

Artículo de Investigación

Sexualidad periférica: un breve recorrido filmico

Peripheral sexuality: a brief filmic journey

Francisco José García Lozano: Universidad Loyola, España.
fgarcial@uloyola.es

Fecha de Recepción: 18/10/2025

Fecha de Aceptación: 20/11/2025

Fecha de Publicación: 25/11/2025

Cómo citar el artículo

García Lozano, F. J. (2025). Sexualidad periférica: un breve recorrido filmico [Peripheral sexuality: a brief filmic journey]. *European Public & Social Innovation Review*, 10, 01-14. <https://doi.org/10.31637/epsir-2025-2878>

Resumen

Introducción: El cine ha reflejado históricamente las transformaciones sociales y culturales de los siglos XX y XXI. Este estudio analiza la persistencia de representaciones basadas en la heteronormatividad y visibiliza la sexualidad periférica en el séptimo arte. **Metodología:** Se realiza un análisis crítico de contenido cinematográfico desde los orígenes del cine hasta la actualidad, examinando discursos visuales que reproducen o desafían normas sexuales dominantes. **Resultados:** El cine ha sido un vehículo tanto de reproducción de estereotipos como de resistencia simbólica. Aunque persisten construcciones normativas, se observa un avance progresivo hacia representaciones más diversas e inclusivas. **Discusión:** La visibilidad de identidades sexuales periféricas en el cine contribuye a la transformación de imaginarios colectivos y permite cuestionar los marcos ideológicos tradicionales desde un enfoque educativo. **Conclusiones:** Se propone el cine como herramienta pedagógica para fomentar políticas educativas inclusivas, que respeten la diversidad y promuevan el derecho a una educación libre de discriminación.

Palabras clave: género; historia del cine; identidad; teoría queer; sexualidades periféricas; homosexualidad; masculinidad; discriminación.



Abstract

Introduction: Cinema has mirrored human social and cultural developments across the 20th and 21st centuries. This study explores how heteronormativity persists in film and highlights peripheral sexualities. **Methodology:** A critical content analysis was conducted on films from early cinema to the present, focusing on visual discourses of sexual norms. **Results:** Film has served both to reinforce stereotypes and to express symbolic resistance. A shift toward more inclusive and diverse representations is observable. **Discussion:** Portraying peripheral sexual identities in cinema challenges dominant ideologies and offers educational value for social awareness. **Conclusions:** Cinema is proposed as a pedagogical tool to support inclusive education policies that respect diversity and combat discrimination.

Keywords: gender; history of cinema; identity; queer theory; peripheral sexualities; homosexuality; masculinity; discrimination,

1. Introducción

Una sexualidad periférica es aquella que rompe la frontera de una sexualidad aceptada socialmente, esto es, heterosexual, monógama... Las sexualidades periféricas suponen una resistencia a esos valores tradicionales, lo cual supone discriminación, rechazo social y estigmatización.

Una de las formas clásicas de representación de la realidad es aquella que tiene lugar a través del cine. El estudio y análisis de los distintos elementos que configuran las producciones cinematográficas permite comprender cómo una determinada realidad es presentada y, por tanto, representada. Entre estos elementos podemos destacar: el imaginario, los elementos simbólicos e ideológicos, el lenguaje, su contextualización histórica, la finalidad que se le presupone a cada obra, además de los elementos estéticos y técnicos. En toda creación cultural –literatura, cine, televisión, publicidad- aparecen aspectos del ser humano: poder, terror, manipulación, valores, sentidos...

Es por ello que los productos culturales reflejan y son mimesis de la mentalidad vigente en una sociedad y a la vez moldean el pensamiento y las actitudes de la comunidad donde nacen. A través del análisis de estos componentes se trata de poner de manifiesto cómo se configuran determinadas realidades sociales que, de forma directa o indirecta, afectan a la vida del espectador y que, en ocasiones, se constituyen como problemas sociales. Lo queramos o no existe una relación de retro-alimentación entre lo que vemos en la pantalla, lo que consumimos y lo que somos: “es un *mass-media* –el más importante, en cuanto a influencia, junto con la televisión- que comunica ideas: establece un contacto directo con el espectador, con el público y, por tanto, con la sociedad del momento, de la cual también forman parte los cineastas” (Caparrós Lera, 2007, p. 29).

El análisis de estos elementos se plantea con el objetivo de profundizar y comprender determinadas situaciones y, además, generar un posicionamiento crítico personal al respecto. Si la sociedad es mimética, más todavía lo es la sociedad de la imagen (Orellana y Martínez Lucena, 2010). La imagen nos hace sentir, pensar y actuar. Términos que reflejan las tres grandes dimensiones de lo humano: lo afectivo, lo cognitivo y la praxis. Teniendo en cuenta que el cine es sí mismo un recurso didáctico y a la vez educativo, se quiere proponer este taller cinematográfico para que, por un lado, los participantes tengan la oportunidad de conocer realidades y contextos con los cuales pueden no estar familiarizados y, por otro, para que se introduzcan en una serie de elementos técnicos básicos del ámbito cinematográfico de forma que su formación académica pueda verse complementada.

