



## ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN VISUAL DE LA HOMOSEXUALIDAD EN EL RELATO CINEMATográfico ESPAÑOL DE 1970 A 1979

VÁLERI CODESIDO LINARES<sup>1</sup>, FRANCISCO GARCÍA GARCÍA<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos, España

<sup>2</sup> Universidad Complutense de Madrid, España

---

### PALABRAS CLAVE

*Cine español  
Transición española  
Homosexualidad  
Tardofranquismo  
Personaje filmico*

### RESUMEN

*Esta investigación analiza la representación de la homosexualidad tanto femenina como masculina en el cine español entre los años 1970 y 1979. Para ello, se ha realizado una selección de 74 películas partiendo de una muestra de 575 largometrajes realizados y estrenados a lo largo del decenio. Se estudia la reincidencia de películas que contienen representación tanto de homosexualidad masculina como femenina durante los cinco años anteriores y posteriores al final de la dictadura. Desde la teoría narrativa, se realiza un análisis del personaje de enfoque cuantitativo para pedir rasgos referentes a la edad, el nivel educativo, la apertura, la integración familiar, nivel socioeconómico y el cuidado personal de los perfiles registrados. Se identifican unas tipologías en el cine del tardofranquismo que difieren de las presentadas en los relatos realizados en los primeros años de la Transición tanto para las representaciones de la homosexualidad masculina y femenina.*

---

Recibido: 01/ 07 / 2024

Aceptado: 16/ 07 / 2024

## 1. Introducción

La caída del franquismo y el inicio de la Transición democrática marcaron una nueva era cultural en el país. El cine se convirtió en un espejo donde se reflejaban tanto las tensiones como las transformaciones sociales respecto a la identidad sexual. Durante el tardofranquismo, las alusiones a la homosexualidad en el cine español eran, normalmente, implícitas, con unos códigos propios que no han facilitado el análisis discursivo del cine con matices *queer*. Sin embargo, este sí que se producía durante el periodo y ha sido motivo de estudio en los últimos años (Lomas, 2022). De este modo, la homosexualidad, como rasgo narrativo, solía ser inequívoca, y también, en mayor o menor grado, asiduamente velada.

A pesar de las contribuciones recientes, el caso español sigue siendo un terreno necesitado de estudio. En particular, nos adentraremos en la representación de la homosexualidad en el cine durante el período de la Transición. La representación

sirve como un concepto inaugural e indispensable, no solo para la teoría estética y literaria, sino también para la semiótica, la epistemología y ciertas formas de teoría política; y, sin embargo, también parece un obstáculo, un concepto tosco, casi supersticioso o regresivo que invoca nociones atávicas, como teorías de la verdad basadas en la «imitación», la «copia» o la «correspondencia», y nociones mecánicas de poder político. (Mitchell, 2009, p. 361)

El cine ha estado «al servicio de una restauración de todo el orden representativo postergado por la literatura, la pintura y el teatro. Restauró tramas y personajes típicos, códigos expresivos y viejos resortes del pathos, e incluso la estricta división entre géneros» (Rancière, 2005, pp. 11-12). En este sentido, «la visualidad pasa a ser objeto de especial atención, pues corresponde a las prácticas de ver el mundo en que se procesan los modos como vemos lo que vemos, bajo la agencia de cuestiones socioculturales, impresas en esa experiencia» (Rocha, 2018, p. 107). Nuestro objetivo principal (OP) consiste en analizar la representación de la homosexualidad masculina y femenina en el cine español entre los años 1970 y 1979 indicando sus atributos. Se trata de ahondar en los posibles estereotipos forjados con la visibilidad explícita de las sexualidades no-normativas en los estertores del franquismo y la llegada de la Transición.

Los prejuicios y la discriminación tienen un impacto social y personal. A nivel social, los prejuicios y la discriminación contra las personas lésbicas, gais y bisexuales se reflejan en los estereotipos cotidianos de los miembros de estos grupos. Estos estereotipos persisten a pesar de que no están respaldados por evidencia, y a menudo se utilizan para justificar un trato desigual hacia las personas lésbicas, gais y bisexuales. Por ejemplo, las limitaciones en las oportunidades laborales, la crianza y el reconocimiento de relaciones a menudo se justifican mediante suposiciones estereotípicas sobre las personas lésbicas, gais y bisexuales. (American Psychological Association, 2008)

En la actualidad, cabe preguntarse en qué medida lo apuntado por la American Psychological Association, hace más de quince años, ha quedado en el pasado. El cine ha sido considerado una fuente valiosa para el estudio de la historia, en su función de 'historiofotía', un registro que complementa a la historiografía tradicional (Rosenstone, 2013, p. 10). La caída del franquismo, desde una perspectiva sociológica, dio paso a una nueva forma de ser y actuar, generando una cultura que se manifestaría plenamente en la década de los 80. Nos proponemos analizar el tratamiento de los personajes homosexuales, tanto masculinos como femeninos, en el discurso cinematográfico de ese período antes y después del final de la dictadura. Para ello, exploraremos planteamientos cuya índole puede ser también implícita, pero claramente definida a través de referencias visuales, profundizando en el subtexto fílmico.

Para llevar a cabo este análisis, se registraron las películas de la época y se realizó una selección para proceder a los visionados. Se identificaron elementos dialógicos y visuales que indicaban una representación velada pero inequívoca de personajes homosexuales. Además, se consideraron aspectos como la edad de los perfiles, su nivel educativo y su visibilidad social en la trama. Como parte de la estética narrativa de su configuración, investigamos también la resolución del personaje de rasgos homosexuales en el relato, determinando si la homosexualidad se presenta como posible motivo de castigo en el desenlace, ya sea eutélico —el/la protagonista finaliza con éxito— distélico —pierde con respecto a sus objetivos iniciales— o atélico —final abierto—.

