

## **ESTEREOTIPOS DE HOMBRES HOMOSEXUALES EN LA GRAN PANTALLA (1970-1999)**

José Alirio Peña Zerpa<sup>1</sup>

### **Resumen**

Este estudio se centró en la descripción de estereotipos gay en la cinematografía mundial del período 1970-1999, prestando particular atención al cine estadounidense, español y latinoamericano. Se partió de los estudios de Russo (1981), Boze (1996), Mira (2008), Del Río (2005), Rodríguez (2004), Schulz (2010), La Fountain (2008) y Peña y Peña (2011). En general, destaca en los años 70 el estereotipo del mariquita o afeminado, el travesti y algunos adultos normalizados. En los 80 hay una tendencia a representar el gay como un villano o un atormentado; persiste el mariquita. En los 90 aparecen los activistas y el héroe gay seropositivo.

### **Palabras claves**

Estereotipos gay en el cine, 1970-1999, travesti, mariquita, villano, héroe gay seropositivo.

### **Abstract**

This study focused on the description of gay stereotypes in world cinema of the period 1970-1999, with particular attention to American cinema, Spanish and Latin. It started from the studies of Russo (1981), Boze (1996), Mira (2008), Del Río (2005), Rodriguez (2004), Schulz (2010), The Fountain (2008) and Peña & Peña (2011). Overall, in the 70 highlights the stereotypical sissy or effeminate, transvestite and some standardized (normalized) adults. In the 80's a tendency to represent the gay as a villain or a tormented; persists the sissy. In the 90's are activists and the HIV-positive gay heroe.

### **Keywords**

Gay stereotypes in movies, 1970-1999, transvestite, sissy, villain, HIV-positive gay heroe.

## 1 Películas gays y gays en películas

Un rasgo determinante en la identificación de una película de temática *homosexual*<sup>2</sup> es la aparición de personajes protagónicos homosexuales, independientemente de la autoría o del público a quien va dirigida. Cuanto más central sea el personaje, la obra podrá definirse como lésbica o gay. Este el punto de partida de Mira (2008) en su obra *Miradas Insumisas*; sin embargo, Villalba (citada en Carvajal, 2008) en su libro *Grandes películas del cine gay* no se limita a aquellas producciones cuya trama o argumento central se base en historias donde la homosexualidad es la razón fundamental de las actitudes, vivencias y reacciones de los personajes principales. Contempla, además, un segundo grupo de largometrajes que no son parte de un *género gay*,<sup>3</sup> porque la situación homosexual tan sólo aparece como una subtrama y elemento complementario del filme. Y un tercer grupo donde la homosexualidad brota en comunidades o estilos de vida colectivas: conventos, cuarteles y afines. En todo caso, definir una película de temática homosexual es *un punto que aún sigue en discusión*,<sup>4</sup> así como el propio término *homosexual* constituye una categoría sobre la que no existe un consenso; se tiende a simplificar (son sólo así) o a generalizar (todos son así).

El estudio de la inclusión de hombres homosexuales en el cine ha sido objeto de análisis de algunos autores, siendo los pioneros Tyler (1972) y Dyer (1977) quienes encontraron en algunas películas características definitorias de estos grupos, sin dejar de lado lo que consideran como liberación gay: cualidades inherentes de un conjunto de personas que son parte de una sociedad, una categoría social. Se trata de una descripción de los filmes a partir del activismo, se busca el reconocimiento de derechos en una estructura heteronormativa; sin embargo, estos estudios se asemejan más a reseñas históricas que a análisis fílmicos e investigaciones sobre los estereotipos de hombres homosexuales en la cinematografía.

Si se realiza un breve recorrido por la cinematografía mundial destaca la película *Víctima* (1961), “donde un personaje pronunció la palabra homosexual... de modo que aparecieron nuevos personajes gays” (Boze, 1996: 12) con posterioridad. Mucho antes *Anders als die Anderen* (1919) es ejemplo de denotación de la homosexualidad. También lo son: *El signo*

*de la cruz* (1932), *Luces de candilejas* (1954), *De repente, el último verano* (1959), *Diferente* (1962), *The Boys in the Band* (1970), *Querelle* (1982), *Maurice* (1987), *Filadelfia* (1993), *Brokeback Mountain* (2005), *My name is Harvey Milk* (2008), entre muchos otros filmes. Es extensa la lista de películas que pudieran enumerarse y reconocidos los directores que han representado al homosexual, entre ellos: Pasolini, Ang Lee, Gus Van Sant y Pedro Almodóvar.

Pedro Almodóvar es una de las figuras más representativas a la hora de estudiar personajes homosexuales en el cine. Él fue la clave entre dos movimientos: la movida madrileña<sup>5</sup> y el llamado movimiento gay. “La movida fue un reflejo en la juventud del deseo generalizado de libertad, de poder respirar sin corsés después de la... dictadura de un general...” (Lechado, 2005, p. 131). El experimentar, conocer y romper modelos iba de la mano con el movimiento gay y es Almodóvar quien representa eso en sus películas *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón* (1980), *Laberinto de Pasiones* (1982) y *La ley del deseo* en (1986).

## **2.- Propósito y referentes de partida**

Este trabajo se centró en la descripción de estereotipos gay en la cinematografía mundial del período 1970-1999; prestando particular atención al cine estadounidense, español y latinoamericano a partir de los estudios de Bonfil (1994), Spencer (2005), Alfeo (2008), Padrón (2007) y Cusato (2004) que constituyen ensayos acerca de los hombres homosexuales representados en el cine; y los trabajos de Russo (1981), Boze (1996), Mira (2008), Del Río (2005), Rodríguez (2004), Schulz (2010), La Fountain (2008) y Peña y Peña (2011) quienes constituyen aproximaciones más concretas sobre los estereotipos de hombres homosexuales en la cinematografía. Russo (1981) centra su análisis en la cinematografía norteamericana, el segundo y tercer autor estudian los estereotipos en una muestra de la cinematografía mundial, el cuarto hace énfasis en el cine latinoamericano, mientras que el quinto hace lo propio en el cine argentino. Schulz (2010) trabaja con los largometrajes mexicanos. La Fountain (2008) revisa la filmografía puertorriqueña. Los últimos autores abordan la cinematografía venezolana. La mayoría de estos investigadores

sugieren clasificaciones que pudieran ser interpretadas como estereotipos, apuntando a un repertorio de modos de ser homosexual donde se simplifica la experiencia de estas personas, unos elementos materiales e inmateriales de los personajes que pueden parecerse o contradecir un paradigma de un determinado momento histórico.

### **3.- Eso que llamamos “homosexualidad masculina”**

La conceptualización de la homosexualidad masculina implica una pluralidad de prácticas y deseos que no se limita a lo sexual homogenital. En principio pareciera una persistente y exclusiva atracción psicosexual hacia personas del mismo sexo (Creson, 1982). Pero es mucho más que eso, se trata de un conjunto no sumativo de distintas visiones o elementos.

La dimensión conceptual de la homosexualidad masculina no puede ni debe reducirse a una única teoría. Estudiar los personajes homosexuales en el cine con base en el paradigma de la inversión (cuando el objeto sexual del deseo es una persona del mismo sexo) o partiendo, exclusivamente, de la construcción del discurso médico, social o político, supondría seleccionar períodos donde predominaron esos paradigmas.

Los discursos en torno a la homosexualidad en la Edad Media y los siglos XVII al XXI son marcadamente distintos. En la Edad Media no se hablaba de homosexualidad y la Iglesia consideraba hereje a quienes mantenían relaciones sexuales con personas de su mismo sexo. Los siglos XVII y XVIII son descritos por Foucault (1998) como los escenarios para silenciar, poner en emergencia la hipocresía burguesa y asumir las relaciones entre dos hombres como un problema público, por un lado; y reglamentarlo como un asunto de policías, por el otro. Ya en el siglo XVIII se señalaba la sodomía entre la lista de los pecados graves a la altura del adulterio. La sodomía no era aceptada públicamente, aunque es imposible negar que en espacios privados existiera. Entre los siglos XVIII y XIX se interroga la sexualidad de niños, de locos criminales y de aquellos quienes no aman al otro sexo. Se trata de sujetos castigados por su sexualidad.

Tras la Revolución Francesa, la mayoría de los códigos posnapoleónicos pasaron a considerar la sexualidad como una actividad privada; y será la medicina quien se encargará de regularla. Hasta ese hito histórico el pecado de sodomía se equiparaba al delito de lesa majestatis. Era una noción religiosa, difusa, que no equivale a lo que hoy se considera relaciones homosexuales. En 1870 puede decirse que surge la homosexualidad como una aparente identidad sólida (Colina, 2010). “El homosexual del siglo XIX ha llegado a ser un personaje: un pasado, una historia y una infancia, un carácter, una forma de vida... El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie” (Foucault, 1998, p.28).

Para Freud (1905) cuando el objeto sexual no es una persona de sexo contrario, sino otra de su mismo sexo se está ante la presencia de homosexuales o invertidos, y el hecho mismo se denomina inversión. De acuerdo a esta visión, el homosexual no escapa de la dialéctica edípica. Afirma Colina (2010) que con el llamado discurso inverso aparecen especies y subespecies de homosexualidad y mayor control social sobre las mismas, que la disciplinan y marginalizan; paradójicamente este discurso es el que permite que los homosexuales hablen en su propio nombre.

A inicios del siglo XIX, en el mundo occidental se da un cambio de paradigma con respecto al siglo XVIII. Cabe destacar, el paso del one sex model al two sex model, es decir, del paradigma que partía del supuesto neoplatónico de la existencia de un solo sexo, según el cual la mujer era un hombre invertido, al paradigma que suponía la diferencia anatómica y psíquica entre hombres y mujeres. En este contexto la homosexualidad aparece como una prueba teórico- política de la consistencia del segundo paradigma y la legitimación de la construcción de la diferencia sexual. En términos de Foucault (1998), se trata de la construcción discursiva de la sexualidad, siendo la homosexualidad una invención del discurso médico y psiquiátrico del siglo XIX.

Butler (1990) (2001) indica que el mecanismo más poderoso para el sostenimiento cultural de la heterosexualidad obligatoria es la cadena determinista: sexo/ género/ deseo. El sexo determina el género; y sexo y género determinan los cuerpos/ objetos adecuados del deseo. Este axioma esencialista y binario es la base de los modelos de identidad de género en Occidente (masculino y femenino). Butler extrae la sexualidad y las identidades sexuales de

ciertos campos de conocimiento (la biología, la psicología, la psiquiatría, la medicina) y las lleva al terreno de lo social y político. Para Córdoba (2003) el interés de la teoría de Butler reside en no caer en el voluntarismo subjetivista ni el esencialismo biologicista.

Butler es una de las representantes de la denominada teoría queer, que surgió en la década de los noventa del siglo XX. Para los queer la identidad personal se ve en riesgo al adscribirse a grupos de políticas de identidad homosexual. Mientras los activistas GLBT piensan en la diferencia como exclusión, los queer buscan una nueva epistemología de la diferencia, donde lo otro no sea subordinado a lo mismo (Estrada et al, 2007). La teoría queer propone, de algún modo, una postura resistente a las políticas de identidad y a la categorización de género. Vélez (2008) identifica los queer como diferencialistas en contraposición a los asimilacionistas o GLBT, quienes actúan siempre en función a las normas y la sociedad, reclamando -por ejemplo- el matrimonio para las personas del mismo sexo.

