

FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN ESPAÑOLES DURANTE EL FRANQUISMO

BEATRIZ GONZÁLEZ DE GARAY

JUAN CARLOS ALFEO

«je savais que le bien comme le mal est affaire de routine,
que le temporaire se prolonge, que l'extérieur s'infilte au-
dedans, et que le masque, à la longue, devient visage.»

Mémoires d'Hadrien

M. Yourcenar

I. INTRODUCCIÓN

Durante la larga dictadura franquista, tanto las salas como las películas cinematográficas fueron en España espacios de añoranza, de encuentros furtivos, de anhelos imposibles y severas advertencias para todo aquel cuya sexualidad, con independencia de su orientación, discurriese por fuera de los estrechos márgenes que la particular moral religiosa asignaba a la sexualidad humana de manera absolutamente católica, es decir —valgan la diáfora y la paradoja— universal. La sexualidad debía ser heterosexual, conyugal, reproductiva y monógama o, de lo contrario, condenada, si bien el machismo imperante toleraba que la monogamia pudiera cuestionarse con relativa indulgencia en el caso del varón.

En la cruzada moral del régimen despertaban especial preocupación los productos culturales

entre los que el cine y más tarde la televisión se hicieron merecedores de un celo especialmente atento por parte de los mecanismos censores, tanto civiles como religiosos, pues coexistían ambos, cada uno con entidad y organismos propios¹, alimentando páginas de anécdotas que a la luz de hoy pueden parecer ingenuas en ocasiones, pero que en su tiempo constituían una verdadera pesadilla para quienes querían hablar de realidades heterodoxas (ZUBIAUR, 2010). El problema era que el control se ejercía de manera subjetiva, atendiendo al particular criterio del censor, en el marco de conceptos tan difusos como el respeto a “las buenas costumbres”, no existiendo un código detallado y explícito al estilo del norteamericano Código Hays que permitiese a guionistas y productores anticiparse al juicio de la censura; lo más cercano era el código publicado en 1950 por la Co-

misión Episcopal de Ortodoxia y Moralidad cuyo fin era dar orientación moral a los fieles católicos², pero que no era necesariamente coincidente con las directrices de la censura civil, por mucho que la Iglesia estuviese representada de sus órganos.

Esta indefinición provocaría una reivindicación específica por parte de los profesionales del cine en las denominadas *Conversaciones de Salamanca*, en las que se reclamaba que se «determinen claramente los asuntos y temas inabordables, y que tenga la suficiente amplitud para dar posibilidades a un cine que afronte temas importantes» así como la demanda de que la censura solo pudiese ser ejercida por la Iglesia docente y su dictamen no pudiese ser modificado a posteriori por otro organismo oficial (GALLÁN, 1989: 226-227).

Esta combinación de control civil y religioso determinaba que la representación “visible” de la cuestión LGBTIQ en cualquiera de sus aspectos, variaciones o detalles, solo pudiese aflorar a las pantallas tanto de cine como de televisión bajo condiciones muy precisas y controladas.

La diferencia entre cine y televisión resulta esencial en lo que respecta al contenido de este trabajo y explica por qué existe tal diferencia de volumen entre los anecdóticos de uno y otro medio en relación al aparato censor: mientras que el cine era una actividad industrial que, si bien merecía la protección del régimen, era fundamentalmente iniciativa privada, la televisión era un medio exclusivamente público cuyo control, al menos en teoría, estaba garantizado.

En estas páginas repasaremos los detalles de la representación de la cuestión primero en el cine y después en la televisión durante el periodo franquista. Finalmente, en un análisis metadiscursivo, abordaremos las miradas que, ya desde el periodo democrático, se elaboran sobre aquella etapa y su particular relación con la cuestión LGBTIQ.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE ESPAÑOL DE LA DICTADURA: MODALIDADES OCULTAS, CINE ERÓTICO Y ‘COMEDIA DE MARIQUITAS’

La homosexualidad aprendió durante décadas a vivir en el margen de las historias de otros, a travestir su mirada con los ropajes de amores, desamores, deseos y pasiones que se le asemejaban hasta el punto de poder alcanzar una identificación que a ratos se convertía en la identidad misma, de ahí la cita que encabeza este artículo. La experiencia gay y lésbica bebió durante años de representaciones que, pese a ser interesadamente erróneas y claramente desfavorecedoras, constituían la única fuente discursiva “autorizada” en la construcción identitaria.

No nos vamos a extender sobre las modalidades de representación *oculta*, *erótica*, *reivindicativa*, *desfocalizada* e *integrada* que se han dado hasta la fecha de la cuestión LGBTIQ tanto en el cine como en la televisión en España, pues se ha escrito bastante sobre este tema³, a la que añadiremos ahora la *modalidad tradicional*.

Hasta la llegada de la democracia, solo hubo dos maneras de abordar la cuestión LGBTIQ en el cine: hacerlo de manera que los detalles sobre la naturaleza del objeto de representación no fuesen totalmente explícitos o hubiese que recurrir a referencias extradiscursivas para poder vincularlos, que es lo que sucede con la que hemos venido denominando *modalidad oculta*, como sucede en películas como *Diferente* (Luis María Delgado, 1961) o *La maldición de los Karnstein* (Marcelo Matrocínque, 1964), o que en caso de hacerse suficientemente reconocible, dicha representación fuese fiel a los estereotipos tradicionales que presentaban un personaje risible o perverso, perfectamente reconocibles pero cuya visibilidad resultase por un lado relativamente tranquilizadora y, por otro, deslegitimase cualquier atisbo de equidad moral y social. Todo ello constituiría una modalidad que



Expresión gráfica del deseo homosexual y la culpa en la película *Diferente* (Luis María Delgado: 1962)

podríamos denominar *modalidad tradicional*, en el sentido de que las representaciones se ajustan a los clichés y estereotipos tradicionalmente asociados a la visibilidad homosexual en el medio social.

En el caso de las mujeres, el procedimiento tomó un camino inesperado pues, a falta de una figura tradicionalmente “risible” motor de situaciones cómicas, y dado que el estereotipo de la mujer masculinizada no causaba ni de lejos el mismo efecto hilarante, se optó por la vertiente perversa de modo que la lesbiana “visible” se encarnó en una mujer de apetitos incontrolados cuyo epítome será la vampira. Este desplazamiento narrativo la desterraba al universo de lo quimérico, de lo irreal, de lo inexistente más allá de las tramas de ficción, y por tanto también tranquilizador a su manera, en la medida en que su perversión no constituía una amenaza fuera del universo diegético. El estereotipo vampírico se mantuvo durante años en la cinematografía de varios países y acabaría constituyendo todo un género en sí mismo ofreciendo relatos relevantes mucho más allá del periodo que abordamos.