## 2. Estado de la cuestión

Fassler exponía cómo Platón, reconocido como el portavoz del amor homosexual griego, pudo haber sido, para muchos, su primera introducción a la homosexualidad, lo mismo que había ocurrido con una adolescente Virginia Woolf, pues, según apunta, la misma «aprendió todo sobre el tema a partir de Platón», así como Lytton Strachey de 16 años, quien, después de leer *El banquete*, experimentó alivio al saber que «instintos de su misma índole existían ya hace años en aquella gloriosa Grecia» (1979, p. 238). En palabras de Foucault, «la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se la caracterizó en el famoso artículo de Westphal sobre las sensaciones sexuales contrarias (1870)» (1977, p. 56). En la historia contemporánea, e incluso para la ciencia, la homosexualidad ha aparecido tipificada como una desviación fruto de la enfermedad mental, como plasmó Kaan en *Psychopathia Sexualis* publicada en 1844. En este sentido, el psicoanálisis ha prestado especial atención al estudio de la homosexualidad. En *Female Sexuality*, Helene Deutsch elaboraba cómo en la mayoría de los casos que había analizado, el sujeto de análisis —es decir, una mujer lesbiana— se regía por la fuerza de sus instintos pregenitales a una entrega profunda y franca de su actitud masculina. Consciente o inconscientemente, la perversión estaba gobernada por la relación madre-hija que se desarrollaba en niveles pregenitales, en los profundos surcos de fijación pertenecientes a las fases prefálicas. En su camino regresivo, el sujeto había llevado consigo, desde la fase fálica, el deseo de actividad y cumplía este deseo en la relación homosexual como su forma más apreciada de gratificación (1933, p. 23). Ilustrativas son las reflexiones que proporciona Foucault en este sentido, pues apunta cómo, en el siglo XIX, los discursos en psiquiatría, jurisprudencia y literatura sobre la homosexualidad, inversión, pederastia y «hermafroditismo psíquico» incrementaron los controles sociales sobre estas «perversiones». No obstante, también surgía un discurso de resistencia, en el que la homosexualidad empezó a expresar su propia voz, reclamando su legitimidad y naturalidad, y frecuentemente empleando las mismas categorías médicas que la desacreditaban (1977, p. 124). En efecto, estas posturas también eran contestadas por comunidades o movimientos sincrónicos como la Liga de la Reforma Sexual de alcance internacional.

Desde 1975, APA ha instado a los psicólogos a tomar la iniciativa para eliminar el estigma de enfermedad mental que durante mucho tiempo se ha asociado con las orientaciones lesbica, gay y bisexual. Por otra parte, aunque la investigación sobre la homosexualidad ha examinado las posibles influencias genéticas, hormonales, de desarrollo, sociales y culturales en la orientación sexual, no han surgido hallazgos que permitan a los científicos concluir que esta se encuentre determinada por factores específicos. Se piensa que tanto la naturaleza como la crianza juegan roles complejos, pero la mayoría de las personas experimenta poco o ningún sentido de elección sobre su orientación sexual (American Psychological Association, 2008). Como apunte, en la actualidad, España es el segundo país con mayor porcentaje de población que se identifica dentro del colectivo (Europa Press Sociedad, 2023) después de Brasil.

### 2.1. Visualidad y representación de la homosexualidad en el cine

El código Hays consideraba la homosexualidad dentro de las perversiones sexuales que atentaban contra la protección hacia el público familiar, el mismo que se pretendía continuar atrayendo masivamente a las salas en los años del cine clásico de Hollywood. Por tanto, su representación explícita quedaba velada. El lesbianismo subyacente se vincularía al delirio y la enfermedad mental, como sería el caso del ama de llaves en *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), aquella persuasivamente letal Mrs. Danvers. Pese a las connotaciones negativas, para el reconocimiento de los sectores marginalizados, la presencia resulta fundamental, pues registrar implica una intención de máxima correspondencia posible con la realidad. En este sentido, la representación visual de la homosexualidad conduce a la modificación paulatina de sus matices si su presencia adquiere cierta constancia. «El derecho a mirar reclama autonomía frente a esta autoridad; se niega a ser segregado y, de forma espontánea, inventa nuevas formas. Se empeña en separar la ley del derecho» (Mirzoeff, 2016, p. 35). En términos de semiótica de la fotografía, registrar significa procurar que la imagen posea la huella o la traza de una realidad objetiva (Martínez, 2019, p. 223). Para Durand, imaginar un mal, representar un peligro, simbolizar la angustia significa, a través del control del pensamiento, dominarlos. Cualquier manifestación de un peligro en la representación visual ya lo reduce. Aún más, toda manifestación

simbólica lo hace (2005, p. 115) pues cualquier aspecto oscuro es sometido a la posibilidad de exorcizarlo a través de imágenes de luz.

El final de la película *Con faldas y a lo loco* (Willy Wilder, 1959) contó con un popular gag en el que un travestido Jack Lemon se quita la peluca para desvelar a su enamorado que ha sido engañado desde el inicio porque, él, en lugar de la coqueta mujer que aparentaba ser, es, en realidad, un hombre. A lo que, sin inmutarse, el galán responde: «nadie es perfecto». Este desenlace puede reflejar con precisión las fisuras del código Hays en el ocaso de la era dorada de Hollywood y el comienzo, con la entrada de la década de los 60, del cine contemporáneo, que no tardará en tratar con avidez todos aquellos tópicos narrativos que el código había vetado en las décadas previas. En este sentido, los setenta presentarían una narrativa cinematográfica rupturista, ensalzada por movimientos como el Nuevo Cine de Hollywood, que van a tratar la homosexualidad desde planteamientos inicialmente implícitos y tratamientos alternativos o experimentales. Un ejemplo sería *La calumnia* (William Wyler, 1961), interpretada por Shirley McLaine y Andrey Hepburn como profesoras difamadas por el rumor de que mantienen una supuesta relación sexual secreta, hasta que se descubre, en el clímax del relato y en un tono extremadamente dramático, que la primera experimenta verdaderos sentimientos amorosos por la segunda. Otro ejemplo sería la aclamada película *Lawrence de Arabia* (David Lean, 1962). En el filme, la homosexualidad late implícitamente, pero el relato ofrece el tratamiento de un personaje soltero, que parece estar rodeado de hombres de manera circunstancial y cuyos ideales le alejan de la vida doméstica. Sin embargo, la tensión implícita en algunas escenas apuntaría a la sexualidad velada de este héroe, aunque sin terminar de expresarla.

Según avanza la década, la homosexualidad aparece como rasgo narrativo en tragedias, películas de terror y, progresivamente, alguna comedia como, por ejemplo, *The Gay Deceivers* (Bruce Kessler, 1969) en la que los protagonistas pretenden ser homosexuales para evitar el servicio militar. De este modo, la estrategia narrativa por la que se trata la homosexualidad como paripé, y no realidad, presenta cierto recorrido comercial internacional que antecede a la canónica película española *No desearás al vecino del quinto* (Tito Fernández, 1970). Criticados socialmente, estos perfiles son readmitidos una vez se descubre que su homosexualidad es fingida y no reivindicada, participando en el sistema de representación LGTBIQ+ en el cine comercial que se realiza en la década de los 60 y principios de los 70. De este modo, afianzan un discurso cultural que inscribe la homosexualidad en el tabú, si bien, al menos, la representan de uno u otro modo. Para tener, obtener, reclamar o que se le asigne una identidad, el rasgo debe ser reconocible y explicable dentro de un entramado discursivo-cultural en el que figuran los sujetos de identidad suspensa (Brady y Schirato, 2010, p. 6), por lo que la representación, aunque sea de configuración cuestionable, ofrece una oportunidad para la evolución de su propuesta en la constancia de su repetición, algo que no brindaría la total invisibilidad.

