones, Fassbinder se conformaba con sentir que

podría distribuir castigos y recompensas entre los actores a base de darle a un actor un papel gratificante o castigar a una actriz con uno que le desagradaba o que la hacía parecer fea. Los papeles que ofreció a su madre –y que ella invariablemente aceptaba– oscilaban entre el de frígida entrometida y el de mujer madura y agradable; según lo que le adjudicara podría reconocerse el estado de sus sentimientos hacia ella en aquel momento. Durante su infancia, Fassbinder no había tenido ni la confianza de expresar sus sentimientos ni el poder para establecer las relaciones que él quería; como realizador cinematográfico podía canalizarla mediante un trabajo que hacía que los demás dependieran de él. (Hayman, 1985: 32-33).

A pesar de lo escrito la humanidad sobresale en algunos de sus personajes, ya sea la Emmi de *Todos los otros le llaman Alí* o la Mamá Küsters del *Viaje a la felicidad de Mamá Küsters* sendas películas interpretadas por la actriz Brigitte Mira.

La decisión de Emmi de casarse con Alí (El Edi Ben Salem), un inmigrante, desata las iras de todos aquellos que les rodean. Los mismos que no atendían a su soledad o se mostraban hipócritamente afables con ella, convertirán a Emmi en centro de sus chismorreos, prejuicios y difamaciones. Para Fassbinder, su personaje encarna una mujer sin atributos y acostumbrada a someterse en silencio al poder y el deseo de los otros. Por ello su decisión de amar a Alí es recibida como un acto de insumisión, de rebeldía frente al orden establecido. A diferencia del cine de Hollywood, el amor no lo cura ni puede con todo, de modo que Emmi no podrá soportar la situación y terminará rompiendo con Alí. Evidentemente la ruptura permite el restablecimiento del orden, donde todos pueden permanecer tranquilos, salvo la propia Emmi que regresa al estado de soledad e invisibilidad. Una vez más y, a diferencia del melodrama clásico, el individuo carece de la fuerza suficiente para poder enfrentarse a la sociedad y sus mecanismos de represión ejercidos por aquellos que lo rodean. Su sacrificio final carece de utilidad y sentido.

Otro tanto le acontecerá a la protagonista de *Viaje a la felicidad de Mamá Küsters*. Tras la muerte de su esposo, el cual tras veinte años de trabajar en una fábrica de neumáticos reacciona ante las perspectivas de despido matando a uno de sus patrones y suicidándose acto seguido. A partir de entonces la protagonista se ve expuesta a la manipulación tanto de los medios de comunicación como de los partidos políticos de izquierda que ven en ella el objetivo perfecto para sus intereses. Tampoco los hijos de Mamá Küsters son mucho mejores y a ninguno parece importarles la situación de su madre. De nuevo Fassbinder pone en entredicho todas las estructuras sociales y políticas que acaban por aniquilar a la persona. Irónicamente Mamá Küsters depositará su confianza en un joven anarquista el cual no resultará mejor que los anteriores. Evidentemente la soledad se muestra como único destino posible.

De forma evidente estamos ante un realizador profundamente moral que, una y otra vez, reflexiona sobre la condición humana y las posibilidades de supervivencia en una sociedad hostil. Sus protagonistas son de una enorme fragilidad, pero su dulzura no se ve recompensada, sino más bien permite a los demás ejercer con mayor desenvoltura su poder y su desprecio.

En *Las amargas lágrimas de Petra von Kant*, donde todos los personajes principales son mujeres, se exponen con especial crudeza las relaciones de dominio y sometimiento. La relación entre amos y esclavos, propia del cine de Fassbinder, contrasta totalmente con un cine norteamericano triunfante en pos de la supuesta liberación del individuo. Sublimado, en su grado extremo, a través de la figura del héroe. El realizador alemán, por su parte, se muestra en este punto particularmente inquisitivo al otorgar un mayor grado de complejidad a sus personajes al advertirnos que muchas personas prefieren la opresión y el sometimiento a la libertad:

«¿Por qué tratas tan mal a Marlene, mamá?», pregunta Gaby. «Porque no merece nada mejor y porque no quiere que las cosas cambien. Ella es feliz así, ¿no lo comprendes?», responde Petra. Gaby no lo comprende, pero Petra tiene razón. Al final de la película, cuando ésta pide disculpas a Marlene, ofreciéndole un trato mejor, más diversión y una relación de mayor colaboración, la reacción de Marlene es poner un disco: «El gran farsante». Después, mete todas sus posesiones en una maleta. Implica: la necesidad de responsabilizarse de la propia vida. (Hayman, 1985: 39).

