

**POETAS EN EL CINE: PARADIGMAS TEÓRICOS
EN DOS NARRATIVAS BIOGRÁFICAS
(LITTLE ASHES Y EL CÓNSUL DE SODOMA)¹**

ALBERTO MIRA
Oxford Brookes University

La biografía literaria y su contrapartida cinematográfica, el *biopic*, constituyen campos de gran interés dentro de los paradigmas de representación de la homosexualidad. Siempre que se cuenta una vida hay que utilizar una batería de conceptos que son teóricos. En este artículo estudio cómo dichas estructuras teóricas articulan dos películas recientes que representan la vida de literatos españoles: Federico García Lorca (*Little Ashes*) y Jaime Gil de Biedma (*El cónsul de Sodoma*).

PALABRAS CLAVE: biografía, biopic, literatura española del siglo XX, Federico García Lorca, *Little Ashes*, Jaime Gil de Biedma, *El cónsul de Sodoma*.

Cinematic poets: theoretical paradigms in two biographical narratives (*Little Ashes* and *El cónsul de Sodoma*)

Literary biography and its cinematic counterpart, the biopic, constitute areas of inquiry in thinking through paradigms for the representation of homosexuality. Every time a life is put into narrative terms, there are a series of attending pressures and conventions which have deep theoretical roots. In this article, such pressures are studied as they concern two recent films about the lives of Spanish poets Federico García Lorca (*Little Ashes*) and Jaime Gil de Biedma (*El cónsul de Sodoma*).

KEY WORDS: biography, biopic, twentieth-century Spanish literature, Federico García Lorca, *Little Ashes*, Jaime Gil de Biedma, *El cónsul de Sodoma*.

Paradigmas históricos de representación

Las vidas no significan, su puesta en discurso sí. En la transformación de las vidas de figuras históricas homosexuales al medio cinematográfico el significado viene

¹ Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto de investigación FEM 2011-24064 (Ministerio de Ciencia e Innovación).

dato por una serie de operaciones que requieren atención desde una perspectiva teórica. Algunas de ellas pertenecen al ámbito de la experiencia (cómo etiquetarla, cómo presentarla, qué importancia habrá que dar a lo erótico o lo identitario, etc.), otras se deben al proceso de selección y distorsión propias del código de representación elegido: son operaciones que para los estudiosos de narrativa tendrían que ver con la retórica. Siempre hay un elemento en ellas que tiene una vertiente política. Hablar de homosexualidad es complejo, convertirla en una historia que sea lo suficientemente verdadera como para considerarse *cine biográfico* (o “biopic”) y lo suficientemente clara y compacta como para que funcione como producto comercial, es un proceso que ha merecido poca atención. Los ejemplos de los que me ocupo a continuación *Little Ashes / Sin límites* (Paul Morrison, 2008) y *El cónsul de Sodoma* (Sigfrid Monleón, 2009) dieron lugar a reacciones en general hostiles, centradas en lo que denominaré el “valor de verdad” de ambas historias, es decir, su capacidad para presentar los hechos “tal como fueron”. Mi preocupación aquí es evaluar la realidad biográfica frente a los procesos propios del cine narrativo y cómo los dos principales paradigmas de puesta en discurso de la homosexualidad, el paradigma “gay” y el paradigma “queer” se relacionan con esas representaciones.

La propia representación de la experiencia homosexual en personajes reales fue (y sigue siendo) problemática, un obstáculo insuperable debido a la censura, información para la que había poca demanda y poca voluntad de expresar. Dada la permanencia de las historias, todavía circulan versiones de las vidas de artistas que siguen guardando silencio al respecto. De Oscar Wilde a Cole Porter, biografías y adaptaciones han prescindido de ahondar en la identidad sexual y el deseo por considerar estos temas inconvenientes o quizá por pensar que marginalizan al artista, y le impiden conservar su representatividad.

Los estudios gays entre los años setenta y mediados de los noventa, surgidos a partir del impulso del “momento Stonewall”, se ocuparon de rescatar figuras históricas, con mayor o menor rigor, de estos silencios, aunque es verdad que el trabajo de los historiadores anglosajones no tuvo una contrapartida consistente en España. Esta visibilización se consideraba importante tanto académica como políticamente, a pesar de lo cual hubo que vencer obstáculos sustanciales y entrar en batallas retóricas sobre los límites de la vida privada, la relevancia y la especificidad de la experiencia homosexual (frente al “amor en general” que prefería la crítica), las fuentes o los daños al honor de terceros. Son debates de los que ni siquiera se han librado estas dos películas producidas en la primera década del siglo XXI. El reconocimiento de la homosexualidad de determinadas figuras históricas produjo toda una generación de biografías en el Reino Unido en las que se trataba de ver las implicaciones del nuevo dato en el sentido de la vida de los artistas (existe incluso una colección, “Outlines”, que estudia vidas de personajes a la luz de su homosexualidad). Por supuesto, hablar de la universalidad de la experiencia homosexual (por ejemplo aplicando directamente mitologías occidentales contemporáneas sobre la homosexualidad a autores de épocas lejanas y países no occidentales) y hacerla excesivamente familiar (a partir de dicotomías como represión / expresión, o de discursos como la “salida del

armario” o el encontrar la propia verdad) condujo a conclusiones bastante cuestionables desde el punto de vista científico al postular una identidad homosexual transhistórica, reconocible sólo desde el hoy. Es el tipo de problemas que lastra el por otra parte encomiable trabajo de Paul Binding (1994) sobre Lorca, pero también numerosos artículos sobre la “homosexualidad” de Platón, Julio César o Miguel Ángel.