En *Diferente* las referencias a la naturaleza del protagonista fueron codificadas acudiendo a estándares de una supuesta cultura homosexual recurriendo a guiños a la obra de Oscar Wilde, Lorca

o Freud, al cultivo del cuerpo, al amor por la danza o recurriendo a referencias de carácter simbólico de naturaleza freudiana con martillos neumáticos que perforan, antebrazos que se hinchán o se yerquen, dedos que pulsán los timbres “adecuados”, etc. En la imagen 1 se recoge el momento en el que Alfredo, tras contemplar fascinado y deseante al operario del martillo neumático, retorna a la casa de la mujer de un empleado que se le había insinuado sin éxito unas secuencias antes. Tras el último plano del obrero, la punta del martillo neumático funde con el dedo de Alfredo sobre el timbre, indicando la naturaleza sexual de lo que viene a continuación: Alfredo entra y la mujer cierra la puerta con sonrisa satisfecha. Obsérvese que, aun cuando la mujer ya ha abierto, el dedo permanece sobre el timbre.

Diferente consigue superar la censura combinando sabiamente su coqueteo con los límites de lo aceptable en términos de representación sin llegar a rebasarlos y un mensaje moralizante sin fisuras en el que el personaje acabará hundido, humillado y visiblemente arrepentido. En el informe de la Junta de Clasificación D. Alberto Reig [Gozalbes], tras elogiar aspectos estéticos y técnicos había observado que «[...] en cuanto a lo de “diferente”, eso es otro asunto» pero no se habían indicado “adaptaciones”⁴. Para completar la coartada, cerrando la sinopsis adjunta al expediente se indicaba que «Alfredo es echado de su casa por su hermano mayor. En su soledad, invoca el perdón de Dios»⁵. Como diría Baltasar Gracián: entrar con la ajena para salir con la suya. Se adelanta de este modo la película al espíritu de la nueva Orden Ministerial de 9 de febrero de 1963 en la que se dictan unas normas de censura cinematográfica mucho más explícitas de lo que habían sido hasta el momento: «Novena.- Se prohibirá: 1º La presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este último caso sea exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral».⁶

En 1978, ya en democracia, la película se re-estrena sin cambiar su metraje original pero añadiendo al material promocional el explícito eslogan: «Por qué ser homosexual es ser Diferente!».

En *La maldición de los Karnstein*, la película que podría haber merecido un honor similar al de *Diferente* pero en relación con el lesbianismo, las referencias son literalmente borradas del mapa y nada queda en el relato cinematográfico de la historia que le sirve de inspiración, *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872). No será hasta 1972 cuando *Carmilla* “retorne” al cine español mucho más explícita, encarnada bajo el anagrama de Mircala en *La novia ensangrentada* de Vicente Aranda.

En *La novia ensangrentada* el lesbianismo se presenta como una condición perversa y maligna; en palabras de Irene Pelayo (2011: 285) «El mordisco tiene poder explícitamente sexual sobre quien lo padece. El poder inmortal propio de los vampiros se transmite a través de un mordisco, una acción similar a un beso, a través del cual se contagian las cualidades vampíricas. Tras este mordisco, la víctima caerá en las redes de quien la mordió y del vampirismo en general. En el cine, por su parte, esta mordedura adquiere el significado de una introducción al mundo del sexo por parte de la vampira hacia su víctima». Tradicionalmente «la esencia de la homosexualidad como una debilidad depredadora impregna la representación de los homosexuales en las películas de terror» (Russo, 1987: 49, traducido por MELERO, 2010: 53).

Como en el caso de *Diferente*, las estrategias que operan en las representaciones vampíricas son más o menos sutiles, dependiendo del ojo que las contemple: por un lado la síntesis vampírica reduce el asunto lésbico a una cuestión de mordiscos que no son sino la sublimación narrativa del encuentro sexual entre las protagonistas (PELAYO, 2011: 286) y, por otro, la construcción lésbica no establece en este periodo compromiso alguno con la construcción identitaria del grupo social sino que coloca a las mujeres en la dirección de satisfacer una mirada heterosexual masculina donde los encuentros femeninos forman



Carteles de promoción de *Diferente* (Luis María Delgado: 1962): su estreno en 1962 y reestreno explícito después del Franquismo en 1978.

parte del imaginario erótico común. No obstante, el vampirismo lésbico desafía los límites de lo aceptable en la medida en la que cuestiona la presencia masculina como fuente de satisfacción sexual presentando mujeres narrativamente fuertes, emancipadas y sexualmente autosuficientes, razón por la que el único fin posible es la muerte de las protagonistas.

Estas películas juegan con la coartada del terror no desprovisto de un cierto erotismo que, si bien no estaba totalmente bien visto, podía ser aceptado mientras se mantuviese dentro de los límites de la decencia. *Las Vampiras* (Jesús Franco, 1973), por ejemplo, ve reducido su metraje en 15 minutos, debido a las exigencias de la censura para que se eliminasen todos los planos excesivamente generosos o violentos (PELAYO, 2011: 54). Estos límites saltarán finalmente por los aires con el fin de la dictadura, dando lugar a lo que será la modalidad erótica que caracterizará la mayor parte del cine lésbico de la Transición; las vampiras persistirán, pero su vertiente erótica será llevada al extremo por directores como Jesús Franco.

Las implicaciones políticas de estas estrategias no pueden ser más obvias, pero Beatriz Gimeno

nos lo aclara y, aunque su texto hace referencia a la lesbiana de los mensajes publicitarios, es perfectamente aplicable al objeto que nos ocupa: «En ella [la lesbiana de los anuncios publicitarios], la identidad lésbica ha desaparecido y se ha transformado en un reflejo, en una foto fija que permite que el patriarcado capitalista explote la ansiedad masculina transformando una identidad política amenazante en una fantasía sexual [...]» (GIMENO, 2005: 297).

Otra de las coartadas que permitía al personaje homosexual aparecer en las películas durante el franquismo era la risa. Provocar la hilaridad ha sido tradicionalmente la función reservada al personaje homosexual masculino en discursos populares de todo tipo: chistes, novelas, piezas teatrales, por lo tanto no es sorprendente que el cine y la televisión aprovecharan —y sigan haciéndolo— el filón narrativo que el equívoco masculino/femenino proporcionan. *No desearás al vecino del 5º* (Ramón Fernández, 1970) es un híbrido imposible entre “la comedia sexi-celtibérica” y la “comedia de mariquitas”, y ese fue probablemente el secreto de su éxito; en palabra de Román Gubern (1981: 267): «se llegaba a un pacto hipócrita entre la escabrosidad como atractivo comercial y su represión moral».

