

QUEDA MUCHO POR VER. EL SEXO GAY EN LA PANTALLA

Francisco Ponce
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

A lo largo de la historia del cine, el sexo gay ha sido consistentemente ocultado, censurado y manipulado. Raramente tratado en el cine comercial, ha existido solo en los márgenes de la exhibición, donde ha sido consumido por públicos minoritarios. Este artículo pretende sintetizar la presentación del sexo homosexual en la pantalla, primero deteniéndose tanto en los espacios con los que se le asocia como en las películas que han intentado tratarlo, y luego considerando algunas películas recientes, como *Weekend* o *El Desconocido del Lago*, que adoptan estrategias divergentes para mostrar lo hasta ahora invisible.

PALABRAS CLAVE: homosexualidad, sexo gay, cine comercial, cine independiente, mirada, cuerpo masculino.

MUCH REMAINS TO BE SEEN.
GAY SEX ON THE SCREEN

ABSTRACT

Gay sex has been consistently hidden, censored and manipulated throughout the history of cinema. Rarely dealt with in mainstream cinema, it has nevertheless existed on the fringes of film consumption (art films, indies), reaching only small pockets of spectators. This essay aims to synthesize the presentation of gay sex in the film screen, dwelling first on both the spaces it is associated with and the movies that have attempted to show it, and then looking at several recent films (*Weekend*, *Stranger by the Lake*) that adopt different strategies to make it finally visible.

KEYWORDS: homosexuality, gay sex, mainstream cinema, independent film, look, masculine body.



1. INTRODUCCIÓN

Desde sus mismos comienzos, el cine ha funcionado como manual audiovisual para la educación sexual de los espectadores. Jóvenes y adultos imitan lo aprendido en la butaca y miden su satisfacción por comparación a lo allí visto, aunque el contraste con la pantalla, siempre *bigger than life*, suele provocar expectativas irreales: cuando dan un beso, esperan violines, y cuando tienen un orgasmo se sienten insatisfechos si la tierra no tiembla. En el cine, para bien o para mal, hombres y mujeres adquieren conciencia de su identidad sexual y reciben herramientas con las que estructurar su vida afectiva.

Ahora bien, esta esencial función didáctica ha tenido una orientación netamente heterosexual: la presentación fílmica de la realidad homosexual, dejando aparte a la industria pornográfica, siempre más democrática a la hora de pensar en la satisfacción de sus espectadores, ha sido, por lo general, esquemática y burda. Mientras que el sexo heterosexual ocupa las pantallas mundiales, el homosexual no ha sido nunca adecuadamente presentado por el cine comercial. Y aquí seré tajante: no lo ha sido. Pensemos que *Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005) marcó hace apenas una década la primera ocasión en la que una película *mainstream* se centraba en la relación de una pareja homosexual (inevitablemente cargada de problemas: ¡vaqueiros gays!). Felizmente, el cine independiente lo ha hecho bastante mejor, aunque, como era de esperar, casi nadie lo ha visto, por lo que su impacto ha sido limitado.

Las consecuencias de la invisibilidad del sexo gay en la pantalla han resultado nefastas. Por un lado, los espectadores homosexuales han sido sometidos a una persistente sequía de referencias audiovisuales mínimamente positivas, no necesariamente asociadas al suicidio o a la degradación. Por otro, los heterosexuales han sido condenados a la ignorancia: mientras que los espectadores gay saben todo sobre el sexo heterosexual (llevan toda la vida viéndolo en la pantalla, lo que les permite entender la perspectiva hetero), las relaciones sexuales entre hombres son algo tan desconocido para el público heterosexual como el continente negro para la blanquísima Europa del siglo XIX¹. Es por tanto de extrema urgencia que el sexo gay se muestre a plena luz: los espectadores homosexuales encontrarán finalmente un espacio en el que reconocerse en las pantallas comerciales, y los heterosexuales recibirán un imprescindible curso de inmersión que les permitirá entender a los otros y conocerse mejor a sí mismos.

¹ Las relaciones lésbicas han sido siempre mucho más visibles en cuanto destinadas a la satisfacción de la mirada heterosexual masculina.



2. OBJETIVOS

Los objetivos de este ensayo son modestos: intentaré describir los rasgos esenciales de la presentación del sexo homosexual en la pantalla cinematográfica a lo largo de la historia. Se trata de un tema que conozco bien y sobre el que he meditado a menudo durante varias décadas. Me centraré en una serie de cuestiones fundamentales, comenzando por el espacio marginal en el que el cine ha localizado la experiencia homosexual y continuando con la presentación fílmica del sexo gay. A modo de conclusión, comentaré varias películas recientes para determinar el estado de la cuestión.

