

Identidad gay en el cine latinoamericano reciente. Estrategias de omisión, circunloquio y lugares comunes

Joel del Río

Crítico de cine.

Reconocerse homosexual es aceptarse diferente de los otros [...] Los otros son el mundo —y el mundo es propiedad de los otros [...] Los otros persiguen a todos y a nadie. Son todos y nadie [...] Homosexualismo se vuelve sinónimo de libertad; el instinto no es impulso ciego: es la crítica hecha acto.

Octavio Paz

A partir de los años 80 del siglo xx, no pasa un año sin que se estrenen diez o veinte cortos y largometrajes, documentales o ficciones, con tema gay, en una suerte de avalancha que ha conseguido poner de moda el asunto según es concebido en los diversos países y culturas. La crítica internacional reconoce que, por primera vez en la historia, existe una sustantiva presencia de gays y lesbianas en las pantallas, pues hasta ahora, y salvo escasas excepciones, el personaje homosexual se veía reducido a lo secundario, y por lo regular se le enmarcaba en tres roles reconocibles: máscara paródica y risible, víctima propicia e inerme, o engendro amoral y morboso propenso a cualquier exceso. De todos

modos, ya desde los años 50, se percibía la creciente presencia de lo gay en diversas esferas de la vida social y artística de muchos países.¹

Un reconocimiento parecido al verificado en términos sociales ocurrió en algunas aristas del cine mundial, sobre todo luego del estreno de una serie de filmes muy conocidos, de muy diversas procedencias e intenciones, que demostraron la posibilidad de mostrar la emergencia de la identidad homosexual, en un proceso que rompía con la idea hegemónica de considerarla enfermiza y absolutamente rara, extraña, inadmisibles. Después de *Boys on the Band* (Estados Unidos, 1970, William Friedkin), *Sunday Bloody Sunday* (Gran Bratana, 1971, John Schlesinger), la trilogía germánica de Luchino Visconti (*La caída de los dioses, Muerte en Venecia, Ludwig*; 1969-1972), y un grupo memorable de obras firmadas por Joseph Losey, Rainier Werner Fassbinder y Ken Russell, entre otros, la imagen cinematográfica del homosexual trascendió paso a paso los esquemas representacionales anteriores, como se sabe asentados en el disfraz y el ocultamiento, el silencio y la invisibilidad, el aislamiento y la psicopatía, la extravagancia y la hipersensibilidad, los principales

rasgos que indefectiblemente caracterizaban la mínima presencia y/o casi ausencia de los personajes homosexuales en el cine *mainstream*.²

El *boom* internacional de la temática gay registrado en los años 80 y los 90 apenas ha contribuido en Latinoamérica a un reconocimiento mediante el cine que conlleve —como proponía Octavio Paz en el ensayo cuyo fragmento tomamos de exergo— la aceptación y comprensión de la diferencia, así como el emplazamiento activo y crítico frente a la sociedad discriminadora y represiva, a pesar de que algunos muy conocidos filmes de este período y procedencia se relacionen con, o aborden de lleno, tal temática. Todavía la imagería filmica sobre la homosexualidad se mantiene sujeta, en estos países, al signo de lo escabroso, y la mayoría de las obras resultantes continúan aferradas a la timidez, los circunloquios, las fobias y los prejuicios más o menos solapados de sus realizadores, o al regusto pueril en las exterioridades. Soslayar, desnaturalizar y retorcer son las tres acciones básicas sobre las cuales se asientan las estrategias narrativas y representacionales de la inmensa mayoría de las películas latinoamericanas que intentaron hacer visible las experiencias del personaje homosexual, todavía considerado en estos predios, salvo excepciones, como alguien obscuro y licencioso, infame o pueril, a juzgar por su reflejo en pantalla.

El patriarcado latinoamericano también consuma en la pantalla su autoritarismo discriminador. Ínfima ha resultado en estas cinematografías la presencia del tema lésbico. Por más que se busque y repase apenas puede localizarse una media decena de títulos, incluidos los biográficos e históricos que, incidentalmente, muestran esta inclinación en sus protagonistas, como *Frida, naturaleza viva* (México, 1985, Paul Leduc) y *Yo, la peor de todas* (Argentina, 1990, María Luisa Bemberg), ambas dedicadas a lo histórico-biográfico y, por tanto, abordaron el tema tangencialmente. Poco se ha evolucionado al respecto desde que el cine latinoamericano de la llamada edad de oro presentaba —a la par que las Greta Garbo y la Marlene Dietrich—, divas masculinizadas de subtexto psicológico lésbico, como ocasionalmente figuraron en sus películas la mexicana María Félix o la argentina Mecha Ortiz, entre otras. En fechas muy recientes aparecieron tres títulos promisorios: la brasileña *Nosotras que nos queremos tanto* (2001, Daniel Filho), donde la menor de las cuatro hermanas manifiesta sin rubor su lesbianismo y a nadie se le derrumba el techo ante la declaración; y las argentinas *La ciénaga* (2001, Lucrecia Martel) con decididas sugerencias sobre la inclinación de una de las jóvenes «atrapadas» en el pantano de la inercia, y *Tan de repente* (2002, Diego Lerman), el primer filme latinoamericano que conozco cuyas protagonistas se

manifiestan de manera expedita como lesbianas, sin que ello se convierta además en motivo de autoflagelación.³

Valga reconocer que, en fechas recientes, la mirada a lo gay se ha ensanchado, incluso en Latinoamérica, como respuesta a los imperativos de la sensibilidad posmoderna, con su esencial predilección por las alteridades y la diversidad, su regusto en lo ambiguo, lo indeterminado y rupturista, su tendencia decidida hacia lo marginal y desacralizador, todo lo cual coincide con el desarrollo del *Gay Liberation Movement* (período posterior a los sucesos de Stonewall) y el auge emancipador y democratizante que recorrería el mundo en los años 60 (con una momentánea regresión en los 70). Y luego, la crisis del mundo bipolar en los 80 y los 90, cuando se fortalecen los pilares de numerosas sociedades democráticas y civiles, y además se entroniza internacionalmente el discurso de la multiplicidad cultural, racial y sexual. Los filmes a los cuales me referiré a continuación —mayormente producidos en los últimos veinte años, y casi todos con bastante amplia distribución internacional— al fin y al cabo nos informan de la identidad y del comportamiento del diferente, hacen visible la experiencia de estos personajes, y llegan a exponer la existencia de mecanismos represivos, aunque muchas veces no se adentren en la lógica interna de los personajes ni proyecten una auténtica penetración en tales identidades ni aporten nuevas luces sobre los comportamientos, experiencias y mecanismos de actuación en el «enfrentamiento» homo/hétero; al fin y al cabo, la misma colisión entre el centro dominador y la periferia emergente.