Extendiendo un poco la afirmación, la jugada de *No desearás al vecino del 5º* consiste en negar cuanto muestra: se plantea el tema del divorcio, pero se desmiente; se alaba el adulterio al tiempo que se denuncian sus estragos; se plantea la posibilidad de las relaciones prematrimoniales —por una buena causa, claro— pero finalmente se respeta la honra de la novia y, por último, se representa a un personaje homosexual como eje de la trama pero resulta que lo que tenemos finalmente es un auténtico Casanova disfrazado que, en realidad, hace lo que hace para sobrevivir.

No sin problemas, salva el filtro la censura, entre otras cosas porque la representación del *mariquita* es divertida y tranquilizadora en la medida en que es previsible, notoria y su expresión es la

antítesis del heterosexual masculino, por lo que no hay margen posible para la confusión, lo que Albert Mira (2008: 78-79) define como “paradigma de inversión”: «En el mariquita, el deseo y el amor son ridículos o patéticos, rara vez se toman en serio. Al acentuar lo externo, cualquier hondura emocional desaparece, el peligroso fantasma del homoerotismo se esfuma».

Durante la dictadura, pese a los conflictos, diferentes corrientes en el seno del propio gobierno o incluso desavenencias entre autoridades civil y religiosa sobre lo que la censura debía o no aceptar, las únicas vías de acceso a una mirada homosexual en el cine eran, por tanto, aceptar una caricatura —ni benévola ni ingenua— o entrar en el juego de la ocultación y asumir la culpa y el castigo como un equipaje molesto e inevitable. No obstante, existía también una tercera posibilidad: la de apropiarse de argumentos y tramas. Los melodramas de corte moralizante que durante décadas alimentaron la cartelera española disponían de espacios argumentales suficientemente amplios como para que pudiese tener lugar un verdadero proceso de proyección e identificación entre espectador y personajes, casi siempre femeninos, una estrategia de apropiación argumental que explicaría la existencia de auténticos mitos gays, como Sara Montiel, que encarnaban a heroínas social y moralmente cuestionadas, como María Luján en *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957), debido a la forma en que vivían sus relaciones amorosas, igual que sus espectadores homosexuales que, precisamente a partir de este paralelismo, podían proyectarse en tramas que no estaban dirigidas a ellos inicialmente. Como afirma García Rodríguez (2008: 96-97): «la figura de la folclórica vestida con “faraloes” es de todas un icono gay particular de España y pasa a formar parte de ese imaginario colectivo de algunos homosexuales de la época». María Donapetry (2006: 78-9) aborda la cuestión de la apropiación, o lo que ella llama «lecturas a contrapelo», en relación con la representación de la figura de la reina Juana la Loca en *Locura de*

Amor (Juan de Orduña, 1948): «La combinación de palabras 'reina', 'loca' y 'amor' se convirtieron en pasto relativamente fácil de reinscribir en el discurso popular del momento.»

Esta dialéctica entre discurso del opresor y discurso del oprimido queda patente en esta reflexión de Barthes, recogida igualmente por Donapetry, en relación con el mito: «El oprimido no es nada, en él sólo se encuentra un habla, la de su emancipación; el opresor es todo, su palabra es rica, multiforme, suelta, dispone de todos los grados posibles de dignidad: tiene la exclusividad del metalenguaje. El oprimido hace el mundo, sólo tiene un lenguaje activo, transitivo (político); el opresor lo conserva, su habla es plenaria, intransitiva, gestual, teatral: es el mito; el lenguaje de uno tiende a transformar, el lenguaje del otro tiende a eternizar» (BARTHES, 1999: 133).

Yendo un paso más allá, también se han elaborado apropiaciones *queer* de películas tan a priori alineadas con la ideología franquista como *Harka* (Carlos Arévalo, 1941) o *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942) (AMADOR CARRETERO, 2010).

3. LA REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN LA FICCIÓN TELEVISIVA ESPAÑOLA DE LA DICTADURA: TABÚES Y EQUÍVOCOS.

Si el cine encontró ranuras, exiguas y estrechas, por las que escapar a la censura, a la televisión le fue muy complicado dado su propio carácter generalista y la escasez de oferta con la que se contaba en el periodo. Será en la Transición democrática cuando el medio se abra tímidamente a estos temas y representaciones con programas como el reportaje de *Informe Semanal* (TVE 1: 1973-) "Homosexuales, aquí y ahora" de 1981 o la emisión en 1983 de un programa de *La clave* (TVE 2: 1976-85) dedicado a la homosexualidad. Es además el de la homosexualidad en la televisión de la dictadura un tema apenas investigado (GONZÁLEZ DE GARAY, 2012; LLAMAS, 1997; MELERO SALVADOR, 2013), por lo

que expondremos los pocos ejemplos de referencias a la homosexualidad que encontramos en la ficción para televisión de la dictadura franquista.

Al igual que en el cine, los primeros ejemplos estaban fuertemente estereotipados y sus intervenciones eran episódicas. Por un lado, destacan los casos de personajes episódicos en los que la homosexualidad se sugería mediante el exagerado amaneramiento de los gestos y los diálogos equívocos. Esta modalidad de representación es análoga a la modalidad oculta cinematográfica (ALFEO, 1997: 34-35). Esto es, una forma de sugerir de for-



Arriba. Alusión al lesbianismo en la Roma clásica en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

Abajo. Homoerotismo en un sketch ambientado en la Edad Media en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

ma elíptica la homosexualidad de los personajes a través de referencias extradiscursivas.

Las primeras alusiones de las que se tiene constancia (MELERO SALVADOR, 2013: 505) aparecen en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE 1: 1967), ese programa con paradójica vocación aperturista en un medio fuertemente controlado que «revela los difíciles equilibrios de la dictadura» (GÓMEZ ALONSO Y PALACIO, 2006: 33), un relato sobre la historia de la censura al que la censura no dejó utilizar ese preciso término. En primer lugar, en un *sketch* sobre la Roma clásica y su supuesto libertinaje se puede observar un grupo de personas bebiendo y acariciándose. Entre ellos se ve a dos mujeres que mientras se abrazan comparten un racimo de uvas (13 min. 45 s.). Se encuadra, por tanto, esta primera referencia en un contexto de perversión y vicio, no obstante, narrado desde la fina ironía que ridiculizaba a esa 'Liga Femenina contra la frivolidad' que actuaba como hilo conductor del relato y que, dicho sea de paso, merecería un análisis desde perspectiva de género.

