



# Desmontando el armario.

La representación de la identidad lesbiana en el cine.

Lola Medina Vizquete

Directora principal  
Ana Alcázar Campos

Director de apoyo  
Marek Wojtaszek

Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género

Granada septiembre 2019



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



Uniwersytet  
ŁÓDZKI

# Desmontando el armario.

La representación de la identidad lesbiana en el cine.

Lola Medina Vizuite

Directora principal  
Ana Alcázar Campos

Director de apoyo  
Marek Wojtaszek

Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género

Granada septiembre 2019



Universiteit Utrecht



CENTRAL  
EUROPEAN  
UNIVERSITY

UNIVERSITY *of York*



UNIVERSIDAD  
DE GRANADA



ALMA MATER STUDIORUM  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA



Universidad de Oviedo



Uniwersytet  
ŁÓDZKI

## Resumen

La metáfora de “salir del armario” se ha asentado en el lenguaje habitual para describir el momento en que una persona revela públicamente su identidad sexual no normativa. Esta expresión es utilizada hoy en día para dar razón de la dinámica hegemónica a través de la cual las personas que componen la comunidad LGTBIQ+ conforman sus identidades y, al mismo tiempo, se ha convertido en el proceso o rito que todo miembro de la comunidad ha de superar o transitar en pro de una “identidad completa”. El objetivo de esta investigación es reflexionar cómo este momento es representado en la producción cultural. Específicamente, este trabajo se ocupa de cuestionar la representación de las mujeres lesbianas en la producción cinematográfica, concretamente, en torno al evento de la salida del armario.

Con este objetivo, propongo un análisis feminista crítico discursivo (Lazar 2005) de cuatro películas de temática lésbica: *Carmen y Lola*, *Lez Bomb*, *Princess Cyd* y *La boda de Jenny*. Tomando como referencia las aportaciones y críticas tanto de la teoría feminista, como de la teoría del cine, planteo cuatro categorías desde las que reflexionar sobre la salida del armario en las películas analizadas: conformación de la identidad lésbica, contexto familiar o de amistades, caracterización del evento como traumática o de sufrimiento y agencia de la protagonista. A partir del análisis sugiero que, aunque la representación de las lesbianas en la producción cinematográfica estudiada no es uniforme, existen elementos y rasgos en las películas que pueden ser comprendidos bajo los mismos paradigmas o marcos interpretativos. De este modo, argumento que las narrativas de las películas coinciden en la presentación de la salida del armario como una dinámica a través de la cual alcanzar la normalidad, así como en conceder enorme importancia a quienes presencian de este evento. De igual forma, concluyo que estas narrativas oscurecen el papel subversivo y desestabilizador del lesbianismo, pero, al mismo tiempo, sólo adquieren sentido en una sociedad heteronormada.

Palabras clave: salir del armario, coming-out, lesbiana, cine, feminismo.

## **Abstract.**

The metaphor "coming out of the closet" has been used in the regular language to describe the moment when a person publicly reveals his non-normative sexual identity. This expression is used today to account for the hegemonic dynamics through which the people who make up the LGTBIQ + community make up their identities, and, at the same time, it has become the process or rite that every member of the community has to overcome or move towards a "complete identity". The objective of this research is to reflect how this moment is represented in cultural production. Specifically, this work deals with questioning the representation of lesbian women in film production, specifically, around the event of coming out of the closet.

With this objective, I propose a feminist critical discourse analysis (Lazar 2005) of four lesbian-themed films: *Carmen y Lola*, *Lez Bomb*, *Princess Cyd* and *Jenny's Wedding*. Taking as reference the contributions and criticisms of both feminist theory and film theory, I propose four categories from which to reflect on the coming out in the analyzed films: conformation of lesbian identity, family context or friendships, characterization of the event as traumatic or suffering and agency of the protagonist. From the analysis I suggest that, although the representation of lesbians in the film production studied is not uniform, there are elements and features in the films that can be understood under the same paradigms or interpretative frameworks. In this way, I argue that the narratives of the films coincide in the presentation of the coming out as a dynamic through which to reach normalcy, as well as in granting great importance to those who witness this event. Similarly, I conclude that these narratives obscure the subversive and destabilizing role of lesbianism, but, at the same time, they only make sense in a heteronormal society.

Keywords: coming out, lesbian, film, feminism.

## Índice.

<b>1. Introducción.....</b>	<b>7</b>
<b>2. Marco teórico.....</b>	<b>12</b>
<b>1. Lesbiana. ....</b>	<b>12</b>
Lesbianismo político. ....	14
Lesbianismo sexual. ....	17
<b>2. Salir del armario (<i>Coming out</i>). ....</b>	<b>19</b>
<b>3. Cine lésbico. ....</b>	<b>25</b>
Evolución de la representación lésbica. ....	28
<b>4. La mirada de deseo. ....</b>	<b>30</b>
<b>3. Metodología. ....</b>	<b>35</b>
<b>1. Tipo investigación. Posicionamiento.....</b>	<b>35</b>
<b>2. Tipo de análisis. ....</b>	<b>39</b>
Análisis crítico del discurso (CDA). ....	42
<b>3. Proceso de selección de películas. ....</b>	<b>47</b>
<b>4. Ficha técnica y resumen.....</b>	<b>49</b>
Carmen y Lola.....	50
Lez bomb.....	51
Princess Cyd.....	52
La boda de Jenny.....	53
<b>5. Categorías de análisis.....</b>	<b>54</b>
<b>6. Procedimiento de análisis. ....</b>	<b>55</b>
<b>4. Análisis. ....</b>	<b>58</b>
¿Lesbiana se nace o se hace? .....	58
No eres tú, soy yo.....	62
¡Bomba va! .....	66

<b>Querer no lo es todo. ....</b>	<b>68</b>
<b>5. Conclusiones. ....</b>	<b>72</b>
<b>6. Bibliografía. ....</b>	<b>76</b>

## 1. Introducción.

La metáfora de “salir del armario” se ha asentado en el lenguaje habitual para describir el momento en que una persona revela públicamente su identidad sexual no normativa. Esta expresión, originada primordialmente durante las demandas por los derechos sexuales en Estados Unidos en los años setenta, es utilizada hoy en día para dar razón de la dinámica hegemónica a través de la cual las personas que componen la comunidad LGTBIQ+ conforman sus identidades. Este momento se define, a través de esta metáfora, como un antes y un después en la construcción identitaria de quien no responde a la norma heterosexual. Se convierte así en un proceso o rito que todo miembro de la comunidad ha de superar o transitar en pro de una “identidad completa”. En mi experiencia, sin embargo, yo no había pasado por este rito y ya me consideraba lesbiana. ¿No podía llamarme lesbiana entonces? ¿Cómo había llegado a ser lesbiana sin salir del armario? ¿Estaba acaso todavía en él? ¿Por qué *tenía que* hacerlo? Aunque no podía responder este cúmulo de preguntas, sí que tenía claro una cosa: existía una distancia entre mi experiencia y lo que narrativas de los medios de comunicación e, incluso, del propio movimiento activista LGTBIQ+ aseguraban que debería ser mi experiencia.

Así, el espacio existente entre la manera en que yo había llegado a identificarme como mujer lesbiana y la idea, ajena a mi experiencia, de un momento culmen imprescindible en el proceso de construcción de una identidad no normativa impulsó mi interés por el modo en que se elaboran las narrativas sobre la salida del armario. ¿De dónde estaba obteniendo esta idea de que lo adecuado era salir del armario? ¿Era acaso una prescripción identificable por otras personas? ¿Era realmente algo que mejoraría mi vida y me estaba perdiendo?

Ante estos interrogantes mi primera intuición fue la de hacer una investigación que situase mi propia experiencia junto a la de otras mujeres lesbianas, con el objetivo de ampliar el espectro de experiencias lésbicas y poder contrastar mis inquietudes con las de otras que también se reconocían como lesbianas. Sin embargo, al reflexionar sobre el sentido de una investigación como esa, pronto me percaté de que el interés de mi indagación no era tanto si otras mujeres estaban experimentando la conformación de identidad lésbica del mismo modo que yo, sino por qué había una distancia entre lo que

había sido mi experiencia y lo que, desde diferentes esferas, se esperaba que fuese mi experiencia. Mi deseo, de este modo, se encaminaba más a reconocer dónde y cómo surgían estas narrativas o discursos prescriptores de modos de construcción de identidad, que a identificar las diferentes formas en que las lesbianas llegaban a reconocerse como tales. En este sentido, mi preocupación estaba más orientada a la existencia de una narrativa dominante y generalizada que ordenase los modos en que las mujeres lesbianas han de identificarse, al establecer un modo concreto de construcción de identidad, en este caso el salir del armario, como norma o normalidad.

De esta manera, decidí orientar mi investigación a la producción cultural, asumiendo que esta no sólo es el resultado del contexto y momento histórico en el que se genera, sino que además es agente fundamental en la conformación del imaginario colectivo, así como en la identidad personal. Dada la inmensidad y variedad de la producción cultural existente, mi investigación se ocupará únicamente de una selección de la producción cinematográfica, ya que, como señala Márgara Millán:

El cine colabora en la formación del imaginario y el inconsciente sociales, con los arquetipos y la conciencia mítica moderna, proporcionando y siendo la realización de las imágenes: sueños y visiones que la alimentan. En su aspecto de obra cultural, el cine devela y crea su época, retrata e instituye, y por ello es tanto un producto del género como un productor activo de la conciencia (posible) de género (Millán 1999, 221-222).