La visión de la homosexualidad de Freud (1905) reviste importancia estudiarla pues se corresponde a un contexto en el cual la Psicología era equivalente al Psicoanálisis. El autor se centra en el objeto sexual, la inversión y el tan mencionado complejo de Edipo.

A través de los distintos manuales de Diagnósticos y Estadísticas de Desórdenes Psiquiátricos de La American Psychiatric Association puede verse la evolución del concepto de homosexualidad en la Psiquiatría, transitando desde un trastorno de la personalidad sociopática a una desviación sexual y su posterior eliminación de la lista de desórdenes mentales en 1973. La Organización Mundial de la Salud (OMS) también la retiró de la lista de enfermedades el 17 de mayo de 1990. Hoy día es el día internacional en contra de la homofobia. Los psicólogos afirman que la orientación homosexual no es un trastorno mental o emocional, y por tanto no debe existir discriminación basada en la orientación sexual de los individuos. Todas las asociaciones y colegios profesionales han incluido este principio en sus códigos éticos y deontológicos.

La Enciclopedia de Bioética, de la década de los ochenta, caracterizaba la homosexualidad como “una predominante persistente, y exclusiva atracción psicosexual (afectiva y erótica) hacia miembros (adultos) del mismo sexo y que de modo habitual (pero no necesariamente) tiene relaciones sexuales abiertas con ellos” (Creson, 1982). Esta definición ofrecía una visión general de la homosexualidad. Otros autores, anteriores a los años ochenta, insistían en la “repetitiva conducta homosexual en la adultez” (Bieber, 1967).

Foucault (1998) y Butler (1990) (2001) son dos teóricos claves para la comprensión del concepto en el mundo moderno. El primero, hace un recorrido histórico y contrapone la sodomía a la homosexualidad; el centro es la construcción discursiva de la sexualidad. La segunda, revisa a Foucault y lo modifica, explica los mecanismos de significación y sostenimiento de la heterosexualidad obligatoria en el mundo occidental (sistema binario masculino-femenino).

Con influencia freudiana, Torres (1994) explica que la homosexualidad debe ser planteada como una estructura intersubjetiva que deviene en identidad, noción de subjetividad descrita. Annicchiarico (2009) revisa soportes empíricos y teóricos concluyendo que hay evidencia suficiente para considerar la homosexualidad masculina como una condición biológica, aunque reconoce que las muestras en la mayoría de los estudios han sido reducidas. Esta visión biológico- esencialista es parte del estudio de la disyunción esencialismo- constructivismo realizada por Estrada et al (2007) y basada en el análisis de las argumentaciones ofrecidas por un grupo de participantes. En esta misma línea de trabajo, Cornejo (2009a) pone de relieve las debilidades y fortalezas de las corrientes constructivistas y esencialistas, negando a su vez la existencia de una substancia homosexual orgánica o psíquica y proponiendo el concepto de homoerotismo (Cornejo, 2009 b).

Estrada et al (2007), realiza también un análisis teórico de la homosexualidad concebida por los grupos queer y los GLBT (defensores del término gay); similar a la disertación teórica de Vélez (2008) en torno al asimilacionismo y el diferencialismo. Vidarte (2007) menciona el sujeto marica como responsable de llevar a cabo una política LGBTIQ.

Sedgwick (1998) plantea la formación de nuevos armarios cada vez que un gay se relaciona con un nuevo jefe, nuevos estudiantes o nuevos roles, en general.

#### **4.- Consideraciones sobre el estereotipo**

El término estereotipo tiene origen en la tipografía. Originalmente, se refería a planchas cuyos caracteres no son móviles, y que se conservan para nuevos tirajes. La estereotipia designa el arte de estereotipar o el taller en el que se hacen estereotipos, es decir, los impresos por medio de procedimientos de planchas rígidas. Se va asociando la idea del estereotipo con la rigidez, algo que no se modifica, que permanece siempre igual. Desde la concepción del publicista norteamericano Walter Lippmann (1922) hasta la actualidad parece persistir esta característica. De acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española (s/f) un estereotipo es una “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”.

Los profesionales de distintas áreas han destacado en la definición de estereotipos palabras como: representación, categoría, generalización simplificada, percepción, construcción, conceptos, creencias, prejuicio, imágenes, actitudes, formación de impresiones, respuestas lingüísticas, hábitos, identidad social y formación de expectativas. No obstante, lo más visible ha sido la connotación negativa de la cual ha estado cargado el término estereotipo, tanto en la cotidianidad como en las ciencias sociales y el cine. Parece no haber diferencias entre estereotipo, creencia y prejuicio en el lenguaje cotidiano; se usan como sinónimos sin que eso genere dificultades en la comunicación. En el habla común un estereotipo es una idea convencional (frecuentemente peyorativa e inexacta) sobre la apariencia, las acciones, o la naturaleza de una persona. Las ciencias sociales apuntan a las creencias colectivas, a un modo de representación. La Lingüística y las ciencias del lenguaje hacen del estereotipo un elemento de construcción del sentido, buscan esquemas implícitos o evidencias compartidas que subyacen a una palabra. La teoría cinematográfica incorpora la noción de estereotipos y arquetipos.

En las *Ciencias Sociales*<sup>6</sup> la representación social tiene un antecedente en el concepto de representación colectiva de Durkheim, el cual se da de modo impuesto pero necesario y no se deriva de las representaciones individuales sino que expresa realidades colectivas, traduce estados de la colectividad. Moscovici (1975) hace hincapié en la representación social como una de las formas para captar el mundo concreto en el escenario de una sociedad moderna. La teoría de las representaciones sociales, afirma Colina (2000), representa un avance respecto al conductismo y la mayoría de conceptos psicosociales cognitivos que se apoyan en el modelo E-O-R (Estímulo- Organismo- Respuesta), no se limita como la cognición social a la percepción. Aborda el pensamiento imaginario/simbólico y se integran los conceptos tradicionales de actitud, opinión, imagen, creencias y *estereotipos*, en un todo sumativo que los supera. Es decir el estereotipo es una parte de la representación social. He aquí una diferencia clara con Amossy y Herschberg (2001), quienes se limitan a enmarcar el estereotipo en la visión peyorativa, y la representación social en una vertiente positiva.

Indican las autoras, mencionadas anteriormente, que desde una perspectiva interesada en el imaginario social, en la lógica de las representaciones colectivas a través de las cuales un grupo percibe e interpreta al mundo, la expresión representación social presenta, sin lugar a dudas, respecto del término estereotipo, la ventaja de no estar cargada de connotaciones negativas. Hay una tendencia que vuelve a ver al estereotipo bajo la mirada peyorativa inicial, negando los aspectos constructivos del esquema colectivo en la cognición, la interacción y la comunicación; trasladándolos a la noción de representación social. En su vertiente negativa, los investigadores vinculan el estereotipo al prejuicio y las tensiones entre grupos sociales. En su vertiente positiva, lo colocan en el centro de la reflexión sobre la identidad social. En todo caso, lo que se considera generalmente como estereotipo representa los rasgos visibles; como características de los grupos sociales o de los individuos miembros de esos grupos sociales, especialmente de las diferencias entre dichos grupos.

El *Diccionario del Guión Audiovisual*, Ramos y Marimón (2002) definen los arquetipos como los personajes más populares o los que más interesan. Los personajes arquetípicos

más importantes del audiovisual son el representante del bien, el héroe, y el representante del mal, el malvado o antagonista. Otros arquetipos son: héroe aventurero, héroe rebelde, el transgresor, la mujer benefactora, esposa fiel, niño desprotegido, el patito feo y la novia dulce.

Rodríguez (2004) y Mira (2008) ofrecen definiciones de estereotipo cinematográfico. De acuerdo al primer autor, en un personaje el estereotipo estaría compuesto de una serie de elementos materiales e inmateriales, desde la psicología, hasta las características de su voz, la manera de hablar, la impostación o el susurrar. Otros elementos estarán relacionados con la manera de manejar el propio físico, la forma de caminar, de sentarse, los ademanes al hablar, la manera de mirar y también la vestimenta. Este amplio conjunto integrado por tan diversos elementos, se entronca con las fantasías propias de los individuos y la fantasía del mundo que los percibe como tales; además de los elementos de representación de la cultura, la literatura, el teatro y el mismo cine.

Para Mira (2008) los estereotipos son una consecuencia de las presiones que median entre la realidad y las normas de representación. Son un repertorio limitado de modos de ser (de “aparecer como”). A menudo parte de un programa ideológico que simplifica la experiencia de los grupos. Los estereotipos fijan la realidad y otorgan un sentido ideológico que se desarrolla narrativamente en el cine. Se simplifica (sugieren que son sólo así) o generaliza (implica que todos son así) y finalmente los grupos suelen ser ellos, pero casi nunca un yo o parte de un nosotros.

Los personajes no estereotipados ayudan a que la historia avance mediante las actitudes, deseos y comportamientos que influyen en el desenlace. De esta idea sostenida por Seguer (citada en Correa, p. 2008) puede inferirse que el estereotipo, generalmente, no permite complejizar los personajes, de modo que se hace referencia a características que obligan a que se actúe de una manera determinada.

## 5.- Estereotipos de hombres homosexuales en el cine mundial

A finales de los noventa sale al mercado la primera edición traducida al español del libro *The Lavender Screen: The Gay and Lesbian Films. Their Stars, Makers, Characters & Critics*. En este trabajo, Boze (1996) desglosa una gran variedad de estereotipos de hombres homosexuales en películas estadounidenses y de otras fronteras. Entre ellos: a) el *amigo especial*, refiriéndose a la relación amistosa entre hombres gays y mujeres heterosexuales o lesbianas, b) el *chantajeado*, haciendo alusión a ese porcentaje que era víctima de los chantajistas en Inglaterra, c) el *uniformado atormentado*, perteneciente a la milicia, rodeado de hombres a quienes no puede expresar su amor, d) el *guapo proveedor sexual* indiscriminado, un extraño que utiliza su encanto y su capacidad de seducción, un personaje pasoliniano,<sup>7</sup> e) el *malvado*, agresor y éticamente corrupto, f) el *homosexual felliniano*,<sup>8</sup> bello o feo pero que emana erotismo, g) el *cowboy afeminado*, o mariquita vestido de vaquero, h) el *cowboy serio y enclosetado*, i) *hombrecitos*, como contraparte al clásico “Mujercitas”, son grupos de homosexuales amigos, j) *perversos*, que violan en las cárceles a sus compañeros, k) *viejos seductores* de jóvenes apuestos, l) *lujuriosos querrellescos*,<sup>9</sup> capaces de amar, m) *supervivientes* del sida, inmersos en la ciudad más duramente golpeada por la epidemia después del Tercer Mundo: Nueva York, y, n) *británicos*, que se redujeron por un largo tiempo a hombres en internados o vestidos como mujeres, sobre todo en la década del setenta.

Imagen 1 Lujuriosos querrellescos



(Fotograma: *Querelle*, 1982)

## 6.- Cinematografía mundial: de los paradigmas a los estereotipos

Uno de los estudios más recientes y completos sobre la cinematografía sexodiversa corresponde al catedrático español, ya mencionado, Alberto Mira. Su obra, *Miradas Insumisas*, repasa las relaciones entre la experiencia homosexual y el cine. A partir de una amplia muestra del cine mundial, afirma que la homosexualidad se denota a través de estereotipos, cuya naturaleza radica en funcionar como referentes frecuentes.