Otro viso de homoerotismo podemos encontrarlo en el *sketch* sobre la Edad Media en el que se muestra un striptease que es contemplado, entre otros, por dos hombres que se abrazan acarameladamente hasta que se dan cuenta de lo que están haciendo y rehúyen el uno del otro (19 min. 42 s.). Este tipo de equívocos de intención cómica serán la base de la llamada 'comedia de mariquitas' (MELERO SALVADOR, 2010: 127-180).

El siglo XVI es definido por la Conferenciante (Irene Gutiérrez Caba) como «el siglo de oro del teatro y el siglo de oro del recato». Tanto que, como la propia narradora indica, las mujeres ni siquiera podían subir al escenario. Asistimos entonces a la representación de un Romeo y Julieta en cuyo clímax se produce un beso entre los dos enamorados. Con un buscado efecto hilarante el contraplano nos deja ver a una Julieta interpretada por José Luis Coll, lo que pone de manifiesto la ironía



Arriba. Beso entre Romeo y Julieta, interpretada por José Luis Coll, en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

Centro. Amaneramiento de los personajes en la Francia del siglo XVII en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

Abajo. Equívoco homosexual con un pretendido sentido cómico en *Historia de la frivolidad* (Jaime de Armiñán y Narciso Ibáñez Serrador, TVE I: 1967)

fruto de la incoherencia entre las palabras de halago de la censora Conferenciante y el beso homosexual que vemos en pantalla. Aun siendo fruto de la misoginia y no siendo interpretado como un

acto homosexual *per se* el momento supone un hito representativo que tardaría muchos años en repetirse en la ficción televisiva nacional. De hecho, no se vuelve a tener constancia de un beso homosexual, esta vez sí con personajes que definen su orientación sexual de tal manera, hasta *La huella del crimen* (TVE 1: 1985), Capítulo 5 (#1x05, El crimen del cadáver descuartizado, Ricardo Franco, TVE 1: 1985). En los dos siguientes fragmentos teatrales, de *Otelo* y *Hamlet*, también vemos que los personajes femeninos están interpretados por hombres.

Cuando la historia llega a la Francia del siglo XVII se observa, por un lado, un afectado amaneramiento de prácticamente todos los hombres que aparecen en el baile y, por otro, se muestra un

equivoco de corte homosexual cuando uno de los “preciosos” (así se les designa en los créditos) guiña un ojo y otro de los hombres piensa que se refiere a él, se sorprende y el primero niega para a continuación enfocar la cámara a una mujer a la que vuelve a guiñar el ojo (30 min. 08 s.). Otro equivoco que refuerza la tradición de la utilización de la homosexualidad (masculina) como elemento cómico.

Otro ejemplo de referencias elididas a la homosexualidad lo encontramos en el cuarto capítulo de la primera temporada (#1x04, Aquí durmió Carlos III, Antonio Drove, TVE 1: 1977) de *Curro Jiménez* (Antonio Larreta, TVE 1: 1976-78) en el que los afectados ademanes de un personaje episódico apuntan a una velada homosexualidad.

Cuando este personaje, llamado Don Félix, ve a la esposa de un embajador musulmán que también se hospeda en su misma posada y que, en realidad, es el Estudiante (José Sancho) disfrazado, asegura que tiene mucho pelo, fuma cigarros y es



Arriba. El Estudiante (José Sancho) y el personaje episódico Don Félix (Emiliano Redondo) protagonizan un equivoco homosexual en *Curro Jiménez* (Antonio Larreta, TVE 1: 1976-78) (#1x04, Aquí durmió Carlos III, Antonio Drove, TVE 1: 1977)

Abajo. Carmen Martín Gaité realiza un cameo en *Entre visillos* (TVE 1: 1974) (#1x11, Miguel Picazo, TVE 1: 1974) en el que se la puede ver en actitud cariñosa con el personaje de Teresa (Sonsoles Benedicto) que en la novela era descrita como lesbiana.



un poco rara, pero que «tiene un extraño atractivo que no sabría explicar». Al final del episodio los personajes terminan bajo los efectos del opio. Es en ese momento cuando este personaje, Don Félix, mirando un clavel, asegura en voz alta que quizás su vida haya sido un error para, a continuación, señalar sonriente que le encanta descubrirlo y comenzar a hacer carantoñas y perseguir al Estudiante disfrazado.

De nuevo, nos encontramos, por tanto, con un ejemplo de modalidad oculta de representación de la homosexualidad basado en el equívoco y el travestismo y muy presente tanto en la tradición teatral como en el folclore y en el cine.

personaje interpretado por Sonsoles Benedicto, pero se puede ver un acercamiento entre este personaje y otro, un cameo de la propia Carmen Martín Gaité, con el que bebe y hablan cariñosamente.

Bajo esta modalidad de representación, la oculta, aparecerán ejemplos también más adelante, es decir, ya en un periodo democrático. Tal es el caso en 1983 de la serie *Anillos de oro* (TVE 1: 1983), escrita por Ana Diosdado y dirigida por Pedro Masó, y que afrontó la cuestión de la homosexualidad a través de la trama episódica del séptimo capítulo (#1x07, A pescar y a ver al Duque, Pedro Masó, TVE 1: 1983).



Se escamotea al espectador la imagen de una relación afectivo/sexual homosexual mostrando únicamente la expresión de horror de la sirvienta al descubrirla en *Anillos de oro* (TVE 1: 1983) (#1x07, A pescar y a ver al Duque, Pedro Masó, TVE 1: 1983)

Otro caso en el que se necesitan referencias extradiscursivas para interpretar la posible homosexualidad del personaje acontece en *Entre visillos* (TVE 1: 1974), concretamente en el decimoprimer capítulo de la serie (#1x11, Miguel Picazo, TVE 1: 1974). Esta adaptación de la novela de 1957 escrita por Carmen Martín Gaité y ganadora de premio Nadal sobre la vida rutinaria y tediosa de un grupo de mujeres en una capital de provincias de la España de los años 50. En el libro se asegura que el personaje de Teresa es una mujer divorciada y lesbiana. La serie elimina las referencias a la orientación sexual del

El episodio narra la historia de Arturo (Tony Isbert), un hombre de clase social alta en la treintena cuya madre le hace prometer antes de morir que se casará. Él es retratado como una persona excesivamente tímida, que siempre ha estado en casa con su madre, que carece de figura paterna, delicado y sensible. En perfil coincide con los grandes rasgos estructurales que definían al personaje homosexual cinematográfico español estudiados por Juan Carlos Alfeo Álvarez (1997: 295): «un sujeto soltero, de entre 19 y 30 años, atento al cuidado de su aspecto [...], perteneciente a un nivel socialmente situado entre el alto o el medio/alto y

también con un elevado nivel cultural» y «pertenece a núcleos familiares desintegrados —de los que suele faltar casi siempre la figura paterna— con los que mantiene un estatus de relación favorable».