Aunque mi perspectiva analítica será principalmente semiótica, no aplicaré ninguna metodología concreta, sino que partiré de un variado corpus fílmico que incluirá películas de todas las latitudes, aunque prestando especial atención a las norteamericanas, que son siempre las más vistas y (solo) por ello adquieren una importancia crucial. Tendré en cuenta tanto al cine industrial (el que se estrena coordinadamente en todas partes) como al independiente (el que se estrena en pocas salas de forma casi aleatoria), aunque dejaré completamente de lado al cine pornográfico, así como el dirigido específicamente a la comunidad LGTB².

3. INVISIBILIDAD E IRRELEVANCIA

Antes de Stonewall, el sexo gay no existía ni en las pantallas grandes ni en las pequeñas. De hecho, apenas existían los homosexuales. La causa de esta ausencia era por supuesto la censura: el Código Hays desaconsejaba la presentación del amor impuro, permitiéndolo solo en caso de que ni se expusiera de forma atractiva ni se ofrecieran detalles sobre su práctica.

En muchos casos, bastaba con eliminar la homosexualidad de los personajes, como en *Días sin Huella* (*The Lost Weekend*, Billy Wilder 1945) o en *Encrucijada de Odios* (*Crossfire*, Edward Dmytryk 1947). En otros, se limitaba el campo de acción del personaje a la periferia de la trama: los homosexuales nunca protagonizaban las contadas ficciones en las que aparecían, limitándose a funcionar como contrapunto cómico a las andanzas de los protagonistas hetero. Pensemos en las intervenciones de Edward Everett Horton en los musicales de Fred Astaire y Ginger Rogers, breves interludios cómicos que servirán de modelo a otros ‘amigos gay’ como los interpretados por Robert Webber en *10, la Mujer Perfecta* (10, Blake Edwards 1979) o Rupert Everett en *La Boda de Mi Mejor Amigo* (*My Best Friend's Wedding*,

² Existe toda una industria al respecto, especializada en novelitas rosa creadas para, respondiendo a la necesidad de los espectadores gay de identificarse con la pantalla, ser exhibidas en festivales LGTB y descargadas por internet. Se centran en asuntos como la salida del armario o el desengaño amoroso, ofreciendo una trama clásica en la que las secuencias de cama no se esquivan, pero nunca son explícitas. Solo las ve el público gay, por lo que en poco contribuyen a la visibilidad general del sexo homosexual en la pantalla.



P.J. Hogan 1997), que solo existen para servir de paño de lágrimas a, respectivamente, Julie Andrews y Julia Roberts.

Nada cambió al desaparecer la censura, pues los intereses comerciales continuaron determinando la elisión de la experiencia homosexual. Un buen ejemplo es *Philadelphia* (Jonathan Demme, 1993), un film que supuestamente ‘rompió barreras’, en el que Tom Hanks padece de sida, por lo que le vemos sufrir, pero no gozar: la evolución de su enfermedad se describe en detalle, pero el film no le permite un solo beso con Antonio Banderas³. Y, cuando se trata de un biopic, las vidas de los famosos se normalizan al máximo: en *Una Mente Maravillosa* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard 2001), la bisexualidad de John Nash se transforma en un romance estrictamente heterosexual y en *Descifrando Enigma* (*The Imitation Game*, Morten Tyldum 2014), la vida afectiva de Alan Turing se escamotea por medio de su amistad con una colega (interpretada por Keira Knightley) de gran atractivo físico (y taquillero).

4. MARGINACIÓN

A menudo, la homosexualidad aparece de forma más o menos abierta solo porque se asocia a la oscuridad de la marginación. En el pasado, el sexo gay transcurría en la noche gótica, siempre repleta de monstruos: *La Novia de Frankenstein* (*Bride of Frankenstein*, James Whale 1935), *The Rocky Horror Picture Show* (Jim Sharman 1975), *Entrevista con el Vampiro* (*Interview with the Vampire*, Neil Jordan 1994). El homófobo Fellini la presenta en *Los Inútiles* (*I Vitelloni*, 1953) como especialmente oscura y ventosa: un joven escritor se salva por poco de caer en las garras de un actor entrado en años. Y, en *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, 1962), Otto Preminger localiza la entrada al infierno en el club 602, un espacio de sombras que lleva directamente a la muerte⁴.

Con tales antecedentes, no es de extrañar que el primer film en centrarse en la sexualidad gay lo haga desde el terror gótico: *A la Caza* (*Cruising*, William Friedkin 1980) transcurre en el ambiente *leather* del Village neoyorquino, donde un asesino en serie acuchilla salvajemente a sus víctimas. El estreno del film se vio acompañado por las quejas de la comunidad homosexual norteamericana, que se negaba a ser reducida al sadomasoquismo: se trata de una reacción comprensible,

³ Su interpretación sería premiada con un óscar al mejor actor. En las últimas décadas, nada gusta más a la Academia de Hollywood que recompensar a los actores heterosexuales por papeles gay: William Hurt en *El beso de la Mujer Araña* (*Kiss of the Spider Woman*, Hector Babenco 1985), Philip Seymour Hoffman en *Capote* (Bennett Miller 2005), Sean Penn en *Milk* (Gus Van Sant 2008). No está de más recordar aquí que la Academia nunca ha nominado actores abiertamente homosexuales: la única excepción es la del inglés Ian McKellen, que no ganó la estatuilla.