Posiblemente por ello el final de la película resulta tan desconcertante y como espectadores Fassbinder nos obliga a repensar toda la película, ya que lo que hasta ese momento hemos creído ver responde a unos parámetros totalmente distintos, de este modo también está reclamando un espectador inteligente y activo frente a las situaciones que le muestra.

Apunte IV. El miedo a envejecer, el mantenimiento de las apariencias, el temor al rechazo, el deseo por hombres más jóvenes y, paralelamente, la aceptación de la violencia física y verbal llevada a cabo por hombres de aspecto hipermasculino forman parte del catálogo de «lugares comunes» o «procesos de decadencia» que formaron parte de las obras del dramaturgo norteamericano Tennessee Williams. En *Sweet Bird of Youth (Dulce pájaro de juventud, 1962)*, interpretada tanto en cine como en el teatro por Paul Newman y Geraldine Page nos mostraba una relación, ciertamente turbulenta, entre Chance Wayne, un *gigoló* mantenido y Alexandra del Lago, una actriz en decadencia. *A streetcar named desire (Un tranvía llamado deseo, 1951)* convirtió en mítica la interpretación de Vivien Leigh como

Blanche DuBois pero principalmente la de Marlon Brando encarnando a Stanley Kowalski. Tanto la obra como la película son un desesperado e imposible intento de salvación y redención llevado a cabo por Blanche DuBois. Ella se aferra a su ficción consciente de lo que supone la aceptación de la verdad. Evidentemente la mezquindad de aquellos que la envuelven le impedirá cualquier atisbo de liberación.

Por último, la adaptación dirigida por José Quintero en 1950 de *The Roman Spring of Mrs. Stone* (*La primavera romana de la señora Stone*, 1961), la cual Williams consideraba la adaptación cinematográfica más inspirada de todas sus piezas teatrales. En la película, Vivien Leigh (Karen Stone) encarnaba a una rica actriz norteamericana atrapada en las convenciones de su propia clase, pero cuya estancia en Roma acentúa la crisis personal que está viviendo.² En el caso de la señora Stone el deseo se canalizará en la figura de su joven y guapo acompañante interpretado por Warren Beatty. Relación interesada entre este homosexual oculto, que secretamente se dedica a la prostitución, y la insatisfecha señora Stone. El final de la película acontece bajo el sugerido «suicidio-asesinato» de la señora Stone llevado a cabo por un enigmático joven, que como si se tratase de un siniestro ángel de la muerte, la ha estado observando todo el tiempo desde los escalones de la Piazza di Spagna. El trágico final de la señora Stone no debe interpretarse como un castigo moral, más bien al contrario. Williams parece decirnos que la locura, el suicidio o el sacrificio de una parte de sus personajes son las únicas vías de salida, pero también de restablecimiento de una dignidad arrebatada frente a una cotidianidad y una sociedad infinitamente más opresiva y angustiada. Al igual que los personajes de Fassbinder en Williams las diferentes clases sociales se muestran igualmente intolerantes con aquellos seres demasiado sensibles para aceptar sus normas y preceptos.