A partir de la producción cinematográfica, la presente investigación busca reflexionar sobre este inconsciente social y arquetipos contruidos a través del cine, específicamente, en torno al evento de la salida del armario de las mujeres lesbianas. Para ello, he optado por hacer un análisis discursivo de cuatro películas de temática lésbica, que me permita pensar la representación que se hace de mujeres lesbianas en la producción audiovisual. En aras de disponer de una muestra que interpele el contexto y momento presentes, dichas películas estarán estrenadas durante los años 2015 y 2019, así como estarán accesibles en plataformas digitales desde España.

La investigación puede ser enmarcada dentro de los estudios gays y lésbicos ya que se nutre, en parte, de sus planteamientos y fuentes principales. Así mismo, puede ser reconocida como una contribución a los estudios feministas ya que se preocupa por indagar las inquietudes, problemas y desigualdades originadas en la intersección de la

identidad femenina y lésbica desde una mirada crítica y contestadora al régimen dominante. En este sentido, me valgo de las reflexiones y contribuciones de teóricas como Diana Fuss (1991), Eve Kosofsky Sedgwick (1990) o Judith Butler (1988), las cuales utilizan la metáfora de dentro/fuera para referirse a la homosexualidad y el evento de salida del armario. De modo complementario, me apoyo en autoras del estado español tales como Beatriz Gimeno (2005) u Olga Viñuales (2000) (2002) para contextualizar la investigación y los debates sobre homosexualidad y lesbianismo en el ámbito nacional. Dado que, además, la investigación parte de una selección de la producción cinematográfica, estarán presentes conceptos desarrollados por teóricas críticas del cine como Laura Mulvey (1975) o Teresa de Lauretis (1992 [1984]) (1991) (1993). Así, conceptos como la mirada masculina, el deseo lesbiano o la posición del sujeto lesbiano ante las películas, me serán útiles para un análisis discursivo y, al mismo tiempo, feminista de las películas seleccionadas.

A pesar de que la investigación en temáticas lésbicas es cada vez más numerosa, aún existe una enorme desigualdad respecto a la cantidad de trabajos y reflexiones existente en otros campos de estudio. Es por eso que, el valor de este trabajo no sólo está justificado por la poca visibilidad e investigaciones realizadas al respecto, sino por su mirada feminista. Creo importante señalar que, aunque existen otros estudios que se ocupan de esta temática, no siempre lo hacen desde un enfoque crítico y destabilizador del sistema heteropatriarcal dominante. De esta manera, el propio enfoque de la investigación, al situar como eje principal de contestación la metáfora de salida del armario, cuestiona directamente la dinámica dominante que otorga sentido a la formación de identidades no normativas.

En esta misma línea, partir de una producción cultural de tan amplio alcance y fácil acceso para el conjunto de la sociedad abre un espacio ideal para el cuestionamiento colectivo de lo normativo. Como señala Márgara Millán:

Por este lugar estratégico que ocupa el cine en la generación de la cultura contemporánea es tan importante analizar su producción desde lugares "fuera del centro" cultural, desde lugares marginales o de confinamiento (Millán 1999, 222).

La posición privilegiada que tiene el cine respecto a otros modos de creación cultural hace que su repercusión en las vidas de la audiencia sea mucho mayor que las de

otras artes. Dicha predilección por el séptimo arte justifica, de algún modo, la importancia de cuestionar y pensar sus elaboraciones desde lugares al margen de la norma tales como los que ocupamos las mujeres lesbianas. En palabras de Teresa de Lauretis: “[...] no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la "opresión”” (1992, 112).

Por el contrario, en la línea de lo que De Lauretis propone, esta investigación sugiere que el cine puede servir a la construcción de narrativas alejadas de lo normativo, opresivo y heteropatriarcal. Se trata, de este modo, de cuestionar los modos en que las vidas de las lesbianas están representadas en las películas, así como debatir si las producciones culturales están sirviendo a un modelo hegemónico y si, de alguna forma, pueden servir a modelos disidentes.

Para llevar a cabo esta empresa, he dividido esta investigación en tres secciones fundamentales. El primer capítulo está dedicado a exponer los fundamentos teóricos y contextuales que más adelante servirán para un análisis pormenorizado de las películas seleccionadas. De esta manera, en un primer momento delimito el sentido que adquirirán las tres nociones principales que usaré durante toda la investigación: 1) lesbiana, 2) salir del armario y 3) cine lésbico. Junto con esto, dedicaré la parte final de este capítulo a reflexionar sobre la mirada como elemento imprescindible para dotar de sentido a las películas.

En el segundo capítulo desarrollaré detalladamente el método utilizado para esta investigación. La primera parte estará así dedicada a exponer tanto mi posicionamiento como investigadora en el trabajo, como el carácter de la investigación. Seguidamente fundamentaré la elección del análisis feminista crítico del discurso como la metodología idónea para el examen de las películas. Esto estará completado con una descripción del proceso desarrollado para la selección de las películas analizadas, junto con una breve sinopsis y ficha técnica de estas. Para finalizar este apartado, describiré tanto las categorías que me serán útiles para el examen de las películas, como el procedimiento de análisis desarrollado en la última de las secciones del trabajo.

En el capítulo tercero acometeré el estudio de las películas seleccionadas. Para facilitar este trabajo, el apartado estará estructurado en cuatro categorías de análisis previamente descritas: conformación de la identidad, contexto familiar/de amistades,

caracterización del evento como traumática/sufrimiento y agencia de la protagonista. De esta manera, cada película será analizada en las cuatro dimensiones propuestas y confrontada con las tres restantes con el fin de generar una lectura más enriquecedora de las producciones.

A modo de cierre, el último apartado estará dedicado a recoger las conclusiones principales de la investigación y evaluar en qué medida los objetivos propuestos han sido satisfechos.

## **2. Marco teórico.**

El análisis crítico de las producciones culturales que llevaré a cabo en esta investigación se nutre de diferentes fuentes documentales e investigadoras. Estas me serán útiles para situar la investigación dentro de los debates teóricos existentes, pero también para aportar elementos desde los que leer e interpretar las películas que forman parte de este trabajo. De esta forma, mi interés en esta primera sección consiste, en primer lugar, en delimitar lo que comprendo bajo los tres conceptos que considero claves en el desarrollo de la investigación: lesbiana, salir del armario y cinelésbico. Una vez concretado qué voy a entender bajo estas nociones, dedicaré la parte final del capítulo a reflexionar en torno a la importancia de considerar a la audiencia y su mirada en la recepción de las producciones cinematográficas.

### **1. Lesbiana.**

Dado que el término “lesbiana” va a ser la piedra angular de esta investigación, considero fundamental dar razón de lo que entiendo bajo este concepto. Algo que en primera instancia puede parecer sencillo o incluso obvio es, en realidad, de suma complejidad. El uso que ha tenido esta palabra ha sido diferente histórica y culturalmente, hasta tal punto que ha llegado a englobar significados muy dispares.

De hecho, el origen de la palabra lesbiana no tiene nada que ver con el significado que hoy en día le otorgamos. La primera vez que se ha documentado la aparición de este término ha sido en *La Ilíada*, como sinónimo de “mujeres de Lesbos” (Simonis 2009, 79). De esta manera, la palabra lesbiana no se utilizaba para identificar a mujeres con una determinada inclinación sexual o que mantienen determinadas relaciones entre ellas, sino que era un adjetivo que se refería a una ubicación geográfica, a una isla. A excepción de un par de menciones en otras obras literarias en siglos posteriores, el término lesbiana no incorpora la idea de sexualidad entre mujeres hasta finales del siglo XIX, cuando empieza a ser usado en diccionarios médicos como sinónimo de tribada (del griego *triba*, frotar). (Simonis 2009, 79). A partir de este momento, lesbiana se relaciona con el término homosexualidad y comienza a adquirir connotaciones negativas, así como a comprenderse como desorden mental.

El desarrollo tanto histórico como conceptual del término hace difícil hablar de lesbianas o lesbianismo de manera unívoca. Las referencias literarias, históricas o documentales existentes aglomeran diferentes comprensiones de esta categoría. De esta manera, mujeres tan dispares como aquellas que no respondían “adecuadamente” a los roles de género de su época, aquellas consideradas no femeninas o las que entablaban relaciones amoroso-afectivas con otras, podían ser denominadas lesbianas. Esta confusión en el término se une además a la invisibilidad lésbica existente actualmente y en tiempos pasados. Esta invisibilidad, en determinadas épocas, se ha debido a la negación sistemática de las lesbianas o, si queremos, la imposibilidad de pensar las relaciones de mujeres como algo más que una amistad (Mira 1999, 736). De este modo, las relaciones lésbicas no eran consideradas como tales. Esto permitía en cierta medida la existencia sin persecución de estas prácticas (solo son amigas), pero a la vez, generaba la inexistencia pública y política de estas.

La consecuencia de la confluencia de, por un lado, esta confusión en la definición del término y, por el otro, la invisibilidad a la que se ha sometido a las relaciones homosexuales femeninas, es que la designación de las mujeres como lesbianas pueda ser imprecisa o, incluso, anacrónica. En otras palabras, sin la propia identificación de las mujeres como lesbianas, es problemático afirmar o asignar a una mujer esta etiqueta a posteriori.