El tabú social respecto a la homosexualidad imperante queda reflejado en la utilización constante de eufemismos (delicado, sensible) para referirse a la orientación sexual del personaje. De hecho, en el capítulo citado se escamotean no sólo las palabras, sino también las imágenes. Cuando Rita (Queta Claver), la sirvienta, entendemos que sorprende a Arturo en la cama con uno de sus empleados, no se ofrece ninguna imagen de los dos hombres, sino que el espectador sólo puede contemplar la cara de estupor de la sirvienta que sale corriendo de la habitación seguida segundos más tarde por el propio Arturo, que sale vistiéndose del dormitorio y por su amante. Por tanto, no se ofrece en ningún momento una constatación verbal o visual de la homosexualidad del personaje, a pesar de que tanto por la trama como por las alusiones sea más que evidente, lo que concuerda con los rasgos de la modalidad oculta de representación.

En definitiva, la homosexualidad en la ficción televisiva española durante la Dictadura Franquista fue una temática prohibida por la censura y sólo a través de situaciones ambiguas y de referencias extradiscursivas podemos rastrear algunos ejemplos que dan pie a una lectura *queer*.

4. LA MIRADA DIACRÓNICA: LA HOMOSEXUALIDAD EN EL FRANQUISMO VISTA DESDE LA DEMOCRACIA

La representación que de la homosexualidad durante la dictadura se ha hecho en fechas posteriores a ésta, es decir, durante el período democrático comenzado en 1975 y hasta la actualidad, constituye un singular e interesante caso de análisis. Tanto en cine como en televisión han sido varios los títulos que se han acercado al período dictatorial incluyendo de diversas maneras la temática homosexual.

Por un lado, destacan aquellos ejemplos de *biopics* y de producciones que introducen entre sus personajes a destacadas figuras históricas. Se encuadran aquí producciones como *Lorca, muerte de un poeta* (TVE 1: 1987-88), *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977), *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), *Las cosas del querer 2* (Jaime Chávarri, 1995), *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009) o *Sin límites* (Little ashes, Paul Morrison, 2008). Esta focalización en grandes literatos, cantantes o pintores entronca con lo que Llamas (1997: 72) denomina el “factor Elton John”: «[l]os nuevos gays autorizados [...] son con frecuencia ejemplos de reconocidas excelencias».

BUENA PARTE DE LA MIRADA DIACRÓNICA HACIA LA HOMOSEXUALIDAD DURANTE EL FRANQUISMO SE HA SUSTENTADO EN LA RECUPERACIÓN DE LAS FIGURAS DE IMPORTANTES PERSONALIDADES EN EL CAMPO DE LAS ARTES

Por un lado, la televisión, que a finales de los 70 y los 80 mostraba su tendencia a las adaptaciones literarias —*Cañas y barro* (TVE 1: 1978), *Fortunata y Jacinta* (TVE1: 1980), *Los gozos y las sombras* (TVE1: 1982), etc.— así como a los *biopics* de ilustres personajes —*Cervantes* (Eugenio Martín, TVE1: 1981), *Ramón y Cajal: Historia de una voluntad* (TVE2: 1982), *Goya* (TVE1: 1985), etc.—, recaló en la figura de Federico García Lorca de la mano de Juan Antonio Bardem en *Lorca, muerte de un poeta*. Según Manuel Palacio (2005: 154), «se trataba de crear mitologías simbólicas a base de conectar el pasado con el tiempo y el espacio social del presente». Eran series caracterizadas por un tono monocorde «a medias entre dar voz a los vencidos y ajustar cuentas con los vencedores» (PALACIO, 2005: 161). En este contexto, abordar la homosexualidad de Lorca funcionaba como un símbolo

más de la libertad de expresión. No obstante, la serie, que ganó el Premio de la Crítica en el Festival de Montecarlo de 1988, mostraba unas relaciones sentimentales homosexuales en gran medida sugeridas en lugar de explícitas. Se insinúa la atracción de Lorca hacia Dalí, que el cine mostrará de forma palmaria en *Sin límites*, y se narra su relación con Emilio Aladrén y con Rafael Rodríguez Rapún. En este sentido, no es una narración especialmente reivindicativa y el diálogo que más se acerca a ese espíritu acontece en el cuarto capítulo (#1x04, El Llanto 1929-35, Juan Antonio Bardem, TVE 1: 1987) cuando, ante la sorpresa que Cipriano Rivas Cherif manifiesta al descubrir que Lorca “no ha conocido mujer”, Lorca asegura: «solo he conocido hombres y sabes que el marica me da risa, me divierte con su prurito mujeril de lavar, planchar y coser, pintarse, vestirse con faldas, hablar con gestos y ademanes afeminados. Pero no me gustan. Tu idea de conocer sólo a la mujer no es la normalidad, ni la mía tampoco. Lo normal es el amor sin límites, pero para eso se necesitaría una verdadera revolución, una nueva moral, una moral de la libertad absoluta. Y esa es la que buscaba el viejo hermoso Walt Whitman». Este desdén por lo afeminado lo recuperará la serie *El ministerio del tiempo* (Pablo Olivares y Javier Olivares, TVE 1: 2015) en cuyo octavo capítulo (#1x08, La leyenda del tiempo, Marc Vigil, TVE 1: 2015) los protagonistas se trasladan a la Residencia de Estudiantes en 1924. Allí entablan relación, entre otros, con el propio Lorca (interpretado por Ángel Ruiz) quien asegura «no voy a negar que me gusten los hombres, pero odio las plumas, marabúes y los afeminamientos» (28 min. 30 s.). Incluso al personaje de Julián (Rodolfo Sancho) se le toma por homosexual por abrazar a Lorca. Ese mismo episodio narra un affaire amoroso entre una de las protagonistas, Irene (Cayetana Gillén Cuervo), y la actriz Rosita Díaz Gimeno (Mar del Hoyo), nuera de Juan Negrín.