También en Latinoamérica se consumaron, en las dos décadas finiseculares, algunos pocos filmes que discursaban sobre el homosexualismo, tratando de localizarlo en la compleja topografía de las alteridades contemporáneas. A este respecto, abrieron el camino y marcaron pauta *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). La primera se destinaba más a denunciar la tramposa y brutal homofobia del machista mexicano (con una serie de adyacencias temáticas como el caciquismo y la sordidez de un prostíbulo rural), que a develar los entresijos psicológicos del personaje homosexual, aquí visto otra vez cual patética y predestinada víctima, ridículo travesti devenido eterno cordero que inmolar, dentro de esta oscura metáfora sobre el infierno en la tierra, tan en la línea que consagrara a Arturo Ripstein en sus filmes posteriores. Construida a partir de un relato de José Donoso y con guión de Manuel Puig, *El lugar sin límites* pone al desnudo la atracción de los extremos que subyace en la supuesta oposición binaria heterosexual-macho/homosexual-

travesti, pero no consigue subvertirla, sino que más bien reafirma el «orden» sobre el cual descansa el principio de atracción-repulsión. Es tan fuerte el empeño de los autores por denunciar la satrapía del machismo que el propósito actúa cual venda que les impide ver al sujeto homosexual, entender sus motivaciones y deseos, e identificarse con él más allá de la lástima o de compartir sus miedos. Por cauces más o menos similares discurre *El otro* (1983) la segunda incursión de Arturo Ripstein en el tema (también con guión de Manuel Puig), pero en este caso la urgencia por desarrollar la línea de los personajes oscuros, malditos, desemboca en el acercamiento a las clandestinidades, fingimientos y estereotipos mentales, más que a la asunción vertical o al estudio matizado de esta identidad.⁴

La filmografía del mexicano Jaime Humberto Hermosillo —desde *Las apariencias engañan* (1978) pasando por películas como *Doña Herlinda y su hijo* (1985), *Clandestino destino* (1987), *El verano feliz de la Señora Forbes* (1988) y *De noche vienes, Esmeralda* (1997)— es ejemplo de coherencia en cuanto al tratamiento del asunto sin demasiadas concesiones a los morbosos ni a los reticentes. Posmoderno hasta el tuétano, Hermosillo muestra homosexuales felices y realizados, ambiguos por su apariencia masculina superpuesta al femenino proceder, seres que pueden mover a risa, es cierto, pero que casi siempre manifiestan su desacuerdo tácito con la heredad cultural de los roles sexuales y expresan su hastío con el estado de cosas a que ha conducido tanta intolerancia y esquema mental. Hermosillo coloca en primer plano un tópico sumergido gracias a la instauración secular del centralismo represivo y a la orientación machista, judeo-cristiana y sectaria de nuestras sociedades, que operan sobre reglamentos reduccionistas y arcaicos. El autor mexicano se ríe de tales estatutos demostrando cuánto nos oxigenaría la concesión de mayor espacio para las elecciones privadas, cuán lejos está la moral de las opciones sexuales de cada uno, sin olvidar la proposición de cierta reconciliación consensuada entre las prescripciones sociales y determinadas exigencias homosexuales básicas. Rodolfo, el protagonista de *Doña Herlinda y su hijo*, es compulsado por su madre a casarse, a tener hijos y a convertirse en feliz cabeza de familia, a pesar de la «pequeña» dificultad que representa la inclinación totalmente homosexual del joven. En esta, como en *De noche vienes, Esmeralda* y en otros de los títulos mencionados, Hermosillo opta por eludir la concentración en las motivaciones y conflictos del gay, para exaltar más bien personajes femeninos activos, voluntariosos, que interfieren y deciden, asumen y convienen con la homosexualidad masculina; para ello, apuestan por fabricarle un espacio filial nada convencional, idealizado, en el que casi todo se comprende y se acepta, o se ignora y se sobrevuela. El

cine de Hermosillo con esta temática puede ser visto cual largo tratado de varios capítulos sobre la familia y la pareja más que a manera de estudios sobre los sujetos gay, y el origen o causalidad de sus acciones. En estas películas apenas se recurre a la representación del deseo homosexual, manifiesto o reprimido, y se cierra tácitamente la tapa sobre el examen crítico de las relaciones traumáticas entre dominación heterosexual y sustrato homosexual, este último en pugna por alcanzar el autorreconocimiento.

En la novela homónima de Manuel Puig se inspira el filme *El beso de la mujer araña*, que también construye el conflicto central a partir de la completa oposición entre los dos protagonistas confinados en la cárcel: un intelectual activo comprometido con la izquierda, y un gay fantasioso enamorado del *glamour* y de las historias trágicas y románticas construidas por algunos melodramas. Pero la oposición entre los dos hombres, sobre todo inicial, va dejando lugar al deslumbramiento y al hipnotismo, en uno y otro personajes, hasta que cada uno comienza a moderar las aristas de su propia intolerancia, y se apropia de algunos valores preconizados por el otro. Claro que al gay le toca «en suerte», otra vez, el destino trágico, el amor desdichado y no correspondido, la inconsistencia de principios, las migajas de un afecto que nunca, según insinúa el filme, podrá llegar con la intensidad y del modo en que él lo sueña. Sus actos (más o menos heroicos) de compromiso con la causa de su compañero de celda, obedecen al deseo o a la voluntad de agradecer, y tal vez de propiciar, relaciones sexuales con el remiso y viril compañero de prisión. En el carácter de Molina (William Hurt) apenas se adivina una sola virtud o acción —salvo su capacidad como *storyteller*— que no esté motivada por la atracción erótico-romántica que le despierta Valentín, y su comprensión de la «causa» es inarticulada y apriorística, al tiempo que se subraya, tal vez más de lo oportuno, que semejante asunción de los ideales izquierdistas implican un crecimiento moral del hasta entonces patético mariquita, quien puede aprender las mínimas nociones de dignidad, aceptación y respeto a su tendencia sexual solo conducido por el macho iluminado y racionalista, quien llega a tener sexo con su latoso compañero solo para demostrarle su tesis sobre la emancipación y la soberanía individual, pero queda claro que ni por asomo comparte su inclinación por los de su mismo sexo.

