

SUNRISE ★

1 uesti... 11111111



Foto:
El celuloide oculto

Las minorías sexuales **NO** existen:

Las **EXCLUSIONES** del **HOLLYWOOD CLÁSICO**

Este es un repaso por películas estadounidenses que, entre los años 1930 y 1960, a través de sutilezas y creatividad, muestran los vínculos entre personas del mismo género en un intento por burlar la censura de Hollywood, que se inicia de manera legal con la imposición del Código Hays (1934-1968).

★ ISAAC LEÓN FRÍAS

urante varias décadas, la pantalla grande —y luego también la pantalla chica— han ignorado la existencia de seres humanos con un comportamiento sexual que no se ciña estrictamente a la relación hombre-mujer o vínculo heterosexual. Y eso que la misma relación hombre-mujer se asumía desde una perspectiva sentimental, romántica o familiar, reprimiéndose el erotismo que, no obstante, podía filtrarse de maneras sutiles —o a veces no tanto, pues hubo quienes traspasaron los muros de contención—. Aun así, los vínculos de pareja estuvieron mayoritariamente modelados por una moral social que establecía roles muy precisos en tiempos en que ni siquiera el término *heterosexual* se utilizaba, pues resultaba redundante para la comprensión de entonces. La homosexualidad jamás se mostraba como tal, y el lesbianismo, para decirlo en palabras de Carlos Monsiváis, era tan ofensivo a Dios que ni siquiera resultaba imaginable.

En esa exclusión jugó un papel central en los Estados Unidos el célebre Código Hays, que las propias *majors* avalaron e incorporaron a partir de 1934. En otras partes del universo occidental hubo organismos de censura de mayor o menor calado: desde la puritana censura del franquismo español hasta la más permisiva que se ejerció en países como Francia o Suecia.

Pero, además de estas mediaciones censoras, estaba el peso de la moral social de una época que llega hasta la década de 1960, espoleada por el victorianismo anglicano,

LA PORNOGRAFÍA, POR CIERTO, EXISTÍA, PERO DE MANERA CLANDESTINA, RELATIVAMENTE ESCASA Y DE DIFÍCIL ACCESIBILIDAD.

el protestantismo de Europa del Norte, el catolicismo mediterráneo y latinoamericano y por otras expresiones religiosas. En otras latitudes, en la India, en los países musulmanes o en los del sudeste asiático, con Japón como potencia principal, hubo igualmente límites que fijaban el universo de lo representable en la pantalla. El peso de las religiones nacionales y la moral social prevalente desempeñaron roles decisivos para imponer dichos límites. En el cine de la India o del Japón se excluían por completo besos en los labios entre un actor y una actriz.

Foto:
Una mujer para dos



Fuente: MoMA

Esa moral social, convertida en norma expresa (con frecuencia por ley constitucional) o tácita, funcionó como cortapisa exterior, pero también como un mecanismo de autocontrol para los productores y directores: había vallas que no se podían traspasar y cosas (muchas y muy variadas) que no se podían exhibir. La pornografía, por cierto, existía, pero de manera clandestina, relativamente escasa y de difícil accesibilidad. Casi en todos los casos era una práctica ilegal, aunque en muchos países las autoridades podían hacerse de la vista gorda siempre y cuando se mantuviese en pequeños guetos y no tuviese, claro, la menor difusión pública o publicitaria.

El clóset del celuloide

Un documental dirigido por Rob Epstein y Jeffrey Friedman, *El celuloide oculto* (*The Celluloid Closet*, 1995), es un buen muestrario de cómo en Hollywood se eludió mostrar cualquier comportamiento sexual disruptivo, y si por allí aparecieron algunos personajes (siempre hombres) con rasgos amanerados o formando casi parte de un grupo exclusivamente femenino, fueron vistos como excéntricos, peculiares, graciosos y, en última instancia, inofensivos. La sexualidad quedaba neutralizada y desplazada. Se podía saber o imaginar lo que eran, pero eso quedaba en el plano de lo impreciso. No se conoce en el Hollywood clásico ningún ejemplo de audacia al respecto.