Apunte V. El último apunte quería dedicarlo a las relaciones entre madres e hijos homosexuales. Teniendo en cuenta que en la actualidad amplios sectores de la sociedad siguen manteniendo consciente o inconscientemente una mentalidad profundamente misógina y homofóbica, la cual ha desarrollado figuras del tipo: «la madre dominante», «la madre hiperprotectora» que son acusadas de cuidar de su retoño de forma tan amorosa, impidiéndoles de este modo su crecimiento y desarrollo «normal». Enfrentándolo, a su vez, a la figura del

² El argumento de la obra entronca directamente con la tradición del «tema internacional» desarrollado en su momento por el literato Henry James y del cual es paradigmática su novela *Portrait of Lady* (*Retrato de una dama*, 1879), donde su protagonista Isabel Archer se muestra prisionera de su propia conciencia y, en su inocencia, será víctima propiciatoria de los decadentes europeos. En este aspecto son cuantiosos el número de películas y novelas que han desarrollado un tema parejo. Destacando las novelas del británico Edward Morgan Foster, *Where angels fear to tread* (*Donde los ángeles no se aventuran*, 1905) o *A room with a view* (*Habitación con vistas*, 1908) ambas novelas fueron adaptadas al cine por el realizador homosexual James Ivory el cual adaptaría tanto novelas de Foster como de Henry James. En ellos pervive la creencia y la necesidad de huida del marco social y geográfico como elemento de liberación aunque al final esto último resulte meramente quimérico.

padre en el cual el niño no podrá reconocerse. Evidentemente esta argumentación no se aplica en los casos de las mujeres lesbianas, pero la homofobia y la misoginia no necesitan justificarse de forma racional ya que acostumbran a ampararse en Dios y su supuesto «orden natural» como «argumento» único o un muy sesgado «cientifismo». En todos estos casos la homosexualidad es contemplada como una tara de la cual hay que exculpar al padre y acusar a la madre. Si bien en otros casos la madre utilizará la orientación sexual del hijo como un instrumento más de control sobre el mismo, en un uso perverso tanto de la manipulación sentimental como del sentimiento de culpabilidad donde la madre doliente argumenta buscar siempre y únicamente lo mejor para su descendiente. Un último caso lo compone la madre como defensora del orden moral y, por tanto, capaz de eliminar a su propio hijo:

Al mismo tiempo, había asimilado la triste retórica de las madres de homosexuales que no eran tan flamencas como la mía: después de casar a la hija mayor con un rico industrial, no les quedaba otro remedio que buscar apoyo en ese hijo solterón y pasarse el resto de sus días asumiendo con penas y trabajos que nunca las haría abuelas. La inquietud favorita de esas señoras era preguntarse contantemente. «¿Qué será del niño cuando yo falte? ¿Quién le cuidará?» como si un homosexual fuese un pobre impedido que no pudiera valerse por sí mismo cuando faltan los desvelos de mamá. Y si es así, mal asunto, porque será homosexual, pero no hombre. (Moix, 1998: 576).

Con estas líneas Terenci Moix describe a todas esas madres católicas, educadas en el valor y disfrute del sufrimiento, que vivieron la homosexualidad de sus hijos como una tragedia divina o como una prueba que Dios había puesto ante ellas. Un drama que debían ocultar a ojos de los otros y principalmente de la figura de su señor marido. De igual modo en la novela de Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*, se describe el enfrentamiento entre la ficción como válvula de escape de una sociedad opresiva y la lucha política como único camino real de transformación social. Pugna dialéctica que encarnan Valentín y Molina, el primero preso político de izquierdas y el segundo un «pervertido sexual» a ojos de la policía. Ambos encarcelados en la misma celda y sometidos a constantes vejaciones. Para Puig el idealismo de uno y la ensoñación del otro le permiten una buena descripción del modo como los partidos de izquierda, herederos del marxismo y el estalinismo, en los países de América Latina, siempre pusieron bajo sospecha a las personas homosexuales cuando no las condenaron y asesinaron directamente. En este aspecto no existieron grandes diferencias con regímenes de derecha y extrema derecha. Para los unos y los otros Molina siempre será un ser marginal y degenerado, al cual no se le reconoce dignidad alguna y por ello su ejecución no es puesta en duda. Por su parte Molina encuentra en la ensoñación y evocación de viejas películas su pequeño espacio

de libertad. A pesar de su situación aquello que más le duele a Molina no es ni su marginación, ni el desprecio social que los demás muestran hacia él, sino la vergüenza y culpabilidad que muestra al evocar la figura de su madre. La madre es el único refugio ante una realidad hostil, de ahí que la sensación de fracaso existencial se acrecienta al sentir que le ha fallado profundamente. Por otro lado Molina no es realmente homosexual sino transexual, ya que en diferentes momentos habla del odio que siente hacia su cuerpo y su deseo de ser una mujer, esto conlleva un nuevo elemento de conflicto tanto interno como externo.