Por el contrario, las dos representaciones biográficas que nos ocupan aquí imaginan de manera prolija la experiencia homosexual de los escritores cuyas vidas ponen en imágenes, Federico García Lorca y Jaime Gil de Biedma. En ambos casos se trata de autores cuya posición en el canon es indiscutible y cuya vida ha sido indagada y estudiada hasta donde era posible. En el caso de Gil de Biedma, muchos miembros de su círculo siguen vivos, aunque la información explícita en textos sea parca; Lorca, por su parte, generó una suerte de culto después de su muerte, especialmente palpable entre los intelectuales de izquierdas. Hoy, las biografías y retratos de ambos (en el caso de Lorca numerosos, en el caso de Gil de Biedma mucho menos) dan la debida relevancia a la sexualidad de los escritores y han investigado, dentro de ciertos límites, la relación entre obra y experiencia homosexual. Se trata de algo normalizado, aunque hay que recordar que no siempre lo fue: en el caso de Lorca se retrasó el momento de dar evidencia sobre su sexualidad hasta que se pudo (el punto de inflexión fue la accidentada publicación de los *Sonetos del amor oscuro*, 1984) y en el caso de Gil de Biedma se guardó un silencio con el que se pretendía proteger a los vivos (la identidad de algunas figuras en la historia sigue envuelta en el misterio). Así, puede decirse que la visibilidad de la experiencia homosexual no constituye un problema en estos casos, por mucho que una vez representada surgen numerosas protestas sobre su exceso de visibilidad. Habría que añadir que para ciertos lectores *cualquier* visibilidad de experiencia homosexual parecerá excesiva.

Una de las lecciones que se aprende de los intentos de apropiarse de la homosexualidad realizados en las décadas que siguieron al movimiento es lo mucho que depende su sentido del paradigma de expresión. En realidad, la homosexualidad resulta un significante escurridizo, que no hace referencia a nada muy estable, y la investigación histórica ha confirmado cómo sus límites, lo que el concepto (el término sólo aparece a finales del siglo XIX) significa, son permeables y realmente flexibles. Lo que en ciertos momentos queda fuera del ámbito de la “perversión sexual” es motivo de condena en otros. Se puede postular que “homosexualidad” es aquello contra lo que reacciona la “homofobia”, en cuyo caso, por ejemplo, las relaciones pederásticas en la antigua Grecia no serían ejemplos de homosexualidad por estar “normalizadas”. También puede postularse que el concepto puede aplicarse a cualquier instancia de deseo o acto sexual entre dos individuos del mismo sexo o de identidad que se aleja del paradigma heterosexista, en cuyo caso podría aplicarse en distintos grados a prácticamente cualquier individuo. Ambas caracterizaciones se utilizan de manera intercambiable y no hay acuerdo sobre el modo en que este significante tan manido ha de estudiarse en la historia.

Más allá de su presencia en vidas reales, la puesta en discurso de la homosexualidad siempre depende del modo en que se entiende y determina su significado narrativo: la homosexualidad se activa como significante en diversas historias. Si bien las historias que la incluían hasta la década de los setenta estaban encaminadas a hacerla poco atractiva, la introducción en los discursos públicos de una nueva serie de ideas y mitologías a finales de la década de 1960 cambia las condiciones de representación de la misma y le da un nuevo sentido. La lucha por un paradigma creíble y justo forma parte de las luchas del movimiento gay y, de hecho, lo que aquí denominaremos “paradigma gay” fue uno de sus logros, de una importancia que hoy tiende a minusvalorarse: políticamente, fue el paradigma gay y no el paradigma queer lo que tuvo efectos revolucionarios; de hecho, podría sugerirse que “queer” precede, siempre ha precedido, a “gay”, pero sin “gay” carecía de impulso político. Frente a las concepciones que introducían la homosexualidad en estructuras de perversión científica o moral se trabajó para reforzar visiones que la presentasen como una faceta más de la sexualidad humana o incluso como “normalidad”.

Hoy en día es fácil constatar que si bien “gay” se caracterizó por su efectividad política, el paradigma teórico queer, que se consolida a principios de la década de los noventa, nos permite entender la sexualidad de los individuos en sus propios términos. El paradigma gay sigue ejerciendo cierta fascinación en las biografías de autores del siglo XX (proporciona una narrativa de búsqueda de identidad, rebeldía y lucha), y determina la construcción de la homosexualidad en las dos películas estudiadas. Por otra parte, encontraremos en ambos casos tensiones que “corrigen” las simplificaciones a que esta visión puede dar lugar.

Una preocupación al contar la historia de figuras canónicas es la de cómo presentar su experiencia homosexual. Para la primera generación de críticos gays, la cuestión habría sido baladí: tras una larga trayectoria de oprobio homófobo se imponía un modelo de representación “positiva”; la representación debía tener un claro cariz reivindicativo de la experiencia, demostrando que “ser gay” no era una enfermedad y, en la medida de lo posible, que era posible una existencia gay afirmativa. El impulso queer contribuye sin duda, desde la teoría y el psicoanálisis, a corregir este modelo beneficiando potencialmente su alcance político y de manera más contundente el “valor de verdad” de las narrativas. Algunos han interpretado esta nueva perspectiva como una “superación” del discurso gay clásico y de las identidades que son su correlato (el problemático “asimilacionismo”). Con esto se está, paradójicamente, reviviendo las limitaciones del modelo gay derivado de Stonewall, reduciendo la sexualidad a modelos identitarios rígidos (ahora más variados, ciertamente), asociados a una perspectiva política explícita. La teoría queer, más que un modelo positivo de identidad es un modelo de cuestionamiento de cualquier identidad: incluso las permitidas en lo que en España se da en llamar con demasiada ligereza “el movimiento” queer. Queer no “supera” o excluye lo gay, sino que produce un nuevo paradigma en que se insertan discursos de homosexualidad. Este paradigma estructural, según Teresa de Lauretis, que acuñó el concepto en 1990, a) no es *necesariamente* progresista ni radical, y b) es un modelo que incluye

todas las manifestaciones de diversidad sexual, en lugar de excluir aquellas que se consideran conservadoras (esta caracterización de la posición de De Lauretis procede de su conferencia en el seminario sobre diversidad sexual que tuvo lugar en la UNAM de México en mayo del 2010). En este paso de “gay” a “queer” la recuperación de la experiencia homosexual se hace más compleja.