Entre las temáticas a destacar, que podrían abordarse, se encuentran aquellas referidas a la realidad migratoria, a las cuestiones medioambientales, a las desigualdades de género, a la diversidad funcional, a la diversidad afectivo sexual, entre otras. Aquí es donde el arte cinematográfico, en su pluralidad de formas y desarrollos, mantiene abiertas cuestiones antropológicas reconocibles: “Y a través de ese poderoso medio de comunicación que es el cine, el público toma contacto intelectual con otras comunidades humanas –por virtud de la imagen filmica- y capta –o está en potencia de hacerlo- los problemas de cierto hombre y mujer contemporáneos, quizá análogos a los suyos” (Caparrós Lera, 2007, p. 31).

Es ésta una dimensión antropológica del cine que expresa aspectos más o menos significativos de la condición humana: de hecho, el cine es por excelencia el lugar de lo particular con alcance universal: un lenguaje metafórico, lleno de alegorías y símbolos y, por lo tanto, abierto a diversos niveles de interpretación: “Supongo que hablar sobre la vida a través del cine es más bien hablar sobre el cine en nuestras vidas, sobre esas películas que nos han marcado, nos han enseñado, y por qué no, nos han cambiado” (Amenabar, 2003, p. 7).

Una película es, como cualquier otra forma de discurso, un pozo semántico sin fondo que reclama para sí un abordaje reflexivo de su inmanencia estética (Brisset, 2011). Frente a la presión del reduccionismo de ciertos magisterios, la conclusión a abordar es el reencontrar esa continuidad narrativa entre el símbolo y la vida, ya que la vida es un acontecimiento que se resiste a la reducción y la persona es un acontecimiento inefable.

Todo acontecimiento es un hecho desbordante de significación, o un hecho cuya significancia no agota la significación. Los problemas son susceptibles de solución, el concepto de misterio no. Lo humano como misterio continúa siendo objeto de significancia sin fin que se resiste a ser reducido a un mero mecanismo biológico o psicológico; el misterio de la vida y de lo humano nos atrapa y nos implica. Dialogar y repensar las actuales narrativas sociales, y su asentamiento en la transmodernidad a través de los universales estéticos filmicos, nos permitirá delinejar el misterio de lo humano contemporáneo.

Dicha problemática no sólo la encontramos en la teoría política, sino que aparece en muchas de nuestras disciplinas actuales, como son la estética y la teoría del arte. Muchos de sus conceptos son conceptos teológicos pasados por el filtro de la secularización que aplicados al arte operan el vaciamiento religioso en lo artístico, invirtiendo el proceso hegeliano (Castro, 2017).

2. Objetivo

El presente trabajo intenta presentar una aproximación a la sexualidad periférica en el marco del cine y cómo su representación ha estado subliminalmente desde que existe. Esta marginación ha estado presente en todos los medios de comunicación, instituciones sociales, desde la familia hasta los espacios educativos y laborales, y en otros medios culturales de transmisión de conocimiento. Desde la teoría de Judith Butler, que considera a la identidad como representativa e imitativa, esto es, como roles creados con anterioridad que son imitados y reproducidos continuamente, consideraremos cómo dichas sexualidades periféricas más allá de dichos marcos represivos, ha sido capaz de abrirse paso comunicativamente a través del cine. Por último, el objetivo de dicho trabajo es dar visibilidad a la sexualidad periférica en el ámbito cinematográfico y desde ahí promover prácticas educativas que promuevan el enfoque de derechos y de diversidad sexual LGTBIQ+.

3. Marco teórico

En su célebre texto *Teología política*, Carl Schmitt señala cómo “todos los conceptos centrales de la teoría moderna del Estado son conceptos teológicos secularizados” (Schmitt, 2009, p. 9). Una expresión que ha sido objeto de incontables polémicas (Meier, 2008; Nieto, 2002). Según su propuesta, dichos conceptos han pasado de la teología a la teoría del estado, donde, ejercen nuevas funciones y articulan la teoría política.

Muchos son los pensadores que plantean cuestiones filosóficas dentro de este entramado inconcluso, para otros agotado, que es la teología. Cuestiones que estaban resueltas desde el prisma teológico, pero que han seguido formulándose y reformulándose desde distintos enfoques. Dicha problemática no sólo la encontramos en la teoría política, sino que aparece en muchas de nuestras disciplinas actuales, como son la estética y la teoría del arte. Muchos de sus conceptos son conceptos teológicos pasados por el filtro de la secularización que aplicados al arte operan el vaciamiento religioso en lo artístico, invirtiendo el proceso hegeliano.

G. Lipovetsky, en muchas de sus obras, refleja también este fenómeno. El arte, al liberarse del peso metafísico y de sus obligaciones hacia lo Absoluto, se estetiza y se vuelve superfluo, sin profundidad (Lipovetsky y Serroy, 2015). A pesar de esta percepción real, como señala Arthur C. Danto en su obra *La transfiguración del lugar común* (2002), aún podemos establecer una línea divisoria entre lo que podemos considerar arte y lo que no, ya que en el fondo hay un elemento ontológico que mantiene dicha división, aunque no sea perceptiblemente discernible. Aspecto que también ha recogido Eugenio Trías que reconoce la necesidad de mantener un “criterio estético” para establecer ciertas distinciones entre lo que es y lo que no es arte (Trías, 1998, p. 207).

Igualmente, la filosofía del arte de Byung-Chul Han rechaza que cualquier forma sea válida. En su obra *La salvación de lo bello*, contrapone el arte de lo pulido a lo feo, donde el arte de lo pulido “no ofrece nada que interpretar, que descifrar ni que pensar” (2015, p. 12). A lo pulido identificado con los teléfonos móviles “le(s) falta aquella negatividad que impondría una distancia, que sin distancia no es posible la mística, que paraliza la experiencia, la cual no es posible sin negatividad, que es en lo feo donde se ofrece un acceso a la trascendencia” (2015, p. 13). Lo bello natural se ha atrofiado en lo liso y pulido de lo bello digital.