La figura de Lorca, probablemente la figura histórica homosexual más importante de España,



El amor de juventud se reaviva en *80 Egunean* (José María Goenaga y Jon Garaño, 2010)

había sido también incluida en la trama de *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977). En ella el protagonista, José García (interpretado por Héctor Alterio, que ganó el premio a mejor actor en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián de ese año) mantiene relaciones frecuentes con Pedro (José Joaquín Boza), amigo a su vez de un poeta adolescente que pronto será identificado como Federico García Lorca. De hecho, en este filme se recupera también la “Oda a Walt Whitman” de *Poeta en Nueva York* a la que recurrirá en fechas posteriores *Lorca, muerte de un poeta* y que configura un elemento de una cierta tradición cultural patria gay. De la representación que en la película se hace de la homosexualidad destaca, por un lado, que la orientación sexual de José «parece constituir un estado que bloquea toda puerta a la esperanza» y, por otro, que «aparece la primera representación en campo de una acción de carácter sexual entre dos hombres: un beso entre José y Miguel» (ALFEO, 1997: 57).

En esta línea hacia la mayor explicitud de la representación de la homosexualidad de Lorca

destaca el film *Sin límites*, una producción hispano-británica que aborda la tumultuosa relación entre Lorca (Javier Beltrán) y Dalí (Robert Pattinson). La cinta muestra cómo a pesar de las reticencias del pintor y de forma atribulada llega a manifestarse su relación en besos e incluso un conato de contacto sexual.

La ficción cinematográfica de producción nacional se acercó también a la figura del importante literato español Jaime Gil de Biedma (interpretado por Jordi Mollà) a través del film *El cónsul de Sodoma*. No exenta de polémica (Intxausti, 2010; Ruiz Mantilla, 2010) la película narra de forma explícita el intrincado devenir sexual del poeta así como el arrinconamiento de la homosexualidad tanto por parte de la sociedad biempensante franquista como de la resistencia (ejemplificada en su exclusión del Partido Comunista).

Terminamos este repaso a producciones audiovisuales que se han acercado a importantes figuras históricas homosexuales que vivieron el franquismo con el caso de Miguel de Molina retratado por Jaime Chávarri en las dos partes de *Las cosas del querer*. Ambas pertenecen a la modalidad de representación desfocalizada ya que «la homosexualidad ya no constituye el objeto central en el desarrollo de la trama» (ALFEO, 1997: 42). No obstante, en la segunda (han pasado 6 años desde la primera, 1989 a 1995) «la cuestión de la homosexualidad queda mucho más definida» (ALFEO, 1997: 101) y se representan tres tipos de personajes homosexuales: el desinhibido lúdico, el ingenuo enamorado y el pasional que no acepta su condición.

En definitiva, se observa cómo buena parte de la mirada diacrónica hacia la homosexualidad durante el Franquismo se ha sustentado en la recuperación de las figuras de importantes personalidades en el campo de las artes. Destaca en este sentido tanto la ausencia de mujeres como de representantes de otros ámbitos sociales como pudiera ser el científico, el económico o el político.

Por otro lado, Agustí de Villaronga se presenta como un director cuya filmografía ha abordado

recurrentemente el tema de la homosexualidad: desde *Tras el cristal* (Agustí de Villaronga, 1987) hasta 99.9 (Agustí de Villaronga, 1997) o *Aro Tolbukhin* (Agustí de Villaronga, 2002) y las ambientadas en el lugar y período histórico aquí analizado (la dictadura franquista) como *El mar* (Agustí de Villaronga, 2000) o *Pa Negre* (Agustí de Villaronga, 2010). Cine de autor de «películas crueles» y por las que «circula el mal» (PEDRAZA, 2007: 6) y en las que «solemos encontrarnos personajes generalmente complejos en el papel de corruptores de niños» (GORDI, 2011: 54). Tema este, el de los abusos a menores en el contexto del régimen franquista, que también abordará *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004) con su recreación de la pederastía en un colegio católico en los años 60.

El tratamiento dramático es también el elegido por *Electroshock* (Juan Carlos Claver, 2006), tv-movie basada en hechos reales que narra la historia de amor entre dos profesoras en los años finales del franquismo, una de las cuales es internada en un centro psiquiátrico y obligada a recibir descargas eléctricas. Se mantiene en este filme la tendencia a que en el cine con personajes homosexuales los progenitores mantengan actitudes empáticas o de rechazo en función el sexo de sus hijos. Así habitualmente los gays cuentan con padres implacables y madres más comprensivas mientras que sucede lo contrario en los personajes lésbicos, como muestra esta película.

También narra una historia de amor entre mujeres con el represivo contexto de la dictadura como telón de fondo la premiada *80 Egunean* (José María Goenaga y Jon Garaño, 2010). Dos antiguas amigas se reencuentran ya en su madurez y se reavivan los sentimientos de su juventud. Desde la sutileza y sin dramatismo se narra la represión presente en el contexto (el anterior, pero también el actual), aunque en el segundo caso es más endógena que exógena, surge de una de las protagonistas a través de la cual se «explora la persistencia de inhibiciones y prohibiciones históricas homofóbicamente producidas» (PERRIAM, 2013: 39).

EL CINE Y LA TELEVISIÓN (EN MENOR MEDIDA) ENCONTRARON ALGUNAS RANURAS POR LAS QUE COLAR UN IMAGINARIO NO-HETEROSEXUAL BASÁNDOSE PRINCIPALMENTE EN LAS SIGUIENTES ESTRATEGIAS: LA OCULTACIÓN (REFERENCIAS IMPLÍCITAS Y ELIDIDAS), LA CARICATURIZACIÓN Y LA APROPIACIÓN (DE ESPACIOS HETEROSEXUALES)

El recuerdo de un amor de juventud en la última etapa de la vida es también el motor de la acción de *En la ciudad sin límites* (Antonio Hernández, 2002). En ella se mezcla la represión política franquista (a través de la clandestinidad comunista) con la represión social de la sexualidad ejemplificada en el personaje de Marie (Geraldine Chaplin), que denunció al amante de su marido, y del propio Max (Fernando Fernán Gómez), que se arrepiente de no haber vivido su amor de juventud.

El tragicómico es el tono elegido por *Madre amadísima* (Pilar Tavora, 2009) para narrar la historia de Alfredo (Ramón Rivero), un hombre que rememora su vida marcada por un padre maltratador, una relación muy cercana a su madre y por su manifiesta pluma que le genera diversos problemas en el ambiente represivo de un pueblo en los últimos años del Franquismo.