Queer nace, según de Lauretis, como un retorno al perverso polimorfo freudiano. Con su apoyo en la identidad y la necesidad de logros sociales, los intelectuales y activistas gays parecían haber olvidado —de nuevo no siempre y no todos— que la sexualidad es en principio fluida, que lo es en el niño y lo sigue siendo en el adulto, que las perversiones son variadas, que no son estables, que las etiquetas o categorías son algo que se impone desde fuera. En la vertiente práctica, se trataba de recuperar una libido, una sexualidad, y, a partir del trabajo de Judith Butler (1990), unas identidades mucho menos estables que las permitidas por la exclusividad de la categoría gay. Según de Lauretis, las plasmaciones pragmáticas de estas nociones no tienen por qué ser liberadoras o progresistas: su interés estaba en la explosión de filias y fetichismo, algunas de ellas socialmente irresponsables, otras indiferentes a la ideología. A España lo queer llegó como un concepto importado, tarde y de manera limitada. Brad Epps ha mencionado (en una conferencia que tuvo lugar en la Universidad Autónoma de Madrid en 2005) que aquí el término no tenía “calle” y, aunque es cierto que muchos activistas queer de hoy fueron gays radicales en los noventa, la teoría no surge de su activismo, sino de las lecturas de Butler. En otras palabras, aunque queer significa un regreso a nociones pre-gay esto sólo es posible después de que el movimiento gay haya producido espacios en que se pueda producir ese regreso sin volver a la invisibilidad.

Biografía y biopic: dos retóricas de representación narrativa

La biografía literaria es una de las asignaturas pendientes en nuestro país. Es un género de escasa tradición y sus principales practicantes proceden del campo del periodismo, como sucede en el caso de la biografía de Dalmau (2004) sobre Jaime Gil de Biedma, fuente de inspiración de la película de Monleón. Esto conduce a que sea el estilo y la anécdota lo que predomine sobre los contextos teóricos o históricos a la hora de aproximarse al personaje. La falta de apoyos intelectuales a la creación de un discurso de la homosexualidad —y en particular su relativo exilio del campo académico— hace que ésta tienda a presentarse de manera simplista, todo lo más como un rasgo del individuo, rara vez como una cuestión cultural. Los biógrafos no sienten que tengan que leer teoría queer o historiografía gay para hablar de la experiencia homosexual de los personajes sobre los que escriben. Esto deja al biógrafo sin herramientas intelectuales, sin paradigmas sobre la homosexualidad que eviten la mera anécdota por un lado o la caída en discursos patologizadores o pre-gays. Aquí recordemos que el trabajo que se hace desde una perspectiva gay o queer no tiene como fin consolidar una identidad, sino corregir las mistificaciones de una historiografía que silencia, oscurece o tergiversa la experiencia homosexual en la historia.

El biógrafo del personaje gay, pues, podrá encontrar rastros de experiencias homosexuales cuando los informantes o la documentación los ofrezcan —que, por cuestiones fáciles de entender, no será en todos los casos—, pero resulta mucho más difícil dar a esa experiencia una dimensión histórica o simplemente psicológica. En los trabajos de Gibson sobre García Lorca puede verse una interesante evolución entre su exhaustiva biografía (publicada en España entre 1985 y 1987) y su trabajo más reciente (2009) donde, a través de Ángel Sahuquillo (2007) y otras lecturas teóricas, ha asimilado las nuevas aproximaciones. La biografía de Miguel Dalmau sobre Gil de Biedma permanece inmune a la cuestión del paradigma, aunque en cuestiones sobre la homosexualidad ha buscado el asesoramiento de Armand de Fluvià, pionero del movimiento gay español. Las declaraciones de Fluvià aparecen en el trabajo de Dalmau para dar una especificidad histórica a la homosexualidad y además matizan la articulación de la misma: sin estos contextos sería fácil caer en las simplificaciones patologizadoras o moralistas del tipo “la promiscuidad homosexual conduce a la infelicidad” o “la homosexualidad dio lugar al sida”. Como vemos, entre la experiencia y el discurso biográfico aparecen otros discursos marco que contribuyen a la visión biográfica del personaje.

Si la biografía literaria presenta problemas al investigador, su traslado al cine añade a estas dificultades otras. En el cine clásico narrativo, las historias tienden a caer en grandes divisiones tipológicas denominadas “géneros” (un concepto bastante problemático que no es equivalente al de género literario). Las películas que se ocupan de narrar la vida de un personaje histórico se denominan “biopics” y tienen una larga tradición. George Custen (1992) ha realizado el análisis más detallado de este género. Aunque se centra en sus manifestaciones entre finales de los años veinte y 1960, sus reflexiones pueden contribuir a centrar lo que se dirime en la retórica de la narrativa biográfica. Para Custen, el biopic clásico se centraba en el ascenso a la fama de un individuo con énfasis en lo arquetípico de tal ascenso y con escasa atención a la verdad. Una estructura de motivación, objetivos y obstáculos simplificaba la trayectoria vital, eliminando cualquier elemento que pudiera oscurecer la linealidad de este ascenso. Cuando las presiones del público hacen pertinente un mayor énfasis en el valor de verdad, el biopic se desplaza a la televisión, que en el modelo de la “miniserie” permite narrativas digresivas. Federico García Lorca fue objeto de una miniserie en 1988 dirigida por Juan Antonio Bardem, notoria por el poco interés que mostró por introducir en el discurso la vida erótica o sentimental del poeta.