Las ideas sobre la homosexualidad circulan en una cultura centradas en paradigmas específicos. Un paradigma es un conjunto de imágenes o motivos que etiquetan al homosexual y tratan de insertarlo en ideologías morales, políticas y culturales. Las narrativas cinematográficas funcionan como actualizaciones de paradigmas específicos, aunque no pueda determinarse una relación automática entre la actuación social de los paradigmas y su materialización cinematográfica a través de estereotipos. El paradigma moralista se correspondía con el estereotipo del *malvado*, el paradigma patológico con el estereotipo del *enfermo*, el paradigma de la inversión se relacionaba con el estereotipo del *afeminado* y el paradigma de la normalidad y la tolerancia, aparentemente con ningún estereotipo (Mira, 2008).

Los homosexuales *malvados* son el resultado de considerar la homosexualidad vinculada a la maldad y el castigo. El homosexual es un transgresor, un pecador, un individuo que está en contra de la moral, un marginal que va en contra del orden natural de las cosas. En el cine tendían a aparecer en profesiones y lugares marginales, a menudo como delincuentes o prostitutas. Son personajes homosexuales villanos asociados al mundo del hampa y la criminalidad. El personaje perverso es el antagonista que pone obstáculos al héroe y que, finalmente, desaparece en la narrativa (tras la muerte por ejemplo), restaurándose así de nuevo el equilibrio. Ejemplo: el baboso, decadente, pianista y chantajista de *La Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955).

Los homosexuales *afeminados* se corresponden al estereotipo más comúnmente representado en el cine desde sus inicios. El paradigma de la inversión del objeto del deseo

es reducido al mariquita que tiende a lo extravagante. Ya en *The Soilers* (Ceder, 1923) aparece un vaquero gay afeminado. La fórmula parecía ser: hombres atrapados en el cuerpo de una mujer o cuerpos masculinos con alma femenina. El mariquita, generalmente, anula la posibilidad de un hombre que muestra afecto por otro, ya que lo notorio es lo risible.

Los homosexuales *enfermos* son consecuencia de la actualización en la narrativa cinematográfica de un paradigma moralista a un paradigma patológico. A principios del siglo XX domina una visión científica de la personalidad y desde el primer tercio del mismo siglo la patología reemplaza a la inversión como característica definitoria de un homosexual. El psicoanálisis también delimita el estereotipo, ya no se trata del depravado sino aquel quien lleva algo dentro de sí, que tiende a no revelarse del todo. Es probable la existencia de personajes que son homosexuales sin saberlo. También hay una asociación con una madre dominante y posesiva. Ejemplo: En *De repente, el último verano*<sup>10</sup> (Mankiewicz, 1959) se explicita una relación intensa entre Sebastián, el homosexual, y su madre la Sra. Venable.

El paradigma de la normalidad y la tolerancia produce personajes gays que se adecuan a la sociedad heteronormativa y, aparentemente, pasan desapercibidos. Pueden calificarse como *homosexuales buenos*, justamente porque son *homosexuales normalizados* (se parecen a los hombres heterosexuales) a quienes se reconocen que son ciudadanos, pero deben comportarse como todos y generalmente renunciar a aquello que los activistas reclaman. O reclamarlo moderadamente. Es una situación denominada “homofobia liberal”. Ejemplo de la normalización del gay corresponden a los personajes de *Maurice* (Ivory, 1987) o el protagonista de *El Diputado* (De la Iglesia, 1978). Son dos décadas distintas. El gay normalizado no es exclusivo de los noventa.

En el otro extremo, la normalidad es opacada por el activismo LGBT de los personajes, constituyéndose en *homosexuales activistas*. En las películas *Stonewall* (Finch, 1995) y *My name is Harvey Milk* (Van Sant, 2008) aparecen protagonistas *gays activistas* junto a mariquitas y atormentados.

## 7.- Cine norteamericano: El celuloide oculto

Russo (1981) en “The Celluloid Closet” explora los personajes homosexuales en el cine estadounidense. Dyer (1982) estudia *The Celluloid Closet* y destaca que es el primer libro que ofrece una historia de cómo el gay se ha retratado en el cine. Es claro, escrito con fluidez, ilustrado e informativo, un compendio más o menos esencial para cualquier persona preocupada por la forma como en el siglo XX el cine construyó las nociones de sexualidad y homosexualidad. En su recorrido destaca dos grandes estereotipos: la marica (sissy) y el gay de características masculinas (gay males characters).

Rob Epstein y Jeffrey Friedman, basados en el libro de Russo (1981), realizan un documental con el mismo nombre: *The Celluloid Closet* (Epstein y Friedman, 1995). En él destacan la primera representación en el cine norteamericano de la homosexualidad como algo para reírse, sentir lástima o miedo. *El primer estereotipo de hombres homosexuales en Hollywood es el mariquita* quien parecía no tener vida sexual, así que se le permitió prosperar. Siempre fue un chiste.

El Código Hays (aplicado entre 1937 y 1967) fue un estatuto de producción cinematográfica que establecía unas reglas aparentemente inviolables. El director del mismo, Joe Breen, dirigió la maquinaria de la censura en Hollywood por más de dos décadas. El Código estaba autorizado para cambiar palabras, personajes y tramas. A pesar del código, los homosexuales no desaparecieron de la pantalla; adquirieron la identidad de *villanos que mataban a sangre fría*. *Es el segundo estereotipo que surge*.

En los sesenta se sugiere las relaciones sexuales entre hombres, y debido a la censura los productores y directores hablan de homosexualidad en la pantalla como algo incorrecto, que no podía nombrarse, un individuo destinado a un mundo de sombras. Sin duda, es una década plagada de imágenes de *homosexuales infelices*, desesperados, suicidas. *Es el tercer estereotipo*. La homosexualidad era aún clasificada como enfermedad mental. Sin embargo, en una película británica aparece el actor Dirk Bogarde, con un personaje que se atreve a decir: “Dejé de verlo porque lo deseaba”. Se trata de la película *Víctima* (Dearden, 1961).

En los setenta Hollywood hizo una película donde los gays reflexionaban sobre sus propias vidas; algunos muy seguros de sí mismos, otros atormentados. Se trató de *The Boys in the Band* (Friedkin, 1970). Era la sensación de pertenecer a un grupo. Es una película donde aparecen homosexuales hablando en primera persona, son proclives a la neurosis y la depresión. Todos se reúnen para celebrar la fiesta de cumpleaños de Harold (Leonard Frey). El personaje Michael (Kenneth Nelson) representa al *hombre viril y normalizado* (se parece físicamente a cualquier heterosexual). Emory (Cliff Gorman), el más *afeminado o mariquita*. Alan (Peter White), un *ex gay*. Donald (Frederick Combs), el mejor amigo *equilibrado* de Michael. Hank (Laurence Luckinbill), el *gay fiel*, pareja de Larry. Larry (Keith Prentice), el *gay promiscuo*. Bernard (Reuben Greene), el *negro homosexual normalizado*. Y Cowboy (Robert La Tourneaux), un *chico de alquiler* ingenuo y poco conversador.

Imagen 2. Estereotipos bajo la mirada heteronormativa



(Fotograma: *The Boys in the Band*, 1970)

*The Boys in the Band* plantea un mundo paralelo donde únicamente existen gays. Fue una de las películas sexodiversas más polémicas en los Estados Unidos; la iglesia y la prensa no fue complaciente. Cuarenta y tres años después hay que reconocer que este largometraje

a pesar de sus marcados estereotipos (católico, judío, negro, mariquita) y melodrama (entendido como la exageración de las expresiones de las actuaciones), logró visibilizar a los hombres homosexuales. Visibilidad a toda costa, pues si bien parece constituir una obra para la discusión de la defensa de los derechos gays, también su guion confirma la idea sobre la homosexualidad como desgracia. Freixas y Barsa (2000) en el apartado denominado *Los chicos con los chicos, las chicas con las chicas* del libro titulado *El sexo en el cine y el cine de sexo*, destacan que a partir de *The boys in the band*, comienza la cinematografía centrada en la comunidad gay.

*Cabaret* (1972) de Bob Fosse representa un trío bien particular integrado por Brian (Michael York), Sally (Liza Minnelli) y Maximilian (Helmunt Griem). La bisexualidad de los hombres es asomada pero no desarrollada; planteada como un *eso* o *aquello*. Si bien, Brian tiene relaciones con Sally, sólo aparece en pantalla un acercamiento entre los rostros de los 3 personajes. Con Brian, una mujer como Sally jamás podría estar completamente segura. Prevalece la estrategia de omisión y autocensura de las relaciones sexuales entre hombres. Por otro lado, el animador o maestro de ceremonias, interpretado por Joel Grey, constituye un travesti risible con toque perverso, que muestra el lado más oscuro de la ciudad y la ascensión del régimen de Hitler. La regla en el cine parecía ser la siguiente: si se era gay también se era perverso, pero si solo se trataba de una insinuación, entonces el personaje tenía algunos rasgos neuróticos sin llegar al nivel de perversión.

*The Rocky Horror Pictures Show* (1975), dirigido por Jim Sharman y producido por la Twentieth Century Fox representa un musical de mayor impacto que *Cabaret*. Creó toda una industria paralela de franelas, objetos, juguetes, publicaciones especializadas, conferencias y libros. El musical como espectáculo resulta un escape frente a la maldad y la bisexualidad del Dr. Frank- N- Furter (Tim Curry), maquillado como una estrella de rock, y quien de su propia voz se define como un tierno travesti de la Transexual (planeta) Transilvania (galaxia). No escatima en seducir a Janet (Susan Sarandon), al igual que a Brad (Barry Bostwick), el novio de ésta. Rocky Horror (Peter Hinwood), la criatura construida por Frank-N-Furter está lejos de ser un Frankenstein, es un culto a la belleza, un

rubio con abdominales marcados. El personaje travesti es un *yo* signado por la maldad, un *villano*.

Como dato adicional de los 70's, puede agregarse que fuera de los Estados Unidos, en el Reino Unido, *Sebastiane* (Jarman, 1976) representó una manera de convertir el homoerotismo en el centro de la historia; cuerpos semi desnudos o desnudos de hombres maduros, no muy atractivos, y hombres jóvenes, delgados o atletas, cuyas miradas, caricias y coitos tienen una centralidad en la estética. La flagelación, masoquismo y dolor del mártir no se separa de la idea de belleza.

Finalmente, cuando Hollywood reconoció el creciente mundo gay se le ocurrió un thriller espeluznante ambientado en el mundo de los bares de cuero: *Cruising* (Friedkin, 1980). Los homosexuales habían dejado de ser víctimas y pasado a ser nuevamente *villanos agresores*. Para Mira (2008) *Cruising* muestra un lugar violento, con individuos sórdidos, dominados por su libido. “Un asesino aparece representado... como un joven narcisista que tuvo problemas con su padre, con lo cual sus actos son una manifestación patológica de la propia constitución de la homosexualidad según Freud” (p. 362).

Una película demostró audazmente la homosexualidad como un acto de amor, no de violencia: *Making Love* (Hiller, 1982). Aún así, Hollywood advertía al público: “Creemos que *Making Love* es pionera en su sensible retrato de una joven ejecutiva que descubre que su marido experimenta una crisis respecto a su sexualidad. No es sexualmente explícita, pero podría ser muy fuerte para algunas personas”. Se trataba de un homosexual que decía sin arrepentimiento: soy gay. Este *cuarto estereotipo* corresponde al *homosexual que se acepta*.