En la película de Harvey Fierstein *Torch song Trilogy* (*Trilogía en Nueva York*), basada en su propia obra teatral, la actriz Ann Bancroft interpreta a la madre del protagonista, la cual tras la muerte de su esposo decide visitar a su hijo en Nueva York. Tanto la obra teatral como la película se centran en la pugna constante de Arnold Becker (Harvey Fierstein), judío gay, que se gana la vida como transformista en un local nocturno, y que sigue luchando por mantener su dignidad como persona frente a todos aquellos que dicen quererle pero no aceptan ni su forma de ser ni su estilo de vida. El grado máximo de enfrentamiento con su madre, se produce tras el asesinato de la pareja de Arnold por un grupo anti-gay.

La madre en ningún momento podrá aceptar la equiparación de su dolor por la muerte de su esposo con el dolor que siente su hijo ante la desaparición de su amante. Fierstein parece advertirnos que no puede existir reconciliación alguna sin la plena aceptación del otro y este es el único camino posible incluso entre aquellos que dicen quererse. Cabe recordar que la película se centra en los años setenta, pero cuando se llevó a cabo su estreno el SIDA había asolado de forma demoledora a la comunidad gay, de modo que los procesos anónimos de aceptación, negación, necesidad de consuelo, despedidas y reconocimientos eran la trágica cotidianidad de un buen número de personas.

En la adaptación al cine de la novela de Michel Cuninghame *The hours* (*Las Horas*, 2002), Julianne Moore interpreta a una esposa y madre afincada en Los Ángeles a finales de la Segunda Guerra Mundial. Todo aquello que la envuelve encaja perfectamente dentro del modelo del «sueño americano», en el que habían sido educados la mayoría de hombres y mujeres norteamericanos. La lectura de la novela *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf se convierte en un bálsamo que le permite entender la sensación de opresión y angustia en la que vive. Su decisión de abandonarlo todo es el único modo de supervivencia pero también producirá un profundo dolor en aquellos que la necesitaban, y especialmente en Richard, su hijo pequeño, que años más tarde veremos convertido en un brillante poeta, enfermo de SIDA, y para el cual el abandono de su madre parece haber marcado toda su existencia.

En la obra de Cunningham el dolor está siempre presente, las decisiones adultas no siempre conllevan lo mejor para todos, pero hay una necesidad de aceptarlas y llevarlas

a cabo si se quiere seguir adelante. De este modo si Richard pone conscientemente fin a su vida, cansado de padecer una enfermedad que acabará igualmente con ella, su madre también tuvo que renunciar a aquello que amaba para poder seguir viviendo. Vida y muerte se sitúan en un mismo plano, como puntos de liberación, aceptación y perdón por ambas partes. En definitiva Cunningham nos advierte de cómo los códigos morales y las normas sociales nunca resultan válidas para todo el mundo.

En otros casos las madres asumen su rol como representantes del orden y símbolo de la Sociedad. Un ejemplo lo encontramos en la película de Imanol Uribe *La muerte de Mikel*, 1984, donde la madre del protagonista no dudará en asesinar a su hijo (importante representante del movimiento abertzale, y como farmacéutico un miembro destacado en la pequeña comunidad rural en la que viven) cuando éste pretenda vivir abiertamente su homosexualidad. Posiblemente lo más interesante de la película es la lectura que el realizador realiza del matriarcado al compararlo como elemento afín al patriarcado, ya que ambos sistemas se muestran igualmente coercitivos a la hora de impedir cualquier atisbo de libertad individual cuando ésta no se ajusta a sus planes.