Teniendo presentes estas dificultades, mi intención no es definir la identidad lésbica de una manera homogénea y encorsetada. Soy consciente de la infinidad de modos en que esta categoría puede ser comprendida no sólo por aquellas mujeres que se identifican bajo ella, sino también por las personas que la usan para identificar a otras, en el presente o el pasado. Tantas maneras de experimentarla como personas existen. Sin embargo, con la finalidad de facilitar la investigación y ser comprendida por la audiencia que reciba la misma, sí pretendo concretar lo que yo voy a entender bajo este término.

Con este objetivo, me parece útil señalar dos de los principales modos en los que esta categoría, identidad o concepto, ha sido comprendido a lo largo de la historia: lesbianismo como opción política y lesbianismo como opción sexual.

## **Lesbianismo político.**

Como mencionaba anteriormente, uno de los modos en que se ha comprendido la categoría de lesbiana es como opción política. Esta concepción deriva en gran medida de las aportaciones hechas, en primer lugar, por Adrienne Rich en su conocidísimo ensayo “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana” (1996 [1980]). A través de él la autora puso sobre la mesa la necesidad de reconocer, incluso dentro del feminismo, la heterosexualidad como una institución política que ha sido impuesta a todas las mujeres.

I am suggesting that heterosexuality, like motherhood, needs to be recognized and studied as a political institution—even, or especially, by those individuals who feel they are, in their personal experience, the precursors of a new social relation between the sexes. (Rich 1980, 637)<sup>1</sup>

Lo que esto implica no es otra cosa que la asunción de que la heterosexualidad no es una cuestión de elección o preferencia de la mayor parte de las mujeres. La heterosexualidad es, según Rich, una institución que rige las vidas de las mujeres porque el mundo en el que vivimos no es igualitario, ya que las mujeres nos encontramos en una posición diferente e inferior a la de los hombres (laboral, económica, sexual, socialmente, etc.). Así, la institución heterosexual que invisibiliza el afecto, simpatía y sororidad de las mujeres entre sí, presume que lo que precisa de explicación es precisamente eso: el amor entre las mujeres. La elección de una vida no heterosexual o lésbica se convierte, bajo esta institución, en algo de lo que hay que dar razón.

[...] the failure to examine heterosexuality as an institution is like failing to admit that the economic system called capitalism or the caste system of racism is maintained by a variety of forces, including both physical violence and false consciousness. To take the step of questioning heterosexuality as a “preference” or “choice” for women—and to do the intellectual and emotional work that follows—will call for a special quality of courage in heterosexually identified feminists but I think the rewards will be great [...]. (Rich 1980, 648)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “Lo que sugiero es que la heterosexualidad, como la maternidad, necesita ser reconocida y estudiada en tanto que institución política, incluso, o especialmente, por esos individuos que tienen la sensación de ser, en su experiencia personal, los precursores de una nueva relación social entre los sexos.” (Rich 1996, 23)

<sup>2</sup> “[...] no ser capaces de analizar la heterosexualidad como institución es como no ser capaces de admitir que el sistema económico llamado capitalismo o el sistema de castas del racismo son mantenidos por una

Comprendido de esta manera, situarse del lado del lesbianismo, de lo no normativo o institucional, es, en realidad, enfrentarse al sistema heterosexual. De este modo es como el lesbianismo puede entenderse como una postura política que quiere hacer frente a la directiva de la heterosexualidad.

Es en este sentido de oposición y enfrentamiento político a la institución en el que ciertas mujeres, en el contexto de la lucha feminista estadounidense y europea de las décadas de 1970 y 1980, comienzan a hacer un reconocimiento público de sí mismas como “lesbianas políticas”. Manifiestos como el publicado por Radicalesbians (1970), permiten comprender el lesbianismo como una identidad que sólo adquiere sentido completo en una sociedad heteropatriarcal, sexista y con roles de género muy rígidos.

Lesbian is a label invented by the Man to throw at any woman who dares to be his equal, who dares to challenge his prerogatives (including that of all women as part of the exchange medium among men), who dares to assert the primacy of her own needs. (Radicalesbians 1970, 2)<sup>3</sup>

Lesbiana es, de esta manera, una identidad que quiere hacer frente a las imposiciones y limitaciones que las mujeres sufren en un sistema dominado por los hombres. Lesbiana puede describirse como “That identity we have to develop with reference to ourselves, and not in relation to men.” (Radicalesbians 1970, 3).<sup>4</sup>

Esta comprensión de las lesbianas como opción política se ha enriquecido y diversificado gracias a las diferentes aportaciones que muchas otras teóricas y activistas han hecho al término. En este sentido, creo interesante mencionar el diálogo ferviente que existió en torno al concepto de lesbiana y que queda hermosamente documentado en el texto publicado por *Only Women Press*; “Love your enemy?” (1981). En él, mujeres que se identificaban con la categoría lesbiana e, incluso aquellas que no lo hacían, responden a un manifiesto de las *Leeds Revolutionary Feminist Group* en torno al lesbianismo

---

serie de fuerzas, entre las que se incluyen tanto la violencia física como la falsa conciencia. Para dar el paso de cuestionar la heterosexualidad como «preferencia» u «opción» para las mujeres -y hacer el trabajo intelectual y emocional que viene después- se requerirá una calidad especial de valentía en las feministas heterosexualmente identificadas, pero creo que los beneficios serán grandes [...]” (Rich 1996, 36)

<sup>3</sup> “Lesbiana es una etiqueta inventada por el Hombre para lanzar a cualquier mujer que se atreva a ser su igual, que se atreva a desafiar sus prerrogativas (incluida la de todas las mujeres como medio de intercambio entre los hombres), que se atreva a afirmar la primacía de sus propias necesidades.” (Traducción propia)

<sup>4</sup> “Esa identidad que tenemos que desarrollar en referencia a nosotras mismas y no con relación a los hombres.” (Traducción propia)

político. En el documento, este grupo feminista planteaba a modo de decálogo una serie de ideas y postulados que les ayudaban a argumentar por qué creían que todas las feministas habían de ser lesbianas políticas (Leeds Revolutionary Feminist Group 1981, 5). Así, en un primer momento señalaban qué entendían ellas por heterosexualidad y por qué debía ser abandonada, para luego, en una segunda parte, responder a preguntas y dudas recurrentes ante sus postulados. Sus reflexiones en torno a la urgencia de abandonar la heterosexualidad obligatoria y sólo poder reconocerse como feminista tras identificarse como lesbianas políticas son contestadas en distintas cartas y aportaciones posteriores de todo tipo de mujeres y feministas. El debate que se genera entre ambas partes recoge así cuestiones de peso tales como la necesidad de excluir a los hombres de sus relaciones personales y sexuales como único medio para hacer frente al sistema opresor, la imposibilidad de identificarse como heterosexuales o lesbianas a placer y por motivos meramente políticos, o incluso la opción de que muchas mujeres fuesen lesbianas, pero no lesbianas políticas. A través de los diferentes reclamos y comprensiones de lo que ser lesbiana o feminista significaba para las mujeres que escriben en este texto, es sencillo ver la dificultad de definirse que las propias lesbianas políticas del momento reconocían, así como los conflictos teóricos y, sobre todo, prácticos, que esto conllevaba para sus vidas.

No obstante, a pesar de las diferentes maneras en que el concepto de lesbianismo político ha sido comprendido, todas ellas comparten una serie de características. En primer lugar, es necesario que exista un contexto social e institucional que sustente la heterosexualidad como el modo primario, dominante o normal de relacionarse. Junto con esto, es preciso que el término lesbiana sea considerado una estrategia política que haga frente a dicha institución dominante. En último lugar podría señalar que es menester que la identidad lesbiana esté primariamente construida como una identidad exclusivamente femenina (*women-identified-women*) (Radicalesbians 1970)<sup>5</sup>, no como el resultado de una apetencia o deseo. Estos tres elementos quedan resumidos en una cita de Beatriz Gimeno: “El lesbianismo [político] no es una esencia, es un lugar.” (Gimeno 2005, 33-34)

---

<sup>5</sup> Mujer-identificada-mujer. (Traducción propia)

## **Lesbianismo sexual.**

La comprensión quizás más generalizada hoy en día es, sin embargo, la segunda a la que me refería: lesbianismo como opción sexual. El origen de esta consideración de la identidad lesbiana podemos situarla en dos momentos fundamentales: por un lado, la unión del movimiento por los derechos de las mujeres lesbianas con el del resto de la comunidad LGTB<sup>6</sup> (especialmente el movimiento gay) y, por otro lado, las críticas de cierto sector de las lesbianas a una consideración desexualizada de su identidad.

Como hemos visto anteriormente, el movimiento feminista y lesbiano de los años 70 critica el modelo patológico existente para las lesbianas y denuncia que la institución que genera esto es la heterosexualidad obligatoria que sustenta el patriarcado. Por su parte, el movimiento homosexual masculino empieza a reclamar, a partir de los años 80, que la homosexualidad no se considere una patología, sino una orientación sexual. Para ellos, esto se debería a que la homosexualidad está fundada en una causa natural o biológica. Es decir, que la orientación sexual no es una elección sino una determinación; una característica de la identidad de algunas personas (por cierto, porcentualmente minoritarias) (Gimeno 2005).

El lesbianismo, al unirse a esta explicación y ser considerado gemelo o par de la homosexualidad masculina, se piensa desde este momento en adelante, como una orientación sexual fija e inmutable. Una orientación, por otra parte, inevitable para quienes nacen lesbianas. De esta manera, adquiere un estatus equivalente a la heterosexualidad, en el sentido de ser una orientación sexual más de las existentes, pero, al mismo tiempo, sigue estando supeditada a ella, en tanto que es una identidad sexual minoritaria, porcentualmente hablando.