⁴ Esta tenebrosa visión no se limita a los tiempos de la censura: la protagonista de *Buscando al señor Goodbar* (*Looking for Mr Goodbar*, Richard Brooks 1977) muere a manos de un gay en el armario y la escena de mayor violencia de *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé 2002) transcurre en un antro subterráneo apropiadamente llamado Rectum.





Imagen 1. *A la Caza*.

aunque hoy podemos ver la película con mayor distanciamiento y percibir sus propósitos de equiparar el mundo *leather* con el de la violencia policial. La trama se inicia cuando una pareja de travestis encuerados es acosada sexualmente por dos policías (uno de los cuales reaparecerá en más de una ocasión buscando ligue gay) y una detallada escena de tortura policial incluirá a un amenazador policía negro que solo lleva suspensorio, botas y sombrero tejano. De hecho, el sexo más extremo (un momento de *fist-fucking*) se muestra en la *Noche en Comisaría (Precinct Night)*, una fiesta en la que es obligatorio ir de uniforme (imagen 1). Sin embargo, y aunque *A la Caza* procure disimular su homofobia (un cartel nos informa de que se centra en una subcultura alejada del *mainstream* gay), la libertad con la que se muestra el sexo homosexual es posible solo porque lo sitúa en el contexto del terror, asociándolo a la oscuridad y permitiendo así que el espectador heterosexual, ‘a salvo’ en la comodidad de su butaca, pueda sentirse seguro mientras lo contempla: se trata de algo que nunca conocerá más allá de la fantasía de la pantalla.

Dejando atrás la noche, el sexo se encarcela y, para encontrarlo, hay que cumplir condena: en películas como *Los Ojos de la Cárcel (Fortune and Men's Eyes)*, Harvey Hart (1971), *La Casa de Cristal (The Glass House)*, Tom Gries, (1972) o *El Expreso de Medianoche (Midnight Express)*, Alan Parker, (1978), el sexo anal es siempre un acto violento. Fuera del circuito comercial, una visión muy diferente sería ofrecida por Jean Genet en la muy explícita *Un Chant d'Amour* (1950)⁵, que asocia

⁵ Que nunca obtuvo (ni pretendía obtener) una distribución amplia: Henri Langlois solo pudo presentar en la Cinemathèque (1954) una copia censurada, que circularía durante años, y Jonas Mekas (con la ayuda de Harold Pinter) introdujo de contrabando una copia en los EE. UU., por lo que acabaría en el calabozo.



Imagen 2. *Un Chant d'Amour*.

sordidez y romanticismo. El film plantea que la sexualidad gay no puede ser controlada: incluso bajo la vigilancia policial, los reclusos se masturban sin cesar y el deseo de una pareja atraviesa los muros que los separan (imagen 2).

Otro espacio marginal es el de los urinarios, lo que no es necesariamente homófobo, pues es bien cierto que, hasta hace apenas un par de generaciones, la identificación entre semen y orines era inevitable a la hora del sexo gay. Sin embargo, las películas raramente adoptan el punto de vista del homosexual buscando afecto en el único lugar en el que puede encontrarlo: prefieren ponerse en la piel de un heterosexual para el que la inmersión en la subcultura de retretes suponga un descenso a los infiernos. Los protagonistas de *Cowboy de Medianoche* (*Midnight Cowboy*, John Schlesinger, 1969) y *Shame* (Steve McQueen 2011) no son precisamente modelos a imitar (el primero es un chulo sin cabeza y el segundo un adicto al sexo igualmente descerebrado), pero ambos films presentan sus peripecias de urinario como el punto de mayor degradación.

Y, si Jean Genet subvierte la presentación del sexo carcelario, Kenneth Anger hace lo mismo con los retretes en la seminal *Fireworks* (1947), una fantasía que transcurre en la mente del protagonista (interpretado por el propio director), que, como en el onirismo buñueliano, entra en los urinarios públicos sin salir de su casa (una puerta en el salón lleva directamente al espacio del deseo). Tras despertar de un sueño húmedo (estuvo viendo fotos de marineros antes de acostarse), el joven se viste lentamente para, presa del ansia, dar vueltas por su salón hasta que se decide a abrir la puerta del placer. Una vez que penetra en el soñado espacio del deseo, un joven marino comienza a desnudarse ante su anhelosa mirada para luego proceder a darle una tremenda paliza (imagen 3). Semen y sangre se entrecruzan peligrosamente.



Imagen 3. *Fireworks*.

mente, pero nunca falta el sentido del humor: la presencia del director/actor, que disfruta cada instante con una sonrisa en la boca, enfatiza la perspectiva paródica⁶.