Para finales de la primera mitad del siglo XX, Alfred Kinsey et al. elaboraban algunos de los diversos matices de la identidad sexual no heteronormativa y se manifestaba en contra de lo taxativo de su tratamiento. Expresaba su asombro al observar cómo muchos psicólogos y psiquiatras habían llegado a creer en solo dos tipos de hombres y dos tipos de mujeres: aquellos que son heterosexuales y aquellos que son homosexuales (2003, p. 895). Kinsey et al. consideraron la incompatibilidad de las descripciones de la heterosexualidad y la homosexualidad como características absolutas. En su lugar, propuso una escala de orientación sexual de siete puntos, que representa un continuo e incluyen: «exclusivamente heterosexual», «principalmente heterosexual, ocasionalmente homosexual», «igualmente heterosexual y homosexual», entre otros (Stock, 2019, p. 298), para matizar las clasificaciones.

## 2.2. La cinematografía de la Transición

En ciertos largometrajes nacionales de la década de los cincuenta, Melero ha apuntado a una representación de la homosexualidad implícita, pero «más o menos evidente, más allá de las lecturas sobre la inconveniencia de que estas representaciones fuesen tan despectivas para el personaje homosexual» (2014, p. 193). Se trata del reconocimiento de la audiencia del personaje «mariquita, o un bujarra» (2014, p. 193) que creara cierta complicidad con el público en clave de humor sin exponer explícitamente más detalles de la identidad, en este caso, sexual del personaje. Como ha sido apuntado, estos clichés conforman una parte fundamental del sistema de representación cultural de la homosexualidad en la gran pantalla, investigado, especialmente, en la última década y que suelen corresponder a la homosexualidad masculina.

### 3. Metodología

El rasgo narrativo que se busca con respecto a la representación de la homosexualidad sería cualquier visualidad de esta más allá de la identidad sexual del personaje. De este modo, se han incluido personajes que en algún momento exhiben conductas homosexuales, aunque sea de forma puntual, o que pueden identificarse como homosexuales de manera implícita en el relato. Los criterios de selección de la muestra con relación a las películas abarcan los siguientes aspectos:

- La periodización: que pertenezca al periodo elegido.
- La pragmática: relevancia histórica de la película.
- La variedad: distintas perspectivas, contextos sociales diferentes, etc.
- La pertinencia: rasgos narrativos relacionados con la homosexualidad.
- La extensión: evolutiva, que cubra el periodo con cierta homogeneidad.

Según Huerta, el tardofranquismo abarca «el convulso intervalo que se extiende entre 1966 y 1975» (2012). Por otro lado, Monterde establece límites temporales distintos: 1973-1976 para el tardofranquismo, 1977-1982 para la Transición, y a partir de 1983 en adelante para la democracia (1993, p. 26). Para estudiar el paso del tardofranquismo a la Transición, en esta investigación, se tienen en cuenta los años anteriores y posteriores a la muerte de Franco. Se ha establecido 1975 como año central, dividiendo el estudio en dos periodos equitativos de cinco años antes y después de su fallecimiento, por lo que la investigación abarca desde 1970 hasta 1979. De este modo, cubre la segunda mitad del periodo conocido como tardofranquismo, según Huerta, así como los años que Hopewell (1989) señala como clave en la Transición española en el ámbito cinematográfico, que son 1977 y 1978.

La población total consistió en 1090 películas realizadas y estrenadas a lo largo de la década. A este corpus de películas fue aplicado la serie de criterios propuestos: periodización, pragmática, enfoque, pertinencia y variedad. Esto ha llevado a alcanzar el 52,3% de las 1090 películas producidas para obtener una muestra representativa, que consistió en 580 películas examinadas en la búsqueda de ambas representaciones de homosexualidad femenina y masculina los 5 años anteriores y posteriores al final de la dictadura. Tras su visionado, obtenemos un total de 74 películas que presentaban rasgos narrativos relacionados con la homosexualidad femenina o masculina.

#### 3.1. El modelo de análisis

Se realiza un análisis narrativo entendiendo el personaje como «una unidad psicológica y de acción que ha de ser estudiada en el relato como una categoría narrativa, donde se combinan una serie de rasgos que hemos de describir» (Pérez, 2016, p. 538). Con esta finalidad, establecemos una serie de variables para el estudio de su representación, y atendemos tanto su evolución en la trama. «Siempre y cuando se produzca una evolución, esta debe ser contemplada desde la dimensión física, psicológica, sociológica» (Sánchez-Labela, 2016, p. 293). También se observa la reincidencia de perfiles a lo largo del decenio. Se atiende al análisis narrativo del personaje basado en las teorías de Hjemslev sobre contenido y expresión, sustancia y forma, pues afirma que «la forma del contenido, que es independiente del sentido y mantiene una relación arbitraria con el mismo, le da forma a una sustancia del contenido» (1974, p. 79). Chatman amplía esta idea al señalar que es necesario distinguir entre el discurso y su manifestación material, ya sea en palabras, dibujos u otras formas, siendo esta manifestación la sustancia de la expresión narrativa (1990, p. 24). Para Francisco García García,

en cuanto que el texto no deja de ser un objeto, puede ser observado desde distintas perspectivas y, con todo el respeto, en cuanto que es posesión de los diversos agentes del acto comunicativo, o sea, de escribir, leer, divulgar o archivar, es objeto de diferentes estrategias de apropiación. (García García, 2000, p. 45)

Analizaremos cómo se construyeron los personajes homosexuales en términos de edad, cuidado personal, nivel cultural, nivel socioeconómico, apertura social y vinculación familiar. A través de esta investigación, esperamos arrojar luz sobre un período crucial en la historia cinematográfica española que presentó representaciones explícitas, novedosas y seminales de la diversidad sexual.