En *Madre Amadísima*, 2009, la realizadora andaluza Pilar Távora realiza su «ópera prima» filmando la historia de Alfredito (Ramón Rivero), un homosexual nacido en 1952, el cual mantiene una serie de «conversaciones» con su Virgen (una talla que viste para la procesión de Semana Santa). Este Alfredito ya maduro nos narrará su vida paralelamente con la historia del país. La película, bien intencionada, acumula gran número de tópicos que malbaratan sus posibilidades y a punto está de vernos abocados como espectadores a una larga sucesión de «chistes de mariquitas» sin gracia alguna. Aquí la madre del protagonista es un ejemplo más de mujer andaluza casada con un marido tan guapo como brutal que ostenta su masculinidad como su mayor triunfo. Madre e hijo encontrarán refugio en sí mismos, mientras atendemos a esas mujeres silentes, de las cuales ya nos había dado debida cuenta el teatro de Federico García Lorca. Todas ellas educadas para soportar la opresión de sus maridos como una condición natural. La retórica machista se asienta sobre la sociedad española de igual modo que el discurso dictatorial. El señorito andaluz, el patriarca, el dictador parecen ser uno y lo mismo. En la película también se muestra el intento de Alfredito por acceder al partido comunista en su deseo de participar en la lucha activa contra el régimen y cómo será rechazado por los miembros de la célula. De nuevo la ideología marxista con su ideal de la liberación del trabajador ensalzaba al hombre y la mujer total y evidentemente heterosexual, pero no deseaba maricas en su seno. Por último la película ilustra la relación de cercanía, tan particular como desconcertante para muchos, que tantas mujeres como hombres homosexuales han mantenido y mantienen con una institución

como la Iglesia Católica. La directora establece una vinculación total entre la madre natural y la figura de la virgen, otra madre protectora. Esa protección y necesidad de amparo que el personaje requiere, busca y parece encontrar únicamente en la figura femenina, ya que las relaciones sentimentales del personaje acostumbran a saldarse en fracaso. La escena final subraya este aspecto al coincidir la muerte de la madre en brazos de su hijo con el paso de la talla de la virgen frente al balcón de su casa. Una vez más la madre doliente es el único punto de protección y consuelo.

En el caso de la película canadiense *J'ai tue ma mère* de Xavier Dolan nos encontramos con una realidad más cercana a la presente, aparentemente más tolerante, y, por ello, infinitamente más ambigua y rica a la hora de abordar y resolver conflictos. El joven protagonista de la película genera una animadversión absoluta hacia su madre con la que vive y de la cual desea separarse. Evidentemente nos encontramos ante un relato de crecimiento, de transición entre la adolescencia y una nueva etapa. La homosexualidad no supone ningún conflicto en la vida del muchacho, pero la mantiene oculta a ojos de su madre, en un intento por preservar una intimidad que considera, una y otra vez, violentada por la actuación de su madre, lo cual es perfectamente normal. Y esta normalidad es lo mejor de una película donde la sexualidad ya no sirve de excusa para plantearnos traumas acusadores, repletos de frustración y desengaño. Madre e hijo deberán aprender a comprenderse y a relacionarse desde otros parámetros y este proceso de autoaprendizaje mutuo, no exento de lucha y conflicto, es el que nos describe la película.

Por su parte Jonathan Caouette dirigió, utilizando películas caseras y fotografías familiares, la película *Tarnation* (2003), en este caso se trata de un relato autobiográfico donde expone sin tapujos un fascinante y desolador retrato de su madre sometida desde muy joven a tratamientos de electroshocks. Las imágenes en video filmadas por Caouette vuelve anacrónicas e impostadas buena parte de las interpretaciones que actrices, con mayor o menor talento, han llevado a cabo a la hora de representar a enfermos mentales. El afecto que muestra Caouette hacia su madre acrecienta la evidencia de que la enfermedad mental no tiene nada de romántico sino que se trata de un proceso doloroso que engulle a la persona que la padece y aquellos que la acompañan. Madre e hijo no dejan de ser unos seres que únicamente pueden intentar ayudarse mutuamente aunque ninguno puede saber hasta cuándo será posible el mantenimiento de una relación que las circunstancias de ambos hacen muy difícil. La única ficción que se permite es la de narrar la historia de su familia, partiendo de sus abuelos, cuyo aparente relato de felicidad se va truncando hasta convertirse en una pesadilla y es aquí donde Caouette muestra un especial talento para hacernos partícipes de lo que se supone es un relato autobiográfico situado en las antípodas

del *biopic* propio del cine norteamericano, de los insoportables telefilms redentoristas que pueblan ciertas programaciones televisivas o la pornografía sentimental de la que hacen uso ciertos programas televisivos de máxima audiencia.