5. EL CUERPO MASCULINO

La cámara clásica suele componer sus planos en torno al cuerpo masculino, pero siempre limita la exposición carnal: la película tiene que ser de Tarzán o de Charlton Heston para que el protagonista salga en taparrabos. Sin embargo, realizadores como Mitchell Leisen se las arreglarían para, focalizando la escena a través de la mirada femenina, ofrecer a los espectadores homosexuales un instante en el que deleitarse en el cuerpo de los actores:

Junto a [Claudette] Colbert y [Carole] Lombard, los hombres gay del público podían regalarse la vista con torsos desnudos de culturistas, pues, siempre que el foco de identificación fuera femenino, Leisen podía, en cierto sentido, cubrir los ojos de

⁶ Los artistas gay del pasado presentan la realidad homosexual desde su propia experiencia, la determinada por sus circunstancias, por lo que no es de extrañar que incluyan altas dosis de violencia. Se trata de una visión que responde tanto al contexto histórico, que marginaba al homosexual, como a las particulares vivencias de los artistas, acostumbrados a considerar el sexo como una experiencia degradante (Anger) o una transacción comercial (Visconti), y que poco o nada tiene que ver con la experiencia gay del siglo veintiuno.



los censores y mantener la ilusión de que el deseo y la identidad homosexuales no existían (Mann, 2001: 175)⁷.

Con el paso del tiempo, los directores dejaron de necesitar estos subterfugios y pasaron a identificar abiertamente la mirada homosexual con la de la cámara. En un comienzo, el asunto quedaba limitado a la perspectiva del mirón, que a menudo vestía uniforme: los militares interpretados por Marlon Brando en *Reflejos en un Ojo Dorado* (*Reflections in a Golden Eye*, John Huston 1967), Rod Steiger en *El Sargento* (*The Sergeant*, John Flynn 1968), Franco Nero en *Querelle* (R.W. Fassbinder 1982), Ryuichi Sakamoto en *Feliz Navidad, Mr. Lawrence* (*Merry Christmas Mr. Lawrence*, Nagisa Oshima 1983), Chris Cooper en *American Beauty* (Sam Mendes 1999). En todos estos casos, se trata de miradas neuróticas, que desean obsesivamente al cuerpo masculino (Franco Nero contempla el torso de Brad Davis mientras hojea un libro con reproducciones del *David* de Miguel Ángel) y que solo ven lo que quieren ver: Marlon Brando piensa que el soldado por el que suspira viene a hacerle una visita (a quien busca es a su esposa) y el muy reprimido Chris Cooper confunde el liado de un porro con una felación.

Mirones algo menos atormentados, de clara ascendencia proustiana⁸, aparecen con frecuencia en la filmografía de Luchino Visconti: el depredador en las duchas de *Rocco y sus Hermanos* (*Rocco e i Suoi Fratelli*, 1960) o los ancianos de *Muerte en Venecia* (*Morte a Venezia*, 1971) y *Confidencias* (*Gruppo di Famiglia in un Interno*, 1974), que contemplan cuerpos juveniles mientras se acercan a la muerte⁹. Ahora bien, la mirada de Visconti aún no es totalmente libre, como demuestra el momento de *El Inocente* (*L'innocente*, 1975), su último filme, en el que el director aprovecha los ojos del protagonista heterosexual, que contempla con interés a su rival amoroso, para mostrar lentamente un desnudo masculino¹⁰.

Para encontrar una mirada directa sobre el cuerpo masculino, tendremos que esperar a Pasolini, siempre pendiente de cualquier hombre que pase ante su objetivo (tanto de estrellas como Terence Stamp como de los muchos extras de sus

⁷ Gay men in the audience might ogle the shirtless torsos of bodybuilders along with Colbert and Lombard, but so long as the focus of identification remained women, Leisen could, in a sense, pull the wool over Breen's eyes and maintain the illusion that homosexual desire and identity did not exist.

⁸ Una referencia ineludible, pues, lo largo de las tres mil páginas de *A la Búsqueda del Tiempo Perdido*, el héroe proustiano es ante todo un punto de vista sobre las vidas ajenas, y muy especialmente sobre los homosexuales, a los que contempla practicando el sexo en diversas ocasiones.

⁹ Variaciones sobre la temática viscontiana aparecen en la divertida *Amor y Muerte en Long Island* (*Love and Death on Long Island*, Richard Kwietniowski 1997), en la que un novelista viudo se obsesiona con una estrella juvenil, o la más dramática *Dioses y Monstruos* (*Gods and Monsters*, Bill Condon 1998), que imagina al cineasta James Whale deseando a su jardinero. La reciente cinta venezolana *Desde Allá* (Lorenzo Vigas 2015) replantea la cuestión: aquí el joven objeto del deseo se enamora del maduro mirón y, para ganar su afecto, mata a su padre.

¹⁰ Algo parecido hace el mucho más liberado Fassbinder, que utiliza la mirada de la anciana protagonista de *Todos Nos Llamamos Ali* (Angst Essen Seele Auf, 1974) para mostrar un desnudo de un fornido marroquí.