En los noventa aparece un *quinto estereotipo*, el del *héroe víctima de Sida* en *Filadelfia* (Demme, 1993). El largometraje se centra en el caso de Andrew Beckett, despedido después de conocerse que es seropositivo. Otro ejemplo de la inclusión de este estereotipo lo representa *Compañeros inseparables* (Norman, 1990).

Imagen 3. Filadelfia.



(Fotograma: *Filadelfia*, 1993)

## 8.- En los 90 se subvierten estereotipos

Bonfil (1994) indica que en los noventa el cine gay es resultado de 25 años de activismo político, que se radicaliza por la crisis del sida y el repunte, a finales de los ochenta, de la homofobia. En las artes, la presencia gay ha conquistado numerosos espacios en Broadway y el cine ha obtenido un incremento en taquilla y premios festivaleros en películas como *Filadelfia* y *Fresa y Chocolate*.

Los nuevos cineastas homosexuales los caracteriza su juventud, su gusto por lo ecléctico, su desenfado en la reivindicación de su goce sexual y el apoyo en la lucha contra el sida. Entre ellos: Cregg Araki (*The living end-* 1992), Tom Kalin (*Swoon-*1992), Todd Haynes (*Poison-* 1991) y, por supuesto, Almodóvar (*Tacones lejanos-* 1991). Antes de los años 90 los cineastas veían desde la autonegación e impregnaban las películas con los estereotipos del *gay caricatura* y el *gay edípico*. Los cineastas de los 90 parecen tener un mayor

compromiso político y subvierten los viejos estereotipos por los del *gay activista*, el *gay anarquista* o el *gay* como actitud universal de rechazo a los dogmas de la moral tradicional.

### **9.- Cine español (1970-1999): de *No desearás al vecino del quinto* a *Pajarico***

Después de la Guerra Civil, Franco y los nacionalistas ganaron el poder de España en 1939. Su administración trabajó por la eliminación de la pobreza y de la militancia de los republicanos, comunistas y anarquistas. Su régimen era conservador y religioso valiéndose para ello de la milicia y la iglesia católica como sus principales aliados. El Ministerio de Interior creó un jurado (sacerdotes y burócratas) censor para determinar aquello que estaba acorde a las leyes y convicciones de Franco. Se creó un subsidio para apoyar los filmes que trataban argumentos del pensamiento franquista. De este modo, se produjeron melodramas escapistas, comedias heroicas y películas que abordaban los valores católicos y el sexo tradicional.

Con Franco comienza una campaña contra la homosexualidad. Las representaciones de homosexuales en el cine eran secundarias. Lechón (2001) identifica dos estereotipos en la etapa franquista: la *locaza graciosa* que en el fondo posee un gran corazón y el *homosexual reprimido* que asume que su condición es una desgracia y se resigna a vivir en la sombra.

Un ejemplo de largometraje realizado aún en la época de Franco es *No desearás al vecino del quinto* (Fernández, 1971) donde se relata la historia de Antón y Pedro quienes son rescatados de su *desviado* estilo de vida por sus respectivas parejas (esposa y novia). Para Barry (2004), Antón se encuentra dividido entre sus identidades provinciana y metropolitana, es decir el *gay afeminado*, modista de Toledo, y su supuestamente real personalidad, el voraz y mujeriego playboy heterosexual de Madrid. Lo que ocurre con el personaje es que se limita a “citar el estereotipo” (p. 293), dejando claro que su forma de actuar como homosexual afeminado no es real. Se trata de un filme dominado por una visión heteronormativa, cónsona con el pensamiento machista franquista.

En 1975 muere el dictador Franco y comienza una etapa de transición, el experimentar, conocer y romper viejos esquemas; la apertura y el destape de España en mundo cada vez más globalizado. Para Alfeo (2008) la homosexualidad en España tiene un área de estudio privilegiada en el período histórico correspondiente a la transición democrática. Se trata de una modalidad reivindicativa de representación cinematográfica del homosexual. Se evidencia en pantalla la relación homosexual adulto/adolescente, el afeminado que cumple el sueño de cambiarse de sexo y la inevitable ley del deseo.

*El diputado* (De la Iglesia, 1978) es ejemplo del binomio homosexual adulto/ adolescente. Un adolescente que sabe bien quién es y no tiene escrúpulos a la hora de utilizar su cuerpo para obtener lo que quiere, para acceder a espacios que, de otro modo, les estarían vedados. El cuerpo del adolescente es un instrumento que tiraniza al adulto y ambos personajes aún están inmersos en la culpabilidad de su sexualidad, lo clandestino y la frágil posibilidad del afecto. Los estereotipos son *el adulto manipulable* y *el joven manipulador*, que recuerdan algunos personajes pasolinianos en otros filmes españoles: *La Corea* (Olea, 1976), *El Pico I* (De la Iglesia, 1983), *El Pico II* (De la Iglesia, 1984). En *Los Placeres Ocultos* (De la Iglesia, 1978) la relación adulto/ joven se centra en la imposibilidad de la misma. Eduardo, el *gay maduro normalizado*, no es correspondido por el joven heterosexual, quien disfruta cada una de las cosas obsequiadas; aparentemente no sospecha de la homosexualidad del banquero. El final de la película sugiere la esperanza de la relación cuando el joven toca a la puerta del gay.

*Cambio de sexo* (Aranda, 1976) presenta un personaje afeminado que termina siendo un transexual. El estereotipo de *afeminado* es complaciente con una sociedad patriarcal:

Un chico es confundido por chica, le llaman “nena” los clientes donde él trabaja. Esta situación molesta a su progenitor quien desea que su hijo sea un “hombre”. El padre constantemente le recuerda al chico que “es un macho”, demostrándole acciones de un hombre viril: ver mujeres semidesnudas y beber licor. En la escuela pululan las frases discriminatorias como: “José María es marica” y en el trabajo su jefe le indica: “no eres un hombre”.

Palabras que van acompañadas de imágenes de un chico con gestos femeninos (Peña y Peña, 2011 a).

*Cambio de sexo*, reta a la sociedad heteronormativa cuando el joven José María se somete a una intervención quirúrgica con el apoyo de su novio, y se convierte finalmente en María José.

A pesar de la transición, persistieron los estereotipos de *homosexuales torturados y psicópatas* en *Arrebato* (Zulueta, 1980) y *Tras el cristal* (Villalonga, 1986). Pero, en general, la década del ochenta se caracteriza por los nuevos aires, es el momento de la máxima expresión de La movida, “empiezan a desaparecer de la pantalla las densas y melodramáticas confesiones identitarias. Nada se justifica. Nada precisa ser explicado. El deseo oculto ha muerto. El deseo, simplemente, es” (Alfeo, 2008. p. 158). Se cambia de drama a comedia, se muestran personajes que dudan, aman, se divierten y se meten en problemas. Ejemplo de ello son los filmes almodovareños.

Pedro Almodóvar crea personajes que no son positivos ni negativos, sino seres que reflejan su propia humanidad; intenta que las audiencias puedan cuestionar las tradicionales instituciones sociales y religiosas. *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), y *Laberinto de Pasiones* (1982) son para Spencer (2005) la mejor representación de la movida y de la comunidad homosexual; sin embargo, es en *La ley del deseo* (1987) donde aparece de manera más visible hombres homosexuales. Una tríada conformada por Pablo (un cineasta), Juan (amante de Pablo) y Antonio (el obsesionado asesino de Juan). Algunos pudieran afirmar que Almodóvar no maneja estereotipos; sin embargo un rasgo definitorio de la psicología de sus personajes termina convirtiéndose en ellos (*homosexual egoísta, homosexual indiferente y homosexual obsesionado*). La cuestión gay se apodera de una nueva forma de resistencia frente a la hegemonía de lo heterosexual. La homosexualidad es algo común y la sexualidad y el amor pueden variar. Tanto como varió el deseo de Pablo, quien termina abrazando y llorando sobre el cuerpo inerte de Antonio, asesino del hombre que él aparentemente amaba. En consonancia con esta nueva forma de pensamiento,

*Pajarico* (Saura, 1997) muestra a dos niños curioseando el acto sexual entre dos hombres, luego presenciarán la ruptura de esa relación.

En esta nueva línea narrativa de resistencia “el adolescente puede, por fin, ser adolescente, reinventarse, entrar en conflicto... ya no con una sociedad que amenaza con abolir su identidad convirtiéndole en mártir” (Alfeo, 2008, p., 159), vive sin preguntarse si lo que hace está bien o mal. Es el caso de *Más que amor frenesí* (Albacete, Bardem y Menkes, 1996) donde la secuencia de la ducha entre dos jóvenes ya no es algo sugerido en off. Aunque, el personaje Alberto parezca aferrarse a una relación estable pronto se da cuenta que esa relación no es posible con una persona que oculta su esposa y su hija; no tiene otra opción sino conocer a otro chico: David, quien en una escena aparece desnudo y con los brazos extendidos sobre un tejado. Una señal de libertad de la homosexualidad, un indicativo de que puede dejar de ser *susanito gay*<sup>11</sup> para convertirse en queer.

Aunque los queer se resistan a categorizaciones o etiquetas, irónicamente se habla de estereotipo *queer* para hacer referencia al homosexual que no se preocupa por la estabilidad de pareja a la manera del matrimonio heterosexual, y que vive su sexualidad sin esconderse.

#### **10.- Cine latinoamericano<sup>12</sup> (1970-1999): de *El lugar sin límites* a *Happy Together***

*Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema*, Foster (2003) examina una reducida muestra de 14 películas, entre ellas destacan *El lugar sin límites* como la homosexualidad dentro y fuera del closet, *Doña Herlinda y su hijo* y *No se lo digas a nadie* como el alcance del espacio queer, *Plata quemada* y *Fresa y chocolate* como la trascendencia del espacio queer. El autor utiliza el término queer en contraposición a los sistemas patriarcales y no como sinónimo de homosexual o gay, se trata más bien de preguntarse por los límites y características culturales entre lo heterosexual y lo no heterosexual, pues el patriarcado de las sociedades tiene como sustento la heteronormatividad. La homofobia es el mecanismo de cumplimiento de las normas de la heterosexualidad.

Por otro lado, Del Río (2005) a pesar de no realizar un estudio exhaustivo sino más bien un ensayo inmerso en la crítica cinematográfica, llega a la conclusión que el boom internacional de la temática gay de los 80 y 90 poco contribuye en Latinoamérica a un reconocimiento que conlleve la aceptación y comprensión de la diferencia, mucho menos a una postura contundente frente a una sociedad discriminadora y represiva. Sostiene que son claves tres películas: *El lugar sin límites* (México, 1977, Arturo Ripstein), *Doña Herlinda y su hijo* (México, 1985, Jaime Humberto Hermosillo) y *El beso de la mujer araña* (Brasil, 1986, Héctor Babenco).

*El lugar sin límites* parece centrarse en denunciar la tramposa y brutal homofobia del machista mexicano con una serie de subtextos como el caciquismo y la sordidez de un prostíbulo rural. El homosexual aparece bajo el estereotipo de patética y predestinada víctima, *risible travesti*. La filmografía del mexicano Jaime Humberto Hermosillo – *Las apariencias engañan* (1978), *Doña Herlinda y su hijo* (1985), *Clandestino destino* (1987), *El verano feliz de la Señora Forbes* (1988) y *De noche viernes, Esmeralda* (1997) – muestra estereotipos de *homosexuales* felices (realizados), *ambiguos* de apariencia masculina y proceder marcadamente femenino, inmersos en un espacio filial no convencional, idealizado, donde casi todo se comprende, se acepta o simplemente se ignora. En *El beso de la mujer araña* aparece el estereotipo del *glamorous mariquita* fantasioso, desdichado en el amor y mejor amigo del intelectual heterosexual.