Hoy nos hallamos en una crisis de lo bello en tanto que se lo satina, convirtiéndolo en objeto del “me gusta”, en algo arbitrario y placentero, que se mide por su inmediatez y su valor de uso y de consumo. La belleza para el autor es rezagada. No es un brillo momentáneo, sino que alumbría en silencio, y a través de rodeos. A la belleza no se la encuentra en un contacto inmediato. Más bien acontece como reencuentro y reconocimiento. La negatividad, la experiencia de la finitud, esa “herida” es desde donde brota ese anhelo que nunca termina de cicatrizar, en palabras de Kierkegaard y otros pensadores contemporáneos que se refieren a ello como “sistematicidad quebrada” o “cógito herido” (Ricoeur, 1991, p. 28; García Lozano, 2015, p. 22).

Aquí es donde el arte cinematográfico, en su pluralidad de formas y desarrollos, ha sabido mantener abiertas cuestiones antropológicas reconocibles (Choza y Montes, 2001). Es ésta una dimensión antropológica del cine que expresa aspectos más o menos significativos de la condición humana: «puede haber una antropología cinematográfica, porque el cine es, con métodos propios, con recursos de los que hasta ahora no se había dispuesto, un análisis del hombre, una indagación de la vida humana» (Marías, 1990, p. 22).

De hecho, el cine es por excelencia el lugar de lo particular con alcance universal: un lenguaje metafórico, lleno de alegorías y símbolos y, por lo tanto, abierto a diversos niveles de interpretación. Una película es, como cualquier otra forma de discurso, un pozo semántico sin fondo que reclama para sí un abordaje reflexivo de su inmanencia estética (Aumont y Marie, 1990), en ese doble juego de pasado, arqueología, presente, inmanencia: “lo que hace el cine es evocar modelos narrativos anteriores con una puesta en escena que provoca que una determinada historia resulte nueva, fresca, recién inventada, y sugiera una manera contemporánea de entender una trama ya evocada en algunas de las mejores obras del pasado” (Balló y Pérez, 2004, 11).

Como gustaba decir a Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*, “el sentido del mundo debe quedar fuera del mundo” (6,41) y, aunque no podamos decirlo, se muestra en una realidad opaca que no llega, pero que está por llegar. La imagen, el cine, apunta mejor que ninguna otra realidad a ello. La imagen es signo y como signo apunta a algo fuera de sí, que representa y sustituye. Pero sólo algunas imágenes-signos poseen la categoría de símbolos, que son los que donan un sentido segundo. Dicho sencillamente, sólo algunas imágenes-signos dan que pensar: “el símbolo da qué pensar, hace una llamada a la interpretación, precisamente porque dice más de lo que no dice y jamás termina de decir” (Ricoeur, 1969, p. 32).

Charles Taylor en su conocida obra *A Secular Age* (2007; 2021) recoge esta idea. Taylor identifica el imaginario religioso actual con la experiencia espiritual individual, como una forma secularizada de experiencia religiosa, principalmente debido a una sedimentación de lo que se suele llamar modernidad. Secularidad o secularización no serían, por lo tanto, sinónimos de eliminación de la experiencia religiosa, sino más bien su transformación del elemento exterior y de la objetividad institucional hacia el interior y hacia la subjetividad individual.

En el sentido señalado por Taylor y otros autores -en el campo filmográfico no podemos dejar de señalar a P. Schrader y su estilo trascendental: “es la representación de una vía (un *tao*, en el más amplio sentido del término) que nos acerca a lo Trascendente (...) una forma de representación universal” (2008, p. 23, 30)-, la realidad es un espacio de intersección secular. El ser humano es el único ser que no ocupa un mero lugar, sino que ocupa un puesto (*eine Stelle*) en ese universo que llamamos cosmos, en palabras de Scheler, y, por lo tanto, su sentido la cultura misma y todas las expresiones que brotan del espíritu humano (Scheler, 2003).

Debemos a Gerard Genette el concepto de transtextualidad. En su libro *Palimpsestos*, Genette explica dicho concepto como “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, p. 13). Dicha relación “metatextual” entre el cine y su relación bidireccional, mimética y performativa con su realidad epocal podemos observarla a través de una temática, con un largo recorrido cinematográfico, como es el tema de la homosexualidad, que empieza a aparecer como tema central y normalizado a partir de los años noventa, que, sin embargo, ha estado presente desde los años 30. Podemos valorar, cómo ha habido una considerable evolución en la forma de enfocar la diversidad sexual, en nuestro caso, la homosexualidad. Hasta los años 80, el tono era de burla o sorna, empleándose para hacer gags. Hoy el perfil se ha normalizado hasta el punto de que las grandes productoras de cine realizan películas dirigidas casi exclusivamente al público LGTBIQ+.

En este sentido, Judith Butler (2000a) ha ejercido una gran influencia en los estudios *queer* por proponer una concepción del género imitativa y representativa. *Tender Trouble* (1990) viene a ser el texto que abre camino a la Teoría Queer. En dicho texto Butler señala cómo el género es esencialmente identificación. De esta manera, la constitución de la identidad viene a ser un elemento regularizador, tanto en un concepto negativo, opresor, como en un concepto positivo, liberador.