El segundo de los elementos que inclina la balanza hacia una nueva consideración del lesbianismo como una opción sexual es la necesidad que algunas mujeres ven de incluir la carga sexual o erótica en el término. La consideración política del lesbianismo carecía para muchas de las mujeres de un criterio sexual, es decir, de la inclusión de las relaciones sexo genitales entre mujeres. Puesto de otra manera, algunas teóricas han

---

<sup>6</sup> No hablo de comunidad LGTBIQ+ en este momento, ya que sería anacrónico. Colectivos como les intersexuales, asexuales, queer u otros se han unido posteriormente a la lucha de lesbianas, gays, transexuales y bisexuales.

considerado que una definición del lesbianismo sólo en términos políticos desexualiza la identidad y da cabida a identidades que no necesariamente deberían ser reconocidas como lesbianas (Gimeno 2005). En este sentido, en la definición de lesbiana debería primar el deseo e inclinaciones de las mujeres por otras mujeres y no su resistencia política a un sistema dominante.

Estos dos elementos señalados construyen una definición de lesbiana, por un lado, enraizada en un modelo naturalista o determinista y por otro, lejano a cualquier tipo de politización. Lesbianas son, bajo esta definición, aquellas mujeres, que, identificándose como tales, mantienen relaciones homo-eróticas con otras mujeres y que, además, lo hacen sin necesidad de un cuestionamiento político de fondo. Únicamente lo desean así.

Como podemos ver, frente al anterior modelo de descripción del lesbianismo, el actual traslada la identidad lésbica desde la esfera pública en la que se situaba al dominio de lo privado. Lesbiana es un término que ahora define una identidad sexual, personal y que contiene un elemento sexual-genital. No lucha contra el patriarcado ni contra la heterosexualidad. La lesbiana se sitúa frente a esta institución como la otra cara de la moneda, en un intento de adquirir relevancia y aceptación social.

Mi propuesta para esta investigación es aunar las dos ideas hasta aquí expuestas en torno al concepto de lesbiana. De esta manera, no creo incompatible incluir en una misma definición del término tanto el elemento político, como el sexual. Se trataría así de reconocer que las lesbianas somos mujeres que deseamos a otras mujeres, pero al mismo tiempo, que nuestra identidad adquiere su significado más profundo en oposición a un contexto heteropatriarcal al que sólo somos útiles, en palabras de Kristeva (1988 [1980]), como abyectos. Incluir la dimensión política y feminista al concepto de lesbiana no sólo permite comprender esta posición que ocupan las lesbianas en el conjunto de la sociedad, sino que además es fundamental para dar razón de los modos de representación de las lesbianas en las producciones culturales. De esta manera, como señalaré más adelante, no reconocer la dimensión política y feminista de la identidad lésbica puede llevar consigo la construcción de narrativas útiles al sistema heteropatriarcal. En este sentido, hago mías las palabras de Beatriz Gimeno que propone que

Para nosotras, feministas lesbianas, lesbiana es cualquiera que tenga sexo con mujeres, cualquiera que desee a otras mujeres, pero también cualquiera que se identifique primaria y fundamentalmente con otras mujeres como estrategia de resistencia al patriarcado [...] (2005, 38).

## 2. Salir del armario (*Coming out*).

Como he señalado anteriormente, el lesbianismo político puso sobre la mesa la necesidad o, si prefieren, la estrategia de hacer pública la identidad lesbiana para hacer frente al sistema patriarcal y a su institución protagonista: la heterosexualidad obligatoria (Rich 1980).

Este proceso de descubrimiento o revelación comprendía un tránsito o movimiento desde una posición de normalidad/normatividad a otra de extrañamiento/alienación. Dicha dinámica de revelación se ha generalizado a través de la metáfora de “salir del armario”. Esta expresión deriva, en realidad, de la traducción literal del término anglosajón “coming out of the closet” y es en este idioma donde adquiere su verdadero sentido. Como señala Alberto Mira en su obra “Para Entendernos. Diccionario de Cultura homosexual, gay y lésbica” (1999), *closet* o armario, “es donde se guardan los secretos; [...] puede ser una mancha en el pasado o un vicio inconfesable” (1999, 83). Este término, que se puede aplicar en inglés a cualquier tipo de secreto, pasa a ser utilizado por la comunidad homosexual a partir del siglo XIX y, especialmente, mediados del XX para dar razón de la vivencia de la homosexualidad como un secreto vergonzante o que, al menos, no se desea hacer público (Mira 1999, 83).

Aunque la tendencia a usar esta metáfora es mucho más amplia en el contexto anglosajón que en el español (Viñuales 2000, 63-65), la utilización reiterada por parte de medios de comunicación, en la producción cultural y, más importante, por la propia comunidad LGTBIQ+ hacen que este término también tenga un gran recorrido en España. De esta manera, esta metáfora no es sólo útil para las mujeres lesbianas que lo consideran un movimiento político o estratégico, sino que la expresión puede aplicar a todx<sup>7</sup> aquel

---

<sup>7</sup> En aras de utilizar un lenguaje inclusivo y evitar el “masculino genérico” en la investigación he decidido hacer uso de la X para eliminar la marca de género/sexo en los casos en los que los pronombres se refieran a varias personas con identidades distintas.

que no responda a los parámetros normativos de sexualidad y pase a (des)velarse públicamente.

La apropiación de esta metáfora por parte de la comunidad ha dado una gran consistencia a la identidad y cultura homosexual, en el sentido de que ha permitido su construcción y mantenimiento ante los ataques y nulo reconocimiento que de estas se hacía desde el conjunto heterosexual de la sociedad (Mira 1999, 24-25). Sin embargo, también creo importante señalar que la adopción de la figura del armario como referente en la edificación de la identidad no heterosexual ha supuesto para la comunidad una limitación en los modos en que es posible construirla. De este modo, la formación de una identidad no normativa sólo se concibe mediante el paso por una revelación pública de la misma, mediante la salida de un armario que ha servido como refugio. Como señala Eve Kosofsky Sedgwick (1990), el armario se constituye al mismo tiempo que lo hace la homosexualidad. Dicho de otra manera, la identidad homosexual sólo puede ser comprendida junto con la idea de secretismo, ocultamiento y vergüenza.

Este surgimiento del armario a la vez que la homosexualidad no es un fenómeno coyuntural. La aparición simultánea de sendos elementos es, en realidad, un hecho necesario e indisoluble. Quizá sea más fácil comprender esto si atendemos a lo que realmente está en juego en una concepción tal como la del armario. La metáfora que aquí nos ocupa se basa, en realidad, en las nociones de secreto y ocultamiento. Por lo tanto, lo que cabe dentro de dicho armario es sólo algo que no puede ser compartido o que, al menos, no es “normal”, “natural” o mayoritario. En definitiva, algo que preferiríamos no tener que revelar.

Unir estas nociones de ocultamiento, secreto e incluso vergüenza a la homosexualidad es, en realidad, un triunfo de la heterosexualidad. Expuesto de manera más clara, que la identidad lesbiana, que es lo que aquí nos ocupa, sólo pueda construirse como un desvelamiento público de un secreto vincula dicha identidad a una consideración de esta de minoría, exclusión, no deseable, marginal, etc. En otras palabras, asumir la metáfora del armario es, de facto, asumir que el lesbianismo es algo minoritario, secundario y que, de alguna manera, necesita la validación pública.

Homosexuality, in a word, becomes the excluded; it stands in for, paradoxically, that which stands without. But the binary structure of sexual orientation, fundamentally a

structure of exclusion and exteriorization, nonetheless constructs that exclusion by prominently including the contaminated other in its oppositional logic. The homo in relation to the hetero, much like the feminine in relation to the masculine, operates as an indispensable interior exclusion—an outside which is inside interiority making the articulation of the latter possible, a transgression of the border which is necessary to constitute the border as such. (Fuss 1991, 3)<sup>8</sup>

Se crea una dinámica así en la que lo importante es la diferencia entre el afuera y el adentro. Cada uno de estos ámbitos refleja una realidad, un binarismo que simboliza la posición y estatus que cada ámbito otorga. El afuera es el ámbito de lo real, lo visible, lo existente, lo inteligible. Lo interior, por su parte, es lo desconocido, lo no aceptable, lo ininteligible, lo marginado. Sin embargo, en esta dinámica, un par no tiene sentido sin el otro. El afuera sólo es comprensible porque hay un adentro. Así se crea una situación paradójica y contradictoria en la que salir del armario, se convierte al mismo tiempo en algo obligatorio, pero también en algo prohibido (Sedgwick 1990, 70). Para poder participar de la identidad lesbiana es necesario pasar por el rito de la salida del armario, es decir, salir a la esfera pública. No obstante, al mismo tiempo, estar fuera del armario significa situarse en una posición social de inferioridad, exclusión y marginación. Es esto lo que quiere decir Diana Fuss cuando asegura que, “to be out is really to be in – inside the realm of the visible, the speakable, the culturally intelligible” (Fuss 1991, 4)<sup>9</sup>. Se trata, al fin y al cabo, de participar al mismo tiempo de la fantasía de ser visible y parte del sistema, pero a la vez, situarte en él en una posición de desventaja, en el margen.

El éxito de este modelo binarista de dentro/fuera lo atribuyo a dos fenómenos: 1) de un lado, este esquema lleva implícito la promesa de la normalidad a aquellas personas que descubran su sexualidad por medio de una revelación pública; 2) del otro lado, la dinámica de salir del armario ha sido promocionada especialmente por el colectivo de hombres gais, para el cual conlleva más ventajas.