### 3.2. Fases de la metodología

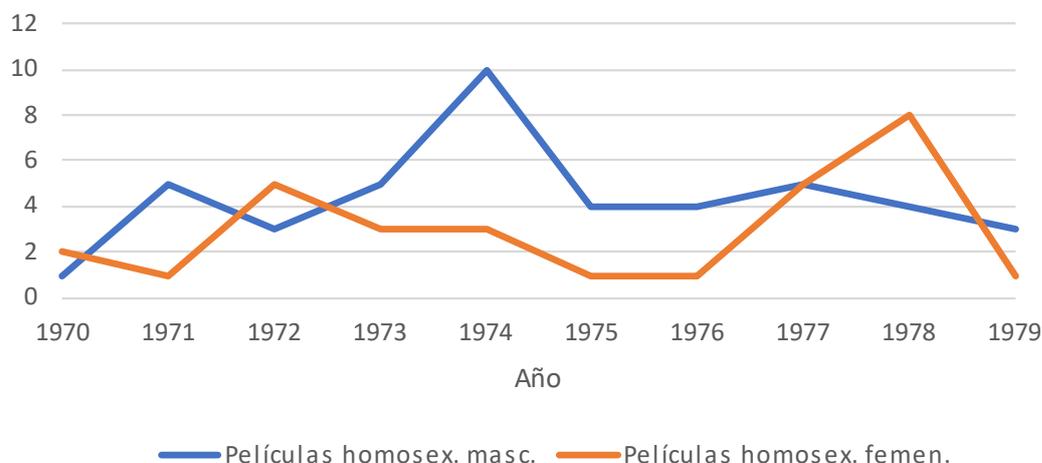
1. Revisión bibliográfica: se consultan obras relacionadas con la representación de la homosexualidad en el cine español para comprender el contexto y las tendencias en la representación cinematográfica durante el periodo de estudio, incluyendo las contribuciones de Alfeo, Melero y Lomas entre otros autores.
2. Exploración de la relación entre la homosexualidad y los cambios sociales durante la transición del franquismo a la democracia para evaluar las variables mencionadas: edad, arreglo personal, nivel cultural, nivel socioeconómico y apertura social.
3. Examen de la representación cinematográfica de la homosexualidad: rasgos, perfiles y evolución.

En resumen, nuestra metodología combina enfoques narrativos para comprender la complejidad de la representación de la homosexualidad en el cine del tardofranquismo a la Transición. Según Alfeo, «la representación del arreglo personal es una de las vías más simples de calificación/descalificación a la hora de construir modelos de representación» (2003, p. 120). Utilizaremos una escala de Likert (1932, p. 47) para medir estos aspectos, considerando desde «muy cuidado» hasta «muy descuidado» en el caso del aspecto físico, y desde «muy alto» hasta «en la miseria» en el caso del nivel socioeconómico.

## 4. Análisis

De 1970 a 1979, se encontraron 44 películas que contenían representaciones de homosexualidad masculina frente a las 30 películas que incluyen representación de la homosexualidad femenina.

**Gráfico 1.** Reincidencia en la representación visual de la homosexualidad masculina y femenina en número de filmes de 1970 a 1979.



Fuente: elaboración propia, 2024.

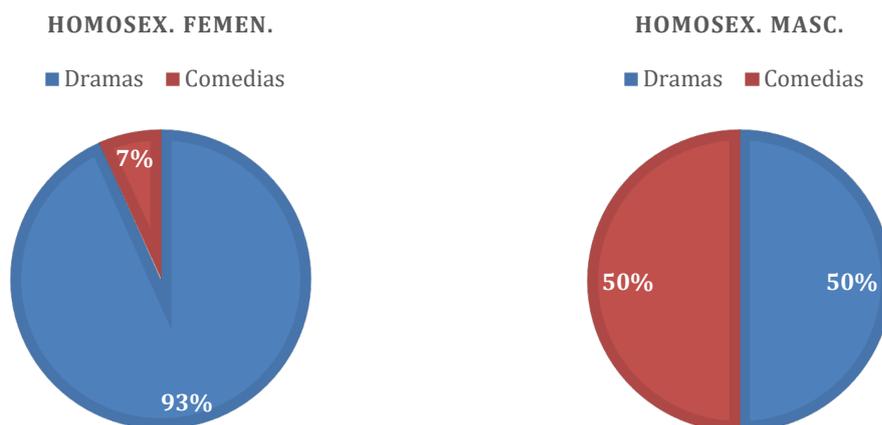
Desde la primera mitad del decenio, relatos *queer* como *Mi querida señorita* (Jaime de Armiñán, 1972), *Una pareja... distinta* (José María Forqué, 1974) o *El insólito embarazo de los Martínez* (Javier Aguirre, 1974) colaboran en la fragua de un discurso distintivamente LGTBIQ+ en el panorama cinematográfico español. Para Melero, por ejemplo, *La Corea* (1976) «es una película gay que (...) explica como pocas cómo el primer cine gay español nació de la nada, partiendo desde cero y sin ningún manual de ayuda» (2010, p. 197). Igualmente, el cambio de discurso no impacta en la frecuencia en la que personaje gay o rasgos relacionados con la homosexualidad masculina aparecen de manera secundaria en los relatos. *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona* (Ramón Fernández, 1979) podría ser un buen ejemplo de un filme de finales del decenio que incluye la presencia de un personaje masculino afeminado en el escenario de un pueblo de España cuya función en el relato resulta ornamental. Cabe apuntar, sin embargo, que ni es ya motivo de broma ni su presencia se muestra desintegrada en el contexto.

La representación visual de la homosexualidad masculina es incrementada notablemente antes que la femenina, alcanzando un pico claro previo al final de la dictadura. Algunos ejemplos de los filmes de

representación de la homosexualidad masculina en 1974 serían los dramas *Larga noche de julio* (Luis José Comerón) y *La madrastra* (Roberto Gavaldón), la comedia comercial *Una abuelita de antes de la guerra* (Vicente Escrivá) o filme de suspense *El asesino de muñecas* (Miguel Madrid).

Entre los largometrajes de representación homosexual femenina que corresponden al ligero pico en 1972, se encuentran las películas de género fantástico: *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda), *La mansión en la niebla* (Francisco Lara Polop) o *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio). En el segundo y mayor ascenso en 1978, las narrativas son de propuesta eminentemente erótica sin prácticamente excepción.

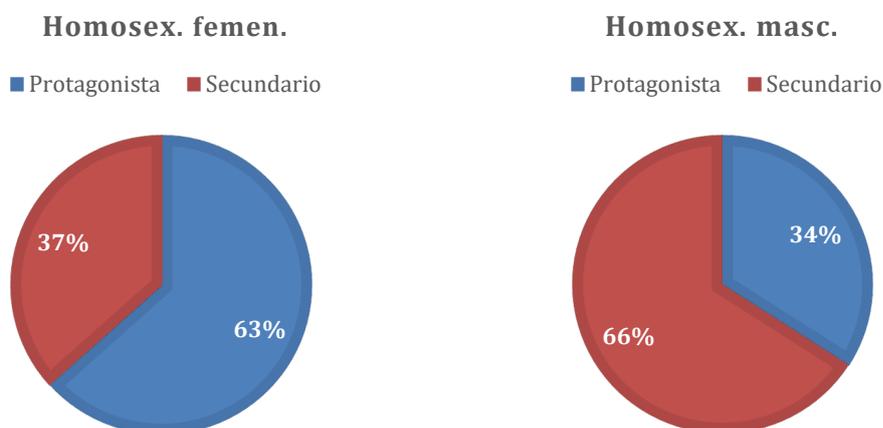
**Gráficos 2 y 3.** Predominancia dramática o cómica de las respectivas narrativas.