La diversidad sexual ha estado presente desde los inicios de la historia del cine (Herrera, 2005). El tratamiento que el cine de Hollywood ha dado a los hombres y mujeres gais ha oscilado entre la represión censora que arrancó en la década de los treinta del siglo xx, invisibilizando a los homosexuales y mostrando a las lesbianas de forma tendenciosa, hasta llegar al momento actual, en el cual las películas luchan por fomentar una deseable normalidad, aunque sea con recursos igualmente estereotipados. Ello es un buen ejemplo de cómo no hay género “masculino” propio del varón, ni “femenino” propio de la mujer; el género es consecuencia del sistema que se apropiá de los valores culturales de los sexos.

Teniendo clara esta perspectiva general sobre la cuestión, no debe extrañarnos que el sistema de censura del Hollywood clásico establecido en el Código de Producción, más conocido como Código Hays, director de la Asociación de Productores y Distribuidores Cinematográficos de América (MPPDA, conocida popularmente como Oficina Hays), afirmara, en su apartado tercero, sección sexta: “Las perversiones sexuales o cualquier sugerencia de las mismas están totalmente prohibidas”, englobando dentro del término perversión la homosexualidad y el lesbianismo.

¿Eso significa que, antes de la instauración del código, el cine hollywoodense se había atrevido a mostrar homosexualidad masculina y femenina en la pantalla, de ahí esa «necesidad» de reprimir su manifestación directa o indirecta? Desde luego que sí. Sirva para ello este sucinto recorrido histórico en el que el análisis nos servirá como ejercicio pedagógico de la cuestión, siguiendo de base el enfoque de Roger Odin (*L'analyse filmique comme exercice pédagogique*).

4. Metodología

Recorrido histórico-crítico desde los inicios del cine hasta la actualidad.

4.1. Los primeros años. Las primeras censuras

Dejando aparte algunos oscuros antecedentes en el cine silente, el cine hollywoodense instauró unos estereotipos en torno a la homosexualidad masculina y femenina bajo la forma, en el caso de los hombres gais, del *sissy* (mariquita), personaje afeminado que solía cumplir funciones de secundario cómico de una manera no muy distinta, salvando las distancias, de lo sarasas de la comedia española de desarrollo. Las mujeres gais recibían, en cambio, un tratamiento no burlesco, sino todo lo contrario, más bien seductor, hasta cierto punto bisexual, presentándolas como *femme fatales*, o como jóvenes “distraídas” que todavía no habían conocido al hombre «adecuado» cuya virilidad las «curase» de veleidades lésbicas.

Dos representaciones características y cercanas a ese arquetipo lésbico que suelen citarse con frecuencia los hallamos en la Marlene Dietrich de *Marruecos* (*Morocco*, 1930, Josef von Sternberg), y su famosa escena vestida de hombre besando en los labios de otra mujer; y en la Greta Garbo de *La reina Cristina de Suecia* (*Queen Christina*, 1933, Rouben Mamoulian), película que convierte a la protagonista en heterosexual, alterando por completo la realidad histórica – nada que ver con la mucho más explícita *Reina Cristina* (*The King Girl*, 2015, Mika Kaurismäki).

No cuesta ver un trasfondo de hipocresía en esa representación de las lesbianas con respecto a los hombres gais, poniendo en evidencia que ambos arquetipos son creaciones de hombres heterosexuales a los que les gusta reírse de los gais, pero a la vez se sienten atraídos por la «fruta prohibida» que son los gais. Por no hablar, por descontado, de lo que significaba para una gay ser (re)presentada como una criatura doblemente «maldita» por ser mujer y, encima, lesbiana.

4.2. La realidad amordazada

Dejando aparte rarísimos exponentes del cine de bajo presupuesto como la célebre *Glen or Glenda* (Edward D. Wood Jr., 1953), que no es exactamente una película de temática gay sino, más bien, un film sobre el fetichismo masculino en torno a la ropa de mujer, durante la década de los cincuenta la homosexualidad masculina fue presentada en el cine de Hollywood de manera encubierta y a modo de metáfora de lo «diferente» solo después de diversas cortapisas censoras. Abundan los ejemplos famosos al respecto:

Té y simpatía (*Tea and Sympathy*, 1956, Vicente Minnelli): en esta adaptación de la obra de teatro homónima de 1953 escrita por Robert Anderson y con guion del mismo autor, que describe la relación entre una mujer casada, Laura Reynolds (Deborah Kerr), y un estudiante mucho más joven que ella, Tom Robinson Lee (John Kerr, la censura obligó a Anderson a suavizar todavía más las insinuaciones en torno a la homosexualidad del personaje de Tom e, incluso, del de Bill Reynolds (Leif Erickson), el aparentemente muy viril marido de Laura.

La gata sobre el tejado de zinc (*Cat on a Hot Tin Roof*, 1958, Richard Brooks). Uno de los «casos» más célebres y evidentes, sobre todo si se compara el film con la pieza teatral homónima de Tennessee Williams estrenada en 1955. La desesperación de Brick Pollitt (Paul Newman), atormentado ante sus dificultades para hacer el amor con su esposa, «la gata» Maggie (Elizabeth Taylor), y, sobre todo, por el recuerdo de la muerte de su mejor amigo, Skipper, tenía en el original escénico una clarísima connotación gay que desapareció casi por completo en la película. Se dice que esa fue la razón por la cual el director inicialmente previsto, el homosexual George Cukor, abandonó el proyecto, siendo reemplazado por Richard Brooks.