En otras partes, igualmente, podía haber personajes un tanto ambiguos sexualmente, pero no más que eso. En Argentina, México y España, ni siquiera ambiguos: se era hombre o se era mujer, no cabían medias tintas. No podía concebirse a un charro, a un gaucho o a un cantaor flamenco con inclinaciones hacia otros hombres, lo que no significa que, vistas ahora con la perspectiva del tiempo, no apareciesen por ahí estrechas amistades o compadrazgos que hacen pensar que había algo más que el lazo de cercanía o camaradería. Por ahí podía verse alguna ostensible excepción: en *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel, por ejemplo, hay una breve escena en la que un hombre mayor vestido con elegancia se acerca al adolescente Pedro (Alfonso Mejía) que está frente al escaparate de una tienda, le dice algo que no se escucha porque la cámara está ubicada al interior de la tienda, y luego se aleja lentamente al notar la cercanía de un policía. Es una poderosa sugerencia a la pedofilia, pero al mismo tiempo está mostrada con gran discreción expresiva.



Fuente: Journals open edition

Foto:
Los
olvidados

Debajo de la superficie

Vamos a ejemplificar esta nota haciendo mención de películas estadounidenses entre los años 1930 y 1960 que constituyen buenos ejemplos del modo en que se revelaban (o no) los comportamientos potencialmente transgresores, porque en su mayoría son películas muy conocidas y, a la vez, muy representativas de los modos velados o eufemísticos, sin dejar de ser expresivas al mostrarlos.

En los primeros años de la década de 1930 se asomaron pequeñas libertades que el Código Hays va a sofrenar. En *Una mujer para dos* (*Design for living*, 1933), del gran Ernst Lubitsch, una mujer (Miriam Hopkins) termina aceptando de manera implícita un *ménage à trois* con dos hombres (Gary Cooper y Fredric March). En *Marruecos* (*Morocco*, Josef von Sternberg, 1930), la francesa Amy Jolly (Marlene Dietrich), vestida de frac, se acerca a una mujer sentada en un cabaret y le estampa un beso en los labios. Podemos fantasear sobre lo que Lubitsch o Sternberg hubieran podido hacer en tiempos posteriores y liberales, aunque el dato contundente es que tanto él como otros congéneres supieron adaptarse a las convenciones de los relatos de su época y, por ahí, deslizar algunas alusiones inquietantes ya con el Código Hays activo y en el que no cabían las transgresiones manifestadas en *Una mujer para dos* y *Marruecos*.

Una manera eufemística y lúdica de jugar con la alteración de los roles sexuales fue a través del desdoblamiento o travestismo obligado por las circunstancias, como los que se muestran en *La reina Cristina* (*Queen Christina*, Rouben Mamoulian, 1933), con Greta Garbo en traje masculino e impostación de la voz; en *La novia era él* (*I was a male war bride*, Howard Hawks, 1949), con Cary Grant ocultando su identidad con atuendo femenino, o en *Una Eva y dos Adanes* (*Some like it hot*, Billy Wilder, 1959), donde Tony Curtis y Jack Lemmon se maquillan y se ponen

faldas y pelucas para engañar a la organización criminal que los persigue. No se trataba de un travestismo perturbador, pero inevitablemente creaba situaciones equívocas y activaba soluciones tan sugestivas como la frase de Joe Brown cuando Lemmon se descubre como hombre al final de *Una Eva y dos Adanes*: “Nobody is perfect”.

Homosexualidad latente

La soga (*The Rope*, Alfred Hitchcock, 1948), ha permanecido como el primer intento cinematográfico de construir un relato en una toma única con unidad de acción, tiempo y espacio. Ya sabemos que Hitchcock tuvo que “ocultar” los cortes de las diez tomas que se suceden para componer los ochenta minutos de duración del filme. Pero lo que nos interesa ahora es dar cuenta de ese vínculo que, a estas alturas de la historia, podemos observar claramente como homosexual, entre los jóvenes asesinos interpretados por John Dall y Farley Granger. Salvo para ojos clínicos y poco más, no se les veía así en la época del estreno. No hay que esperar a *Secreto en la montaña* (*Brokeback mountain*, Ang Lee, 2005) para descubrir en el género macho por excelencia, como era el western, insinuaciones *non sanctas* como las que se desprenden del vínculo de Wyatt Earp (Burt Lancaster) y Doc Holliday (Kirk Douglas) en *Duelo de titanes* (*Gunfight at the O.K. Corral*, John Sturges, 1957), o la de los pistoleros que componen Henry Fonda y Anthony Quinn en *Pueblo embrujado* (*Warlock*, Edward Dmytryk, 1959). Y, por el lado femenino, el vínculo pasional que une y distancia a Joan Crawford y Mercedes McCambridge en *Mujer pasional* (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954). En otro filme de Hitchcock, el melodrama gótico *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) llega más lejos, si se quiere, con la demostración de lesbianismo necrófilo que exhibe el ama de llaves (Judith Anderson), en apariencia como un apego de fidelidad inquebrantable a la memoria de una mujer fallecida.