Antes de continuar con la enumeración y el análisis de las películas, se impone hacer una salvedad: como hemos aclarado en cada caso, una parte significativa de los filmes más prestigiosos aquí invocados proceden de una fuente literaria (sobre todo novelas), pero escapa a los propósitos de este ensayo el cotejo entre la imagen del homosexual que ofrecen esos

relatos —por lo regular mucho más matizada y profunda en la letra escrita— y su posterior trasposición a la pantalla. Por ejemplo, la imaginería de Manuel Puig marca algunos de estos filmes, pero en esta ocasión no es factible adentrarnos en la enumeración de los sacrificios, podas y simplificaciones, necesarias o no, que padecieron sus adaptaciones. Algo similar ocurre con las obras literarias originales de Senel Paz (*Fresa y chocolate*), Ricardo Piglia (*Plata quemada*) y Jaime Bayly (*No se lo digas a nadie*) que iremos mencionando cuando vengan a cuento, y que de ningún modo manifiestan iguales manquedades o virtudes que sus respectivas versiones cinematográficas. El colmo de la tendencia al escamoteo dominante en las adaptaciones, se evidencia en dos ejemplos: el/la Gení de *Ópera de malandro*, concebida por Chico Buarque, decrece notablemente en relevancia con la trasposición al cine, mientras *Dos perdidos en una noche sucia* (2003, José Joffily) llega a cambiarle el sexo (se convierte en una muchacha masculinizada) a uno de los actores que interpreta al personaje que, en la obra teatral original de Plinio Marcos, es un hombre de patente inclinación homosexual.

Al igual que algunas comedias mexicanas o argentinas del viejo cine latinoamericano, la mujer disfrazada de varón es la coartada para una muy pacata aparición de la inclinación homosexual. Queda para otro estudio determinar cuánto sacrificaron otras historias en imágenes respecto a la letra escrita, y si semejantes podas obedecieron a los imperativos sintéticos del cine o simplemente a prejuicios y estrategias de soslayo, respecto al dimensionado de la identidad gay presente en tales obras escritas.

En años más o menos contemporáneos, o ligeramente posteriores al período en que aparecieron *El lugar sin límites*, *Doña Herlinda...* y *El beso de la mujer araña*, se habían deslizado, en sintonía con el cada vez más permisivo espíritu epocal, insinuaciones o personajes gays muy accesorios en *Pixote* (Brasil, 1981, Héctor Babenco); *Memorias de la cárcel* (Brasil, 1983, Nelson Pereira Dos Santos), la ya mencionada *Ópera de malandro* (Brasil, 1986, Ruy Guerra), y *La película del rey* (Argentina, 1986, Carlos Sorín). La prisión y los antros callejeros de los filmes respectivos de Pereira dos Santos y de Babenco, el prostíbulo donde cohabitan los malandros en el de Ruy Guerra, y la «culturosa» tropa de gente de cine, en la autorreferencial obra de Sorín, son los entornos donde se ambientan breves episodios homo, asociados «naturalmente» a ciertos ambientes y personajes presentados como corruptos, decadentes, reclusos, marginales, gente de cine, cuyas normas sociales y éticas son flexibles o tendientes a la fácil desintegración, y de este modo aparece «el vicio», «la inmoralidad», y se desarticulan las costumbres «sanas»

o «convenientes», dando lugar a la aparición del sexo entre hombres. Tal adscripción identitaria de lo homosexual concuerda con las ideas más prejuiciosas y retardatarias, aunque nadie pretenda negar que se trata de filmes sumamente valiosos desde otras aproximaciones y lecturas.

No es hasta el último decenio del siglo xx cuando aparece un grupo de películas latinoamericanas, que a pesar de las manquedades y falencias que apuntaremos más adelante, representan ciertas excepcionales conquistas respecto al tratamiento del tema en el cine de esta región. Es entonces cuando se considera material filmable ciertos argumentos como la confusión de sentimientos y la búsqueda de identidad, incluso sexual, que caracteriza las edades tempranas (*Starmaps*, 1997; *No se lo digas a nadie*, 1998; *Y tu mamá también*, 2001), la extensión de la bisexualidad y el pansexualismo (*Martín Hache*, 1997; *El callejón de los milagros*, 1994; *Plata quemada*, 1999; *Vagón fumador*, 2001), el redescubrimiento de las facetas homo en artistas y escritores célebres, o de figuras históricas (*Yo, la peor de todas*, 1990; *Frida, naturaleza viva*, 1985; *Antes que anochezca*, 2000; *La virgen de los sicarios*, 2000; *Madame Sató*, 2002), o se incluye la voz homosexual interactuando en el coro polifónico de los «normales» (*La estrategia del caracol*, 1993; *Vea esta canción*, 1994; *Buenos Aires me mata*, 1998; *Copacabana*, 2001; *Lista de espera*, 2000; *Suite Habana*, 2003).

Aunque se reiteró hasta el cansancio que no se trataba de un filme sobre la homosexualidad (¿acaso era necesaria tanta insistencia en la aclaración, como si se considerara un estigma realizar una película centrada en esa temática?), sino relativo a la necesidad de tolerancia, aceptación y diálogo, *Fresa y chocolate* le confirió rostro e identidad al personaje homosexual en el cine cubano. Aunque no deben descontarse algunas huellas homoeróticas o filogays rastreables en títulos anteriores como *Cecilia*, *La bella del Alhambra*, *Papeles secundarios* o *Adorables mentiras*, y en posteriores como en *Kleines Tropicana*, *Un paraíso bajo las estrellas*, *Lista de espera*, *Video de familia*, *Las noches de Constantinopla* y *Suite Habana*. Débil, inconsistente, hipersensual y manipulado por la madre, el Leonardo de *Cecilia* (1982, Humberto Solás) no solo presenta conformaciones psicológicas gays, sino que el filme sugiere levemente una atracción por el amigo que trasciende lo «natural». El clásico auxiliar de la estrella, farandulero y afeminado, era el molde de los personajes secundarios que en versiones víctima-patética, amanuense-retorcida y festivo-plumífera presentaban respectivamente *La bella del Alhambra* (1989, Enrique Pineda Barnet), *Papeles secundarios* (1989, Orlando Rojas) y *Kleines Tropicana* (1997, Daniel Díaz Torres), mientras que *Adorables mentiras* (1991, Gerardo Chijona) incluía el suspenso sobre la identidad homo del protagonista en una