Imagen 4. *Flesh*.

dramas corales) y, sobre todo, a Andy Warhol, cuyas producciones transformaron a Joe Dallesandro en un objeto de deseo a nivel mundial. *Flesh* (1968) lo trata como si fuera una estrella hollywoodiense del pasado, deleitándose en mostrar su cuerpo y los apetitos que su carne despierta en todo el que se topa con él. Al comienzo, está durmiendo desnudo, y el film tarda más de un cuarto de hora en vestirlo, no antes de que su mujer le ponga un lazo a su pene, como si fuera un regalo, y lo envíe a ‘hacer la calle’ (imagen 4). La película se centrará permanentemente en su cuerpo, que exhibe en las aceras para atraer clientes, y le ofrece mil y una oportunidades para que, como Janet Leigh en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock 1960), no pare de vestirse y desvestirse.

El film es especialmente relevante en cuanto a la frontalidad de sus desnudos: ningún otro actor se había expuesto antes con la franqueza de Joe Dallesandro. De hecho, la presentación filmica del pene es un tema aún no resuelto. El pene se sugiere, pero nunca se exhibe: las películas prefieren siempre recurrir a la simbología fálica (pistolas, cuchillos, botellas, cámaras, cigarrillos y puros), que abunda tanto en comedias y en dramas como en fantasías de superhéroes. Las pocas ocasiones en que lo muestra, el cine parece padecer de miedo escénico, y lo hace solo fugazmente¹¹. Muy comentados serían dos ejemplos que se saltaron esta normativa: la audaz pelea desnuda entre Oliver Reed y Alan Bates en *Mujeres Enamoradas* (*Women in*

¹¹ Esto sucede incluso en películas abiertamente homosexuales: no encontramos penes ni en el universo almodovariano, por otro lado (e incoherentemente) repleto de paquetes, ni en la mayoría de las novelitas rosa LGTB, demasiado pudorosas como para detenerse en lo genital.

Love, Ken Russell 1969) y la aún más atrevida escena en la que una joven masturba simultáneamente a Robert de Niro y a Gérard Depardieu en *Novecento* (Bernardo Bertolucci 1976). Vistas ahora, las imágenes siguen siendo chocantes, pues aún hoy son muy pocos los actores que se atreven a bajarse los calzoncillos ante la cámara.

Y, si la visión de un pene es poco frecuente, las erecciones prácticamente no existen. Un ejemplo aislado sería el del jardinero pasoliniano de *El Decamerón* (*Il Decameron*, 1971), aunque en tiempos recientes parece haber comenzado una tendencia, capitaneada por Lars Von Trier –en *Los Idiotas* (*Idioterne*, 1998) o *Anticristo* (*Antichrist*, 2009)–, hacia la visibilización de la erección en la pantalla¹².

6. EL SEXO GAY

La cámara clásica se niega rotundamente a presentar el sexo entre hombres: para que comience a intentarlo, habrá que esperar hasta los años ochenta. Mientras tanto, no va más allá del beso ocasional, usualmente permitido solo para sorprender a los espectadores: Peter Finch y Murray Head en *Domingo, Maldito Domingo* (*Sunday Bloody Sunday*, John Schlesinger 1971) o Michael Caine y Christopher Reeve en *La Trampa de la Muerte* (*Deathtrap*, Sidney Lumet 1982). La primera película de gran presupuesto que contenga una escena de sexo gay será *Su Otro Amor* (*Making Love*, Arthur Hiller 1982) y la propuesta era tan atrevida para la época que el estudio creyó necesario incluir en el tráiler una advertencia a los posibles espectadores:

La Twentieth-Century Fox se enorgullece de presentar uno de los films más sinceros y controvertidos que hemos estrenado. Creemos que *Su Otro Amor* es innovadora en su sensible retrato de una joven ejecutiva que se entera de que su marido está atravesando una crisis sobre su identidad sexual. *Su Otro Amor* trata abierta y francamente un tema delicado. No es sexualmente explícita, pero puede ser fuerte para algunos espectadores¹³.

El film nunca deja de ser un producto convencional, y bastante ñoño, pero su presentación de la intimidad homosexual va más allá de lo anteriormente visto en el cine comercial. La trama se centra en la crisis de un matrimonio aparentemente perfecto en el que el marido no puede evitar mirar de reojo a los muchos gays que se cruzan en su camino. Cuando se decide finalmente a hacer realidad sus deseos, la escena de amor (a la que han precedido varias escenas heterosexuales) se presenta

¹² Ejemplos recientes incluyen *Intimidad* (*Intimacy*, Patrice Chereau 2001), *Lucía y el Sexo* (Julio Medem 2001), *9 Songs* (Michael Winterbottom 2004) o *Canino* (Kynodontas, 2009). Como vemos, se trata de películas minoritarias: el pene erecto aún no ha llegado al cine comercial.