Fuente: elaboración propia con los datos recogidos en los visionados, 2024

Un porcentaje mayoritario de los personajes masculinos de rasgos homosexuales ostentan un rol secundario en la trama, mientras que son más frecuentes las protagonistas en las representaciones de homosexualidad femenina. También destaca la diferencia en el tono —cómico o dramático— entre ambas proyecciones, con una mayor presencia de comedias en las representaciones de homosexualidad masculina que en las femeninas. Para Garay y Álvarez, ante la ausencia de un cliché cómico —la feminización es ridiculizada, pero la masculinización, no tanto— se opta por presentar a la lesbiana «visible» como una mujer con apetitos desenfrenados, configurada como una carismática y sexualizada vampiresa, lo que la confinaba al mundo onírico e irreal del cine de género, excluyéndola de la cotidianidad de la audiencia (2017, p. 65).

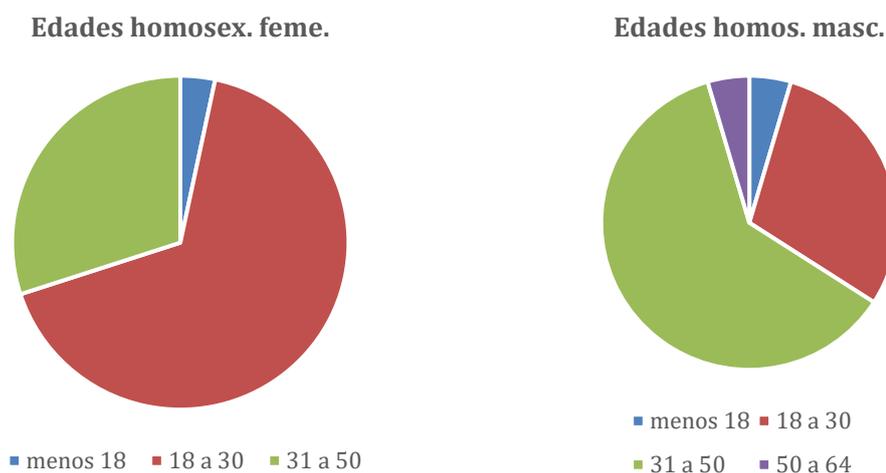
**Gráficos 4 y 5.** Nivel de presencia en el relato de los personajes de rasgos de homosexualidad femenina y masculina.



Fuente: elaboración propia con los datos recogidos en los visionados, 2024

De la treintena de filmes que presentaban rasgos de homosexualidad femenina, se hallaron 19 personajes principales y 11 de reparto. Entre los primeros, estarían *La novia ensangrentada* (Vicente Aranda, 1972), *Emma, puertas oscuras* (José Ramón Larraz, 1974), *El límite del amor* (Rafael Romero-Marchent, 1976), *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977) o *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978), mientras que algunos de los secundarios se encontrarían en *Manchas de sangre en un coche nuevo* (Antonio Mercero, 1975), *La muerte ronda a Mónica* (Ramón Fernández, 1977) o *Cartas de amor a una monja* (Jorge Grau, 1978).

Gráficos 6 y 7. Franjas de edad de los personajes que presentan rasgos de homosexualidad masculina y femenina.



Fuente: elaboración propia con los datos recogidos de los visionados, 2024

Se observó también la reincidencia en las distintas franjas de edades de los personajes masculinos y femeninos para notar que ellas son configuradas considerablemente más jóvenes en general. Aunque decrecen las representaciones de la homosexualidad masculina en la madurez, se siguen registrando casos incluso más allá de la cincuentena, como sería el ejemplo del personaje interpretado por Antonio Ferrandis en *Parranda* (Gonzalo Suárez, 1977). No ocurre lo mismo con las representaciones de la homosexualidad femenina, que, prácticamente, desaparecen.

#### 4.1. Homosexualidad femenina

De las 30 películas en las que figuraba la representación de la homosexualidad femenina, 28 son dramas y solo 2, comedias.

Estos personajes presentan un aspecto cuidado (9) o muy cuidado (7) de manera recurrente, aunque son numerosos los casos en los que la buena presencia es moderada (4), baja (9) o muy baja (1). Algunos de los personajes de vestimenta más lujosa estarían en la bisexual Duquesa de Alba encarnada por Irina Demick en *Goya, historia de una soledad* (Nino Quevedo, 1970), la también aristocrática esposa –Lucía Bosé– que abandona al marido –José Luis López Vázquez– por otra dama de la alta sociedad en *Manchas de sangre en un coche nuevo* (Antonio Mercero, 1975) así como la acomodada señora atormentada por fantasías con su vecina a la que da vida Florinda Volcan en *Una lagartija con piel de mujer* (Lucio Filci, 1971). En el extremo opuesto, en cuanto a vestuario y apariencia, encontramos a las presas de *Carne apaleada* (Javier Aguirre, 1978). No se detectan particularidades en la expresión oral o el tono de voz. Y si bien, por ejemplo, Esperanza Roy no luce su habitual melena en *Carne apaleada*, la caracterización de estos personajes se aleja considerablemente de cualquier derivado del perfil *butch* para inscribirse en la convención de lo netamente femenino una y otra vez. Los demás personajes no mencionan la belleza de las protagonistas en los guiones de las respectivas películas. No obstante, casi todas las actrices son reconocidas por su atractivo, como Silvia Tortosa en *Clímax*, (Francisco Lara Polop, 1977), Charo López en *El límite del amor*, Rocío Dúrcal en *Me siento extraña*, (Enrique Martí Maqueda, 1977), o María Elena Arpón en *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972).

Se observó que el nivel socioeconómico de estos perfiles era mayoritariamente medio-bajo (14), seguidos de la categoría medio-alto (11) y algunos de nivel medio (5). En lo que respecta a la esfera

cultural, se presentan pocos perfiles de nivel bajo (2), la mayoría se situarían en el medio-bajo (15), medio (9) y medio-alto (4). Las puntuaciones más bajas en los perfiles culturales y socioeconómicos corresponden a películas de corte eminentemente erótico, tendenciales del momento, como serían *Las que empiezan a los 15 años* (Ignacio F. Iquino, 1978) o *Las eróticas vacaciones de Stela* (Zacarías Urbiola, 1978), junto con otras como *Escalofrío* (Carlos Puerto, 1978) o *Cartas de amor a una monja* (Jorge Grau, 1978). El estado civil no se especifica en puntuales casos (3), mientras la mayoría son solteras (17), seguidas de las casadas en una decena de relatos. La profesión tampoco se indica en bastantes ocasiones (11), pero ha habido artistas (3), sirvientas (2), monjas (2) y puntualmente pianista (1), profesora (1), modelo (1), prostituta (1), escritora (1) o estudiante (1).