---

<sup>8</sup> “La homosexualidad, en una palabra, se convierte en lo excluido; representa, paradójicamente, lo que no tiene. Pero la estructura binaria de la orientación sexual, fundamentalmente una estructura de exclusión y exteriorización, construye esa exclusión al incluir prominentemente al otro contaminado en su lógica de oposición. El homo en relación con el hetero, al igual que lo femenino en relación con lo masculino, opera como una exclusión interior indispensable – un exterior que está dentro de la interioridad que hace posible la articulación de este último, una transgresión de la frontera que es necesaria para constituir la frontera como tal.” (Traducción propia).

<sup>9</sup> “estar afuera es realmente estar adentro – dentro del reino de lo visible, lo nombrable, lo culturalmente inteligible.” (Traducción propia)

Para comprender por qué esta dinámica ha sido promocionada especialmente por los hombres gays creo preciso entender cómo la construcción del asociacionismo lésbico ha dependido del movimiento homosexual masculino. A partir de los años 80 y 90, el movimiento exclusivamente de lesbianas empieza a perder fuerzas, primero en Estados Unidos y Europa y, más tarde, en España específicamente. Esto resulta en una integración de las lesbianas que no se sienten identificadas con el movimiento exclusivamente lésbico y feminista en el movimiento homosexual masculino. El número de lesbianas (especialmente feministas) se ve drásticamente reducido y las demandas y reclamos comienzan a inclinarse más hacia los intereses masculinos (Gimeno 2005, 196-199).

Para los hombres gays, salir del armario es una experiencia completamente distinta que para las mujeres lesbianas. Salir del armario significa para los hombres homosexuales alcanzar el reconocimiento público como orientación sexual. Es decir, ganan legitimación frente a la heterosexualidad (aunque aún como orientación sexual minoritaria), que es la institución que genera su opresión fundamental.

Para las mujeres lesbianas, sin embargo, el descubrimiento público de su sexualidad no supone una promoción en su posición social. Aunque nuestra orientación sexual sea tolerada (igualmente como minoritaria), seguimos siendo mujeres en un sistema patriarcal. De esta manera, mientras que los gays ganan reconocimiento, al menos como minoría sexual y siguen perteneciendo a la clase dominante (hombres), las mujeres lesbianas siguen estando en una posición de opresión y pierden la oportunidad de utilizar su lesbianismo como estrategia política de resistencia. Salir del armario se revela así como una estrategia beneficiosa para los hombres, pero no tanto para las mujeres. Como son sus demandas las que han liderado y, en muchos lugares, aún encabezan la agenda política del colectivo LGTBIQ+, la metáfora de salir del armario es promocionada como estrategia de construcción de identidad. De esta manera, la mayor fuerza política y representativa que tienen los hombres gays dentro de los colectivos respecto a las lesbianas les sitúa en una mejor posición para abanderar las estrategias del colectivo y, consecuentemente, para priorizar las que consideran de mayor relevancia. Entre ellas, como he señalado, se encuentra la salida del armario. Los beneficios que para los hombres gays reporta no son comparados con los que proporciona a las mujeres lesbianas. Esto supone patrocinar la dinámica como crucial para las vidas de cualquier homosexual cuando, en realidad, no siempre conlleva tales beneficios para todos los miembros del colectivo.

El segundo de los fenómenos a los que me refería es la promesa de normalidad que implica esta dinámica de descubrimiento de la sexualidad. En la metáfora de salida del armario está implícita la idea de que la homosexualidad y la heterosexualidad se encuentran en un mismo plano de legitimidad (Gimeno 2005, 220). El objetivo es así, que cualquiera que se identifique como homosexual goce de la misma legitimidad que quien se reconoce heterosexual. En otras palabras, las personas que salen del armario aspiran a ser consideradas “normales”. Al menos igual de normales que las que se reconocen heterosexuales.

Esta aspiración, sin embargo, es una falaz ilusión sustentada por esta dinámica. En primer lugar, porque en ningún caso la homosexualidad alcanza el estatus de la heterosexualidad, sino que la primera es jerarquizada como tendencia minoritaria. En segundo lugar, porque al ser considerada minoritaria, la homosexualidad vuelve a estar relegada a una posición de no-normalidad o anormalidad. Por último, este movimiento no busca realmente normalizar la situación, sino señalar a aquellos que no son “lo correcto”. Es por este motivo por el que no podemos imaginar una declaración pública de heterosexualidad o una salida del armario de una persona heterosexual. Sedgwick resume con acierto esta idea asegurando que:

[...] the nominative category of "the homosexual" has robustly failed to disintegrate under the pressure of decade after decade, battery after battery of deconstructive exposure evidently not in the first place because of its meaningfulness to those whom it defines but because of its indispensableness to those who define themselves as against it. (Sedgwick 1990, 83)<sup>10</sup>

En definitiva, la construcción de la categoría de homosexual a través de un proceso de revelación de secreto sigue estando tan vigente porque es beneficioso para aquellxs que quieren diferenciarse de ello. Es una manera de señalar y separar a aquellxs que no deben ser, que no han de tener cabida, pero que son necesarixs para definir la norma.

La crítica que aquí expongo a la construcción de la identidad lésbica a través de un descubrimiento público de sexualidad tiene, sin embargo, su contraparte, ya

---

<sup>10</sup> “la categoría nominativa de "el homosexual" ha fracasado estrepitosamente en su desintegración bajo la presión de década tras década, serie tras serie de exposición deconstructiva, evidentemente no en primer lugar debido a su significado para quienes define, sino debido a su importancia para aquellos que se definen a sí mismos en contra de ella.” (Traducción propia)

identificada por las académicas de la teoría queer. Con la intención de entrar en este debate, me remito aquí a la pregunta que nos lanza Judith Butler en su ensayo “Imitation and Gender Insubordination” (1993 [1991]):

But politically, we might argue, isn't it quite crucial to insist on lesbian and gay identities precisely because they are being threatened with erasure and obliteration from homophobic quarters? (311).<sup>11</sup>

Sin duda alguna, como ya he referido anteriormente, salir del armario ha sido y, todavía es para muchas personas que pertenecen al colectivo LGTBIQ+ un momento clave en la construcción de su identidad. Las categorías que nos identifican como lesbianas, gays, transexuales, etc., aún son herramientas políticas y personales poderosas que en multitud de ocasiones sirven para construir la resistencia al sistema dominante. Son categorías que nos hacen visibles, que nos hacen parte de un colectivo mayor y que incluso pueden ser liberadoras en lo más cotidiano de nuestras vidas. No obstante, como he estado intentando argumentar hasta este momento, también entrañan sus riesgos en tanto que sustentan al sistema heteropatriarcal. Salir del armario sólo tiene sentido si te encuentras dentro del armario. Por lo tanto, de alguna manera, participar de esta dinámica implica asumir y legitimar la creación de estos lugares de marginación y exclusión. Lugares que, especialmente las mujeres, por el mero hecho de serlo, ya conocemos y aún ocupamos.

¿Cómo gestionar entonces esta contradicción entre lo beneficioso y útil de la creación y reconocimiento de nuestras identidades y, al mismo tiempo, los peligros de estar legitimando el orden que nos sitúa en la frontera de la exclusión? Butler nuevamente nos acerca a una respuesta para esta compleja realidad.

In avowing the sign's strategic provisionality (rather than its strategic essentialism), that identity can become a site of contest and revision, indeed, take on a future set of significations that those of us who use it now may not be able to foresee. (1993, 312).<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> “Pero políticamente, podríamos argumentar, ¿no es crucial insistir en las identidades de lesbianas y homosexuales precisamente porque están siendo amenazadas con el borrado y la destrucción de los espacios homófobos?” (Traducción propia)

<sup>12</sup> “Al reconocer la provisionalidad estratégica del signo (en lugar de su esencialismo estratégico), esa identidad puede convertirse en un sitio de combate y revisión, de hecho, puede tomar un conjunto futuro de significados que los que lo usamos ahora puede que no seamos capaces de prever.” (Traducción propia)

Lo ideal para la teórica parece ser reconocer la utilidad y beneficios que estas identidades tienen en las vidas concretas de las personas que las encarnan. Ahora bien, el reconocimiento de las identidades no normativas no puede ser aislado, sino que tiene que reconocer la utilidad temporal que encierra. Usando sus propias palabras, admitir la provisionalidad estratégica que tienen estas identidades implica entender las mismas como lugares desde los que resistir al sistema, desde los que combatir y revisar lo que el heteropatriarcado es y supone en nuestras vidas. Podemos concluir así, que la categoría o identidad lesbiana sólo será útil en tanto que sea disruptiva y contextualmente utilizada.

### **3. Cine lésbico.**

Como he señalado anteriormente, definir lesbiana no es una tarea sencilla ni un ámbito en el que se pueda esperar consenso. Sin embargo, su gran utilidad personal y colectiva justifica la extendida utilización que del término se hace en círculos tanto académicos como informales. A lo largo de esta investigación he podido comprobar que esta situación se repite cuando se intenta delimitar qué es lo que se entiende por cine lésbico, nuevamente tanto en círculos expertos como legos.