Además, el cine narrativo clásico organiza la acción según una retórica precisa ajena a la vida real o al texto biográfico. Una biografía puede, como en el caso de Dalmau, eludir la linealidad narrativa, añadir múltiples puntos de vista, contextualizaciones históricas, digresiones y matices. Una película clásica tendrá que ceñirse a grandes rasgos a las leyes del discurso narrativo clásico: se permiten los *flashbacks* bien caracterizados, pero por lo demás la historia ha de ser lineal y con objetivos claros. Aunque el biopic europeo actual no está sujeto a las mismas convenciones rígidas que determinaban el biopic del Hollywood clásico tal como lo describe Custen, lo cierto es que ignorarlas consigna la película a los márgenes

del cine comercial. Un ejemplo de una película que busca un modelo no clásico de representar la verdad biográfica sería *Love is the Devil* (1998), de John Maybury, una película con una lógica más poética que clásica. La linealidad narrativa, por otra parte, impone una lógica de evolución, conflicto, obstáculo y realismo psicológico que significará siempre un falseamiento de la verdad. Aparece así una dicotomía que es resultado de una paradoja: el cine, que a primera vista es un arte fotográfico, y que parece reproducir la realidad, no resulta ser idóneo para contar una vida.

La primera de las limitaciones que se impone desde el modelo clásico es la selección. En este sentido, el paradigma gay preferiría elegir los momentos de la vida del personaje en que su homosexualidad es causa de felicidad. La tradición homófoba había preferido elegir momentos en que la homosexualidad era embarazosa, molesta, ridícula, grotesca o culpabilizadora. En las últimas décadas, cambios en la noción de narrativa cinematográfica —influidos por los modos narrativos de la televisión— han hecho que los biopics puedan ser aceptados por el gran público sin sacrificar por completo su valor de verdad. No sólo es mayor la gama de elementos de una vida que pueden aparecer (para Custen el biopic clásico admite pocas distracciones más allá de la obligatoria historia de amor), sino que la estructura es menos rígida. También ha desaparecido la obsesión por el ascenso a la fama, motivo narrativo central del género. Aunque en *Little Ashes* constituye una línea narrativa importante, en *El cónsul de Sodoma* tiene un desarrollo intermitente y muy marginal: Gil de Biedma es un poeta conocido al inicio de la película y aunque su fama posterior se presenta, no se desarrolla ni se tematiza. Lo que ambas películas presentan es a los autores, sobre todo, “como homosexuales”, lo cual da sentido a (pero no justifica) las protestas que siguieron a su estreno: el desarrollo dramático de *El cónsul de Sodoma* ha elegido de entre las posibles tramas que darían lugar a un biopic de Gil de Biedma la que concierne a su “aprendizaje sentimental y sexual”, en detrimento de, por ejemplo, su desarrollo poético, la conciencia política o historias de amistad, aspectos que aparecen tratados pero consignados a los márgenes.

El arco narrativo constituye una de las estructuras que distorsionan la verdad de una vida y la experiencia. Mientras que en la vida pueden abrirse y cerrarse varios procesos, cada uno potencial tema de una narrativa, el clasicismo tiende a estructurar sus narrativas mediante un arco único que los abarque todos metafóricamente. De nuevo algunos experimentos europeos contribuyeron a flexibilizar la rigidez de esta estructura, pero no a superarla. Una película narrativa sigue requiriendo que el personaje empiece con una carencia o un deseo y que esa carencia o deseo acaben por completarse. Incluso en el cine europeo, este arco se considera un principio estructural e impone sus demandas sobre la verdad. Existe cierto paralelismo entre los problemas que en narrativa introduce la rigidez del arco con los problemas que en términos de paradigma introduce el modelo gay. En ambos casos son efectivos pero limitan las posibilidades de la representación; fijan interpretaciones en lugar de dar rienda suelta a la mirada y la interpretación; fuerzan un modelo de identificación en lugar de hacer fluidas las identificaciones.

Relacionado con el principio estructural del arco narrativo, está el problema de la clausura. Desde el momento en que la película se organiza para llegar a algún sitio, el punto final adquiere una importancia inusitada. La clausura en cine es un concepto mucho más importante que en biografía o narrativa (véase Neupert, 1995). Como propuso Bordwell (1985), el cine clásico estaba obsesionado por “cerrar” cabos sueltos y significados. Aunque los años sesenta significan una influencia de estructuras más abiertas, el espectador medio del cine comercial sigue esperando clausura. Esta clausura no es sólo narrativa —que los eventos conduzcan a un momento que sea su culminación—, es también ética y simbólica, asigna significados políticos o morales a la trayectoria que ha presentado. Mientras que la vida carece de moral, la clausura cinematográfica es difícilmente definible en otros términos. Antes del paradigma gay, con gran frecuencia, los personajes transgresores “pagaban” por su transgresión. Este tema resulta de especial importancia al hablar de homosexualidad: el castigo del homosexual en la clausura constituyó uno de los temas recurrentes de la crítica gay en los ochenta, tal como ilustra, por ejemplo, la lista de muertes en el apéndice al clásico *The Celluloid Closet* de Vito Russo (1987). Una vez más, nótese el paralelismo entre retórica narrativa y paradigmas de la identidad homosexual: siguiendo con las homologías conceptuales establecidas más arriba, el final cerrado puede relacionarse con el paradigma gay, mientras que los finales abiertos se construyen a partir de una estética más cercana al discurso queer.

En términos de paradigma gay, otros aspectos son relevantes a la representación de la homosexualidad en el biopic. Cabría preguntarse, en primer lugar, cómo representan estas películas el armario, en tanto estructura teorizada por Eve Kosofsky Sedgwick (1991) y que constituye el principal modo de entender la homosexualidad hasta los años setenta. El armario era, sin duda, una necesidad, pero ¿qué decisiones adopta la trama para hacerla visible? ¿Se cuestiona tal necesidad? ¿Se condena a quienes la imponen? Efectivamente, el concepto de “salida del armario” no puede trasladarse a los años treinta o incluso a los años cincuenta del siglo XX, ya que la socialización de la homosexualidad estaba sujeta a condicionantes que hacían de tal salida algo imposible. De hecho uno de los principales elementos en toda narrativa social o de ficción sobre la homosexualidad era el escándalo: el riesgo continuo de que a uno le sacarían del armario a la fuerza y le convertirían en un mártir. En el paradigma gay, “salir del armario” constituye un desarrollo dramático positivo y un triunfo de la identidad gay frente a la homofobia. El proceso resulta mucho menos central en el paradigma queer y, a veces, la salida del armario no conlleva ningún tipo de felicidad.