A su vez Caouette formaría parte de ese listado de nuevos realizadores abiertamente gays en los que cabe incluir a Todd Haynes, Gregg Araki, Bruce LaBruce, el siempre estimulante João Pedro Rodrigues o Jean Gabriel Périot. De todos ellos el que ha dotado de un papel preferente a la mujer como protagonista de sus películas ha sido François Ozon. Pero sus protagonistas están muy lejos de las mujeres dolientes que poblaron las pantallas cinematográficas. Tanto el pensamiento feminista como el surgido de pensadores gays nos ha permitido reflexionar sobre los mecanismos de opresión que ha seguido culpabilizándonos y erosionando cualquier atisbo de autoestima. También el acceso de un buen número de mujeres a la dirección cinematográfica ha generado retratos plurales y evidentemente más ricos y reales que el falso glamour mitificado por Hollywood. Tal vez debamos admitir que la sublimación a través de todos estos personajes femeninos fue el único modo que encontraron ciertos realizadores homosexuales de poder mostrar, aunque fuese a través de subterfugios, sus deseos más íntimos. Pero tampoco podemos olvidar que la relación de tantos hombres homosexuales con el mundo femenino se ha debido no a su «especial sensibilidad» sino más concretamente a que estos eran los únicos espacios laborales donde podían respirar con una cierta sensación de libertad, sin temor a ser rápidamente despedidos, humillados o marginados. Por último una advertencia final: el etiquetado como «cine gay» o también el «cine de mujeres» sigue siendo el ejemplo fehaciente de que el discurso dominante vea en estos relatos formas de expresión minoritarias que únicamente pueden interesar a un determinado tipo de público. De este modo el cine mayoritario, que no se etiqueta como «cine heterosexual», puede mantener su premisa universalista, reproduciéndose la colonización mental e intelectual que permite seguir manteniendo la separación interesada entre los unos y los otros.

Referencias

- COCTEAU, Jean (1930): *La voz humana*. Madrid: Lumen, 1981.
- GIL CALVO, Enrique (2006): *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- GUASCH, Óscar (1991): *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- HADLEIGH, Boze (1996): *Las películas de Gays y de Lesbianas. Estrellas, Directores, Personajes y críticos*. Barcelona: Paidós.
- HAYMAN, Ronald (1985): *Fassbinder*. Barcelona: Ultramar.
- HOLGUÍN, Antonio (1994): *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- LACROIX, Michel (2005): *El culte a l'emoció. Atrapats en un món d'emocions sense sentiments*. Barcelona: La Campana.
- MIRA, Alberto (1990): *Para Entendernos. Diccionario de cultura Homosexual, Gay y Lésbica*. Barcelona: Plaza y Janes, 1990.
- (2004): *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales.
- MIRET JORBA, Rafael (1984): *Luchino Visconti la razón y la pasión*. Barcelona: Ediciones Fabregat.
- MOIX, Terenci (1990): *El peso de la paja. Memorias. El cine de los Sábados*. Barcelona: Plaza y Janes, 1990.
- (1998): *Extraño en el paraíso*. Barcelona: Planeta, 1998.
- PAGLIA, Camille (1994): *Vamps & Tramps. Más allá del feminismo*. Madrid: Valdemar, 2001 (traducido por Santiago García).
- WILDE, Oscar (1891): *Salomé*. Barcelona: Lumen, 1984.
- WILLIAMS, Tennessee (1975): *Memorias*. Barcelona: Bruguera, 1985.
- ZANOTTI, Paolo (2005): *Gay. La identidad homosexual de Platón a Marlene Dietrich*. Madrid: Turner.

Recibido el 26 de febrero de 2012
Aceptado el 10 de marzo de 2012
BIBLID [1139-1219 (2012) 16: 93-111]