De repente, el último verano (*Suddenly, Last Summer*, 1959, Joseph L. Mankiewicz). Otra versión para el cine de un texto de Tennessee Williams (1958), en esta ocasión con participación en el guion de su mismo autor, muy descontento con el tratamiento suavizado de La gata sobre el tejado de zinc son respecto a su original escénico, como hemos señalado, y que también salió descontento de esta experiencia, pues ni tan siquiera un dramaturgo de su prestigio logró eludir las cortapisas censoras, que le obligaron a suavizar el carácter homosexual del personaje del difunto primo de Catherine Holly (de nuevo Elizabeth Taylor): un gay que utilizó a su prima como reclamo sexual para atraer a hombres antes de morir por un ahora de muchachos...

El hombre de las pistolas de oro (*Warlock*, 1959, Edwar Dmytryk). Otro ejemplo de homosexualidad encubierta lo hallamos en este excelente western, en particular por lo que atañe a la relación de amistad que se establece entre «el hombre de las pistolas de oro» del título español del film, el pistolero Clay Blaisedell (Henry Fonda), y su compañero de aventuras, el afeminado y tullido Tom Morgan (Anthony Quinn), quien -en un ingenioso diálogo de doble sentido- llega a afirmar que la principal razón por la que sigue al lado de Blisedell después de tantos años consiste en que «es el único hombre que nunca me ha llamado cojo» (marica).

4.3. La lenta apertura

Llega la década siguiente, un relativo paso adelante en el terreno de la normalización de la visualización de la homosexualidad, femenina en este caso, lo hallamos en la interesante, aunque fallida, *La calumnia* (*The Children's Hour*, 1961), adaptación de la reputada obra de teatro de Lillian Hellman *The Children's Hour* (1934) llevada a cabo por William Wyler, en un esforzado pero insuficiente intento de rectificar las limitaciones censoras que tuvo que afrontar en su primera versión de la misma pieza, *Esos tres* (*These Three*, 1936), donde convirtió el lesbianismo de uno de los dos principales personajes femeninos en una relación amorosa triangular.

Cortapisas censoriales que en no poca medida se repitieron en *La calumnia*, hasta el punto de que Wyler ejerció la autocensura, recortando motu proprio algunas escenas en las que quedaba más clara la atracción amorosa del personaje de la maestra de la escuela para señoritas Martha Dobie (Shirley MacLaine) hacia su amiga y compañera de trabajo Karen Wright (Audrey Hepburn). Pese a todo, probablemente fuera *La calumnia* una de las primeras películas hollywoodenses en las que se dijo, en voz alta y clara, que dos mujeres eran –o habían podido ser– “amantes”.

Pese a las buenas intenciones de Wyler, la homosexualidad de mujeres y hombres siguió viéndose en Hollywood de manera residual, por más que, poco a poco, fuera filtrándose una voz crítica contra la marginación del colectivo que hoy conocemos como LGTB. Algunos ejemplos los hallamos en la acusación de homosexualidad que destroza la carrera de un político (Don Murray) en *Tempestad sobre Washington* (*Advise and Consent*, 1962, Otto Preminger), o en el atreverse a plantear la existencia de la homosexualidad en un estamento tan heterosexual como el militar en títulos como la famosa *Reflejos de un ojo dorado* (*Reflections in a Golden Eye*, 1967, John Huston), con un oficial (Marlon Brando) enamorándose de un soldado (Robert Forster), o en la no tan conocida pero significativa *El sargento* (*The Sergeant*, 1968, John Flynn), con un suboficial (Rod Steiger) haciendo otro tanto con otro subalterno (John Phillip Law).

Persiste, pese a todo, la insistencia en la mostración de la homosexualidad como algo «enfermizo» y esencialmente trágico, tal y como se aprecia en *La zorra* (*The Fox*, 1967, Mark Rydell), adaptación de D. H. Lawrence en la que la convivencia de dos mujeres (Sandy Dennis y Anne Heywood) se rompe por la presencia de un hombre (Keir Dullea) que se enamora de una de ellas y conduce a la otra al suicidio.

Un punto de inflexión lo marcaron dos películas de un mismo año, si bien fue sobre todo la segunda la que consiguió mayor repercusión: *La escalera* (*Staircase*, 1969, Stanley Donen) y *Cowboy de medianoche* (*Midnight Cowboy*, 1969, John Schlesinger). En el caso de la segunda, ganó tres de los premios Óscar más importantes, Mejor Película, Director y Guion Adaptado, a partir de la novela homónima de James Leo Herlihy, y que, además, fue un éxito de taquilla (44 millones de dólares de la época solo en cines norteamericanos), por más que, desde nuestra perspectiva el film de Schlesinger tan solo es moderadamente gay: Dustin Hoffman y Jon Voight ni tan siquiera se dan un beso.

4.4. Últimas tendencias

A partir de los años setenta, el cine de Hollywood emprende cierto camino hacia la normalización de la mostración del colectivo LGTB en la gran pantalla. Se aprecia un esfuerzo por romper tabúes, patente en audacias como la de *Defensa* (*Deliverance*, 1972, John Boorman), que muestra una violación a un hombre insólita de ver en una producción amparada por la maquinaria hollywoodense; o en éxitos como *Cabaret* (ídem, 1972, Bob Fosse), donde se insinúa la bisexualidad de su principal protagonista masculino (Michael York), en claro contraste con la versión cabaretera del *sissy* que es el maestro de ceremonias (Joel Grey).