No se libraban de mostrar vínculos inquietantes superproducciones como *Ben-Hur* (William Wilder, 1959), en la que se insinuaba una corriente más fuerte que la amistad hermanada entre Ben Hur (Charlton Heston) y Mesala (Stephen Boyd). El sumun se encuentra en *Espartaco* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960), en la escena — censurada en el estreno — de Craso (Laurence Olivier) siendo lavado por Antonino (Tony Curtis) en un baño, en la que el primero hace una clara declara-



Foto:
Rebecca

ción de sus gustos, y de su atracción por Antonino con la metáfora de la preferencia entre las ostras y los caracoles.

La patología sexual

A la vista de esos cuadros, la homosexualidad es, en verdad, menos latente por la expresión que las miradas, gestos u omisiones revelan, sin que deslice nada de una manera ostensible. Es curioso comprobarlo en nuestros tiempos de marcada exteriorización de conductas y posiciones frente al campo de la sexualidad, pero en el llamado período clásico sonoro, el espectador participaba del juego que el sistema de producción le dispensaba en el sentido de “desentenderse” de las posibles ambigüedades eróticas o de filiación de género. Si estaban allí, tal como las estamos evocando, se pasaba por alto cualquier lado disruptor y la comprensión asumía, en todo caso, que había un componente patológico en aquellos a los que unía un lazo que no se quería ver cargado de una potencia lúbrica perturbadora para las normas vigentes. Es decir, cualquier comportamiento fuera de las normas morales establecidas pasaba a formar parte de alguna perversión o anomalía.

No debe olvidarse que en la “vida real” la propia medicina —o, mejor, las instituciones médicas— consideraron las desviaciones de la conducta heterosexual como una patología, como una alteración de la supuesta naturaleza invariable del ser hombre y del ser mujer.

En un título, audaz en su momento, *Tormenta sobre Washington* (*Advise & Consent*, Otto Preminger, 1962), aunque ya en los albores de la apertura liberal de Hollywood se hace alusión a una relación homosexual entre dos hombres en circunstancias de guerra. En una escena se ingresa a un bar gay, claramente perturbador para el personaje de Brigham Anderson (Don Murray) y para el espectador. En su momento era casi un equivalente a la discoteca gay de *Irreversible* (*Irréversible*, Gaspar Noé,

Fuente: Impresionismo literario

A LA VISTA DE ESOS CUADROS, LA HOMOSEXUALIDAD ES, EN VERDAD, MENOS LATENTE POR LA EXPRESIÓN QUE LAS MIRADAS, GESTOS U OMISIONES REVELAN, SIN QUE DESLICE NADA DE UNA MANERA OSTENSIBLE.

2002) como escena de choque. El mismo Preminger había desafiado tabúes hollywoodenses en *La luna es azul* (*The moon is blue*, 1953), *El hombre del brazo de oro* (*The man with the golden arm*, 1955), *Buenos días, tristeza* (*Bonjour tristesse*, 1958) y *Anatomía de un asesinato* (*Anatomy of a murder*, 1959), ninguna de ellas con homosexualidad de por medio. Sin embargo, cuando le toca asumir el tema no deja de hacerlo bajo la sombra de la tradición conservadora de Hollywood y de buena parte de la sociedad estadounidense, sin que eso le reste el mérito de haber sido el primero en abordarlo de manera explícita, aunque de modo tangencial en una subtrama, en el marco de la gran producción industrial. Un año antes, una película británica dirigida por Basil Dearden y protagonizada por Dirk Bogarde, *Los vulnerables* (*Victim*, 1961) operaba casi

como un acta de nacimiento de la temática gay en el cine occidental. Una nueva era se estaba iniciando y la homosexualidad, al menos la masculina, empezaba a dejar de ser ese ámbito excluido en las representaciones fílmicas. ◻

Filmografía recomendada

Alemania, año cero (1948) de Roberto Rossellini.

La soga (1948) de Alfred Hitchcock.

Los olvidados (1950) de Luis Buñuel.

Rock Hudson's home movies (1992) de Mark Rappaport.

El celuloide oculto (1996) de Rob Epstein y Jeffrey Friedman.

The silver screen: Color me lavender (1997) de Mark Rappaport.

Una mujer para dos (1933) de Ernst Lubitsch.

Foto:
La soga