He podido apreciar durante esta investigación un fenómeno curioso respecto a la categoría de cine lésbico; a pesar de que dicha categoría es usada ampliamente, no he conseguido encontrar una definición o delimitación teórica para las películas que se agrupan bajo esta etiqueta. En este sentido, la mayoría de las academias de cine, plataformas digitales que ofertan películas, bases de datos de producciones cinematográficas o incluso las investigaciones académicas asumen u ordenan su trabajo incluyendo la categoría “cine lésbico” o, en su defecto, “cine LGTBIQ+” o “cine queer”. No obstante, en su clasificación no se especifica qué se entenderá bajo estas etiquetas. De esta misma manera, es posible incluso dar razón de festivales o premios dedicados exclusivamente para esta categoría, tales como el Festival Internacional de Cine Lésbico y Gai de Andalucía (Andalesgai), el Festival Internacional de Cine Lésbico y Gai de

Canarias (Festival del Sol), el Premio Sebastiane o el Premio Teddy<sup>13</sup>, entre otros, que no aportan una gran comprensión del término.

Esta falta de identificación de lo lesbiano, queer o LGTBIQ+, puede venir, por un lado, de la ya mencionada dificultad de especificar y limitar estos términos bajo una única definición. Así, la no construcción de una categoría fija y cerrada de cine lésbico podría responder a un deseo consciente de incluir las diferentes concepciones y comprensiones de lo que significa ser lesbiana en las producciones cinematográficas.

Con todo, la ausencia de una categorización precisa del cine lesbiano también puede encontrar su razón de ser en otros elementos. María Luisa G. Tolentino se plantea en su trabajo “¿Es posible hablar de la presencia de un cine lésbico?” (2017) cuatro ejes angulares desde los que reflexionar sobre las dificultades existentes en la identificación de esta categoría de cine. Me apoyaré en ellos para referirme a los problemas fundamentales que surgen en el momento de definir lo que en este trabajo voy a entender por cine lésbico:

- a) El cine **hecho con “lesbianas”**. En este punto G. Tolentino se pregunta, de un lado, qué papel ha de jugar en la película la mujer lesbiana y, del otro lado, cómo se puede actuar el ser lesbiana. La cuestión que delimita qué es considerado cine lésbico es, de esta forma, en qué medida ha de aparecer la lesbiana de la película. ¿Tiene que ser la protagonista o es suficiente un rol secundario? En este sentido, se cuestiona también cómo debe ser la actuación de la actriz para que el personaje sea considerada lesbiana. ¿Es acaso necesario que la actriz sea lesbiana? ¿Existe un modo específico de comportarse que puede ser emulado para “hacer” de lesbiana? ¿O simplemente el personaje tiene que reconocer en algún momento del filme que es lesbiana?

---

<sup>13</sup> El premio Sebastiane se entrega “al film o documental proyectado durante el Festival de Cine de San Sebastián que mejor refleje los valores y la realidad de lesbianas, gais, transexuales y bisexuales.”

<https://premiosebastiane.com/premio-sebastiane/>

El premio Teddy, que se entrega en la Berlinale, es el más antiguo de los reconocimientos existentes para el cine queer. Tiene cuatro categorías (mejor cortometraje, mejor documental, mejor largometraje y premio especial del jurado a la excepcional contribución a la mayor tolerancia, aceptación, solidaridad e igualdad en la sociedad).

[https://www.berlinale.de/en/das\\_festival/sektionen\\_sonderveranstaltungen/panorama/index.html](https://www.berlinale.de/en/das_festival/sektionen_sonderveranstaltungen/panorama/index.html)

[https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2016/06b\\_berlinale\\_themen\\_2016/teddy\\_30.html](https://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/2016/06b_berlinale_themen_2016/teddy_30.html)

<http://blog.teddyaward.tv/ueber-uns/>

- b) El cine hecho por lesbianas con **temática lésbica**. Al hilo de las anteriores cuestiones, la autora reflexiona acerca de la temática que ha de cumplir una producción que sea considerada lésbica. La categorización se torna nuevamente compleja cuando intentamos identificar qué narrativa puede caer bajo esta etiqueta y cuáles son las temáticas que pueden responder a las vidas lésbicas (si es que existe tal diferencia). De igual manera que existe un debate en torno a las diferencias entre la escritura femenina (*écriture féminine*) y la escritura de mujeres<sup>14</sup>, aquí se vuelve complejo reconocer qué implica un cine lésbico frente a un cine de lesbianas.
- c) El **posicionamiento del cine lésbico**. Una cuestión interesante, sobre la que llama la atención g. Tolentino, es sobre si el cine que está etiquetado como lésbico “responde realmente a lo que es ser lesbiana” (2017, 76). El debate, en realidad, lo que saca a relucir es la preocupación por una visibilización selectiva de experiencias lésbicas normativas y la invisibilización de las no normativas. Es una preocupación por la despolitización del lesbianismo, así como por un blanqueamiento, aburguesamiento, occidentalización, etc., de las figuras lésbicas representadas. Dicho de otro modo, si el cine lésbico de prestigio sólo aglutina experiencias de mujeres felices, blancas, occidentales, burguesas, cisgénero, y todo el resto de privilegios que queramos añadir y que sirven al sistema imperante.
- d) El **cine lésbico deseable**. Ligado a esta última preocupación, la autora se cuestiona si el cine lésbico debería responder a unos intereses determinados. Es decir, si la producción cinematográfica que caiga bajo esta categoría debería no sólo incluir a mujeres que se identifiquen como lesbianas o que sean leídas como tales, sino también “comprender sinceramente las relaciones no hetero-normadas” (76). En este sentido, el cine lésbico, no tendría sólo una función representativa o de visibilización, sino una función disruptiva.

Del mismo modo en que la definición de lesbiana se complejizaba y volvía caleidoscópica, la limitación de la categoría de cine lésbico está determinada por muchos elementos y debates de peso. Sin embargo, en aras de ofrecer al público que recibe esta

---

<sup>14</sup> El término *écriture féminine* inaugurado por Hélène Cixous (1995 [1975]) se ha aplicado también a trabajos de otras autoras como Luce Irigaray, Monique Wittig o Julia Kristeva, entre otras.

investigación una referencia desde la que atisbar aquello sobre lo que vengo trabajando, me ampararé en el modo en que Angie Simonis (2009) limita lo que entenderá por un texto lesbiano en su investigación. Haciendo un paralelismo entre su búsqueda de lo que es literaturalésbica y lo que aquí nos ocupa, hago mía su reflexión:

[...] yo optaría por definir un texto lesbiano de acuerdo a su contenido, independientemente de su autor/a y de sus receptores/as. Puesto que lo que define a la lesbiana son sus prácticas, la práctica del lesbianismo (es decir, la experiencia de mujeres que desean, aman y/o conviven en pareja con otras mujeres) sería el esqueleto de cualquier texto lesbiano. (Simonis 2009, 63)

De esta manera, para considerar una película comolésbica en esta investigación priorizaré que la producción cinematográfica contenga experienciaslésbicas antes que esté realizada por lesbianas, que consiga retar al sistema dominante o que sirva a intereses concretos (feministas, por ejemplo). Esta decisión de atender al contenido por encima de otros elementos responde, de un lado, a mi interés por trabajar con películas que hayan tenido una recepción amplia en la sociedad (películas consideradas *mainstream*) y, por el otro, a la exclusión enorme de producción que supondría el no considerar, por ejemplo, historias coherentes con el sistema heteropatriarcal dominante o que hayan sido elaboradas explícitamente con la intención de sostener este sistema.

### **Evolución de la representaciónlésbica.**

Dadas las dificultades que existen para delimitar lo que se ha entendido y lo que aún se entiende por cinelésbico, creo que es útil aportar aquí un pequeño repaso de la evolución de la representaciónlésbica en la producción cinematográfica general. A lo largo de la historia del cine la representación de las lesbianas se ha visto modificada de maneras dispares atendiendo a los diferentes contextos y localizaciones de las producciones, así como ha sido consecuencia de las desiguales circunstancias sociales, históricas y culturales. De manera somera, quiero recoger aquí los cambios en los modos en que se ha presentado a las lesbianas en la producción cinematográfica.

Un primer acercamiento a la representación del deseolésbico es reconocible en los primeros años del cine mudo alemán. A partir de la figura de las denominadas

*Hosenrollen* (mujeres en pantalones), se mostraban personajes femeninos que podían actuar como hombres y, en consecuencia, acceder a ciertos privilegios sociales que les habrían sido negados por el hecho de ser mujeres (Sánchez del Pulgar Legido 2015, 51). Poco después, con el desarrollo del cine sonoro, podemos encontrar sutiles e implícitas referencias al deseo y vidas lésbicas en la producción estadounidense. Aunque la palabra lesbiana no aparecía en ninguna de las producciones de la época, actrices como Greta Garbo o Marlene Dietrich se convertían en iconos lésbicos al representar un modelo de mujer activa, independiente y fuerte. Este rol, que fue, según Sánchez del Pulgar, resultado del papel social que las mujeres estadounidenses desempeñaron durante el periodo de la Segunda Guerra Mundial, era apaciguado en la narrativa cinematográfica a través de una historia donde la mujer terminaba enamorándose de un hombre y casándose con él o en la que su muerte era inevitable (Sánchez del Pulgar Legido 2015).