Un caso que ejemplifica por sí solo buena parte de la historia de la evolución del tratamiento hollywoodense de la homosexualidad masculina en estos últimos años lo hallamos en William Friedkin, quien a principios de esa misma década de los setenta afirma la estupenda *Los chichos de la banda* (*The Boys in the Band*, 1970), según la pieza teatral de Mart Crowley (1968), y, veinte años más tarde, desata las iras del colectivo gay norteamericano con el thriller *A la caza* (*Cruising*, 1980), con Al Pacino encarnando a un policía que se infiltra en el mundo de los clubes gais de Nueva York siguiendo el rastro de un asesino de homosexuales (y descubriendo, de paso, sus propias tendencias gais y sádicas).

El malestar causado por *A la caza*, se repetiría, si bien a menor escala, doce años después con la llegada a los cines norteamericanos de *Instinto básico* (*Basic Instinct*, 1992, Paul Verhoeven), con Sharon Stone convertida en una ya mítica asesina bisexual que, fuera o no intencionado, seguía echando leña al fuego de cierta tendencia del cine hollywoodense por mostrar gais como villanos dentro del cine comercial.

Llegados al momento actual, se perciben tres grandes tendencias temático-argumentales dentro de la producción hollywoodense en materia LGTB: la comedia, el *biopic* y el melodrama con intenciones de normalidad o, mejor dicho, de normalización. Respecto al primero, la comedia hollywoodense de temática gay ha perdido, por fortuna, el carácter ofensivo y tendenciosos con el que antaño se presentaba a los *sissies*, aunque el grueso de la producción cómica al respecto sigue centrándose en homosexuales masculinos.

Las tendencias al respecto han englobado comedias musicales, como el famoso film de culto *The Rocky Horror Show* (ídem, 1975, Jim Sharman), o el disparatado *¡Qué no pare la música!* (*Can't Stop the Music*, 1980, Peter Medak). Comedias que juegan con el travestismo de sus protagonistas, caso de *Tootsie* (ídem, 1982, Sidney Pollack), *¿Víctor o Victoria?* (*Victor Victoria*, 1982, Blake Edwards), *Señora Doubtfire, papá de por vida* (*Mrs. Doubtfire*, 1993, Chris Columbus), o *A Wong Foo, ¡gracias por todo!*, *Julie Newmar* (*To Wong Foo Thanks for Everything, Julie Newmar*, 1995, Beeban Kidron), esta última la más decididamente gay de las citadas.

Y comedias de enredo, como *Una jaula de grillos* (*The Bird-cage*, 1996, Mike Nichols), *In & Out* (*Dentro o fuera*) (*In & Out*, 1997, Frank Oz), o *Philip Morris ¡Te quiero!* (*I Love You Philip Morris*, 2009, Glenn Ficarra y John Requa). En cambio, la homosexualidad femenina no suele ser motivo de tantas chanzas, a no ser que consideremos como tal a *La favorita* (*The Favourite*, 2018, Yorgos Lanthimos).

En estos últimos años, la producción hollywoodense de temática gay ha centrado buena parte de sus esfuerzos en películas biográficas que abordan la homosexualidad como una parte esencial de la personalidad de las figuras retratadas, desde el Yukio Mishima (Ken Ogata) de *Mishima* (*Mishima: A Life in Four Chapters*, 1985, Paul Schrader) hasta el Freddie Mercury (Rami Malek) de *Bohemian Rhapsody* (ídem, 2018, Bryan Singer) o el Elton John (Taron Edgerton) de *Rocketman* (ídem, 2019, Dexter Fletcher), pasando por la Anaïs Nin (María de Medeiros) de *Henry & June* (ídem, 1990, Philip Kaufman), el James Whale (Ian McKellen) de *Dioses y monstruos* (*Gods and Monsters*, 1998, Bill Condon), la Virginia Woolf (Nicole Kidman) de *Las horas* (*The Hours*, 2002, Stephen Daldry), la Frida Kahlo (Salma Hayek) de *Frida* (ídem, 2002, Julie Taymor), el Alejandro Magno (Colin Farrell) de la película homónima de Oliver Stone (*Alexander*, 2004), el Truman Capote (Phillip Seymour Hoffman) de la de Bennett Miller (*Capote*, 2005), o el Edgar Hoover (Leonardo DiCaprio) de *J. Edgar* (ídem, 2011, Clint Eastwood).

Films bienintencionados pro lo que tienen de contribución a la normalización de lo gay, peor que en ocasiones ofrecen retratos un tanto sesgados de las figuras retratadas, de manera que su preferencia sexual acaba erigiéndose en la principal característica de su personalidad y en la base de todas sus virtudes o defectos.

Por otro lado, un número considerable de títulos han abordado la homosexualidad desde prismas melodramáticos destinados a empatizar con el público, en aras de una deseable normalización libre de prejuicios y, sobre todo, de persecución legal: téngase en cuenta que, en el momento actual, todavía hay en el seno de la ONU 68 países donde la homosexualidad se considera como delito, y en 12 de ellos se castiga con pena de muerte. La homosexualidad masculina, y en particular la que de un modo u otro aborda la temática del sida, ha sido el eje de títulos como *Compañeros inseparables* (*Longtime Companion*, 1989, Norman René), el telefilm estrenado en cines *En el filo de la duda* (*And the Band Played On*, 1993, Roger Spottiswoode) o, sobre todo, la popular *Philadelphia* (ídem, 1993, Jonathan Demme).