En los noventa aparece un grupo de nuevas películas latinoamericanas colmadas de estereotipos homosexuales. Entre ellas:

*Fresa y Chocolate* (1993, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío) presenta un cubano abiertamente homosexual, quien además es intelectual, educado y amigo de un heterosexual. El estereotipo no deja de ser el mismo *glamorous mariquita* de *El beso de la mujer araña*, quien renuncia al deseo carnal con tal de recibir la amistad piadosa del macho, único sujeto quien dispone lo torelable y legítimo. Sobre *Fresa y Chocolate*, Cusato (2004) resalta que su guionista (Senel Paz) salvaguarda los derechos del intelectual más que

del homosexual, probablemente porque en Cuba los mayores escritores de este siglo han sido homosexuales (José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas y Severo Sarduy). Por otro lado, el personaje Diego, gay intelectual, establece diferencia entre ser homosexual o ser maricon: el primero se controla o inhibe su deseo hasta convertirse en una uva seca, el segundo no.

*En el paraíso no existe dolor* (1994, Víctor Saca) y *Fotos del alma* (1995, Diego Musiak) son dos películas anteriores a 1997 donde los homosexuales son prácticamente estrategias de circunloquio.

*Mecánicas Celestes* (Fina Torres, 1996) narra la historia de una chica lesbiana. Su mejor amigo es un *delicado gordo gay*. Es el único largometraje venezolano que menciona Lechón (2001) en su guía de películas gays iberoamericanas.

*Star Maps* (1997, Miguel Arteta) no va más allá de jóvenes *gays pobres y reprimidos*, generalmente plañideros y lastimosos.

En *Martín Hache* (1997, Adolfo Aristáin) y *El callejón de los milagros* (1994, Jorge Fons) aparecen homosexuales marcados por el hedonismo y la sensualidad, por diálogos que pretenden caracterizarlos como inteligentes; pero no dejan de ser *depravados y pervertidos*. *No se lo digas a nadie* (1998, Francisco Lombardi) del guionista Jaime Bayly resuelve al protagonista bajo el estereotipo del *homosexual sumiso*, de conducta hipócrita, quien acepta le digan “pobrecito” por ser como es. Se muestra esa imperante necesidad de conservar el falso equilibrio moral, manteniendo un estatus real de poder y de prestigio clasista. “...En este país puedes ser coquero, ladrón, mujeriego, o lo que te de la gana...pero no te puedes dar el lujo de ser maricón...” “...para mí, esto es sólo un vacilón, un vicio pasajero...algún día voy a dejar la drogas, los chicos y me voy a casar y todo lo demás...”

*La desaparición de Lorca* (1998, Marcos Zurinaga) protagonizada por Andy García es ejemplo del homosexual omitido. El guion se limpió cuidadosamente de cualquier posible alusión a la homosexualidad del poeta granadino.

*Happy Together* (1998, Wong Kar Wai) co-producción entre Argentina y Hong Kong, inspirada en la novela de Manuel Puig, relata una protagónica historia de amor entre dos hombres, marcados por la preminencia del deseo sexual. Se trata de *homosexuales normales*, que se aman, desaman, comunican e incomunican.

En *Plata Quemada* (1999, Marcelo Piñeyro) El Nene y Ángel son unos *gays delincuentes*, guapos, de apariencia masculina y a quienes asumir lo que son les causa confusión. En pantalla nunca se ve la consumación del acto sexual. En la última escena cuando están rodeados por la policía pareciera vencerse cualquier indicio de arrepentimiento por *ser homosexual*; hay besos, caricias y una eminente defensa de uno por el otro.

Para Del Río (2005) la representación gay en el cine latinoamericano en la década de los 80 y 90 está condicionada por estrategias de omisión, circunloquios evasivos y lugares comunes impuestos por la cultura dominante en los medios.

### **11.- Cine mexicano (1970-1999): de mariquitas a la normalización del sujeto gay**

Recordar la representación del hombre heterosexual en la cinematografía mexicana es remitirse al estereotipo del *mero macho* que acompañó a María Félix, Lucha Villa y otras actrices del melodrama mexicano. Ahora bien, la representación del hombre homosexual parece reducirse a personajes de los cineastas Jaime Humberto Hermosillo y Arturo Ripstein.

Schulz (2010) estudia 36 películas mexicanas entre los años 1970-1999, destacando que ellas no constituyen de ninguna manera un cine gay sino el soporte ideal para reiterar la presencia de una imagen estereotipada, que contrasta con una heteronormatividad discriminatoria. El análisis cronológico comienza en la década de los setenta.

En los setenta destaca la presencia del *mariquita* risible, que, de algún modo, empieza a reclamar un lugar en la sociedad mexicana. Otro estereotipo que predomina es del *enfermo psicópata*, un imaginario que responde a planteamientos mayoritariamente psicoanalíticos. Se trata del gay indeciso, violento, patológicamente enfermo y dañino. Un tercer estereotipo corresponde al *homosexual masculino* que funciona como una máscara que oculta su deseo reprimido. Es *El lugar sin límites*, de Ripstein, el largometraje más significativo de esta década por cuanto más allá del *mariquita travesti* (La Manuela), su punto fuerte “es la creación de un ambiente cargado que sirve como marco a relaciones que, definitivamente, no se identifican con el repertorio de roles de género tradicionales” (Mira, 2008, p. 438). La Manuela es un gay que se traviste de bailaora, padre de la Japonesita quien fue producto de la apuesta de la Japonesa, matrona del prostíbulo, con el entonces electo diputado del pueblo. Ella prometió acostarse con el marica a cambio de ser la dueña del burdel. Pancho, un machista, agresivo e irresponsable se presenta como un gay de armario; todos los antivalores para un personaje del cual el espectador puede poner en duda su heterosexualidad. La Manuela, aunque sea buen padre no tiene otro destino sino morir a manos del propio Pancho y su cuñado Octavio.

En los ochenta, el acomodo de la imagen gay en el cine mexicano cambia cuando los temas cobran una marcada dimensión social; salta a la pantalla la represión homofóbica en el seno de las familias así como la destrucción del cuerpo causada por el sida. *Doña Herlinda y su hijo*, del realizador Hermosillo, estereotipa a dos *homosexuales masculinos* que mantienen vidas de apariencia heterosexual en un ambiente colmado de ingenuos personajes heterosexuales, que parecieran hacer caso omiso a la existencia de una relación gay. El asunto es la relación entre el homosexual y su madre. Doña Herlinda tiene una centralidad consentidora, tanto que termina reformando la estructura de su casa para que viva en ella su hijo Rodolfo, su yerna, su nieto y Ramón. Rodríguez (2005) en su exhaustivo análisis de la película indica que en el tercer plano secuencia, el público descubre que el *macho* de la primera secuencia, a pesar de ser viril y nada afeminado, es *joto*, y que este *joto* tiene una relación amorosa con otro joto igualmente viril y atlético. Dicho de otro modo:

En *Doña Herlinda*... se nos presenta a dos personajes cuya masculinidad les permite “pasar” por heterosexuales. Rodolfo es prácticamente la encarnación

física del macho charro mexicano. Nada en sus ademanes, en su contextura física, en su voz, lo ubica en áreas “equivocas” en relación con su preferencia sexual. Ramón, por su parte, es el chico joven (de los ochenta), más apegado a la influencia de la moda, más mundano, pero igualmente caracterizado como un chico que, aunque con inclinaciones artísticas (y el “aunque” se inscribe en la retórica homofóbica), mantiene un performance de su sexualidad que destaca el elemento de la masculinidad...” Ruíz (2008, p. 123)

En los años noventa, continua prestándose atención a las parejas gays y surge un homosexual que se ha apartado de “las mariconadas de los años setenta y ochenta” (Ruíz, 2008, p. 165). Se manifiesta “una tendencia [cinemática] a normalizar la situación del sujeto gay, a incluirlo en el espacio público” (Ruíz, 2008, p. 199). Y normalizar es ser como todos. El estereotipo del *homosexual normal* contrasta con los estereotipos *jotos* de películas que trataban el choque entre el homosexual y la sociedad.

## **12.- Cine cubano (1981-1999): de la visión tímida y lastimera al gay como sujeto**

Humberto Solás crea dos personajes que sugieren una posible homosexualidad, entre ellos hay ciertas miradas y ambiguas señales. Son personajes tímidamente presentados en *Cecilia* (1981). Diez años después, *Adorables mentiras* (1991) de Gerardo Chijona, incluye fugazmente un hombre sentado en las piernas de otro. Donde por vez primera se encuentra un personaje gay con peso específico, aunque secundario, es en *La bella del Alhambra* (1989) de Enrique Pineda Barnet; se trata de Adolfo, un *marginado* que lastimosamente debe morir.

Adolfo (Carlos Cruz) es el gay entregado en cuerpo y alma a la formación profesional de la estrella emblemática; su conformación psicosocial, sin embargo, no trasciende los lugares comunes, el estereotipo, la visión tradicional que tiende a caracterizar el prisma heterosexual sobre tal ser humano; es el individuo servil, sin luz propia, que trabaja y vive

por y para la figura que está intentando convertir en artista, por lo cual carece de fuerza; se mueve a la sombra de aquella (Padrón, 2007, p. 147)

En 1993 *Fresa y Chocolate* incorpora un gay como protagonista y como sujeto tanto dramático como narrativo. Diego, *el glamoroso e intelectual mariquita* es el personaje gay más desarrollado frente al ignorado Germán, *la loca*,<sup>13</sup> aparentemente irracional y frívola, como le define en algún momento el propio Diego. Añade Padrón (2007):

Otra célula embrionaria dentro del filme es el tratamiento de la bisexualidad, o la homosexualidad reprimida... Sé perfectamente que *Fresa...*, abarcando otros supraenunciados, no podía desarrollar ese ítem, que de todos modos insinúa. Me refiero concretamente a las relaciones entre Miguel (militante comunista dogmático, cerrado, homófobo e intolerante, que incorpora el actor Francisco Gattorno) y David; de aquel a este se muestran ciertas reacciones de celos, dependencias y ocultas debilidades, manifiestas sin embargo, en visibles gestos y actitudes que delatan una secreta pasión (Padrón, 2007, p. 149).

### **13.- Cine argentino (1970- 1999): entre el estereotipo primario gay, el falso straight y el chongo.**

En la tesis doctoral de Rodríguez (2004) se indica que los estereotipos gays aparecen en la cinematografía argentina en dos grandes vertientes: el primario gay versus el falso straight. Una tercera vertiente, pero representada en menor medida es la figura del chongo.

El *primario gay*, consiste en la comparación del varón homosexual con la mujer. Se trata de acomodar todas las categorías de subordinación femenina al varón homosexual, otorgándole un rango de inferioridad en cuanto al liderazgo y el poder físico y la virilidad. Este estereotipo es designado en el habla popular como marica, maricón, trolo, puto, etc. El *tapado o falso straight* son aquellos que deben camuflarse en sus actitudes públicas como hombres heterosexuales, sin mencionar a sus parejas del mismo sexo, e incluso en algunos

casos, mintiendo acerca de relaciones con novias verdaderas o imaginarias. El *chongo* podría ser definido como un individuo homosexual –a veces bisexual- de características viriles muy acentuadas, que desempeñaría un papel activo en la relación homoerótica, por la cual percibiría una retribución material o económica.