Cuando se toca el tema, casi siempre el contacto tiene lugar desde la comodidad del que contempla y comenta, pero sin evidenciar apenas complicidades, como si los valores y conflictos inherentes a la especie no fueran similares para todos, independientemente de su inclinación sexual.

subtrama vinculada con el ambiente artístico e intelectual, donde se colocaba además a un homosexual equívoco y vampírico, para subrayar la inocente e incontaminada heterosexualidad del protagonista, descubierta al final del filme; *Un paraíso bajo las estrellas* (1999, Gerardo Chijona) o *Lista de espera* (2000, Juan Carlos Tabío) presentan alguna que otra alusión efímera y satírica, pero *Las noches de Constantinopla* sí consagraba todo un segmento al travestismo, presentado cual fórmula de la reprimida familia para la supervivencia y el desafuero, pero el fenómeno se vacía, contradictoriamente, de toda capacidad ilustradora, pues estos varones se disfrazan de coristas y cabareteras sin mayores consecuencias, o incidencias, en su identidad sexual, identidad que el filme quiso omitir del modo más abrupto e inconsecuente con un par de líneas de diálogo y la justificación de que, en tiempos de crisis, todo vale y nadie es perfecto.

Video de familia (2001, Humberto Padrón) aborda de lleno la problemática, en tanto la inclinación del personaje central y su «salida del closet» constituyen dos de los conflictos principales de la trama, con el inconveniente de que se torna muy difícil expresar las opiniones y el proyecto de vida de un personaje que está casi todo el tiempo ausente de la pantalla (solo aparece al final en unas fotos, en idílica escena de reconciliación y armonía) y, por tanto, solo vemos en acción y escuchamos los pareceres encontrados de la familia, con la gravedad de que tales actitudes están mediadas por el interés materialista de casi todos en que el ausente siga enviando dinero, y así permanezca vinculado al núcleo familiar. Así, no solo se extrae al personaje de la dinámica de acciones y emociones concretas que el filme representa, sino que se ablanda y diluye el conflicto entre la familia y el miembro homosexual, al representar a un gay bien especial, redentor monetario de la familia, presuntamente sensible, afectuoso, inteligente, idealizado, y para comodidad de todos, fuera y dentro de la pantalla, muy ausente y lejano del núcleo vivencial que el filme describe. De todos modos, el mediometrage complementó, muchos años después, la estela de *Fresa y chocolate*, al replantear la discusión sobre el tema de la aceptación social y familiar, vinculada a otros muchos asuntos como el marginalismo, la flexibilidad ética, la necesidad de unión en el seno de

la familia, el racismo, la miseria material como bastión de otras desventuras y, entre tanta ambición temática, no es reprochable que lo gay específico y matizado a veces se diluya por la profusión de intereses del notable cortometraje. Al fin y al cabo, tampoco se trataba de una película sobre la homosexualidad, como declaró su realizador una y otra vez.

También está ausente y soslayada la presunta identidad homosexual del personaje que protagoniza una de las ocho historias principales expuestas en *Suite Habana* (2003, Fernando Pérez). Lo vemos primero en bicicleta, llevando unos tacones a componer, luego en su trabajo como ropero en el hospital, más tarde recogiendo los tacones y llegando a su casa donde vive una mujer con la cual tiene alto nivel de ambigua intimidad; luego, los dos salen muy compuestos y casi al final nos enteramos —¡oh, impactante sorpresa ocasionada por la respuesta suspendida!— que la principal diversión del muchacho es travestirse de vedette salsera en una especie de club nocturno, auxiliado por la que parece ser su pareja, pero igual podía ser una amiga o hermana. En este segmento, *Suite Habana* carece de los mismos elementos que casi todo el cine latinoamericano embarcado en la empresa de hacer visible la experiencia y el comportamiento homosexual: en el empeño por conseguir la ilustración sumaria y abarcadora de un contexto, se clausura el examen crítico de los sistemas de ideas en que se apoya la experiencia y el comportamiento homosexual; se muestra a estos individuos, pero se elude su constitución psicológica y social en tanto sujetos. Además, la conducta y la apariencia siguen siendo los únicos criterios de conocimiento fílmico, mientras permanecen informadas las preguntas sobre cómo se construye esa experiencia y esa identidad, y permanece oculto el modo en que los individuos homosexuales se conforman al nivel de la filosofía y del espíritu, y cómo se estructura su visión del mundo desde la diferencia.

Tampoco explora en la diferencia, por recubrirla de idealizaciones, la paradigmática *Fresa y chocolate* (1993, Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío) que, no obstante, sigue siendo un hito en tanto le confirió verdadero protagonismo a un cubano abiertamente homosexual, quien además encarna una serie de virtudes (alta apropiación de la cultura y la identidad nacionales,

espíritu inconforme y batallador, integridad, alta autoestima) que lo hacen acreedor de la amistad desinteresada (sexualmente hablando) de un hétero convencido e insobornable. Antes del famoso y conmovedor abrazo del final, hay un momento en que Diego, el culto homosexual, se lamenta por las «pobres locas» que no sabían cantar y por eso no pudieron evadir los campamentos de trabajo de la UMAP, pero la trama y el sentido del filme pueden ser sometidos a similar cuestionamiento: el abrazo epilógico propone implícitamente la tolerancia, la aceptación y el reconocimiento para un homosexual estilo Diego, pero deja fuera las huestes de homosexuales cubanos menos cultos, íntegros, profundos y reflexivos, como es el caso de Germán, el amigo de Diego, cargado de elementos negativos de todo tipo, y representado de modo hasta repulsivo. Fuera del manto protector de tolerancia que propone *Fresa y chocolate*, se quedan los homosexuales que no parezcan dispuestos a renunciar al deseo, o a la manifestación carnal de su inclinación sexual, con tal de recibir la amistad piadosa y perdonavida del macho rector, único sujeto capacitado para disponer lo tolerable o legítimo, como ocurría en *El beso de la mujer araña*, pero en un nivel mucho más precario de aproximación erótica entre el sujeto y su objeto del deseo.