Con el final de la censura en el cine, comienza a desarrollarse una producción más explícita en temas lésbicos. No casualmente, el género que adquiere mayor relevancia para la representación lésbica es el de terror. Surge en él la figura erotizada de la vampiresa donde la mujer es básicamente “el objeto sexual del hombre, que siente amenazada su virilidad ante la presencia de una mujer lesbiana a la que ve como una figura amenazadora y castradora” (Pelayo García 2009, 40). Los personajes vampíricos y lésbicos de estas producciones en realidad no aportan nada a la construcción de la identidad lésbica, sino que, más bien, parecen servir a una mirada heterosexual masculina voyerista. Son generalmente actrices jóvenes y atractivas, que encarnan personajes que protagonizan escenas de desnudez y erotismo sin excesiva justificación argumental (Pelayo García 2009). El cuestionamiento de la masculinidad que genera la protagonista vampira suele ser además compensado con un final trágico donde la mujer es o bien castigada, o bien expiada de sus pecados a través del abandono de su lesbianismo.

Este modelo vampírico de lesbiana que se mantiene en España durante el franquismo de los años 60 y los 70, deja paso en los años 80 a una representación en transición de las lesbianas (Gómez Beltrán 2017, 33). El auge de diferentes movimientos feministas, la reivindicación de los derechos de las mujeres, así como la propia Transición política española, hicieron que en las pantallas de los cines conviviesen tanto una representación sexualizada de las lesbianas y otra, aún minoritaria, que quería superar la imagen estereotipada de estas mujeres.

No será así hasta finales de los 80 y principios de los años 90 que se pueden ver películas de temáticas lésbicas de manera habitual. Es en este momento en el que la figura de las mujeres (tanto actrices como directoras) gana peso en las producciones y, en consecuencia, las representaciones de las mujeres lesbianas empiezan a gozar de un cierto grado de variedad (Gómez Beltrán 2017) (Sánchez del Pulgar Legido 2015). Comienza a cuestionarse en las producciones la cosificación femenina, así como se abandona un lesbianismo elaborado para satisfacer la mirada masculina.

A partir de los años 90 y en décadas posteriores, se da lo que Irene Pelayo García denomina como ‘modalidad desfocalizada’ del cine. En este estilo de representación fílmica “el lesbianismo está presente en al menos una de las protagonistas y supone un complemento circunstancial o un desencadenante de la acción, pero en ningún caso es el eje central de la película” (Pelayo García 2009, 47). Así, la narración incluye la presencia de personajes que se identifican como lesbianas, pero no es esta circunstancia la que dirige la historia que se presenta. Este modo de representar a las lesbianas, que llega hasta nuestros días, ha permitido la ampliación de las temáticas, género y estilos en los que se incluyen historias de lesbianas. A pesar de ello, sigue tratándose de una representación minoritaria.

#### **4. La mirada de deseo.**

En el análisis de las producciones cinematográficas la audiencia adquiere un papel crucial. La implicación del espectador<sup>15</sup> en la producción cinematográfica es fundamental, ya que, como desarrollaré más adelante, puede considerarse el lugar de creación de significados. Esto, en parte, es consecuencia de la publicación en 1975 del artículo de Laura Mulvey *Visual pleasure and narrative cinema*. Esta obra conmocionó fundacionalmente tanto la crítica de cine como la teoría feminista, primordialmente por la elaboración que en él hace del concepto de “mirada masculina” (*male gaze*).

En este texto, que se ha convertido en una referencia para toda la crítica cinematográfica feminista posterior, Mulvey usa una serie de conceptos psicoanalíticos

---

<sup>15</sup> Dado que los modos gramaticales femenino (*espectadora*) y masculino (*espectador*) se diferencian en la terminación, impidiéndome usar la X como intercambiable, opto por recurrir a la fonética que tendría el término si usase la E como forma inclusiva. A saber: *espectadore*.

como arma política para demostrar la estructura patriarcal inconsciente del cine (Mulvey 1975, 6). Con este objetivo en mente, la autora hace suyo el término freudiano de escopofilia. A través de este concepto se propone dar razón de los dos modos diferenciados en que es posible experimentar placer visual. En primer lugar, comprende escopofilia como disfrute en la contemplación de un objeto de deseo. Se trata de una comprensión del placer visual como voyeurístico, de ver a(l) otrx como objeto. Mulvey teoriza un segundo modo de placer visual o escopofilia como deseo narcisista. En este caso quiere dar razón del placer que permite la identificación del espectadorx con aquello que está viendo.

En esta comprensión del cine como deseo o placer visual, la mirada de la audiencia cobra una relevancia primordial. Sin embargo, la autora del texto reconoce que el cine clásico y *mainstream* no ha tratado al conjunto de la audiencia de igual forma. Esto se debe a que las producciones populares han codificado lo erótico en el lenguaje del orden patriarcal dominante (Mulvey 1975, 8). Así, el placer de mirar se ha estructurado, en su opinión, entre lo activo/masculino y lo pasivo/femenino. Dicho de otro modo, las mujeres se han codificado como objetos (ad)mirables [*to-be-looked-at-ness*] y los hombres como sujetos que miran, tanto dentro del filme (los personajes en la trama) como fuera de la película (los espectadores en la sala).

En este sentido, la teorización que realiza Laura Mulvey asienta la mirada en el cine como algo esencialmente masculino. A través de esta mirada las mujeres sólo pueden reconocerse en un papel pasivo y objetivizante, al mismo tiempo que los hombres son situados como subjetividades deseantes de lo femenino. A pesar de que esta concepción de la mirada masculina será fundamental en el análisis que llevaré a cabo en esta investigación, su restricción a un deseo heterocentrado (hombre por mujer) limita su utilidad para las películas de temática lésbica que aquí nos ocupan. Es en este punto donde se vuelve crucial la obra de Teresa de Lauretis y sus aportaciones sobre el deseo femenino y lesbiano.

En su ensayo *Sexual Indifference and Lesbian Representation* la autora italiana se ocupa de la obviada posibilidad, hasta el momento, de que las mujeres puedan desear a otras mujeres y que esto, además, pueda ocurrir a través de la representación cinematográfica. De Lauretis toma prestada la diferenciación que Luce Irigaray (1985

[1974]) hace entre hom(m)o-sexualidad y homo-sexualidad para dar razón de esta invisibilización del deseo homosexual femenino.

With the term *hommo-sexuality* [*hommo-sexualite*] – at times also written *hom(m)osexuality* [*hom(m)osexualité*] – Irigaray puns on the French word for man, *homme*, from the Latin *homo* (meaning "man"), and the Greek *homo* (meaning "same"). In taking up her distinction between homosexuality (or homo-sexuality) and "hommo-sexuality" (or "hom(m)osexuality"), I want to remark the conceptual distance between the former term, homosexuality, by which I mean lesbian (or gay) sexuality, and the diacritically marked hommo-sexuality, which is the term of sexual indifference, the term (in fact) of heterosexuality; I want to re-mark both the incommensurable distance between them and the conceptual ambiguity that is conveyed by the two almost identical acoustic images. Another paradox – or is it perhaps the same? (De Lauretis 1993, 142)<sup>16</sup>

Dicho de forma más sencilla, el deseo ha sido configurado y explicado tradicionalmente a partir de la diferencia sexual, que ella llama (in)diferencia sexual. De este modo, la sexualidad ha sido entendida como el resultado de la existencia diferenciada de, por un lado, hombres y, por el otro, mujeres. En consecuencia, la sexualidad es comprendida como algo inherente a todas las personas que estén definidas por un género, donde lo masculino se instituye como marco de referencia y lo femenino se entiende como objeto de deseo y conocimiento para el hombre. En este sentido, toda sexualidad (incluso la homosexual) es heterosexualidad porque tiene de referencia al hombre (hommo). Como resultado también, bajo este paradigma, el deseo que una mujer siente por otra no puede ser comprendido como deseo sexual, ya que no está presente un sujeto masculino que desee (De Lauretis 1991, 253). Bajo estas consideraciones, sólo la mirada masculina es la merecedora de desear y ser portadora del deseo.

El único modo en que será posible hablar de deseo lesbiano es así, para De Lauretis, definir un nuevo modo de sexualidad femenina. Habrá de ser uno que no se asiente en la diferencia sexual y que, por supuesto, no tenga como referencia lo

---

<sup>16</sup> “Con el término *hommo-sexualidad* [*hommo-sexualite*] – a veces también escrito *hom(m)osexuality* [*hom(m)osexualité*] - Irigaray hace un juego de palabras con la palabra francesa para hombre, *homme*, del latín *homo* (que significa "hombre"), y el *homo* griego (que significa "igual"). Al abordar su distinción entre homosexualidad (u homosexualidad) y "homosexualidad" (u "hom(m)osexualidad"), quiero resaltar la distancia conceptual entre el término anterior, homosexualidad, por el que entiendo lesbiana (o gay), y la hommo-sexualidad marcada diacríticamente, que es el término de indiferencia sexual, el término (de hecho) de heterosexualidad; quiero remarcar tanto la distancia incommensurable entre ellos como la ambigüedad conceptual que transmiten las dos imágenes acústicas casi idénticas. Otra paradoja – ¿o acaso es lo mismo?” (Traducción propia)

masculino. Usando el concepto de Mulvey, radicaré en acabar con la mirada masculina para abrir las puertas a otros modos de mirar. En palabras de la pensadora italiana:

The difficulty in defining an autonomous form of female sexuality and desire in the wake of a cultural tradition still Platonic, still grounded in sexual (in)difference, still caught in the tropism of hommo-sexuality, is not to be overlooked or willfully bypassed. It is perhaps even greater than the difficulty in devising strategies of representation which will, in turn, alter the standard of vision, the frame of reference of visibility, of what can be seen. (De Lauretis 1993, 152)<sup>17</sup>

La cuestión, por lo tanto, no radica en alcanzar una representación legítima o adecuada de la realidad femenina y lésbica, sino en crear unas condiciones de posibilidad alternativas para la sexualidad femenina. La nueva referencia de visibilidad por la que aboga De Lauretis ha de ir a la raíz del problema: la construcción originaria del deseo como masculino que está, a su vez, asentado en la diferencia sexual. Elaborar un cine (y demás producciones culturales) que no esté apuntalado en la distinción sexual de dos géneros significará, para esta autora, construir un espacio en el que poder ser vistas, en el que sea posible que quien participa de la producción cultural genere sentidos y significados más allá de las realidades dominantes. Consiste, en definitiva, en facilitar a la audiencia (femenina y demás “minorías”<sup>18</sup>) modos distintos de mirar y de desear.