¹³ Twentieth-Century Fox is proud to present one of the most honest and controversial films we have ever released. We believe *Making Love* breaks new ground in its sensitive portrayal of a young woman executive who learns that her husband is experiencing a crisis about his sexual identity. *Making Love* deals openly and candidly with a delicate issue. It is not sexually explicit. But it may be strong for some people.

como un examen que el gay novato no está seguro de aprobar. A pesar de todo, se trata de un momento innovador, y la cámara se toma su tiempo: tras un beso en plano general, se acerca lentamente al plano medio mientras la pareja comienza a desvestirse y solo entonces ofrece un beso en primer plano. Aunque celebrada en la comunidad homosexual, *Su Otro Amor* tuvo escaso éxito de taquilla, lo que disuadió a Hollywood de continuar explorando el sexo gay. Habría que esperar más de dos décadas para *Brokeback Mountain*, un film que, por muy buenas intenciones que tenga, evita presentar la sexualidad de sus protagonistas tanto como puede.

Será solo en el cine independiente que, en todas partes del mundo, el sexo gay comience a mostrarse sin tapujos. Aquí debemos volver a Andy Warhol, que manifiesta sus subversivas intenciones ya desde *Blow Job* (1963), un largo primer plano (¡treinta minutos!) en el que un joven disfruta de una felación, y que a lo largo de su amplia filmografía introduce con naturalidad todo tipo de encuentros homosexuales. Sus películas recorren las pantallas mundiales e inspiran a muchos otros cineastas, que siguen su senda y abren nuevos caminos. En Inglaterra, Jack Kazan filma *A Bigger Splash* (1973), una mezcla de documental y ficción sobre la ruptura entre el pintor David Hockney y uno de sus amantes que transcurre entre la cotidianidad del artista (charlas con amigos, un concurso de *drag queens*, una visita al peluquero) y su hipersexualizada mente, que sueña piscinas en las que se zambullen guapos chicos californianos de tersos glúteos y fantasea con una escena sexual de muy alto voltaje, claramente emparentada con sus dibujos de jóvenes parejas gays en la cama. En Alemania, siempre más radical, el francotirador Rosa von Prauhem inaugura con *No Es Perverso Ser Homosexual, Perverso Es El Contexto* (*Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, 1971) la llamada al activismo (el film describe descarnadamente los distintos ambientes del mundo gay, que el inocente protagonista recorre en un proceso de degradación del que solo le sacará la militancia homosexual), que Frank Rippló secundará con explícita contundencia en *Taxi al W.C.* (*Taxi zum Klo*, 1980).

A principios de los noventa, el *New Queer Cinema* ofrecerá brevemente una mayor visibilidad a la mirada homosexual. El ejemplo paradigmático es *Vivir Hasta el Fin* (*The Living End*, Gregg Araki 1992), un film que se autodefine como ‘irresponsable’ en el que una pareja de seropositivos emprende un hedonista viaje hacia la muerte. Estamos en los lúgubres tiempos de la irrupción del sida, y Araki plantea que el cine ha muerto (uno de sus protagonistas está escribiendo un ensayo sobre el tema): para revivirlo, solo quedan Godard, Warhol y Derek Jarman (imagen 5). Aún más radical será el canadiense Bruce la Bruce, uno de los fundadores del movimiento queercore, que muestra abiertamente su descontento con el tratamiento de homosexuales y transexuales en el cine comercial y, más que ‘normalizar’ la presentación de la homosexualidad en la pantalla, desea enfatizar airadamente su condición marginal: en *Hustler White* (1996), recrea *El Crepúsculo de los Dioses* (*Sunset Boulevard*, 1950) en el entorno del cine pornográfico y de la prostitución homosexual en Los Ángeles, llevando hasta las últimas consecuencias la necrofilia latente en el clásico de Billy Wilder.

En México, Jaime Humberto Hermosillo introduce la mirada abiertamente gay en el epicentro del machismo. En películas como *Doña Herlinda y su Hijo* (1985)





Imagen 5. *Vivir Hasta el Fin*.

o *La Tarea* (1991), se atreverá a mostrar el cuerpo masculino y el sexo homosexual con una libertad antes nunca vista en Hispanoamérica¹⁴. Hermosillo ha sido repetidamente comparado con Almodóvar, lo que parece disgustarle, quizás porque la influencia del segundo ha llegado mucho más lejos: *La Ley del Deseo* (1987) es, probablemente, la película más influyente en la entrada del sexo gay en la pantalla. Desde la paródica escena inicial, el film se concentra en la ruptura de tabúes: un joven se desnuda y se masturba ante un cliente que solo quiere verlo disfrutar en solitario, pero la tensión sexual se desmonta cuando comprendemos que estamos en una sala de doblaje en la que dos maduros dobladores ponen voz al deseo de forma profesional; el erotismo se transforma en comedia, preparando a los espectadores para la relación de la pareja principal, que, antes de decantarse hacia el drama, incluirá buenas dosis de humor en la presentación del sexo (imagen 6). La huella del film ha sido imborrable, llegando inesperadamente hasta películas como *The Silence of the Lambs* (*El Silencio de los Corderos*, Jonathan Demme 1991) o *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino 1992)¹⁵ y funcionando como texto primigenio en la pos-