El vínculo familiar ha sido otro de los aspectos observados, aunque no se registran datos en la amplia mayoría de los casos (19). En considerables ocasiones, se trataba de familias desintegradas (7) aunque también se representaron algunas integradas (4). En ningún caso, la apertura social era completa, considerable en *Manchas de sangre en un coche nuevo*, en la que la pareja lésbica da una fiesta a la que invitan a amigas y amigos también del colectivo. De resto, la apertura social resulta medio-baja de manera reincidente (19).

Se diferencian dos perfiles generales en las representaciones de la homosexualidad femenina. El primero cuenta con peso narrativo en la trama, como sería el caso mayoritario en las películas en los estertores de la dictadura, asiduamente, de género fantástico o un *thriller*. El segundo perfil cumple una función principalmente ornamental dentro de un discurso erótico, habitual en los *sexploitations* de los años 1977 y 1978. Cabe señalar que en el auge del «destape» ya, en la Transición, estos planteamientos meramente eróticos no coexisten con los otros, pues desaparecen los relatos de mayor peso narrativo en la elaboración de rasgos de homosexualidad femenina hasta, prácticamente, la década siguiente.

#### 4.2. Homosexualidad masculina

Para el estudio de la representación de la homosexualidad masculina, se contó con un total de 44 películas, de las que 22 presentaban un tono dramático y, la otra mitad, cómico. En este sentido, cabría señalar que cuando la homosexualidad masculina opera como un rasgo relevante en la trama, suele dar lugar al drama. Como rasgo implícito en el subtexto de la narración y en la configuración de una trama secundaria, ha sido registrado con cierta regularidad en la comedia alimenticia.

En estos perfiles, el arreglo personal era descuidado (12) o medio (18) en la mayoría de los casos, como serían los personajes de *Parranda* o *La semana del asesino*. Entre los que van muy bien vestidos (7) o bastante bien vestidos (6), se encontrarían Serafín (Tomás Zori) en *El insólito embarazo de los Martínez*, Álvaro (Ramiro Oliveros) en *La madrastra* o Lluís (José Sacristán) en *Un hombre llamado Flor de Otoño*. La kinésica resulta algo más diversa en su representación visual que en el caso de la homosexualidad femenina. En la comedia comercial, los personajes que simulan-ser-pero-finalmente-no-son así como los personajes masculinos de homosexualidad implícita presentan una afectación acentuada tanto en el lenguaje no verbal como la expresión oral, lo que aporta un matiz de afeminamiento. Como ha sido señalado, la masculinización no aparece de forma paralela en la representación de la homosexualidad femenina.

Aunque algunos de los actores masculinos que interpretan personajes de rasgos homosexuales han sido considerados atractivos, como pueden ser Ramiro Oliveros, Simón Andreu o José Sacristán, la belleza física no sería una constante como ocurría en la representación visual de la homosexualidad femenina. En la extensión de la filmografía de estudio, encontramos que no se trabaja especialmente la cualidad potencial del atractivo físico ni la sensualidad de los personajes masculinos homosexuales en la sustancia de sus respectivos relatos.

El nivel socioeconómico de estos perfiles reincide en el medio-bajo (21), medio (11) y alto o medio-alto (5) junto con tres casos en el nivel bajo. Entre los personajes más acomodados (4) se encontrarían Luis (Mario Pardo) en *La espuela* (Roberto Fandiño, 1976), Don Siberio (Pedro Osinaga) en *Cuentos de sábanas blancas* (Mariano Ozores, 1977) o Roberto (José Sacristán) en *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978).

El nivel cultural sería el medio-bajo (27) en la mayor parte de los casos, medio (9) y medio-alto (5) sin ningún perfil muy alto. En cuanto a su estado civil, la mayoría son solteros (31), o sin especificar (7), si bien, hay algunos casados (6). La profesión no es indicada en bastantes casos (13) y reinciden las

profesiones relacionadas con la creatividad y el arte (9), como actor, fotógrafo, cabaretero o artista. También hay modistos (2), mayordomos (2), algunos estudiantes (3), así como empleado en burdel (2) o proxeneta (2).

El vínculo familiar resultó ser mayoritariamente desconocido (26), con un número considerable de familias integradas (10) y también desintegradas (8). A su vez, la mayoría de los personajes presenta una apertura social baja (10) o media-baja (14), aunque se registraron casos de apertura media (11), media-alta (5) y alta (4) en películas como *Una pareja distinta, ¿Podrías con 5 chicas a la vez?* (Ignacio F. Iquino, 1979) o *Doctor me gustan las mujeres, ¿es grave?* (Ramón Fernández, 1973), película, esta última en la que el colectivo homosexual es retratado fuera de España.

### 4.3. Representación narrativo-visual

En los años previos a la Transición, comienzan a fraguarse las convenciones para la representación cinematográfica de las narrativas explícitas de la representación homosexual. Hartson apunta cómo el actor principal Vicente Parra a menudo ha desempeñado el papel de «galán» convencional en el cine de las décadas 50 y 60, para elaborar cómo el filme dirigido por Eloy de la Iglesia, *La semana del asesino* (1972), aprovecha conscientemente la imagen de masculinidad normativa del actor para desenmascararla como constructo. Parra habría evolucionado de ser un conquistador seguro de sí en su filmografía previa, para convertirse en una especie de víctima aterrorizada por sus circunstancias en la película dirigida por De la Iglesia (2015, p. 135). Estas gravitan en torno a la presión psicológica que ejerce sobre él la ocultación, en la película, de su orientación sexual.