En televisión y en fechas más recientes se ha abordado la temática homosexual durante el franquismo a través de *Amar en tiempos revueltos* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera, TVE1: 2005-12), *Cuéntame* (Miguel Ángel Bernardeau, TVE1: 2001-) y *El ministerio del tiempo*. A lo largo de la dilatada extensión de las dos primeras se han sucedido varios personajes homosexuales: Sito Robles (Jaime Menéndez), Felipe (Xosé Manuel Esperante), Ubaldo Ramos (Roberto San Martín), Richi (Víctor Massán), César (Miguel Cubero), Beatriz de la Palma (Sandra Collantes),

Matilde (Bárbara de Lema), Teresa (Carlota Olcina) y Ana (Marina San José) en *Amar en tiempos revueltos*, así como Julián (Roger Coma) en su secuela, *Amar es para siempre* (Josep Maria Benet i Jornet, Antonio Onetti y Rodolf Sirera, Antena 3: 2013-) y Mateo (Asier Etxeandía), Arturo (Alberto Vázquez) y Marcelo (Nao Albet), aunque este último se incorpora a la serie muerto el dictador, en *Cuéntame*. En general, los personajes de estas dos series suelen encuadrarse en una modalidad de representación integrada de la homosexualidad a pesar del periodo histórico en el que se ambientan. Así, por ejemplo, en Felipe, César, Ubaldo, Richi, Beatriz, Matilde y Ana (AETR) o en Arturo (C) no hay sentimiento de culpa, se realiza su deseo y se comparte con otros personajes (por ejemplo, con su esposa en el caso de Ubaldo), incluso con ciertos visos reivindicativos en un contexto absolutamente represivo: “Las personas no somos mejores ni peores según el sexo que nos guste” (#1x173, Asier Aizpuru, TVE 1: 2006). No es el caso de Sito ni de Teresa (AENTR) o Mateo (C) que tienen más problemas a la hora de integrar su orientación sexual y asumen concepciones propias de la época como “yo sé que esto es una enfermedad” (Mateo en #5x84, La habitación de arriba, Agustín Crespi, TVE1: 2004). Por su parte, Julián (AEPS) adoptará el rol de villano dimensionado por su pasado de abusos sexuales en el seno de la Iglesia.

En *El ministerio del tiempo* la temática homosexual se aborda principalmente a través del personaje protagonista de Irene (Cayetana Gillén Cuervo), lesbiana, nacida en 1930 y, como ella misma afirma, “aventurera”, eufemismo para aludir a sus múltiples aventuras amorosas.

En el séptimo capítulo de la primera temporada (#1x07, Jorge Dorado, Tiempo de venganza, TVE1: 2015) se explica el momento en el que se reclutó al personaje de Irene para formar parte del Ministerio del tiempo y, por tanto, viajar a través de la historia de España asegurándose de que se mantiene. Fue en 1960, por tanto en plena dictadura franquista, cuando la protagonista estaba a punto

de suicidarse por lo desdichado de su vida tanto laboral como familiar en un régimen como ese: «me he pasado media vida viviendo con las reglas que me imponían los demás. Pasé mi juventud casada con un hombre que detestaba. Mis padres me obligaron a casarme con él con 17 años. [...] Podía haber sido peor. Casi me meten a monja porque me encontraron con una amiga en el cuarto de baño».

Los protagonistas también se desplazan a la época franquista en el tercer episodio de la primera temporada (#1x03, Marc Vigil, *Cómo se reescribe el tiempo*, TVE1: 2015).

5. CONCLUSIONES

La representación de la homosexualidad durante la dictadura franquista estaba prohibida, con independencia de las discrepancias entre la censura civil y la religiosa o, incluso, de los vaivenes de la propia política del régimen. No obstante, el cine y la televisión (en menor medida) encontraron algunas ranuras por las que colar un imaginario no-heterosexual basándose principalmente en las siguientes estrategias: la ocultación, recurriendo a referencias implícitas o elididas, la caricaturización, respetando los estereotipos de la cultura popular al respecto de la homosexualidad, y la apropiación de tramas y personajes heterosexuales. Todas ellas estrategias trágicas que llevan implícitos la ignominia, el escarnio, la invisibilidad, la muerte o el castigo.

Por su parte, destacan tres corrientes del tratamiento que se ha hecho de la cuestión homosexual durante el Franquismo en periodos recientes y democráticos: la recuperación de grandes figuras históricas, como Federico García Lorca, la focalización en los aspectos represivos y/o marginales, apelando a la complicidad de una audiencia igualmente oprimida en diversos aspectos durante la dictadura, y la representación integrada en la que se desculpabiliza a los personajes y se desdramatiza su situación, a pesar del posible anacronismo, para conectar con la sensibilidad del periodo de emisión por encima del de ambientación. ■

NOTAS

- 1 Merece especial mención a este respecto la obra de Juan Antonio Martínez Bretón (1988). *Influencia de la iglesia Católica en la cinematografía española (1951-1962)*. Madrid: Harofarma, en la que se detallan los organismos encargados del control moral, los códigos que se establecieron y se hace un repaso a las no siempre fáciles relaciones entre poder civil y religioso en relación a los criterios morales que debían inspirar el control de contenidos.
- 2 El código clasificaba las películas según su contenido moral en: 1. Todos, 2. Jóvenes (de 14 a 21), 3. Mayores (más de 21), 3R. Mayores, con reparos (para adultos con sólida formación moral) y 4. Gravemente Peligrosa. (COLMENERO MARTÍNEZ, 2014, p. 145).
- 3 En relación con las diferentes modalidades de representación véase Alfeo (1997 y 2000), Pelayo (2011), sobre cine, y González de Garay (2012) sobre ficción televisiva.
- 4 "Adaptaciones" era el apartado del informe en el que la comisión indicaba cortes y modificaciones que condicionaban la autorización del rodaje.
- 5 Expediente nº 23.805 de la Junta de Clasificación y Censura. La rama de censura se reunió el 23 de diciembre de 1961, mientras que la de clasificación lo hizo el 23 de febrero de 1962.
- 6 Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las "Normas de censura cinematográfica" publicada en el B.O.E. nº 58, de 8 de marzo de 1963 (p. 3930)

BIBLIOGRAFÍA

- ALFEO, Juan Carlos (1997). *La imagen del personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. Universidad Complutense de Madrid.
- ALFEO, Juan Carlos (2000). El enigma de la culpa: la homosexualidad y el cine español 1962-2000. *International Journal of Iberian Studies*, 13, 136-147.
- AMADOR CARRETERO, María Pilar (2010). La sexualidad en el cine español durante el primer franquismo. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 1, 3-22.
- BARTHES, Roland (1999). *Mitologías*. México: Siglo XXI editores.