Finalmente, habrá que referirse al uso que las películas hacen del envoltorio identitario, quizá el problema que más se aduce hoy en día cuando se debaten representaciones: hasta qué punto el homosexual se integra en una serie de rasgos estereotípicos. El paradigma gay tendía a cuestionar estos rasgos, pero propuestas posteriores han reconocido que frente a los rasgos de representación causados por la homofobia, existen otros creados por los propios gays a lo largo de la historia que generan afirmación y visibilidad. El paradigma queer cree en

modelos de expresión que resultan fluidos, presuntamente por acercarse así a la estructura libidinal de la identidad.

La vida de Lorca como “teen movie”: *Little Ashes*

Según una nota al final de la película de Morrison, la fuente principal de *Little Ashes* son los diarios de Salvador Dalí. Si hay que buscar justificación del valor de verdad de la película en este volumen, la decisión sería cuestionable: Dalí aparece en la película como mendaz y su reputación en vida no lo desmiente. En cualquier caso hay que advertir que no es la única referencia utilizada. Aunque encontramos varios episodios tomados de los diarios, éstos han sido integrados en la visión más amplia y contrastada de trabajos como los de Ian Gibson (1985) o Agustín Sánchez Vidal (1996), que no aparecen como referentes quizá por problemas de derechos, pero que han contribuido a nuestra comprensión de Lorca como individuo con caracterizaciones y anécdotas que prácticamente han sido asimiladas en el acervo común. Nótese, por ejemplo, que la focalización narrativa del film no está siempre en Dalí, que mantiene parte de su misterio (fomentado por desapariciones de la narrativa), sino en Lorca, al que vemos luchar, dudar, elegir y cuya trayectoria se sigue de manera selectiva pero continua. La homosexualidad de Dalí ha sido constatada por los historiadores mencionados, pero para darle sentido ha sido necesario el trabajo de David Vilaseca (1995 y 2003), de firmes bases teóricas en el paradigma queer: de lo contrario es demasiado fácil sucumbir a la tentación de dar a la pregunta “¿lo hicieron?” una importancia desmedida. Esto último constituye uno de los proyectos narrativos de la película.

Aunque Lorca se habría beneficiado también del rigor teórico de trabajos como el de Vilaseca, lo cierto es que la proliferación de materiales hace que su homosexualidad sea más fácil de asimilar a narrativas fijadas en el paradigma gay. Lorca es probablemente el poeta de posición más firme en el canon literario del siglo XX, ciertamente el más presente en la imaginación popular. Es normal que los poetas nacionales se conviertan en héroes de ciertas causas nacionalistas y hasta el presente siglo Lorca fue apropiado por la izquierda como epítome del sufrimiento del pueblo español por la libre expresión de sus ideas. Su estatus contribuyó a que la representación de Lorca como homosexual encontrase serios obstáculos. Los creados por los herederos y sus representantes han sido tratados por Gibson (2007) y por mí mismo (1999) en varios trabajos y no merece la pena volver sobre ellos. En cine, la figura de Lorca aparecía desexualizada, incluso cuando, como sucedía en la citada serie de televisión de Juan Antonio Bardem, se gozaba del tiempo y el espacio para desarrollarla.

Que aparezca presentada con tanta nitidez en una película comercial como *Little Ashes* constituye cierto triunfo de la perspectiva gay, un logro imposible hace un par de décadas. Por otra parte, cabe incidir en que también se convierte en un ejemplo de la debilidad de ésta en España: como producto anglosajón cabe preguntarse por qué todavía hoy quienes buscan al Lorca gay lo hacen o desde el extranjero (como Ángel Sahuquillo o Vilaseca) o son extranjeros (como Gibson o

el equipo de la película). De hecho, a partir de las lecturas de Gibson, Sahuquillo o Sánchez Vidal, la evolución de la sexualidad del poeta aparece como sospechosamente —engañosamente— lineal, pasando por tres actos: armario en la residencia, angustia en el periodo Alardén, seguido por un periodo de lucha y auto-aceptación que conduce a la felicidad (con Rodríguez Rapún según Gibson, 1985) tras su regreso de Nueva York. Esta versión, que ha acabado fijada y legitimada por el trabajo de los historiadores tiene elementos que podrían contribuir a llevarla en direcciones más complejas, como una indagación en lo que de verdad significó para la sexualidad del poeta el periodo neoyorquino (un periodo que en el trabajo de Gibson permanece oscuro), el significado de *El público* o los sentimientos que se deducen de la contradictoria imaginaria estudiada por Sahuquillo. En otras palabras, la vida de Lorca es potencialmente tan estudiable desde un paradigma queer como la de Dalí, pero se ha elegido darle una forma simplificada según el asimilable paradigma gay.

La película propone una narrativa que presenta primero a un Lorca que es un poeta popular y prometedor, atento a lo que sucede en el mundo pero inmaduro. El catalizador de su madurez será la pasión amorosa que se presenta encarnada en la figura de Salvador Dalí, y el momento de inflexión en la trama es el baño nocturno en Cadaqués, donde los protagonistas se besan por primera vez. Aquí hay que destacar que, a pesar de las declaraciones del director, es la mirada de Lorca, y no la de Dalí, la que articula la narración. Es Lorca quien ve llegar a Dalí, es Lorca quien le interpela, es Lorca quien evoluciona positivamente a lo largo de la narrativa. Tal evolución positiva es, por supuesto, cuestionable, pero reproduce una ideología del paradigma gay: se va de la confusión e inmadurez a la madurez y estabilidad gay, de la oscuridad del armario a la luz.