Fresa y chocolate trascendió sobre todo gracias a su agudeza para sugerir la supresión de prejuicios y barreras inútiles, pero solo alcanza a bordear los entresijos psicológicos del personaje homosexual,⁵ pues la mayor parte del tiempo la focalización de la historia se despliega desde David, el personaje heterosexual y, además, los realizadores aspiraron a trascender toda particularidad fenoménica para insistir en la variante del abrazo posible, necesario, aunque el mismo diseño de los personajes permita inferir que se está proponiendo una tolerancia parcial, mediatizada, insuficiente. El Diego diseñado por Senel Paz, Titón y Tabío irradia sentidos muy positivos en cuanto a la posible aceptación de la inclinación sexual diferente, y a la necesidad de sostener una actitud social al mismo tiempo abierta y confrontadora como clave para el progreso, pero vale subrayar que el protagonista (tan vertical, combativo e incandescente en el aspecto político) se ve empujado por el guión a una suerte de virilización ideologizante (escena del altar en la cual Diego le impone sus iconos tutelares) en la misma medida en que autorreprime su deseo del otro,⁶ todo ello para satisfacer el «dignificador» sentido amistoso del heterosexual compasivo.

Algunos vieron *Antes que anochezca* (2002, Julian Schnabel) cual respuesta a *Fresa y chocolate*, pero la visión panfletaria, de oportunista vitriolo, la voluntad hagiográfica del guión respecto al protagonista-víctima

(Reinaldo Arenas), el tremendo desconocimiento de los creadores respecto al ambiente, a la idiosincrasia y el contexto cubanos, redundaron en una obra sostenible solo por la actuación inspirada del español Javier Bardem. *Antes que anochezca* resulta además una especie de antología efectista e inarticulada de todos los lugares comunes y exterioridades que habitan el imaginario gay latino-tropical, vinculados con la voluntad de biografar un personaje desde una sola clave: la disidencia política. Retratos también superficiales de la heredad cultural latino-machista, con su legado de prejuicios e intolerancias, emprende el chicano Miguel Arteta en *Star Maps* (1997) y *Chuck and Buck* (2000), dos filmes que alcanzan exigua validez en otros terrenos que no sean la confirmación de la necesaria insurgencia del diferente (latinos en los Estados Unidos, cine de bajísimo presupuesto) y la constatación de las desiguales opciones éticas y sexuales (jóvenes gays reprimidos y de clase baja, por lo general plañideros y lastimosos). En la misma línea, la mexicana *Mil nubes de paz cercan el cielo, amor, jamás acabarás de ser amor* (2003, Julián Hernández) presenta esa narrativa y ambiente deslavazados y confusos, típicos de ciertos filmes independientes, de bajo presupuesto, barriales y de atmósfera casi marginal. El deambular del joven protagonista, en busca de un disco de Sarita Montiel, de encontrar las razones del abandono de un amante efímero, y sus diálogos pseudofilosóficos y gemebundos, constituyen líneas narrativas tan mal ensambladas, dispersas, reiterativas o pedestres, que poco le importa a ningún espectador —salvo a los gays más militantes y sedientos de representación fílmica— el destino del muchacho, sus angustias impenetrables ni su forzado patetismo. Aunque se tratara nuevamente de un homosexual mártir, pobre de espíritu, cursi y afectado, debe reconocérsele a *Mil nubes de paz...* la representación, casi inédita en el cine latinoamericano, de un homosexual de origen indígena (o al menos mestizo) así como la sugerencia evidente entre la redoblada alteridad que implica esa condición cuando la manifiesta un hombre no blanco, desposeído, habitante de un barrio marginal, en un entorno absolutamente machista y estratificado en castas. Significativamente, las relaciones sexuales o amorosas que establece el protagonista siempre se verifican con homosexuales que poseen un estatus «superior» al suyo, en términos de raza (son blancos), de clase (pequeño burgueses) o de apariencia más viril, como el fortachón que le tiende una emboscada y luego lo golpea salvajemente, o los machotes del billar que se esconden con él en un rincón a displayar su clandestina concupiscencia.

Nada de quejumbroso ni de lamentable se apreciaba en Joao Francisco dos Santos, a juzgar por el retrato

que de este personaje real porta *Madame Satá* (2002, Karim Aïnouz), un hombre que habitó el Río de Janeiro de los años 30 y los 40, donde y cuando se consideraba indecente o impropio portar cualquiera de los cuatro descomunales fardos que llevaba encima: negro, pobre, iletrado y homosexual. Un excluido, un paria, un condenado al aislamiento. Para colmo de tragedia, Joao Francisco se empeñó en ser respetado como ser humano y como artista. Su calvario —transido por la violencia bajofondista, la homofobia característica y el racismo delirante— es relatado con estupenda visualidad, a través de momentos deudores de la almodovariana *La ley del deseo*, la australiana *Priscilla* y la fassbindereana *Querelle*, pero *Madame Satá*, en cierto sentido, supera a estos tres filmes y, desde otro punto de vista, no alcanza el calado de la tríada antes mencionada. Me explico: el hondo acercamiento a los afectos y motivaciones del personaje central, la plenitud de los matices y contradicciones que se le atribuyen, convierten al filme brasileño en uno de los más logrados respecto al tratamiento del tema gay. Pero la voluntad irrestricta del realizador-guionista por exhibir el racismo y otras características sociológicas e históricas de la época, conducen la obra al terreno de las digresiones y lo amorfo en una anécdota que, sin dudas, daba para discursar con mayor hondura y propiedad sobre la dignidad del homosexual, pues la trama plantea varias aristas bastante inéditas en el cine de esta región: el personaje no es juzgado por los autores desde ópticas morales ni se presenta ridículamente; es fuerte su costado hedonista junto con el autorreconocimiento de su identidad homosexual (más allá de lo aparental) y, además, no se resigna nunca a la condición de víctima. La escena final lo presenta travestido, en plena eclosión ¿redentora? de ese carnaval donde todos los poderes se subvierten. A *Madame Satá*, el filme, le falta solo el interés por tratar de comprender las variantes de esta sexualidad, por estudiar los modos en que se conforma la identidad gay a nivel individual y comunal, más allá del comportamiento concreto, de la apariencia exterior y de los elementos fácticos. Por supuesto, también se aclaró con insistencia por todos los medios que no se trataba de un filme de temática homosexual.