¹⁴ Aquí conviene precisar que esa libertad tiene sus límites: para poder presentar explícitamente el sexo homosexual, el realizador se ha visto forzado a salir del circuito comercial y a rodar en vídeo con presupuestos mínimos. Y, por otro lado, sus esfuerzos no han carecido de incoherencias: véase la larga escena de amor de *Exorcismos* (2002), que el film censura por medio del desenfoco (lo que justifica haciéndola transcurrir en la mente del protagonista, que se ha cortado las venas y pierde poco a poco la conciencia): evidentemente, Hermosillo teme ser tachado de pornógrafo.

¹⁵ Véanse aquí los rojos labios del asesino de *El Silencio de los Corderos*, que dicen Fóllame en primer plano, como los de Antonio Banderas en el retrete inicial de *La Ley del Deseo*, y la escena final del film de Tarantino, que, como el de Almodóvar, recrea la *Piedad* de Miguel Ángel con dos hombres.



Imagen 6. *La Ley del Deseo*.

terior visualización del sexo gay. Basten aquí tres ejemplos claros: *Cachorro* (Miguel Albadalejo 2004) comienza con un momento de sexo explícito entre una pareja de osos¹⁶, interrumpida antes del orgasmo por un tercer personaje con el que irrumpen el humor; en *Ha-Buah* (2006), el director israelí Eytan Fox, quien ha afirmado que *La Ley del Deseo* cambió su percepción del cine, presenta una escena de sexo anal claramente inspirada por el film; y, cuando el heterosexual Wong Kar-Wai rodó su drama homosexual *Happy Together* (*Chun gwong cha sit*, 1997), lo inició con la escena más explícita de la trama, a fin de, como Almodóvar, plantear el sexo de entrada y preparar a los espectadores para la compleja relación de la pareja protagonista¹⁷.

7. PERSPECTIVAS DE FUTURO

Llegados a este punto, me detendré en tres películas recientes que creo sintetizan el espacio del sexo homosexual en la pantalla (*spoiler alert*: sigue siendo marginal) y concluiré con una mirada hacia el sexo televisivo.

Comenzaré por *Interior. Leather Bar* (2013), un audaz proyecto en el que James Franco y Travis Mathews se propusieron volver a filmar los 40 minutos supues-

¹⁶ El film sería muy censurado fuera de España, sobre todo en Estados Unidos, donde tanto la primera escena, que incluye un pene erecto en primer plano, como la visita a una sauna gay fueron completamente amputadas.

¹⁷ No dispongo de espacio para tratarlo con el detalle que se merece, pero no puedo dejar de mencionar que el cine oriental reciente ha presentado la homosexualidad con soltura innovadora, desdramatizando la sordidez con la que aún se la asocia en el cine occidental: buenas muestras de ello se encuentran en las películas del filipino Brillante Mendoza, el taiwanés Tsai Ming-liang o el tailandés Apichatpong Weerasethakul.



Imagen 7. *El Desconocido del Lago*.

tamente censurados de *A la Caza*¹⁸. Se trata de una apuesta claramente alternativa: dejando aparte algunas escenas filmadas en las reuniones de preproducción, se rodó en un solo día y en un único escenario. El film no se limita a recrear las escenas prohibidas, sino que también muestra el proceso de construcción de esa recreación: los directores describen lo que va a ser filmado y los actores heterosexuales explicitan sus inseguridades respecto al proyecto. El que hace de Al Pacino teme ser encasillado en papeles homosexuales, y se resiste a la presentación del sexo gay en el cine comercial. ¿Acaso no hay porno homosexual? Franco plantea entonces la necesidad de sacar al sexo gay del gueto del porno y hacerlo visible para todo tipo de espectadores. Predicando con el ejemplo, el film va mucho más allá de lo que Friedkin habría filmado, incluyendo numerosas erecciones en primer plano, además de una escena de sexo no simulado entre dos osos: más que recrear lo censurado, plantea lo que podría mostrarse tres décadas más tarde.

El impacto de *Interior. Leather Bar* fue escaso: se trata de un film alternativo que solo se exhibió en festivales y en contadísimas pantallas de las grandes urbes. *El Desconocido del Lago* (*L'Inconnu du Lac*, Alain Guiraudie 2013), que se vio bastante más, parece plasmar lo deseado por James Franco: se trata de una intriga hitchcockiana/chabroliana con erecciones. La acción transcurre enteramente en una zona de ligue homosexual: un lago en el que nadar, una playa en la que charlar y ligar y un bosque en el que follar. No sabemos casi nada sobre los distintos personajes, que se quitan la ropa nada más llegar a la playa: los actores interpretan *à poil* sus encuentros sexuales, que incluyen primeros planos raramente vistos fuera del porno (imagen 7).