Las intenciones de Morrison quedan ratificadas con el título español de la película: “Sin límites” que es una frase repetida en el film en diversos contextos, según un procedimiento de narrativa clásica mencionado por Bordwell, y que remite al locus de la rebelión adolescente que reproducen series televisivas como *Rebelde Way* o *Física o Química*. Forma parte de un proyecto más amplio, desarrollado desde los años cincuenta, en la que la juventud es la semilla del cambio social y representa el progreso frente a las fuerzas reaccionarias. La homosexualidad ha sido empleada ocasionalmente como significante de tal rebelión, y es éste el sentido que le da Morrison aquí. Efectivamente la trayectoria del par Lorca-Dalí es de exploración, de buscar caminos no transitados. La idea de “no hay límites” presenta la relación homosexual como atractiva, radical y quizá algo adolescente.

En este sentido, los eventos narrativos tienen sentido como mitologías dentro de este paradigma. Tres momentos pueden servir de ejemplo. El primero es una escenificación literal de uno de los momentos más comentados de las declaraciones de Dalí: la idea de que Lorca intentó penetrarlo analmente pero que él rehusó. Este momento podría haber tenido plasmaciones que van de lo cómico a lo terrorífico. El lenguaje de Dalí contribuye a ofuscar en lugar de clarificar. Sin embargo, el sentido del momento dentro de la trama es claro: confirmar que uno de los motivos por los que la relación entre Lorca y Dalí no

pasa de los primeros tanteos fue el miedo físico de Dalí a la penetración, uno de los lugares comunes del discurso gay. El segundo momento nos muestra a Dalí masturbándose mientras ve a Adela y Lorca haciendo el amor. De nuevo, en lugar de aceptar que, por ejemplo, la sexualidad de Dalí podría estar centrada en el voyeurismo y la masturbación —hay cierta evidencia al respecto—, Morrison ha decidido adherirse a la mitología gay de que, en realidad, él habría querido acostarse con Lorca pero tiene que “conformarse” con mirar. El tercer momento, cuando Lorca visita a Dalí al final de la película y éste le propone que pueden continuar la relación de alguna manera, incide en un tercer *topoi* de la mitología gay: que la relación sólo es posible cuando uno está “fuera del armario”, como evidentemente en ese momento está el propio Lorca y, en realidad, de manera altamente improbable. Esta escena también hace uso de una de las justificaciones del armario del paradigma gay: se hace por conveniencia, en este caso por razones económicas. Por último, el final de la película confirma otro lugar común del modelo gay: permanecer dentro del armario nunca puede conducir a la felicidad.

Otros aspectos de la trama son igualmente asimilables a este paradigma gay. Si la homosexualidad tuvo un largo camino hasta su normalización cinematográfica, más difícil ha sido presentar la homofobia en narrativas populares. El porcentaje de homófobos entre el público (a grandes rasgos, quienes creen que la homosexualidad es “menos” que la heterosexualidad) es mucho más amplio que el de los homosexuales, con lo cual siempre ha habido gran reticencia a presentar al homófobo como equivocado. En el cine pre-gay la homofobia estaba naturalizada y se consideraba justo el castigo al personaje que intentaba afirmar la homosexualidad. Aquí, sin embargo, la homofobia actúa como obstáculo a la felicidad, se considera algo negativo, y el personaje que aparece como representante de la misma, Luis Buñuel, acaba cambiando de perspectiva. En *Little Ashes* la homofobia actúa de dos maneras. Primero a través del personaje de Buñuel, que desde el principio se construye como salvaguarda de la normalidad. Por otra parte es una normalidad teñida de intolerancia y de machismo. Aunque no está claro cómo cambió el director aragonés ni tampoco que su homofobia se dirigiera directamente contra Lorca, tal como aparece en la trama, lo cierto es que el personaje reaparece en la última sección de la película tras haber roto con Dalí y superada su acritud hacia Lorca. Pero si bien la trama parece indultar a Buñuel de manera algo incongruente, es contundente en la condena al segundo modelo de homofobia: la homofobia internalizada de Dalí. En la narrativa de la película, Dalí sacrifica su propio deseo a la fama y la riqueza: finge heterosexualidad como parte de una máscara que lo convierte en el “divino Dalí”.

En términos identitarios, la película parece haber asimilado bien la doctrina del paradigma gay y desaprovechado las posibilidades queer del personaje. Quienes conocieron al poeta insistieron en que no era un hombre especialmente afeminado (se contraponen a Cernuda, por ejemplo, quien, según todos los testimonios, sí lo era). Por otra parte tanto su mundo literario como su vida siguen sugiriendo elementos como el travestismo o el afeminamiento como algo

que Lorca conocía. Hacer que Lorca abrazase esto habría resultado difícil de integrar en las estructuras de empatía que exige el cine comercial, y aquí el actor que hace de Lorca aparece como un muchacho sensible pero masculino, que perfectamente podría pasar. En Dalí se presentan rasgos de afeminamiento, pero la narrativa los contiene en un paradigma de locura. En la clausura, Lorca tiene su momento de triunfo. *Little Ashes* da un momento de estabilidad amorosa a Lorca antes de su muerte a manos de fascistas. Sus asesinos quedan marcados explícitamente como homófobos, con lo cual el homosexual lejos de ser “castigado” se convierte en mártir. Tal transformación constituye cierta deformación de la realidad, pero tal deformación se pone de nuevo al servicio de un paradigma gay. En resumen, el valor de verdad de *Little Ashes* es calculadamente bajo, pero como narrativa enmarcada dentro de un paradigma gay constituye un notable esfuerzo de apropiación política de una figura canónica.