Menos extrovertido y beligerante, pero igual de auténtico es el protagonista de *Amores posibles* (2000, Sandra Werneck) en la cual se ofrecen tres historias especulativas, factibles y futuras para el joven que espera a su novia a la salida de un cine. Nunca se sabe a ciencia cierta cuál de estos tres caminos será el verdadero destino de Carlos, pero lo curioso es que entre los porvenires que se manejan, solo en uno —cuando vive sin hipocresía con su pareja masculina— será capaz de armonizar plenamente con sus deseos y de materializarlos. Werneck contempla la homosexualidad

no solo como opción válida, también subraya el coraje, el poder de autodeterminación y el nivel de franqueza necesarios para asumir a fondo esa inclinación y ese modo de vivir; pero en su operación legitimadora subyace también una cierta idealización sectaria, pues no menos valores e imaginativa creatividad conlleva el sostenimiento de una pareja en el ámbito heterosexual. Además, la representación del asunto vuelve a ser presa de cierta aureola ennoblecadora casi abstracta (relación gay presuntamente modélica, desconflictuada, plena, incuestionable) que para nada favorece la influencia de los presupuestos del filme en las concepciones negadoras e intolerantes del *mainstream*.

Desde los años 80, los filmes argentinos relativos al tema habían establecido un fluido diálogo con las convenciones del cine comercial. Los realizadores de ese país se contaban entre los primeros en Latinoamérica en abordar de lleno el tema gay,⁷ pero el tratamiento cinematográfico resultaba tan primario, pudibundo y formulista, que recordaba cualquiera de los melodramas de los años 40 y los 50, aquellos triángulos amorosos ahora reanimados con el simple cambio de sexo entre los vértices de la atracción. De todas formas, fueron los primeros tímidos pasos del cine latinoamericano contemporáneo y comercial por asumir una imagen fílmica —ciertamente cándida, incompleta y plagada de estereotipos e inconsecuencias— respecto a la vida homosexual en estos países. Una década después de estos primeros atisbos, en la misma Argentina, Marcelo Piñeyro se remitiría con *Plata quemada* a los años 60 para enmarcar el marginalismo delincuencial que su filme asocia a la homosexualidad, aunque el realizador optaba más bien por retratar la quintesencia de la otredad, más allá de la época descrita y de la misma inclinación sexual de sus protagonistas. El Nene y Ángel están fuera de todo, son asaltantes, parias y además «invertidos», saben que fuere cual fuere la organización social imperante, estarían siempre del otro lado; pero es seguro que esa autoconciencia reflexiva y definitoria de su propia marginalidad la guardan en su interior los personajes en la novela original de Ricardo Piglia porque, en la práctica cinematográfica, lo que vemos es otra *buddies movie*, sobre dos tipos de acción que sabemos son homosexuales, y asumirse les causa profundos remordimientos y aflicción, a lo cual se suma la no consumación sexual que Piñeyro interpone entre ellos para masculinizarlos más todavía. Lo que vemos son dos galanes muy varoniles, capaces de liarse a tiros o a puñetazos con cualquiera y que, además, se abstienen de comprometedores contactos físicos que escandalizarían al todavía mojigato público latinoamericano; lo que vemos es una sucesión de acciones como el robo, la escapada, el escondite y el catártico final —a lo *Bonnie and Clyde*— de estos dos

supervarones irascibles, penitentes y desajustados, con la displayada incursión hétero de uno de ellos. Solo en Hollywood se habían generado filmes cuya plataforma manifestara el imperativo de asumir la homosexualidad de los personajes, y luego se soslayara sistemáticamente su representación factual mediante la consagración a lo trágico-efectista y la entrega a los cánones genéricos más convencionales: *caper movie* bien vestida de *thriller*, melodrama trágico y policíaco retro, y no hablo de drama psicológico, pues este tipo de código queda en el filme forzado y fútil. La misma coartada comercial⁸ aparecía, infinitamente más burda, en *La desaparición de Lorca* (1998) que el boricua Marcos Zurinaga realizó, en inglés, con el protagonismo de Andy García. No solo se justificaba, con los códigos del *thriller* y del suspenso retro, el escamoteo del personaje titular, sino que se limpiaba cuidadosamente todo el guión de cualquier posible alusión (imprescindible, dado el tema) a la homosexualidad del gran poeta granadino.

Si la filiación genérica se manipula en *Plata quemada* y en *La desaparición de Lorca*, como subterfugio para disminuir la intensidad de la necesaria representación de la homosexualidad de los protagonistas, en la mexicana *Y tu mamá también* se da curso a la operación contraria; es decir, géneros como la *road movie*, la *buddies movie* o el filme de adolescentes al punto de la iniciación sexual se convierten en sorpresivo canal para develar la homosexualidad latente en los personajes, que estalla incontenible en la neurálgica escena del *menage à trois*. Precisamente por el develado de la potencialidad gay latente en ciertos comportamientos masculinos y adolescentes (caracterizados por la febrilidad, la histeria, el síndrome donjuanesco y la dependencia osmótica y simbiótica de los amigos), y por la manera en que se expone el desenlace (en denuncia del prejuiciado pavor al reconocimiento de la homosexualidad), parece oportuno incluir al filme mexicano en cualquier antología cinematográfica sobre el tema.

En el otro extremo de tal franqueza aparecen los personajes falsamente integrados y conformistas, simplonas caricaturas de sí mismos, en *Apariencias* (2000, Alberto Lecchi), una película roma, sátira costumbrista a fin de cuentas, medio homofóbica y repleta de caracteres premiosamente diseñados, que no hacen otra cosa que entrar en el juego fatuo de los prejuicios y los lugares comunes, con la consabida complacencia de quienes prefieren este reflejo nada inquietante ni cuestionador.