Rodríguez (2004) describe los estereotipos gays en el cine argentino de las décadas 70, 80 y 90. Estos pueden resumirse de la manera siguiente:

- a. Son numerosas las películas argentinas que muestran hombres afeminados con los elementos más conocidos del estereotipo (manera de hablar, caminar, ademanes y vestimenta excéntrica), casi siempre viñetas dentro de comedias superficiales donde se afirma la masculinidad del porteño.
- b. A partir de la década del setenta, el “maricón” se hace más visible y comienza a aparecer en varias comedias como un ingrediente más de la receta de ese tipo de vehículos fílmicos. En la mayoría de los casos la inclusión de estos personajes es de brevísima aparición en pantalla como en *Yo también tengo fiaca* (Cahen, 1978) donde se recurre a una intervención forzosa de pocos segundos de duración con la aparición en escena de un gay en la fila de la boletería de pasajes para la costa.
- c. A lo largo del siglo XX los estereotipos referidos a varones homosexuales representados por el cine argentino son cercanos a caricaturas femeninas, en general, justificados en el marco de comedias o situaciones humorísticas. Quizás una de las excepciones para la filmografía de la década del 80 la constituya *Señora de nadie* (Bemberg, 1982) que muestra a un gay no afeminado, aunque con características de una sensibilidad generalmente considerada femenina, de innegables características positivas desde el punto de vista humano y de la construcción del personaje.
- d. En las paradigmáticas películas, *Otra historia de amor* (Ortiz, 1986) y *Adiós, Roberto* (Dawy, 1985) los gays están representados como la mayoría de los hombres heterosexuales (masculinos, no afeminados, falsos straights). En el caso de *Dios los cría*, el personaje interpretado por Hugo Soto, si bien no entraría dentro de un estereotipo de marcada masculinidad, tampoco es afeminado en público; y

aunque realiza algunas tareas atribuidas a la mujer, como el bordado y la costura en la intimidad de su hogar, en la oficina donde trabaja permanece “dentro del armario”.

- e. *Happy together* (Kar- Wai, 1998), cuyo título en principio iba a ser Buenos Aires Affaire, es el largometraje argentino, y buen ejemplo latinoamericano, donde es difícil hablar de estereotipos. Se trata de dos hombres con modales masculinos (al menos dentro de los parámetros propios de la masculinidad rioplatense). No se advierte afeminamiento en ninguno de los dos integrantes de la pareja y sus modales son más bien rudos, los que los mimetizaría con la idea de normalidad para varones heterosexuales. Comienza con una escena en blanco y negro de los dos amantes en la cama, manteniendo relaciones sexuales. Comparada con otras producciones argentinas, el acercamiento físico es osado visualmente: hay besos en la boca, y se sugiere que tiene lugar una violenta penetración, aunque la cámara no la muestre en forma explícita. Queda claro que no se trata de una violación sino de una relación aceptada por su compañero que asume un rol pasivo.

#### **14.- Cine puertorriqueño (1970-1999): del violador de cárcel al prostituto**

Hacia finales de la década de los setenta, Miguel Ángel Álvarez dirige un largometraje en español en la ciudad de Nueva York, *Natás es Satán* (1977). Esta película presenta un travesti. En el mismo año, Miguel Piñero escribió el guion para Hollywood de *Short Eyes* (1977), dirigido por Robert Young, donde aparece un *violador de menores* entre el grupo de hombres encarcelados.

En los ochenta, la película más destacable, para La Fountain (2008), es un documental de Frances Negrón- Muntaner y Peter Biella: *AIDS in the Barrio: eso no me pasa a mí* (1989), sobre los puertorriqueños y otros latinos en Filadelfia y su manejo de la epidemia del sida. Se habló de manera positiva de la homosexualidad desde la militancia activista. Se representan los estereotipos de *activistas* y *víctimas del sida*.

En los noventa, destacan los documentales. Uno de ellos: *Un retrato de Carlos Collazo* (1994), que rinde homenaje a un artista visual gay que falleció de sida (*héroe víctima del sida*). En la ficción aparece *Star Maps* (1997) de Miguel Arteta, donde se representan *prostitutos gays*, pobres, en las calles de Hollywood. Pero, el largometraje más destacable es sobre una cineasta lesbiana exiliada en Estados Unidos: *Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican* (1994) de Negrón- Muntaner.

### 15.- Cine venezolano (1970- 1999): de la loca a la aceptación del gay

Al realizar un recorrido historiográfico LGBTI sobre diferentes estereotipos de hombres homosexuales en el cine venezolano, Peña y Peña (2011) determinan en los años 70's: a) *la loca*, quien se reconoce por su caminar y hablar, por ser amigo de las mujeres y presentador de shows, b) el *gay falofílico*, quien recuerda a la loca pero se diferencia de ésta porque paga por sexo, y, c) *el marico de cárcel*, que parece no tener otra opción. En los 80's y 90's, los autores no realizan una clasificación de estereotipos como en los 70's; sin embargo, pueden inferirse homosexuales *delincuentes* en la gran pantalla entre 1980 y 1989, algunos tomados como referentes de la realidad. Resalta, además, *La máxima felicidad* (Walerstein, 1983) donde se expone una relación entre dos hombres: un *maduro intelectual* y un *joven libertino*, potenciales bisexuales. Ambos se relacionarán con una misma mujer y bajo el mismo techo. En los 90's, nuevamente aparece la homosexualidad entre varones en la cárcel (*marico de cárcel*), el homosexual en las películas de época (*intelectual más que homosexual* y el *macho coge maricos*) y la aceptación del gay en *100 Años de Perdón* (1998).

La aproximación de Peña y Peña (2011), constituye un acercamiento a los estereotipos de gays, lesbianas y transgéneros en el cine venezolano; es un recorrido historiográfico entre 1970 y 1999. Asumen el término gay como sinónimo de homosexual. Del estudio puede destacarse lo siguiente:

- a. En la década de los 70 aparecen diferentes personajes gays (G) en la filmografía de ficción. Dicha inclusión se produce mucho después que en la dramaturgia, que los

había incorporado ya en las obras teatrales *La revolución, 1971* y *La máxima felicidad, 1975* de Isaac Chocrón.

- b. La década de los 80 se caracteriza por la aparición de *cuatro películas de temática GLBT*. Dos largometrajes de ficción del director Mauricio Walerstein y dos cortometrajes documentales: uno de Rodolfo Graziano acerca de la comunidad gay y otro, de Manaure- Herreros sobre chicas trans en Caracas. Paralelamente, en otros filmes se incluyen también personajes G en contextos de delincuencia, recreados por los directores Román Chalbaud, César Bolívar y Daniel Oropeza.
- c. La década de los 90 es de baja producción cinematográfica en comparación con los 80. Se exhibe una sola película de temática GLBT y aparecen los personajes G en algunos filmes que no se corresponden a películas GLBT. *Mecánicas Celestes* (1996) es la única película de ficción de temática GLBT exhibida en la década.

Imagen 4. Aparición de “la loca”



(Fotograma: *Reincidente. Soy un delincuente parte 2*, 1977).

## Resumen final

### Estereotipos de hombres homosexuales en la cinematografía<sup>14</sup>

Cine\ Décadas	70's	80's	90's
Cine Norteamericano	Afeminado <ul style="list-style-type: none"> <li>• Edípico</li> <li>• Villano agresor</li> <li>• Ex gay</li> </ul>	Villano agresor <ul style="list-style-type: none"> <li>• Pervertido</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Héroe seropositivo</li> <li>• Anarquista</li> <li>• Gay que se acepta</li> </ul>
Cine Británico	Gay travesti <ul style="list-style-type: none"> <li>• Gays en internados masculinos</li> </ul>	Maduro eróticos Delgados eróticos Atletas eróticos Gay travesti	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Activista normalizado</li> <li>• Activista mariquita</li> <li>• Gay travesti</li> </ul>
Cine Español	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Afeminado</li> <li>• Locaza gracioso</li> <li>• Reprimido</li> <li>• Adulto manipulable</li> <li>• Joven manipulador</li> <li>• Gay normalizado</li> <li>• Gay maduro</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Torturados (Atormentados)</li> <li>• Psicópatas</li> <li>• Egoístas</li> <li>• Indiferentes</li> <li>• Obsesionados</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Queers</li> <li>• Susanito gay</li> </ul>
Cine Cubano	_____	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mariquita</li> <li>• Marginado</li> </ul>	Mariquita intelectual Loca
Cine Argentino	Primario gay (afeminado)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Masculino sensible</li> <li>• Falso straight o tapado</li> <li>• Chongos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Masculino</li> <li>• Normalizado</li> </ul>
Cine Mexicano	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Mariquita o joto travesti</li> <li>• Enfermo psicópata</li> <li>• Masculino</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Tapados</li> <li>• Víctimas del sida</li> <li>• Mariquitas (jotos)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Normalizado</li> </ul>
Cine Puertorriqueño	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Violador de menores</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Activista</li> <li>• Víctimas del sida</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Prostitutos</li> <li>• Héroe víctima del sida</li> </ul>
Cine Venezolano <sup>15</sup>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Loca</li> <li>• Gay falofílico</li> <li>• Marico de cárcel</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Delincuente</li> <li>• Maduro intelectual</li> <li>• Joven Libertino</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Marico de cárcel</li> <li>• Macho coge maricos</li> </ul>

## Referencias

Alfeo, J. (2008). Ganímedes emancipado: cine español, adolescencia y homosexualidad. En: Identidades de género vs. identidad sexual. Actas 4º Congreso Estatal Isonomía sobre identidad de género vs. identidad sexual. Castelló de la Plana: Fundación Isonomía para la Igualdad de Oportunidades/ Universitat Jaume I.

Amossy R. y Herschberg; A. (2001). Estereotipos y clichés. Buenos Aires: Eudeba

Annicchiarico, I. (2009). Psicobiología de la homosexualidad masculina: hallazgos recientes (429-445). En: Universitas Psychologica, Vol. 8, N° 2, Bogotá.

Arenas, R. (1996). Antes que anochezca. Barcelona: Fábula Tusquets Editores.

Barry, J. (2004). La comedia sexual española de principios de los setenta y el film reaccionario (287-296). En: Res publica, N° 13-14.

Bieber, I. (1967). Aspectos clínicos de la homosexualidad masculina (107). En: Homosexualidad en el hombre y la mujer. Buenos Aires: Hormé.

Bonfil, C. (1994). Cine gay, a 25 años de Stonewall (243-244). En: Debate Feminista, Vol. 10, N° 5.

Boze, H. (1996). Las películas de gays y de lesbianas. Estrellas, directores, personajes y críticos. Barcelona: Odín Ediciones.

Butler, J. (1990). Variaciones sobre sexo y género. Beauvior, Witting y Foucault. En: Benhabib, S. y Cornell, D. (editores). Teoría feminista y teoría crítica. Valencia: Alfons El Magnánim

Butler, J. (2001). El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. México: Paidós- UNAM-PUEG

Carvajal, A (2008). Amores iguales: cine e historia. Comentario al filme Banquete de bodas. Costa Rica.

Colina, C. (2000). Críticas desde el enfoque constructivista, De las teoría (s) de las representaciones sociales a las mediaciones (46-55). En: Comunicación, N° 110, Caracas.

Colina, C. (2010). La homofobia: heterosexismo, masculinidad hegemónica y eclosión de la diversidad sexual. En: Razón y Palabra, N° 67, México: Tecnológico de Monterrey. Disponible: [www.razonypalabra.org.mx/N/N67/varia/ccolina.html](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N67/varia/ccolina.html)

Colina, C. (2011). Babilonias. El libro de mi vida. Caracas: Comunicaciones Carlos Colina, F.P.