El film británico *Weekend* (Andrew Haigh 2011) ofrece una perspectiva más discreta sobre la realidad homosexual. Russell y Glen se conocen el viernes por la noche en un club gay y se enamoran a lo largo del fin de semana. El film, que ape-

¹⁸ Los minutos censurados son seguramente míticos: *A la Caza* llega hasta el límite de lo permitido en 1980. Cuesta creer que Friedkin pretendiera filmar lo que no sería mostrable.



Imagen 8. *Weekend*.

nas sugiere el momento del ligue y luego elide por completo la primera escena de sexo¹⁹, prefiere concentrarse inicialmente en la intimidad del sábado por la mañana, cuando Russell lleva el desayuno a la cama y Glen (que trabaja en una galería de arte e interroga a todos sus amantes para un proyecto 'artístico') le planta una grabadora ante la cara para que describa lo ocurrido la noche anterior. Glen es un gay militante, seguro de sí mismo, y se niega a esconder su identidad, mientras que Russell aún no ha salido totalmente del armario (trabaja de socorrista en una piscina pública, donde observa con envidia a una extrovertida pareja gay) y se abochorna ante las preguntas de Glen. Cuando, a la noche siguiente, este describe su proyecto, parece estar hablando de la película:

Glen: El problema es que nadie vendrá a verlo porque trata de sexo gay. Así que los gays vendrán esperando ver alguna polla y se llevarán una decepción. Los heteros no vendrán porque no tiene nada que ver con ellos. Van a ver exposiciones sobre refugiados, asesinatos o violaciones. ¿Pero sexo gay? ¡Y una mierda!²⁰.

Weekend se propone acercarse a la sexualidad gay de forma innovadora, limitando el contenido explícito y deteniéndose en la intimidad corporal/emocional para sorprender a los reticentes espectadores heterosexuales, que encontrarán más de un punto en común con la pareja protagonista (imagen 8). La cámara se detiene en planos medios y primeros planos de los cuerpos de ambos actores, cuyas

¹⁹ No es cuestión de autocensura, pues Andrew Haigh había presentado en su anterior *Greek Pete* (2009), sobre el mundo de la prostitución gay en Londres, escenas totalmente explícitas que solo fueron contempladas en circuitos minoritarios. Aquí, el realizador desea llegar a un público más amplio, por lo que suaviza la presentación del sexo: verbalizándolo, lo transforma en algo romántico.

²⁰ The problems is that no one's gonna come and see it, because it's about gay sex. So, the gays'll only come beause they want a glimpse of a cock, and they'll be disappointed. The straights won't come because, well, it's nothing to do with their world. They'll go and see pictures of refugees or murder or rape. But gay sex? Fuck off.



interpretaciones son intensamente físicas. A lo largo de la trama, que en buena parte se estructura en torno a una serie de conversaciones, el film evita repetidamente el plano/contraplano, prefiriendo planos largos, que dan amplia oportunidad a los excelentes actores de expresar su personalidad a través de gestos y miradas.

Quizás, y como propone el film, para mostrar el sexo homosexual al público hetero, aún no queda otro camino que evitar lo explícito, lo que ha demostrado el propio Andrew Haigh con la aclamada *Looking* (2004-2015), una serie televisiva en la que la presencia del sexo domina sin estridencias la trama. En buena medida, la normalización del sexo gay se produce no en la pantalla cinematográfica sino en la televisiva, que ha ido poco a poco contribuyendo a la visibilidad homosexual: *Will & Grace* (1998-2005), *A Dos Metros Bajo Tierra* (*Six Feet Under*, 2001-2005), *Glee* (2009-2015). Pensemos en *Behind the Candelabra* (Steven Soderbergh 2013), que se filmó para ser exhibida en los cines y fue relegada a la ‘pequeña pantalla’: la película no era especialmente atrevida, pero la industria cinematográfica decretó que el público no estaría interesado en ver a Michael Douglas y a Matt Damon en la cama. Pues bien, el film obtendría todo tipo de galardones, consagrando a la televisión como un insólito espacio de libertad en el que los proyectos más subversivos encuentran refugio: tras cambiar de sexo, las aguerridas hermanas Wachowski presentan en la serie *Sense8* (2015-2017) un universo más allá de las diferencias de género en el que la identidad sexual deviene algo fluido.

RECIBIDO: 14 de marzo de 2022; ACEPTADO: 10 de mayo de 2022



BIBLIOGRAFÍA

- MANN, W.J. (2001). *Behind the Screen. How Gays and Lesbians Shaped Hollywood, 1910-1969*. Nueva York, Viking.
- MURRAY, R. (ed.) (1998). *Images in the Dark, An Ancylopedia of Gay and Lesbian Film and Video*. Londres, Titan Books.