Uno de los aspectos diferenciadores en estas representaciones se encontraría en la variable explícito / implícito; en este último caso, cuando la homosexualidad masculina es visualmente representada, pero no se indica explícitamente su presencia —como sería, por ejemplo, que el personaje se identifique como tal, o lo aluda algún otro personaje de la trama—. También reincide que se señale explícitamente, pero se desdiga antes de la clausura del relato. Así ocurre, por ejemplo, en *No desearás al vecino del quinto* (1970), en la que la supuesta homosexualidad del personaje que encarna Alfredo Landa es en realidad una estratagema para atraer al sexo opuesto. Este planteamiento narrativo resulta reincidente en el cine de los últimos años del franquismo. Así ocurre con el personaje que interpreta Andrés Pajares en *Los novios de mi mujer* (Ramón Fernández, 1972) o el que encarna Pedro Osinaga en *Cuentos de sábanas blancas* (Mariano Ozores, 1977). Continuamos por considerar estos ejemplos representaciones válidas, aunque cumplan la convención heteronormativa en los desenlaces. Estos parecen inscribirse en lo eutético, pues sus personajes, liberados de la farsa al final del relato, han logrado sus objetivos ocultos que contradecían su apariencia inicial —planteamiento recurrente cuando el personaje masculino de rasgos homosexuales toma cierta relevancia en la trama—. De este modo, se cuenta con considerables representaciones de la homosexualidad masculina en la comedia comercial tardofranquista, pero las mismas aparecen asexuadas e inocuas en el giro de la trama. Estos personajes, lejos de suponer una amenaza, son insertados en el tono cómico del relato. Para todo hay excepciones, y en la comedia dirigida por Mariano Ozores, *Tío, ¿de verdad vienen de París?* (1975) los antagonistas son configurados como un grupo de hombres gais quienes regentan un sórdido club nocturno en el que se dedican a captar menores de edad, y cuyo rostro más reconocible viene encarnado por el intérprete que da vida al gay omiso por antonomasia en el cine de los estertores del franquismo, el actor Emilio Laguna.

A su vez, el drama atraviesa la representación de la homosexualidad femenina de manera acentuada. Al menos en 5 ocasiones, las protagonistas son sexualmente agredidas y/o asesinadas en la clausura del relato, tal sería el caso de *Al límite del amor*, *Me siento extraña*, *La novia ensangrentada* o *La casa de las muertas vivientes* (Alfonso Balcazar, 1972). También son reincidentes los desenlaces en el que el personaje femenino *queer* comete asesinato o es cómplice de uno, como en *Emma, puertas oscuras*, *Una lagartija con piel de mujer* o *El caso del cabaré* (Fernando Merino, 1974).

Durante la Transición española, y específicamente en los años 1977 y 1978, emergen en el cine español discursos novedosos que abordaban de forma explícita y protagonista temáticas LGTBIQ+ que habían sido previamente censuradas (Codesido-Linares et al., 2022, p. 125) por su índole explícita. Históricamente en España, se trata de un momento de particular convulsión. En 1977, tienen lugar las primeras elecciones generales, así como manifestaciones callejeras que se habían saldado con varias jóvenes vidas (Álvarez Junco, 2022, p. 177), mientras se legalizaban los partidos políticos, incluyendo el comunista. También se trata de un momento en el que la representación de la homosexualidad masculina será reivindicada en varias narraciones destacadas por su calidad con buena recepción del

público. Sin embargo, el sacrificio del personaje homosexual se deduce obligatorio en estos relatos de visibilidad plena. Si el protagonista no sufre un final eminentemente trágico, es representado en la miseria personal a lo largo de la narración. «Al propiciar la identificación con el “homosexual triste” se le construye como un “hombre de bien”» (Gómez y Gómez, 2023, p. 170). Algunos ejemplos podrían ser *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977) o *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977). Tanto los planteamientos de las representaciones en los últimos años de la dictadura como los de los inicios de la Transición, ofrecen sistemas aludidos por Hall, que suponen «diferentes modos de organizar, agrupar, arreglar y clasificar conceptos, y de establecer relaciones» (1997, p. 4) en la configuración mediática de la homosexualidad masculina.

La representación de la homosexualidad femenina es incrementada durante la Transición, y llega a su máxima reincidencia en los años 1977 y 1978, en los que, como apuntado por Codesido-Linares, se observa la mayor recurrencia de contenido explícito de índole sexual y violenta en toda la década (2022). Con el «destape», la homosexualidad femenina se convierte en un rasgo argumental erótico, mientras que la homosexualidad masculina es reivindicada, si bien continua por incluir rasgos punitivos condicionantes para su representación, como ha sido señalado.

## 5. Conclusiones

Se ha cumplido con el OP de analizar la representación de la homosexualidad masculina y femenina en el cine español. Nos encontramos ante dos trayectos paralelos con respecto a su representación cinematográfica a lo largo de la década de los setenta. Aparecen, tanto en el caso de la homosexualidad femenina como masculina, diferencias entre los modelos de representación anteriores y posteriores a la muerte de Franco.

Encontramos dos modos generales de representación de rasgos de homosexualidad masculina en los últimos años del tardofranquismo. Una de ellas es emplazada en la comedia, donde la homosexualidad resulta ser fingida —si, como ha sido elaborado, el personaje ha querido parecerlo a lo largo del relato— o del todo irrelevante para la trama. La otra sería como rasgo argumental de relatos de suspense o *thrillers*, tal sería el caso de *La semana del asesino* o *Larga noche de julio*, relatos en los que el personaje de rasgos homosexuales se convierte en asesino.

Mientras, la homosexualidad femenina resulta un rasgo narrativo de considerable recurrencia en el cine fantástico y el fantaterror de los últimos años de la dictadura, con películas sobre vampirismo como una de las principales fuentes. También se presenta como rasgo de *thrillers* o relatos de suspense, véanse los ejemplos de *Emma*, *puertas oscuras* o *El caso del cabaré*. A su vez, los personajes de rasgos lésbicos no suelen ser secundarios ni figurar en los escenarios de las narraciones si no son parte relevante de la trama, a diferencia de reincidentes representaciones de personajes homosexuales masculinos de reparto en la comedia del tardofranquismo.

En la primera mitad del decenio, los personajes masculinos de rasgos homosexuales ostentan cargos de poder adquisitivo limitado, con pocas excepciones, con oficios como serían sirviente, mayordomo o empleado de burdel. Las representaciones de la homosexualidad femenina aparecen invertidas en este sentido: el nivel socioeconómico de los personajes es mayor en la primera mitad de la década. Modelos como la aristócrata infiel y lesbiana encarnada por Lucía Bosé en *Manchas de sangre en un coche nuevo*, desaparecen ya a la entrada la Transición.

En la segunda mitad del decenio, los discursos sobre las libertades de la mujer, que se registraban indirectamente en las narrativas de años anteriores, prácticamente desaparecen de los relatos fílmicos. Para los personajes de rasgos lésbicos, los desenlaces se vuelven menos drásticos a la llegada de la Transición, pues la representación de la homosexualidad femenina cumple una función asiduamente erótica, y la evolución de sus personajes resulta irrelevante en la trama.

Por otra parte, el bajo perfil socioeconómico y cultural de estas representaciones podría ser un reflejo de la exclusión social del colectivo, pero no solo. Se trata de un periodo afectado por una crisis económica internacional que en la segunda mitad del decenio influye en las diversas representaciones cinematográficas.