Córdoba, D. (2003). Identidad sexual y performatividad (87-96). En: Athenea Digital, N°4. Disponible:

<http://antalaya.uab.es/athenea/num4/cordoba.pdf>

Cornejo, J. (2009 a). La construcción de la diferencia sexual (127-149). En: Límite. Revista de Filosofía y Psicología, Vol. 4, N° 19.

Cornejo, J. (2009b). Equívocos del lenguaje: homoerotismo en lugar de homosexualidad (143-154). En: Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía, N° 29.

Correa, E. (2008, editor). Narrativas audiovisuales, Personajes, Acciones y Escenarios. Medellín: Universidad de Medellín.

Creson, D. (1982). Homosexuality: Clinical and Behavioral aspects (651). En: Encyclopedia of Bioethics, Vol. 1. New York: The Free Press.

Cusato, D. (2004). Fresa y Chocolate de Senel Paz: régimen y homosexualidad (123-132). En: Revista de Literatura Hispánica, N° 59-60.

Del Río, J. (2005). Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes (61-70). En: Revista Temas, Cultura, ideología y sociedad, N° 41-42, la Habana.

Diccionario de la Real Academia Española (s/f). Disponible: [lema.rae.es/drae/?val=estereotipo](http://lema.rae.es/drae/?val=estereotipo)

Dyer, R. (1977). Gays and Film. Londres: British Film Institute

Dyer, R. (1982). Review essay: Vito Russo, The Celluloid Closet: homosexuality in the movies (52-56). En: Studies in Visual Communication, Vol. 9, N° 2.

Estrada et al (2007). ¿Se nace o se hace? Repertorios interpretativos sobre la homosexualidad en Bogotá (56-71). En: Revista de Estudios Sociales, N° 28.

Foucault, M. (1998). Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber. México: Siglo XXI editores.

Foster, D. (2003). Queer Issues in Contemporary Latin American Cinema. Austin: Universidad de Texas Press.

Freixas, R. y Bassa, J. (2000). El sexo en el cine y el cine de sexo. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.

Freud, S. (1905). Tres ensayos para una teoría sexual. Obras Completas, Vol 7. Madrid: Amorrortu Editores.

La Fountain, B. (2008). Hacia una historia del cine y el video puertorriqueño queer (135-155). En: Duno, L. (editor). Miradas al margen. Cine y subalternidad en América latina y el Caribe. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Lechado, J. (2005). La movida: una crónica de los 80. Madrid: Alagaba Ediciones.

Lechón, M. (2001). La sala oscura. Guía del cine gay español y latinoamericano. Madrid: Nuer Ediciones.

Lippman, W. (1922). Public opinion. New York: Harcourt & Brace.

Lugo, D. (2012). Introducción al dossier. La cantidad *queer* en el cine de Latinoamérica. En: IMAGOFAGIA. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. N° 6. Disponible en: [http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf6/n6\\_dossier1.pdf](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/images/stories/pdf6/n6_dossier1.pdf)

Mira, A. (2008). Miradas Insumisas. Gays y lesbianas en el cine. Madrid: Editorial EGALES.

Moscovici, S. et al (1975). Introducción a la Psicología Social. Barcelona: Editorial Planeta.

Padrón, F. (2007). El gay y otros sujetos semejantes en el audiovisual cubano (144-154). En: Temas, Cultura, ideología y sociedad, N°52, La Habana.

Peña, J. y Peña, C. (2011 b). ¿Éste es un hombre? (I). En: Guion Actualidad. Revista de la Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible: [guionactualidad.uab.cat/?p=1646](http://guionactualidad.uab.cat/?p=1646)

Peña, J. y Peña, C. (2011). Lesbianas, gays, bisexuales, transgéneros e intersexuales en el cine venezolano: Aproximación histórica (1970-1999). En: Arcoíris mediático. Comunicación, género y disidencia sexual (Carlos Colina, compilador). Madrid: Editorial Fragua.

Peña, J. y Peña, C. (noviembre 2011- enero 2012). Trans, las heroínas de Herreros-Manaure. En: Razón y Palabra, N° 78, México. Disponible: [www.razonypalabra.org.mx/N/N78/03\\_Pena\\_M78.pdf](http://www.razonypalabra.org.mx/N/N78/03_Pena_M78.pdf)

Peña, J. y Peña, C. (2013). Arcoíris Tricolor. Producciones Audiovisuales Sexodiversas Venezolanas. Alemania: Editorial Académica Española.

Ramos, J. y Marimón, J. (2002). Diccionario del Guión Audiovisual. Barcelona: Editorial Océano.

Roche, M. (2011). *De repente, el verano pasado*: en el centenario de Tennessee Williams. En: Arcoíris mediático. Comunicación, género y disidencia sexual (Carlos Colina, compilador). Madrid: Editorial Fragua.

Rodríguez, A. (2005, agosto- septiembre), El joto decente se casa: Normas y margen en Doña Herlinda y su hijo de Jaime Humberto Hermosillo. En: Razón y Palabra, N° 46. Disponible en: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/aroedriuez.html>

Rodríguez, R. (2004). Visibilidad homo erótica en Buenos Aires: una aproximación al análisis de los estereotipos gay en el cine argentino, 1933-2000. Tesis doctoral en Historia, Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella. Disponible en: [http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rodriguez\\_ricardo/visibilidad\\_homoerotica\\_en\\_bueno.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/rodriguez_ricardo/visibilidad_homoerotica_en_bueno.htm)

Ruíz, B. (2008). Una utopía posible: Doña Herlinda y su hijo, o los límites del patriarcado (119-134). En: Duno, L. (editor). Miradas al margen. Cine y subalternidad en América latina y el Caribe. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.

Russo, V. (1981). The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies. New York: Harper and Row.

Schulz, B. (2010). Imágenes gay en el cine mexicano: tres décadas de joterío 1970-1999. México: Fontarama.

Sedgwick, K. (1998). Epistemología del armario. Barcelona: ediciones de la Tempestad.

Spencer, S. (2005). El papel homosexual del cine de Pedro Almodóvar durante la movida madrileña. SIT Graduate Institute/ ISP Collection.

Torres, M. (1994). La homosexualidad a debate (267-282). En: Debate Feminista, Vol. 10, N° 5.

Tyler, P. (1972). Screening the Sexes. New York: Holt, Rinehart and Winst.

Vélez, P. (2008). Minorías Sexuales y Sociología de la Diferencia. Gays, lesbianas y transexuales ante el debate identitario. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural.

VV.AA. (2012). Activismo con la Cámara. Taller perteneciente al Proyecto “Formación de Espectadores: una manera para apropiarnos del cine nacional”, 6 de septiembre de 2012, Caracas, 2do. Festival Venezolano de Cine de la Diversidad- FESTDIVQ

Vidarte, F. (2007). Ética Marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ. Madrid: Editorial Egales.

### **Películas y otros audiovisuales mencionados**

Albacete, Alfonso, Bardem, Miguel y Menkes, David (Directores) (1996). Más que amor, frenesí [película]. España. Producción: Fernando Colomo.

Almodóvar, Pedro (Director) (1980). Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón [película]. España. Productora: Figaró Films.

Almodóvar, Pedro (Director) (1982). Laberinto de pasiones [película]. España. Productora: Alphaville S.A.

Almodóvar, Pedro (Director) (1987). La ley del deseo [película]. España. Productora: El Deseo S.A.

Almodóvar, Pedro (Director) (1991). Tacones lejanos [película]. España. Productoras: El Deseo S.A./ Canal +/ Ciby 2000.

Araki, Cregg (Director) (1992). The living end [película]. Usa. Productoras: Cineplex Odeon Films/ Desperate Pictures/ October Films.

Aranda, Vicente (Director) (1976). Cambio de sexo [película]. España. Productora: Impala/ Morgana Films.

Aristaraín, Adolfo (Director) (1997). Martín Hache [película]. Argentina. Productora: Tornasol Films/ Adolfo Aristarain

Arteta, Miguel (Director) (1997). Star Maps [película]. Estados Unidos. Productora: Fox Searchlight Pictures/ Flan de Coco Film/ King Pictures

Babenco, Héctor (Director) (1986). El beso de la mujer araña [película]. Brasil. Productora: Coproducción: Brasil- USA.

Bardem, Juan (Director) (1955). La muerte de un ciclista [película]. España. Productora: Guión Producciones Cinematográficas/ Suevia Films/ Trionfalcine.

Bemberg, María (Director) (1982). Señora de nadie [película]. Argentina. Productora: Producciones GEA.

Biella, Peter y Negrón, Frances (Directores) (1989). AIDS in the Barrio: eso no me pasa a mí [película]. Puerto Rico. Producción: AIDS Film Initiative.

Cahen, Enrique (Director) (1978). Yo también tengo fiaca [película]. Argentina. Productora: Cinematográfica Victoria.

Ceder, Ralph (Director) (1923). The Soilers [película]. USA.

Chijona, Gerardo (Director) (1991). Adorables mentiras [película]. Cuba. Productora: ICAIC/ TVE

Dawi, Enrique (Director) (1985). Adiós, Roberto [película]. Argentina

Dearden, Basil (Director) (1961). Víctima [película]. Reino Unido. Productora: Parkway Films/ Allied Film Makers.

De la Iglesia, Eloy (Director) (1977). Placeres Ocultos [película]. España. Productora: Alborada PC.

De la Iglesia, Eloy (Director) (1978). El diputado [película]. España. Productora: Fíguro Films/ Producciones Cinematográficas UFESA.

De la Iglesia, Eloy (Director) (1983). El pico I [película]. España. Productora: Ópalo Films.

De la Iglesia, Eloy (Director) (1984). El pico II [película]. España. Producción: Ópalo Films.

DeMille, Cecil (Director) (1932). El signo de la cruz [película]. Estados Unidos. Producción: Paramount Pictures.

Demme, Jonathan (Director) (1993). Filadelfia [película]. USA. Productor: Jonatahan Demme.

Epstein, Rob y Friedman, Jeffrey (Directores) (1995). The Celluloid Closet [película]. USA. Productora: Telling Pictures.

Fernández, Ramón (Director) (1971). No desearás al vecino del quinto [película]. España. Productora: Ízaro Films/ Atlántida Films/ Fida Cinematográfica.

Finch, Nigel (Director) (1995). Stonewall. [película]. Reino Unido. Productores: Christine Vachon/ Ruth Caleb/ George Faber/ Matthew Hamilton/ Anthony Wall.

Fons, Jorge (Director) (1994). El callejón de los milagros [película]. México. Productora: IMCINE/ Universidad de Guadalajara/ Alameda Films.

Fosse, Bob (Director) (1972). Cabaret [película]. USA. Productora: Allied Artists.

Friedkin, William (Director) (1970). The Boys in the Band [película]. USA. Productora: Leo Films/ Cinema Center Films.

Friedkin, William (Director) (1980). Cruising [película]. USA. Productora: LORIMAR.

Gutiérrez, Tomas y Tabío, Juan (Directores) (1993). Fresa y Chocolate [película]. Cuba. Productora: coproducción Cuba, España, México.

Haynes, Todd (Director) (1991). Poison [película]. Usa. Productoras: Killer Films/ Poison LP/ Bronze Eye Productions.

Hermosillo, Jaime (Director) (1978). Las apariencias engañan [película]. México. Productora: Hermosillo y asociados.