- COLMENERO MARTÍNEZ, Ricardo (2014). Iglesia católica y cine en el franquismo: tres perspectivas para un proyecto. *Historia Actual Online*(35), 143-151.
- DONAPETRY, María (2006) *Imagi/nación: la feminización de la nación en el cine español y latinoamericano*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- GALÁN, Diego (1989). 1950-1961. En Augusto M. Torres (Ed.), *Cine Español*. Madrid: Ministerio de Cultural - ICAA.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2008). *El celuloide rosa: un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales* (Vol. 28). Barcelona: La Tempestad.
- GIMENO, Beatriz (2005). *Historia y Análisis Político del Lesbianismo*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- GÓMEZ ALONSO, Rafael, y PALACIO, Manuel (2006). Historia de la frivolidad *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE* (pp. 32-33). Madrid: Instituto RTVE.
- GONZÁLEZ DE GARAY, Beatriz (2012). *El lesbianismo en las series de ficción televisivas españolas*. Universidad Complutense de Madrid.
- GORDI, Xavier (2011). Agustí Villaronga: el reconeixement d'una rara avis. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*(180), 52-55.
- GUBERN, Román (1981). *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)* (Vol. 166). Barcelona: Península.
- HOPEWELL, John (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones El Arquero.
- INTXAUSTI, Aurora (09/01/2010). Duro cruce de acusaciones en torno a 'El cónsul de Sodoma'. *El País*.
- LLAMAS, Ricardo (1997). *Miss Media: Una lectura perversa de la comunicación de masas*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Madrid: Notorius Editorial
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2013). Hacia una historia queer de la televisión española. Ibáñez Serrador y los primeros intentos de representación televisiva de la homosexualidad. *hispanic research journal*, 14(6), 505-521.
- MELERO SALVADOR, Alejandro (2014) "La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista", en *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 19, 36, 189-204.
- MIRA, Alberto (2008). *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*: Editorial Egales, SL.
- PALACIO, Manuel (2005). *Historia de la televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- PEDRAZA, Pilar (2007). *Agustí Villaronga*. Madrid: Akal.
- PELAYO, Irene (2011). *Imagen fílmica del lesbianismo a través de los personajes protagonistas en el cine español*. Universidad Complutense de Madrid.
- PERRIAM, Christopher (2013). *Spanish Queer Cinema*: Edinburgh University Press.
- RUIZ MANTILLA, Jesús (08/01/2010). Controversia en Sodoma. *El País*.
- ZUBIAUR, Nekane (2010). Lo que la censura nos dejó ver: *Fedra* de Manuel Mur Oti. *Zer*, 15(28), 13-29.

FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL CINE Y LA TELEVISIÓN ESPAÑOLES DURANTE EL FRANQUISMO

Resumen

El presente artículo analiza la representación que de la homosexualidad se hizo en el cine y la televisión españolas durante la dictadura franquista. Se concluye que se utilizaron principalmente tres formas de representación para sortear la censura imperante: la ocultación (mediante referencias implícitas), la caricaturización (exagerando los estereotipos) y la apropiación (de discursos sin a priori una intencionada lectura homosexual). Asimismo se estudia cómo el tiempo presente ha observado diacrónicamente el periodo franquista en relación a la homosexualidad desde la ficción cinematográfica y televisiva. Se observan en este sentido algunas tendencias como la recuperación de grandes personajes históricos homosexuales, el reflejo crudo de la represión imperante en el periodo o la desdramatización de la cuestión acercándose los discursos más a la sensibilidad contemporánea que a la histórica.

Palabras clave

Homosexualidad; Cine; Televisión; Franquismo; España; Dictadura; LGTBIQ.

Autores

Beatriz González de Garay Domínguez (Logroño, 1985) es profesora ayudante doctor de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Salamanca y miembro del Observatorio de los Contenidos Audiovisuales. Licenciada con Premio Extraordinario Fin de Carrera en Comunicación Audiovisual por la Universidad Carlos III de Madrid y Doctora Europea por la Universidad Complutense. Su principal ámbito de investigación son los Estudios de género y diversidad sexual en la ficción televisiva. Contacto: bgonzalezgaray@usal.es.

Juan Carlos Alfeo Álvarez (Langenau, 1964) es profesor contratado doctor en la Facultad de CC. de la información de la Universidad Complutense de Madrid y coordinador del Grupo Complutense de Estudios de Género y Representación Audiovisual. Pionero en el estudio de la representación audiovisual de la cuestión LGTBIQ, ha dirigido y publicado numerosos trabajos sobre el tema. Contacto: jcalfeo@ucm.es.

Referencia de este artículo

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz, ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 63-80.

PORTRAYING HOMOSEXUALITY IN SPANISH CINEMA AND TELEVISION DURING THE FRANCO REGIME

Abstract

This paper analyzes how homosexuality was portrayed in Spanish cinema and television during the Franco dictatorship. Our findings show that three main strategies were used in order to elude the censor: concealing (using implicit references), caricature (exaggerating stereotypes) and appropriation (*a priori* re-reading of non-homosexual discourses). We also study how contemporary cinema and television portrays homosexuality as it was during Francoism, with trends such as the recovery of historical homosexual characters, a harsh reflection of the prevailing repression, and a defusing of the issue with the generation of discourses closer to contemporary rather than historical sensibility.

Key words

Homosexuality; Film; Television; Francoism; Spain; Dictatorship; LGTBIQ.

Authors

Beatriz González de Garay Domínguez (b. Logroño, 1985) is a Lecturer in Audiovisual Communication at the University of Salamanca and a member of the Observatory for Audiovisual Contents. Holder of a BA and recipient of the special prize at Carlos III University of Madrid and a European PhD from the Complutense University of Madrid. Her expertise focuses on the study of gender and sexual diversity in television fiction. Contact: bgonzalezgaray@usal.es.

Juan Carlos Alfeo Álvarez (b. Langenau, 1964) is Associate Professor in Audiovisual Communication at the Complutense University of Madrid. He is the coordinator of the Complutense Research Group on Gender and Audiovisual Representation. A pioneer in Cultural and LGBTIQ studies in Spain, he has led many studies and published many papers on the topic. Contact: jcalfeo@ucm.es.

Article reference

GONZÁLEZ DE GARAY DOMÍNGUEZ, Beatriz, ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos, (2017). Portraying Homosexuality in Spanish Cinema and Television during the Franco Regime. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 63-80.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