Peor, al margen de la enfermedad, si una película de Hollywood ha contribuido a normalizar, dentro de un orden, la homosexualidad masculina como eje dramático, esa ha sido, sin duda alguna, *Brokeback Mountain* (ídem, 2005, Ang Lee), con su celebrada historia de amor entre dos vaqueros (Heath Ledger y Jake Gyllenhaal). El film de Ang Lee ganó, entre otros, el Óscar a Mejor Director, y algo más de una década más tarde, la comedia dramática *Green Book* (ídem, 2018, Peter Farrelly), con su generosa historia de amistad entre un rudo chófer italoamericano (Viggo Mortensen) y el refinado pianista negro y gay parra el que trabaja (Mahershala Ali), ganaría el de Mejor Película.

No incluimos aquí *Moonlight* (ídem, 2016, Barry Jenkins), también oscarizada, porque no es un film de Hollywood. También hay que tener en cuenta que la escasa proliferación de películas de temática gay abordada con rigor y seriedad se debe a que tampoco suelen ser grandes éxitos de taquilla, con las excepciones de las mencionadas *Brokeback Mountain* (178 millones de dólares) y *Green Book* (321 millones de dólares).

Cabe destacar que la homosexualidad femenina sigue siendo una figura relativamente marginada dentro de la filmografía gay hollywoodense, en triste concordancia con la marginación que sigue pesando sobre la mujer en cuanto personaje protagonista de grandes producciones, por más que existan excepciones tales como las parejas lésbicas formadas por Margaux Hemingway y Patrice Donnelly en *Personal Best* (Robert Towne, 1982), por Whoopi Goldberg y Margaret Avery en *El color púrpura* (*The Color Purple*, 1985, Steven Spielberg), o por Mary Stuart Masterson y Mary Louise Parker en *Tomates verdes fritos* (*Fried Green Tomatoes*, 1991, Jon Avnet).

Peor está claro que, dentro del cine de Hollywood, a las lesbianas todavía les queda por recorrer un largo camino hacia la deseable normalización, que vaya más allá del morbo típicamente heterosexual y masculino de ver a dos mujeres juntas haciendo el amor.

5. Resultados

Aunque la orientación sexual y la identidad de género integran aspectos esenciales en la vida de una persona y se encuentran bajo el marco de protección de los derechos humanos, el recorrido realizado muestra cómo ambas categorías continúan presentándose como un reiterado motivo de actos de discriminación, violencia y opresión. El fundamento que hemos detectado en la muestra realizada, se asocia a la persistencia de construcciones culturales e ideológicas basadas en el heterosexismo y la heteronormatividad.

El sistema muestra su temor al afirmar que la cohesión social requiere de la prohibición de la homosexualidad, de ahí su silenciamiento. La sublimación de lo homosexual se manifiesta como un elemento fundamental, ya que garantiza la pertenencia social y la ciudadanía. Este aspecto ya fue advertido por Freud en *Totem y tabú*, donde señala que la mención de los nombres prohibidos puede desencadenar las pulsiones más profundas contenidas por el silencio. Mismo aspecto recogido por Judith Butler en “Palabra contagiosa...” (2000b). Nombrar esta palabra ataca las fronteras de lo establecido, de ahí su represión y su expresión “camouflada”.

6. Discusión y conclusiones

La evolución, no tanto la permisividad como tratamiento ecuánime de la homosexualidad en el cine, ha sido bastante vertiginosa en las últimas tres décadas, facilitada, entre otras cosas, por la repercusión autoral, crítica o comercial de algunas películas de cineastas como Pedro Almodóvar, Wong Kar-wai, Ang Lee, Gus Van Sant, Abdellatif Kechiche, Todd Haynes, Park Chan-wook, Sebastián Lelio, Céline Sciamma y Sai Ming-linang, directores y directoras abiertamente homosexuales o que han realizado películas sobre relaciones gais. Pero antes, como hemos visto, hubo que derribar variados y rocosos muros antes de llegar a una cierta «normalidad» y destrozar una amplia gama de clichés y visiones simplistas sobre el tema, en un contexto fílmico estadounidense.

Pero igualmente, en otros contextos cercanos, por ejemplo, el del Reino Unido, no hizo un verdadero acto de contrición hasta 2016, cuando una enmienda a la legislación promovida por el Gobierno provocó el indulto de más de 60.000 hombres condenados por homosexualidad, de los cuales solo estaban vivos en ese momento cerca de 15.000.

Tampoco fue una decisión muy meditada por el Gobierno, sino que vino condicionada por el hecho de que tres años antes, en 2013, la reina Isabel había indultado a título póstumo a Alan Turing, el matemático que descifró el código Enigma durante la segunda guerra mundial, interpretado por Benedict Cumberbatch en *The Imitation Game* (Morten Tyldum, 2014). Recordemos que Turing fue condenado a prisión en 1952 por atentado a la moral pública o, dicho en otras palabras, por mantener una relación sentimental con un joven menor de veinte años; para esquivar la cárcel, Turing se sometió a castración química y acabó suicidándose dos años después.

Pese a sus pliegues y repliegues, sus lecturas incrustadas bajo textos de apariencia más convencional y ortodoxa y sus aislados intentos de mostrar en la pantalla la homosexualidad sin tapujos, el cine especialmente estadounidense, funcionó en una línea quizá demasiado recta hasta que tuvo que asumir, como transformaciones, las propias que vivió la realidad gay.