Poliédrico y estático: *El cónsul de Sodoma*

La biografía de Miguel Dalmau fue objeto de polémica ya en su aparición en el 2004. Aunque pocos cuestionaron el rigor del trabajo, sí hubo dos tipos de crítica recurrente. La primera tenía que ver con la calidad de las fuentes utilizadas (en algunos casos las citas provenían de comentarios casuales o de fuentes secundarias) y con el hecho de que Dalmau llenase muchos huecos con conjeturas. La segunda tenía que ver con lo que se denominó un excesivo énfasis en lo sexual. La acusación no estaba justificada. Tiene sentido que en la biografía de un personaje que fue sin duda promiscuo (sus diarios del 56 lo expresan sin demasiado pudor) lo erótico aparezca tratado con cierto detalle, y también es lógico que, dado lo elusivo de algunos referentes de los poemas, se pusiese especial esfuerzo en aventurar hipótesis que contribuyesen a fijarlos. Así pues, contra las críticas, hay que empezar diciendo que el Gil de Biedma de Dalmau es complejo y poliédrico, que el autor no quiere “acabar” el personaje, el cual aparece con todas sus contradicciones, y que permitió que quedasen cabos sueltos (en cambio parece que, extrañamente, algunos críticos sí tenían una idea muy clara de quién era Gil de Biedma). Las tres secciones que articulan la biografía a modo de tríptico —la inspiración está en un cuadro de Francis Bacon— se centran en diferentes facetas de Gil de Biedma: su evolución como poeta, su vida familiar y su vida erótico-sentimental. Todas ellas reciben la debida atención. Los fragmentos que tienen que ver con lo erótico son, sin embargo, especialmente prominentes y dado el escaso interés que generan familia o evolución poética recibieron toda la atención de los medios. Añadamos que, dada la actitud algo pacata de mucha crítica, era uno de los aspectos realmente nuevos que Dalmau podía ofrecer: sólo era cuestión de atreverse.

La presentación de la sexualidad que hace Dalmau está más cercana a la visión queer que a la visión gay (el autor no quiere hacer de su personaje alguien totalmente consciente de pertenecer a una minoría, tampoco alguien que reivindica una identidad o un deseo), por supuesto sin que ello implique que Dalmau ha asimilado la teoría de De Lauretis o Butler. Quizá el hecho de que el

biógrafo es obviamente ajeno al paradigma gay hace que éste no aparezca de manera enfática. Como en el caso de *Little Ashes*, hay que cuestionar la idea de que una narrativa filmica pueda “basarse” en una biografía, especialmente en una biografía como la que propone Dalmau: aunque el texto constituya el punto de partida de la película, era simplemente imposible siquiera intentar reproducir la ingente cantidad de materiales y episodios que ésta contiene. El Gil de Biedma de Dalmau no es el de Monleón / Mollá. El film no es fiel a la vida, pero tampoco a la biografía. El desafío era conservar, al menos en parte, las contradicciones y la falta de acabado de la experiencia tal como la reflejaba Dalmau.

Con el estreno de la película la intensidad de los ataques se recrudeció. El intercambio entre Juan Marsé, Dalmau y el productor de la película en *El País* fue la manifestación más visible, pero no la única, de la hostilidad que generó. Hasta tal punto se envenenó el ambiente que autores como Vicente Molina Foix tuvieron que salir en defensa de la versión de Monleón. Más allá de lo cinematográfico, en un incisivo artículo publicado el 26 de enero del 2010, Molina Foix comentaba que, en realidad, lo que molestaba a parte de la crítica era que se hablase de homosexualidad como un elemento de placer y que, independientemente de la sexualidad del director, la película situase una mirada homoerótica. Ciertamente Monleón prefirió dar mayor relevancia al poeta en su faceta erótico-sentimental y, dejando de lado el prejuicio tan arraigado en el cine comercial, identifica su mirada con Gil de Biedma ofreciendo abundantes imágenes de cuerpos masculinos en toda su carnalidad. Aunque sea una tendencia ya bastante arraigada, esta objetificación del cuerpo masculino es un signo de cómo el rígido heterosexismo del siglo XX en estos aspectos da paso, en la última década, a una mirada más queer. Los cuerpos trabajados que aparecen hoy en tantas series de televisión o en el cine pueden pertenecer a heterosexuales, incluso a heterosexuales homófobos, pero hay que recordar que la actitud de trabajar el cuerpo masculino para mostrar belleza, y no fuerza, era prácticamente tabú en la última década del milenio.

Así, tanto los eventos que se presentan como las motivaciones que mueven al personaje tienen elementos eróticos. Se habla más de los amantes que de los premios o de sus relaciones con Cernuda y Gil-Albert. Las razones son intrínsecas al medio. Bordwell y Custen nos recuerdan que las historias de amor o sentimentales tienen un lugar privilegiado *de facto* en las narrativas populares, lo cual hace que sea difícil excluirlas de un biopic, incluso en los casos específicos en que carezcan de interés o sean irrepresentables (como en *Noche y día*, el biopic de Cole Porter dirigido por Michael Curtiz en 1946). También es verdad que el trabajo de un escritor resulta imposible de espectacularizar y, a no ser que partamos de una vida prolífica en drama, no es posible hacerlo fascinante en el cine comercial. La vida de Gil de Biedma contenía estos aspectos espectaculares, como los viajes a Filipinas, sus excursiones por los bajos fondos de Barcelona, la aparición de personajes conocidos para cierto público y, en especial, los ambientes de la *gauche divine*; lo cierto es, sin embargo, que la presencia de lo erótico en todos ellos era ineludible. Su omisión o simplificación habría creado una intolerable falsificación de la verdad biográfica.