Hermosillo, Jaime (Director) (1985). Doña Herlinda y su hijo [película]. México. Productora: Clasa Films Mundiales.

Hermosillo, Jaime (Director) (1987). Clandestino destino [película]. México. Productora: Clasa Films Mundiales.

Hermosillo, Jaime (Director) (1988). El verano feliz de la señora Forbes [película]. México. Productores: Evelio Delgado/ Max Marambio.

Hermosillo, Jaime (Director) (1997). De noche viernes, Esmeralda [película]. México. Productora: Esmeralda Producciones/ Estudios Churubusco Azteca S.A./ IMCINE/ Monarca Pictures.

Hiller, Arthur (Director) (1982). Making Love [película]. USA. Productores: Alan J. Adler y Daniel Melnick.

Ivory, James (Director) (1987). Maurice [película]. USA. Productora: Merchant- Ivory/ Productions Channel Four Films.

Jarman, Derek (Director) (1976). Sebastiane [película]. Reino Unido. Productores: Howard Malin y James Whaley.

Kalin, Tom (Director) (1992). Swoon [película]. Usa. Productoras: American Playhouse/ Killer Films.

Kar- Wai, Kong (Director) (1998). Happy Together [película]. China/ Argentina. Productora: Block 2 Pictures/ Jet Tone Production/ Prénom H Co/ Sewoo Film Company.

Lang, Walter (Director) (1954). Luces de candilejas [película]. Estados Unidos. Producción: 20th Century Fox.

Lee, Ang (Director) (2005). Brokeback Mountain [película]. Canadá/ Usa. Productora: River Road Entertainment/ Good Machine.

Lombardi, Francisco (Director) (1998). No se lo digas a nadie [película]. Perú. Productora: Coproducción España- Perú.

Mankiewicz, Joseph (Director) (1959). De repente, el último verano [película]. USA.

Musiak, Diego (Director) (1995). Fotos del alma [película]. Argentina. Productora: Adagio SRL.

Negrón, Frances (Director) (1994). Brincando el charco: Portrait of a Puerto Rican [película]. Puerto Rico/ USA. Productora: Hipspic Productions.

Norman, René (Director) (1990). Compañeros inseparables [película]. USA. Productor: Stan Wlodowski.

Olea, Pedro (Director) (1976). La Corea [película]. España. Productora: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.

Ortiz, Américo (Director) (1986). Otra historia de amor [película]. Argentina. Productora: Cinematográfica F.J.

Piñeyro, Marcelo (Director) (1999). Plata Quemada [película]. Argentina. Producción: Coproducción Argentina- España- Francia- Uruguay.

Ripstein, Arturo (Director) (1977). El lugar sin límites [película]. México. Productora: Conacite Dos.

Saca, Víctor (Director) (1994). En el paraíso no existe dolor. México. Productora: CONARTE/ IMCINE/ Producciones Estambul/ Subsecretaría de Cultura del Estado de Nuevo León.

Saderman, Alejandro (Director) (1998). 100 años de perdón [película]. Venezuela/ Argentina/ Alemania/ Usa. Productora: CNAC/ Cinemateriales/ Post House/ ASP/ Lichtblick/ TNT Latin America.

Saura, Carlos (Director) (1997). Pajarico [película]. España. Productora: Filmart

Sharman, Jim (Director) (1975). The Rocky Horror Pictures [película]. USA. Productora: Twentieth Century Fox/ Film Corporation

Solás, Humberto (Director) (1981). Cecilia [película]. Cuba. Producción: Humberto Hernández.

Torres, Fina (Director) (1996). Mecánicas Celestes [película]. Venezuela. Productora: Coproducción: Venezuela-España-Francia-Bélgica.

Van Sant, Gus (Director) (2008). My name is Harvey Milk [película]. USA. Productora: Focus Feature.

Villalonga, Agustín (Director) (1986). Tras el cristal [película]. España. Productora: TEM Productores asociados.

Walerstein, Mauricio (Director) (1983). La Máxima Felicidad [película]. Venezuela. Productora: E.M. Films C.A.

Werner, Rainer Fassbinder (Director) (1982). Querelle [película]. Francia/ Alemania. Productores: Michael Mc Leron/ Dieter Schidor/ Sam Waynberg.

Zulueta, Iván (Director) (1980). Arrebato [película]. España. Productora: NAPC.

Zurinaga, Marcos (Director) (1998). La desaparición de García Lorca [película]. Estados Unidos.

<sup>1</sup> Doctorando en Cultura Latinoamericana y Caribeña (UPEL). Magíster Scientiarum en Comunicación Social. Mención Honorífica (UCV, 2013). Realizó estudios en la modalidad Talleres Libres en la Escuela de Cine y Televisión de Caracas (ESCINETV, 2009-2011). Professional Corporate Management Specialization (Preston University, 2003). Locutor 34.217 (UCV, 2002). Industriólogo, mención Cum Laude (UCAB, 2000). Presidente de la Asociación Civil Cine 100% Venezolano y del Festival Venezolano de Cine de la Diversidad- FESTDIVQ. Miembro Investigador de la Red Iberoamericana de Narrativas Audiovisuales (RedInav). Investigador del “Programa de Estímulo al Investigador (PEI)” adscrito al MPPCTI. Ha publicado artículos sobre cine y diversidad sexual en revistas arbitradas. Jurado del Festival Internacional de Cine DIVA FILM FESTIVAL 2013. Autor de los libros “Arcoíris Tricolor. Estereotipos de Hombres Homosexuales en el Cine Venezolano (1970-1999)” (2013) y “Arcoíris Tricolor. Producciones Audiovisuales Sexodiversas Venezolanas (1982-2012)” (2013). Coautor de los libros “Héroes y Villanos del Cine Iberoamericano” (2012), “Miradas a nuestro cine” (2011) y “Arcoíris mediático. Comunicación, género y disidencia sexual” (2011). Evaluador de la Revista Fonseca Journal of Communication de la Universidad de Salamanca (2012). Fue docente de pregrado en IUTIRLA, UNESR, IUNP y CUFM. Fue docente de postgrado en la UJMV.

<sup>2</sup> Se entienda gay como sinónimo de hombre homosexual.

<sup>3</sup> Para Mira (2008) no existe tal género de cine gay pero sí una experiencia gay del cine, así como una lectura heterosexual de las películas.

<sup>4</sup> Sobre este aspecto en particular el artista y cineasta Rodolfo Graziano considera que sólo en los documentales puede hablarse de temática gay. A su parecer, en la ficción el tema no es “el gay” sino el amor, el odio, la enfermedad, la corrupción, la felicidad, entre muchos otros. Fue este uno de los aspectos tratados en el Taller “Activismo con la Cámara”, perteneciente al Proyecto “Formación de Espectadores: una manera para apropiarnos del cine nacional”, realizado el 6 de septiembre de 2012 en la ciudad de Caracas en el marco del 2do. Festival Venezolano de Cine de la Diversidad- FESTDIVQ.

<sup>5</sup> La movida madrileña de finales de los años setenta y principios de los ochenta rompió las tradiciones reprimidas, las cuales habían sido establecidas durante los cuarenta años de la dictadura de Francisco Franco. Creaba el primer paso por un espacio donde la comunidad GLBT (gay, lesbiana, bisexual y transexual) podía expresar y reconocer libremente sus propias identidades y sobre todo tener la libertad para realizar abiertamente sus deseos y su amor (Spencer, 2005, p. 7)

<sup>6</sup> La Psicología Social es quien ha prestado mayor interés al estudio del estereotipo, no así la Sociología ni la Etnología que emplean el término de manera no sistemática y menos frecuente.

<sup>7</sup> Se hace referencia a personajes creados por el director italiano Pasolini quien además fue poeta, novelista, guionista, ensayista político y pintor. “Pasolini combinaba ideas políticamente radicales y profundamente anticapitalistas con otras reaccionarias sobre el papel de la mujer, mientras que su propia libido parece manifestarse según la tradición hegemónica de los intelectuales homosexuales, en forma de deseo por muchachos proletarios” (Mira, 2008: 305).

<sup>8</sup> Se hace referencia a personajes creados por el director italiano Federico Fellini. Son la expresión más visible de homosexuales que pretenden escandalizar.

<sup>9</sup> Se hace referencia a personajes creados por el director Rainer Werner Fassbinder en su película *Querelle* (1983).

<sup>10</sup> Para Roche (2011) el centro no es el personaje homosexual que se descubre a través de la veneración que le guardan las mujeres que lo rodearon, sino la tensión que se desarrolla entre ambas, por esconder o revelar los detalles sórdidos de la muerte de Sebastián, a quien la madre ha convertido, por su belleza y por su relación con las artes, en un ícono no muy claro de perfección, o del poder arrollador de la sexualidad, en el caso de la prima.

<sup>11</sup> “Susanito gay” es el término utilizado por Colina (2011) en “Babilonia. El libro de mi vida” para referirse al deseo del gay de conseguir una pareja estable. Susanita es un personaje femenino tradicional de la serie *Mafalda*, del argentino Quino, que anhela el matrimonio.

<sup>12</sup> Lugo (2012), Profesor de la Escuela de Comunicación de la Universidad de Puerto Rico, afirma que los estudiosos del cine queer en Latinoamérica no poseen una visión general del monto de producciones académicas y que sus investigaciones permanecen aisladas. Esto puede ser desmentido gracias a la existencia de investigadores asociados a redes de investigaciones cinematográficas y la sistematización de los trabajos de Foster (2003), Rodríguez (2004), Rodríguez (2005), Del Río (2005), Schulz (2010), Padrón (2007), Ruíz (2008), La Fountain (2008) y Peña y Peña (2011, 2011 b, noviembre 2011- enero 2012, 2013). Por otro lado, el mismo catedrático al referirse a las investigaciones venezolana sobre audiovisual sexodiverso parece limitarse a los ensayos del Profesor Víctor Carreño (LUZ) y algunas ponencias presentadas en el Festival

Manuel Trujillo Durán 2012. Omite, de este modo, los artículos publicados en revistas arbitradas y los trabajos en formato libro de Edixela Burgos, Carlos Colina, Luisa Torrealba, Morella Alvarado, José Antonio Barrios, Claritza Peña, Michelle Roche, entre otros.

<sup>13</sup> El escritor Reinaldo Arenas (1996) detalla una categoría de las locas en el sistema cubano en *Antes que anochezca*. La *loca de argolla* es el homosexual escandaloso que, incesantemente, es arrestado en algún baño o alguna playa; parece llevar una argolla permanentemente al cuello; la policía le tira una especie de garfio para conducirlo a los campos de trabajo forzado. La *loca común* tiene su compromiso, va a la cinemateca, escribe de vez en cuando un poema, nunca corre un gran riesgo y se dedica a tomar el té con sus amigos. La *loca tapada* es aquella que, siendo loca, casi nadie lo sabía. Se casan, tienen hijos, y van a los baños clandestinamente. La *loca regia*; una especie única de los países comunistas. Es esa loca que por vínculos muy directos con el Máximo Líder o una labor extraordinaria dentro de la Seguridad del Estado o por cosas semejantes, goza del privilegio de poder ser loca públicamente.

<sup>14</sup> Fuente: Elaboración propia, 2012.

<sup>15</sup> Sobre estos estereotipos José Alirio Peña centró su discusión en el Programa Cine Sexodiverso en 1000 Metros bajo Tierra, producido y dirigido por Víctor Alfonzo, conducido por Tatiana Canro y transmitido en septiembre de 2012 por TVES.