El sida, por supuesto, es una de ellas, porque supuso un cambio drástico y doloroso de paradigmas entre la homosexualidad y obligó a una mirada menos lúdica o festiva en las películas sobre el tema.

En el cine más liberalizado de la siguiente década, el sida se convirtió en el eje vector de los discursos más interesantes y realistas sobre la condición homosexual, sus derechos, carencias y enfrentamientos con un sistema caduco. No es que algunas de estas películas sean especialmente relevantes en términos cinematográficos, pero marcaron el inicio de una profunda revisión de lo que entendemos por cine gay, tan variado como variadas son las orientaciones acuñadas detrás de la terminología (cambiante y acumulativa) del LGTBIQ+.

La amplia realidad gay –este es un término más correcto para muchos activistas y sociólogos, ya que el de homosexual continúa arrastrando prejuicios y patologizaciones- debe permitir pues películas de muy diversa índole, aunque algunas de ellas se hayan basado en conceptos reduccionistas y clichés aún no superados. Sin embargo, podemos señalar algunos ítems, más allá de los señalados, que siguen vigentes y con los que cerramos esta reflexión:

- La patologización de las sexualidades no hegemónicas.
- Estrategias de normalización.
- Mantenimiento de estereotipos.
- Homosexualidad masculina: sexo no normativo dominante.
- Homosexualidad femenina: marginal.

Desde aquí consideramos la importancia de visibilizar el papel de la educación en los procesos de construcción de identidades (+): la identidad de género, las identidades “hegemónicas”, las identidades “disidentes o discrepantes”; así como las actitudes y prácticas existentes hacia la diversidad sexual.

6. Referencias

- Amenábar, A. (2003). Prologo. En Ocaña, J. *La vida a través del cine*. Suma de Letras.
- Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Editorial Paidós.
- Balló, J. y Pérez X. (2004). *La semilla inmortal: los argumentos universales del cine*. Anagrama.
- Brisset, D.E (2011). *Análisis fílmico y audiovisual*. Editorial UOC.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and Subversion of Identity*, Routledge.
- Butler, J. (2000a). Imitación e insubordinación de género. *Revista de Occidente*, 235.
- Butler, J. (2000b). Palabra contagiosa. Paranoia y ‘homosexualidad’ en el ejército. *Reverso*, 1.

- Byung-Chul, H. (2015). *La salvación de lo bello*. Editorial Herder.
- Caparrós Lera J.M. (2007). *Guía del espectador de cine*. Alianza Editorial.
- Castro, S. J. (2017). *Teología estética. Fundamentos religiosos de la filosofía del arte*. Editorial San Esteban.
- Choza, J. y Montes, M.J. (2001). *La antropología en el cine, I*. Laberinto.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Editorial Paidós.
- García Lozano, F. J. (2015). *Los caminos de la acción. Un recorrido a través de la obra de Paul Ricoeur*. Editorial Espigas.
- Gennett, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Editorial Taurus.
- Herrera, J. (2005). *El cine. Guía para su estudio*. Alianza Editorial.
- Hernando Nieto, E. (2002). ¿Teología política o Filosofía Política? La amistosa conversación entre Carl Schmitt y Leo Strauss. *Foro Interno: Anuario de Teoría Política*, 2, 117-187.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global*. Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *La estetización del mundo*. Anagrama.
- Marías, J. (1990). *Reflexión sobre el cine*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Meier, H. (2008) *Carl Schmitt, Leo Strauss y el concepto de lo Político - Sobre un diálogo entre ausentes*. Katz.
- Odin, R. (1988). L'analyse comme exercice pédagogique. *CinémAction*, 47, 56-62.
- Orellana, J. y Martínez Lucena, J. (2010). *Celuloide posmoderno. Cine y autenticidad en el cine actual*. Ediciones Encuentro.
- Ricoeur, P. (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (1987). Autocomprensión e historia. En T. Calvo y R. Ávila (Eds.), *Paul Ricoeur: los caminos de la interpretación*. Anthropos.
- Schrader. P. (2008). *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*. Ediciones JC.
- Scheler, M. (2003). *El puesto del hombre en el cosmos*. Losada.
- Schmitt, C. (2009). *Teología política*. Editorial Trotta.
- Taylor, Ch. (2007). *La era secular*. Gedisa.
- Taylor, Ch. (2021). *El futuro del pasado religioso*. Editorial Trotta.
- Wittgenstein, L. (2012). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Alianza Editorial.

AUTOR:**Francisco José García Lozano**

Universidad Loyola, España.

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Granada y Doctor por la Universidad Autónoma de Madrid. Licenciado en Teología Histórico-Dogmática por la Facultad de Teología de Granada. Máster en Profesorado de Enseñanza Secundaria Obligatoria y Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanzas de Idiomas (UGR). Profesor de grado y posgrado en la Facultad de Teología de Granada (Universidad Loyola) y en el Instituto Teológico de Murcia (OFM). Director de la revista Proyección y colaborador en Razón y Fe (Universidad de Comillas). Su línea de investigación tiene como objeto el análisis, desarrollo y divulgación de tendencias generales y los desarrollos teóricos de la filosofía hermenéutica actual.

fgarcial@uloyola.es

Índice H: 1

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0001-9755-9270>

Academia.edu: <https://acortar.link/UqOlaB>