El guión constituye una recreación a partir de los materiales de la biografía pero la voz editorial de Dalmau cotejando versiones y contextualizando conjeturas ha desaparecido. Como en el caso de Lorca, este biopic se enmarca en el modelo narrativo clásico, aunque las estructuras son menos rígidas: la necesidad de un arco, de unas motivaciones psicológicas, una moralidad clara y una progresión fluida, a las que sí se sometía Morrison, parecen aquí menos importantes. Monleón y sus guionistas se sitúan en un modelo que ha prestado más atención al cine europeo, y la necesidad de progresión y claridad no se siente de manera acuciante. Esto permite prestar mayor atención a la verdad, bien que fragmentada: vemos al protagonista entrar y salir cíclicamente de cuatro o cinco relaciones (mientras que el modelo clásico prefiere un arco en el que haya una sola relación). También se ha evitado un centro de gravedad temático tan fuerte como en el caso de *Little Ashes*: aunque es posible ver una línea de desarrollo en las tres relaciones principales de la película (las otras dos tienen una presencia más marginal), lo cierto es que los motivos de implicación y de fracaso de las mismas son distintas; no se insiste en una motivación psicológica que las “explique”.

A diferencia del caso de Lorca, no se ha optado por un inicio “obvio”: el personaje ya está en una relación, no acaba de comenzar su trabajo, no hay un momento clave en las relaciones con familia o instituciones, todo parece venir desarrollándose desde hace tiempo. La homosexualidad no es descubierta, ni se llega a ella, está ya ahí. Esto se acentúa con el hecho de que el punto de partida coincide con el periodo narrado por el propio poeta en su Diario de 1956 (publicado primero en edición expurgada como *Diario del artista seriamente enfermo* y, ya en 1991 como *Retrato del artista en 1956*). Se evita así una dramatización del momento de revelación en términos de escándalo o descubrimiento (como sucede en la película *Hamam*, 1997). Aquí, quien nos guía a descubrir su homosexualidad es el personaje principal. Esta integración entre el homosexual y el punto de vista de la película la acerca ya al paradigma que rige el cine queer: las narrativas de homosexualidad no la justifican, la película se sitúa dentro de ellas, la homosexualidad no es un objetivo a conseguir para alcanzar la felicidad o completarse como individuo.

A diferencia del ejemplo anterior, Monleón no acaba de encontrar un lugar para la homofobia en el mundo narrativo que contribuya a la evolución del personaje. Es otro aspecto en el que el film se distancia de las justificaciones que requería el paradigma gay, el cual quiere presentar la homofobia para condenarla. Por supuesto la policía persigue a Jaime por “rojo y maricón”, pero se trata de una homofobia institucional constatable históricamente, no un motor de la trama. Parece que se ha hecho esfuerzos para evitar que la homofobia tenga peso en la progresión narrativa, algo que probablemente molestaría a los críticos gays. Sin embargo, es verdad que el paradigma queer disuelve la homofobia y la convierte en heterosexismo. Es esto último, aplicado tanto a la situación de Bel como a la de Jaime, lo que la película presenta. Mucho menos interés se tiene en indagar hasta qué punto podíamos encontrar una homofobia internalizada en el caso de Jaime y sus amantes o, por qué no, en el entorno cercano al poeta (el

padre, personaje que en las mitologías homosexuales encarna la homofobia en su expresión más cruda es aquí un buen hombre). En *El cónsul de Sodoma*, el poeta parece no haber necesitado de la cautela o el subterfugio, algo que choca en gran medida con la visión histórica del franquismo tal como ha sido presentada en el paradigma gay.

Como se ha dicho, alejándose del modelo clásico se consigue un retrato mucho menos centrado en la clausura que permite no fijar el significado de la trayectoria. El personaje envejece, ciertamente, pero no parece “aprender” lecciones, y los eventos traumáticos de su vida (el fin de la relación con Luis, la muerte de Bel) parecen superarse sin que sus consecuencias aparezcan al final. Si la sombra de la breve relación con Dalí no parece abandonar a Lorca en ningún momento durante diez años, los treinta y cinco años que cubre la diégesis de *El cónsul de Sodoma* parecen no hacer mella en el carácter del personaje. Los amantes se olvidan y, si el cambio llega, no parece relacionarse con eventos o decisiones del pasado, sino con cuestiones psicológicas que no se dramatizan explícitamente.

La última escena de la película subraya esta idea: el protagonista es un hombre enfermo que roza la vejez, que se ha quedado solo y busca consuelo erótico en un chapero. Éste le dice qué quiere: “Y ahora, ¿qué?”. “Ahora, nada” responde el poeta como premonición de la muerte. La cámara participa del exhibicionismo del chapero que baila el tema “You Are Always in my Mind” para ir poco a poco acercándose al rostro del poeta en el que se dibuja una imagen de dicha absoluta sobre el fondo de una música vital que celebra la vida. Hablábamos de la moralidad de la clausura. Aquí hay un esfuerzo por evitar una moralidad basada en la idea de que los actos tienen consecuencias, que la vida disipada de Gil de Biedma le trajo amargura en sus últimos momentos. La expresión de felicidad constituye así un desafío a la lógica heterosexual, pero también a la lógica gay que preferiría la “normalización” como fuente de la felicidad.

Aquí cabe retomar el valor político de la dicotomía entre paradigmas que introducíamos al principio. Resulta mucho más difícil de lo que quieren activistas de ambas tendencias asignar un valor político a cualquiera de las representaciones. La mirada queer no hace la película mejor ni peor. Tampoco se aplica de manera exclusiva: en ambas películas se intercalan, en diverso grado, elementos que remiten a un paradigma o a otro. Así, en ambas, el protagonista homosexual tiene relaciones heterosexuales. Esto no lo etiqueta como “bisexual”, sino que es muestra del reconocimiento de la fluidez de cualquier sexualidad, incluso la homosexual. Quizá el mensaje anti-homofóbico de *Little Ashes* llegará con más inmediatez y contundencia a un mayor sector del público que el retrato estático que bosqueja *El cónsul de Sodoma*. La idea del amor de dos jóvenes sensibles interrumpido por la homofobia externa e internalizada tiene importantes conexiones con las mitologías gays y el modo en que éstas explican los problemas del homosexual. Pero la verdad es que tal efectividad se hace a costa de una gran simplificación y de cierto desprecio por la verdad biográfica. Las polémicas sobre el “verdadero” Gil de Biedma, sin embargo, nos recuerdan