Colindan con la homofobia la insistencia en resaltar la sordidez y la vulgaridad de los desafueros erótico-prostitutos, ejecutados sin pudor por el bisexual protagonista de *Vagón fumador* (2001, Verónica Chen), sobre todo si se compara su comportamiento bestial y

desalmado con la hiperestesia y candidez de la protagonista femenina, adornada por primorosas características en esta historia de crisis existencial ambientada en los bajos fondos. Por supuesto, quien se coloca en crisis es la sensitiva muchacha, pues su amante no pasa de ser un incivil voluptuoso y promiscuo, incapaz de entender el amor puro. *Vagón fumador* fue otra oportunidad perdida de replantear los traumas y consensos posibles e imposibles en la conflictiva relación entre mujeres y bisexuales. Veinte años antes, otra realizadora argentina, María Luisa Bemberg, había presentado en *Señora de nadie* un enfoque parecido, pero se prescindía de relaciones amorosas entre la protagonista y su tierno compañero de infortunios, quien, por cierto, no era ni mejor ni peor que ella, sino que resultaba vejado, igual que la mujer, por los machistas poderosos y malvados. Eso sí, el joven también poseía los «atributos» que confieren el vicio indomeñable, el espíritu medio desintegrador del cual intentaba protegerlo su fraterna amiga, y junto a ella buscaba su lugar en el mundo, con escasas probabilidades de encontrarlo. La Bemberg presentaba, tempranamente, un personaje homosexual que servía más o menos de cámara de resonancia para los anhelos y conflictos de la amiga, pero que llegaba a convertirse en instancia dramática relevante, como también son definitorios en sus respectivas películas los personajes secundarios interpretados por Eusebio Poncela en *Martín Hache* (1997, Adolfo Aristarain) y por Ernesto Gómez Cruz en *El callejón de los milagros* (1994, Jorge Fons), dos interlocutores activos de la decadencia, marcados por el hedonismo y la sensualidad desmesurada, y vistos ambos cual influencias laterales, disociadoras, depravadas y perversas, por más que en el filme de Aristarain se intente compensar con virtudes y glamorizar al personaje con inteligentísimas líneas de diálogo estilo «uno siempre le hace el amor a una inteligencia, no a un cuerpo». Este presupuesto hiperracionalista parecer ser la justificación de que el filme irradie ingenio verbal, pero apenas se adentre en los entresijos psicológicos de este homosexual tan franco, en una película que no quiso serlo tanto, al menos respecto al subtema de la bisexualidad.

Sería exagerado e impropio solicitarle al cine latinoamericano que ha rozado el tema una especie de militancia extremista que realice en pantalla el análisis vertical y el espíritu tolerante e igualitario, que dista mucho de verificarse en términos sociales, jurídicos, culturales y éticos, pues muchas veces los filmes se limitan a expresar las mismas trabas que impiden la realización del sujeto homosexual en el mundo real. Por ejemplo, pudiera parecer colindante con la justificación de la doble moral y el disimulo la manera en que se «resuelve» el conflicto del protagonista gay en

No se lo digas a nadie (Perú, 1998, Francisco Lombardi), pero el filme aspira a dejar constancia del modo en que se vive la experiencia del sexo entre hombres dentro de las clases poderosas de Lima, muy lejos por cierto de la tan norteamericana compulsión por salir del closet, una franqueza impensable en este medio social y cultural. Empujado por el padre machista y mujeriego y por la madre fanática religiosa —dos personajes resueltos al borde de la estereotipia— y por un medio inquisitorial y retardatario, el joven protagonista se ve precisado a la adopción de una conducta hipócrita y sumisa. La adaptación al cine del relato escrito por Jaime Bayly sacrifica en el personaje protagónico el sentido de pertenencia a la nación homosexual, se trunca el sentido de continuidad de su experiencia (como truncado aparece con tanta frecuencia en la vida del homosexual latinoamericano imposibilitado de asumirse) y, por supuesto, se elude la descripción de su divergencia con el medio y la posible lucha contra la opresión y la discriminación imperantes, en tanto la trama sumerge al protagonista en la marea inevitable de simulación, ocultamiento y doble moral. Está claro que exhibir de manera provocativa y beligerante la homosexualidad no es siempre la mejor manera, al menos en Latinoamérica, de combatir la intolerancia. *No se lo digas a nadie* denuncia los sigilos y dobleces que muchísimas veces acompaña a esa orientación en las naciones de este continente, pues se impone la necesidad de conservar el (mentiroso) equilibrio moral, y de mantener un real estatus de poder y de prestigio clasistas.

A pesar de transcurrir en entornos marginales o semimarginales, donde supuestamente la ignorancia conspira contra la aceptación, la homosexualidad es asumida sin tapujos ni sonrojos por los protagonistas de *Happy Together* (Hong Kong/Argentina, 1998, Wong Kar Wai), y en la película colombiana *La virgen de los sicarios* (2000; dirigida por el franco-iraní Barbet Schroeder). Ambas inspiradas en novelas de escritores latinoamericanos (Manuel Puig y Fernando Vallejo), se crecen por encima del resto de la producción continental dedicada al tema gay, en tanto relatan protagónicas historias de amor y desamor marcadas por la preminencia del deseo sexual, al tiempo que dialogan e interactúan con los conceptos del *mainstream*, sin dejar de constatar la presencia subrayada y la visibilidad de los personajes homosexuales. Wong Kar Wai identificó la capital argentina, y en particular el barrio bonaerense La Boca, con el cosmopolitismo de su natal Hong Kong, y así construyó su réquiem sobre el desamor y la incomunicación entre dos chinos exiliados, vistos de manera muy similar al modo en que se desaman e incomunican las parejas «normales». Con la exultante naturaleza y el entorno ciudadano utilizados cual similares del desarraigo, el dolor y el recommienzo, el filme

se ubica entre los más líricos y definitivos que produjera el cine romántico de los años 90.

En *La virgen de los sicarios*, la novedad viene de la mano de las sucesivas y cíclicas historias de amor gay, vistas como único refugio en medio de la apocalíptica violencia generada por el tráfico de drogas, en la Medellín finisecular. Carece de remordimientos respecto a su condición sexual este escritor que regresa a su convulsa ciudad natal, luego de muchos años de exilio. Los sicarios adolescentes y pandilleros, entre los cuales elige a sus continuos amantes, son vistos cual fragmentos numerosos e indistintos de un entorno social atomizado, carente de centro y de cauces ordenadores. Su amor por los ingenuos y arrebatados asesinos se muestra sin matices de escatología ni de escándalo barato, pues se eluden los esquemas y las moralinas, en sintonía con el espíritu epocal.