Para terminar, incidimos en algunos resultados de la investigación. El primer punto es el adelanto del discurso sobre la homosexualidad masculina en comparación con la femenina. Las representaciones

y narrativas reivindicativas de la homosexualidad masculina emergen antes y con mayor frecuencia que las de la femenina, estableciendo un patrón en los discursos mediáticos con relación a las mujeres.

La segunda sería la erotización de los rasgos relacionados con la homosexualidad femenina, que no figura al mismo nivel en las representaciones de la homosexualidad masculina. De nuevo, parece detectarse su configuración para el goce de la mirada de una masculinidad convencional. Por último, apuntar a la juventud de los personajes femeninos y la falta de representación en torno a la sexualidad de la mujer madura. Estos resultados proporcionan una visión de cómo se representaba la homosexualidad en el cine español durante esa década, subrayando ciertos patrones sociodemográficos y estéticos recurrentes.

## **6. Reconocimientos**

Esta publicación es parte de la ayuda JDC2022-049248-I, financiada por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea «NextGenerationEU»/«PRTR».

## Referencias

- Alfeo, J. C. (2003). *El personaje homosexual masculino como protagonista en la cinematografía española*. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Tesis electrónica y repositorio. T21969. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/54923>
- Álvarez Junco, J. (2022). *Qué hacer con un pasado sucio*. Galaxia Guttenberg.
- American Psychological Association. (2008, October 29). Understanding sexual orientation and homosexuality. APA. <https://www.apa.org/topics/lgbtq/orientation>
- Brady, A. y Schirato, T. (2010). *Understanding Judith Butler*. Sage Publications.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso*. Taurus.
- Codesido-Linares, V., García, F. G., & García, M. L. (2022). Representación de Madrid y Barcelona en los discursos fílmicos de la Transición española. *Visual Review, Revista Internacional de Cultura Visual*. <https://doi.org/10.37467/gkarevvisual.v9.3192>
- Codesido-Linares, V. (2022). El discurso cinematográfico español en la década de los 70: análisis narrativo del tardofranquismo a la Transición. [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Tesis electrónica y repositorio. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/3976>
- Deutsch, H. (1933). Female sexuality. *The International Journal of Psycho-Analysis*. <https://doi.org/10.1177/070674378903400906>
- Durand, G. (2005). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Taurus.
- Europa Press Sociedad. (2023, 1 junio). España es el segundo país del mundo con mayor porcentaje de población LGTBI+, un 14%, según un estudio. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/sociedad/noticia-espana-segundo-pais-mundo-mayor-porcentaje-poblacion-lgtbi-14-estudio-20230601125355.html>
- Fassler, Barbara. (1979). Theories of Homosexuality as Sources of Bloomsbury's Androgyny. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. <http://dx.doi.org/10.5539/ijps.v5n2p32>
- Foucault, M. (1977). *Historia de la Sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI.
- Garay, B. G., & Álvarez, J. C. A. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/386>
- García García, F. (22-26, noviembre de 1999). Narrativa audiovisual y nuevas tecnologías. La Hipernarrativa. En X. López García & X. Soengas Pérez, *Comunicar no século XXI*, (pp. 43-57). Actas do Congreso, Santiago de Compostela. <http://hdl.handle.net/10347/12150>
- Gómez, H. C. G., & Gómez, I. (2023). La «herencia patológica»: modelos de representación del cuerpo homosexual en el cine LGTBI+ español. *Revista Prisma Social*. <https://revistaprismasocial.es/article/view/4937>
- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. En Stuart Hall (Ed). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (pp. 13-74). Sage Publications. [https://archive.org/stream/pdfy\\_chKTwaEs\\_TTE9/14\\_El\\_trabajo\\_de\\_la\\_representacion\\_Stuart\\_Hall\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/pdfy_chKTwaEs_TTE9/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall_djvu.txt)
- Hartson, M. T. (2015). Voracious Vampires and other Monsters: Masculinity and the Terror genre in Spanish Cinema of the Transición. *Romance Notes*. <https://doi.org/10.1353/rmc.2015.0010>
- Hjelmslev, Louis (1974). *Prologómenos a una teoría del lenguaje*. Gredos.
- Hopewell, J. (1989). *El cine español después de Franco 1973-1988*. El Arquero.
- Huerta, M. A. (2012). *El "cine de barrio" tardofranquista: reflejo de una sociedad*. Biblioteca Nueva.
- Kaan, H. (2016). *Psychopathia Sexualis*. Cornell University Press.
- Kinsey, A. C., Pomeroy, W. R., & Martin, C. E. (2003). Sexual behavior in the human male. 1948. *American journal of public health*. <https://doi.org/10.2105/ajph.93.6.894>
- Likert, R. (1932). A technique for the measurement of attitudes. *Archives of psychology*. [https://legacy.voteview.com/pdf/Likert\\_1932.pdf](https://legacy.voteview.com/pdf/Likert_1932.pdf)
- Lomas, S. (2022). *Creadores queer en el cine español del franquismo*. Laertes.
- Martínez, R. (2019). *Cine y forma: fundamentos para conjeturar la visualidad fílmica*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Melero, A. (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la Transición*. Notorious.

- Melero, A. (2014). La representación de la homosexualidad en el cine de la dictadura franquista. *Zer*. <https://doi.org/10.1387/zer.13500>
- Mitchell, W. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Ediciones Akal.
- Mirzoeff, N. (2016). El derecho a mirar. *IC-Revista Científica de Información y Comunicación*. <http://dx.doi.org/10.12795/IC.2016.i01.01>
- Monterde, J. E. (1993). *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja*. Paidós.
- Pérez, J. P. (2016). Metodología de análisis del personaje cinematográfico: Una propuesta desde la narrativa fílmica. *Razón y palabra*. <https://revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/685>
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine*. Grupo Planeta.
- Rocha, S. M. (2018). Visualidad política latinoamericana en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo. *Comunicación y Medios*. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2018.48572>
- Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Finis Terrae.
- Sánchez-Labela, I. (2016). ¿Cómo abordar la construcción de los personajes creados para ficción? Una herramienta para el análisis desde una perspectiva narrativa y de género. En M. Oller y M. C. Tornay (Eds). *Comunicación, periodismo y género. Una mirada desde Iberoamérica* (pp. 267-277). Egregius.
- Stock, K. (2019). XIV Sexual Orientation: What Is It? *Proceedings of the Aristotelian Society*. <https://doi.org/10.1093/arisoc/aoz01>
- Westphal, C. (1870). Die conträre Sexualempfindung, Symptom eines neuropathischen en (psychopathischen Zustandes). *Archiv für Psychiatrie und Nervenkrankhei*