También debe hacerse referencia a la muy exigua cantidad de filmes latinoamericanos de la industria que se han dedicado al abordaje de la temática SIDA relacionada con la homosexualidad. Pudimos localizar solo dos títulos, la mexicana *En el paraíso no existe dolor* (1994, Víctor Saca) y la argentina *Fotos del alma* (1995, Diego Musiak); en la primera, el tratamiento de la enfermedad se entrega en un segundo plano y mediante personaje secundario, y en la segunda es la homosexualidad la que resulta casi suprimida de la trama, salvo un par de escenas dedicadas al personaje muy secundario, ingenioso, optimista e ideal de Miguel Ángel Solá.

Mediada por las estrategias de omisión, por los circunloquios evasivos y por los lugares comunes impuestos por la cultura y por el poder dominante en los medios, la representación de la homosexualidad en el cine latinoamericano reciente adelanta paso a paso en la plena exhibición de la diversidad, aunque todavía no se enfrente al conformismo instituido a ese respecto ni se arrese con frecuencia a proponer el debido respeto por la singularidad. Tal vez las insuficiencias y menoscabos se originen en el criterio, más difundido de lo que debiera, de que la opresión y discriminación de los homosexuales es un asunto menos serio y traumático que otros problemas sociales, en tanto afecta la esfera privada y no la pública o política. Por lo demás, en buena parte de los filmes mencionados (y en otros tantos, menos conocidos, que no se incluyeron en este trabajo), los personajes homosexuales suelen ser blancos, apuestos y físicamente capacitados, y con estos cánones se impide la comprensión de otras diferencias sustanciales, aparte de la sexual, en órdenes como el social, el racial o el de los discapacitados.

Además, los filmes reseñados en este trabajo continúan insistiendo en asociar la homosexualidad con decadencia y marginalismo, enfermedad y muerte,

hiperestesia y sentimentalismo, con lo tortuoso y lo fallido, al tiempo que reprimen la contemplación y el erotismo del cuerpo masculino con tal de alejar toda sospecha de mirada homosexual en los creadores. Cuando se toca el tema, casi siempre el contacto tiene lugar desde la comodidad del que contempla y comenta, pero sin evidenciar apenas complicidades, como si los valores y conflictos inherentes a la especie no fueran similares para todos, independientemente de su inclinación sexual. La fragmentación y desnaturalización padecida por la imagen de la masculinidad en el cine reciente, el poder subversivo del *camp* y de otras heterogeneidades y ambivalencias culturales, además de la necesaria polifonía de voces y puntos de vista impuesta en esta época, son factores tributarios para la existencia de una representación cinematográfica de la homosexualidad que ha de ser cada vez más integral, profunda y franca, incluso en Latinoamérica.

Notas

1. Afirma, con toda razón, el ensayista Jeffrey Escoffier: «Si una de las más significativas líneas de desarrollo para los homosexuales en los años 50 y los 60 fue la aparición de representaciones públicas que revelaban las dimensiones de su vida social [...] en los años 70 y los 80 se redujo más drásticamente todavía el vacío entre el discurso privado del closet y el discurso público y social, gracias a la instauración de la llamada *gay liberation*, que emprendió el desmantelamiento del enfoque psiquiátrico o patológico de la homosexualidad como una de sus prioridades». «Homosexuality and the Social Imagination», *Queer World*, New York University Press, 1997.

2. Incluso las obras y autores mencionados tampoco escapan por completo a la patologización, más o menos profunda, de esa conducta, ni logran prescindir de la «tentación» de atribuirles a estos personajes muy altas dosis de maldad, retorcimiento y extravagancia. Por ejemplo, Visconti, aparte de *Muerte en Venecia* y de *Retrato de familia en un interior*, pretendió, más que estudiar al sujeto homosexual, poner en evidencia su vínculo con el poder patológicamente desenfrenado en *La caída de los dioses* y *Ludwig*.

Fassbinder tampoco elude la faceta víctima de sus personajes homosexuales en *Las amargas lágrimas* de Petra Von Kant o *El año de las trece lunas*.

3. No merecen mayor detenimiento los personajes lésbicos secundarios o episódicos de las cubanas *Amor vertical* (1997, Arturo Sotto) y *Nada* (2001, Juan Carlos Cremata), que además son presentados a la luz de la sátira más deformante.

4. El filme de Ripstein —como su contemporánea, la también mexicana *El hombre de la mandolina* (1983, Gonzalo Martínez Ortega) y en la cubana, muy posterior, *Video de familia*— se concentraba en los efectos más o menos demoledores que para otros significa enterarse de la homosexualidad de un familiar o de un amigo y no en estudiar o mostrar la especificidad o la introspección de los personajes con esta tendencia.

5. Diego no solo renuncia a su deseo por David, sino que a medida que avanza la trama, se masculiniza, se transforma más y más en un problemático e inconforme, es decir, en una tesis política, en desmedro de la identidad más evidentemente homosexual, de «oca de carroza», esbozada al principio.

6. En cuanto a la autorrepresión del deseo de Diego por David, la escena cumbre es el momento en que el primero cubre pudorosamente el vientre casi público del segundo, mientras este yace dormido y borracho, luego de su mayor decepción amorosa, circunstancias todas que podrían haber propiciado el desliz homosexual de David. En vez de buscar el sexo con su inerte invitado, Diego no solo lo protege de su propio deseo, sino que en las siguientes escenas se aplica a que la vecina lo divierta sexualmente.

7. El cine argentino derivó decididamente al tema gay en *Adiós Roberto* (1985), de Roberto Dawi, y en *Otra historia de amor*, dirigida por Américo Ortiz de Zárate, en 1986.

8. En *Plata quemada* y *La desaparición de Lorca*, hablo de coartada comercial, puesto que la misma circunscripción genérica de estos filmes apunta a la voluntad por ganar fácilmente los favores de un público amplio.

© TEMAS, 2005.