Si asumimos, como defiende de De Lauretis (1992), que el cine es una actividad significativa, también tenemos que reconocer que la representación y construcción de significados y sentidos a través de las producciones culturales no es una labor unidireccional o que dependa sólo de la narrativa ofrecida. Por el contrario, quien dota de sentido al cine es la subjetividad que participa de la producción. Tener esto en mente nos permite entender la cita de la académica italiana que dice que:

---

<sup>17</sup> “La dificultad para definir una forma autónoma de sexualidad y deseo femenino a raíz de una tradición cultural aún platónica, todavía basada en la (in)diferencia sexual, todavía atrapada en el tropismo de la homosexualidad, no debe pasarse por alto ni obviarse voluntariamente. Quizás sea incluso mayor que la dificultad de diseñar estrategias de representación que, a su vez, alterarán el estándar de visión, el marco de referencia de visibilidad, de lo que se puede ver.” (Traducción propia)

<sup>18</sup> El entrecomillado de esta expresión quiere señalar que, a pesar de que lo femenino sea comúnmente identificado como minoritario, no lo es. Las mujeres son, al menos, el 50% de la sociedad. Seguir tratándonos como minoría sólo responde a una visión masculina de que lo normal, universal y mayoritario es lo masculino.

Todo esto supone que no hay que concebir el placer visual y narrativo como si fuera propiedad exclusiva de los códigos dominantes, ni pensar que está únicamente al servicio de la “opresión”. (De Lauretis 1992, 112)

Por el contrario, las narrativas y el placer visual que estas generan pueden representar y construir significados que enfrenten las lecturas dominantes de las producciones culturales. Esto no significa que sea lo que ocurre comúnmente, sino que el hecho de que las mismas sólo cobren sentido en el momento que son leídas por una subjetividad pensante y existente en un contexto, abre la posibilidad de pensar el cine de modos alternativos. En otras palabras, los sentidos que adquieren las películas no sólo dependen de quién las piensa inicialmente, sino también de quién las lee después. Reflexionándolo desde esta perspectiva, el cine se revela también como un lugar privilegiado desde el que crear conciencias, ideologías y pensamientos no sólo dominantes sino también subversivos. Como señala Márgara Millán:

El cine colabora en la formación del imaginario y el inconsciente sociales, con los arquetipos y la conciencia mítica moderna, proporcionando y siendo la realización de las imágenes: sueños y visiones que la alimentan. En su aspecto de obra cultural, el cine devela y crea su época, retrata e instituye, y por ello es tanto un producto del género como un productor activo de la conciencia (posible) de género. El cine es mezcla de fuerzas modernas con otras primigenias: tecnología y ciencia con libido y sexualidad, racionalismo con conciencia mítica, imagen cinematográfica con dimensión onírica. Por este lugar estratégico que ocupa el cine en la generación de la cultura contemporánea es tan importante analizar su producción desde lugares “fuera del centro” cultural, desde lugares marginales o de confinamiento. (Millán 1999, 221-222)

Así, no sólo se puede construir cine que permita mirar y desear de diferentes modos, sino que también se puede hacer una lectura a contracorriente de los modos que ya existen. La consideración de ambas esferas, tanto la productiva como la semiótica, me permitirá abordar las películas etiquetadas como lésbicas<sup>19</sup> con una mirada crítica y que se refugie en lo no dominante, lo marginado y lo excluido.

---

<sup>19</sup> Para una delimitación de lo que entiendo bajo la etiqueta de películas lésbicas remito tanto al apartado “proceso de selección de películas” en el capítulo metodológico, como al apartado de “cine lésbico” en este mismo capítulo.

### **3. Metodología.**

#### **1. Tipo investigación. Posicionamiento.**

Este trabajo busca investigar la representación de las mujeres lesbianas en torno al evento de la salida del armario. En este sentido, busca comprender cómo la narrativa dominante, según la que ser lesbiana pasa por reconocerse públicamente como tal, se refleja en la producción cultural. Para ello, llevaré a cabo un análisis de una selección de la representación cinematográfica en la que se encarna la salida del armario de forma central o secundaria. Dicha selección será estratégica, según ciertos criterios que describiré más adelante, con el fin de disponer de una muestra que pueda representar las narrativas que quiero analizar e investigar.

El proyecto que aquí desarrollo se inscribe en la investigación feminista, especialmente porque se nutre de las contribuciones, teorías y conocimientos de otrxs pensadorxs que se reconocen como feministas. Sin embargo, siguiendo las reflexiones de Sandra Harding (1987), no sólo recoge las aportaciones teóricas feministas, sino que además se estructura a partir del método feminista. En este sentido, asumo como buenas las reflexiones de la autora estadounidense según las cuales una investigación feminista ha de cumplir con tres condiciones: considerar las experiencias de las mujeres, estar a favor de las mujeres y ser capaz de situar a la investigadora en el mismo plano crítico que el objeto explícito de estudio (Harding, *Is there a feminist method?* 1987). Con esto en mente, la presente investigación pretende colaborar a la comprensión de las vidas de las mujeres, particularmente las que se identifican como lesbianas, así como cuestionar las estructuras básicas y hegemónicas que rigen sus experiencias. Para ello, haré uso de un método que “[...] empieza por la vida de las mujeres para identificar en qué condiciones, dentro de las relaciones naturales y/o sociales, se necesita investigación y qué es lo que puede ser útil (para las mujeres) que se interroge de esas situaciones.” (Harding, *Is there a feminist method?* 1987)

En este ejercicio feminista de extrañamiento y cuestionamiento de lo que nos rodea y determina, me encuentro interpelada desde mi identidad de mujer, feminista y lesbiana. Es precisamente desde este lugar individual desde el que nace mi deseo e interés

por la realización de esta investigación. De este modo, el trabajo parte, de un lado, de una intuición y, del otro, de una aspiración. Mi intuición no era otra que la percepción de que las representaciones de las mujeres lesbianas en la cultura popular no respondían a mi propia experiencia como tal. En este sentido, mi malestar se alimentaba fundamentalmente de la representación reiterada del evento de la salida del armario como un rito de paso traumático en la conformación de la identidad homosexual femenina. Esta intuición no contrastada no sólo me llevaba a querer indagar si había alguna base para mi incomodidad, sino que generaba, en segundo lugar, la aspiración de armar una narrativa alternativa y más acorde a mi propia experiencia de lo que puede significar salir del armario.

Apoyándome en las reflexiones de la teoría del punto de vista (*standpoint theory*) (Harding 1993), deseo señalar que esta investigación no aspira ni desea ser reconocida como una verdad universal y trasladable a cualquier contexto temporal y geográfico. Por el contrario, admito como fortaleza de esta el reconocer el hecho de que

There is no single, ideal woman's life from which standpoint theories recommend that thought start. Instead, one must turn to all of the lives that are marginalized in different ways by the operative systems of social stratification. The different feminisms inform each other; we can learn from all of them and change our patterns of belief. (Harding 1993, 60)<sup>20</sup>

En este sentido, mi posición como investigadora en el proceso indagatorio no será la de servir como marco de referencia para el análisis fílmico, sino la de incorporar una experiencia o perspectiva más, en la que quizás otras personas puedan verse reflejadas. Concedo así valor a lo que Adrienne Rich señala cuando reflexiona sobre las políticas de ubicación (*politics of location*) (Rich 2007 [1984]).

[...] isn't there a difficulty of saying "we"? *You cannot speak for me. I cannot speak for us.* Two thoughts: there is no liberation that only knows how to say "I"; there is no

---

<sup>20</sup> “No existe una vida de mujer única e ideal desde la cual las teorías del punto de vista recomiendan que comience el pensamiento. Por el contrario, uno debe recurrir a todas las vidas que están marginadas de diferentes maneras por los sistemas operativos de estratificación social. Los diferentes feminismos se informan entre sí; podemos aprender de todos ellos y cambiar nuestros patrones de creencia.” (Traducción propia)

collective movement that speaks of each of us all the way through. (Rich, Notes Toward a Politics of Location 2007, 378)<sup>21</sup>

Su reflexión gira en torno a la imposibilidad que existe de trasladar la experiencia individual a un plano colectivo o universal y, al mismo tiempo, el modo en que se antoja como necesario hablar desde la experiencia individual para interpelar y construir lo colectivo. Desde una perspectiva feminista, sin embargo, frecuentemente se ha considerado importante señalar el valor colectivo que tienen las experiencias, sentimientos y opresiones individuales. Esto es así dado a que, si seguimos la teoría de Butler (1988), las estructuras políticas, culturales y sociales se reproducen y renuevan, al menos parcialmente, a través de las prácticas y actos individuales. De este modo, lo personal adquiere sentido político cuando es considerado en un contexto cultural más amplio y compartido.

[...] the feminist impulse, and I am sure there is more than one, has often emerged in the recognition that my pain or my silence or my anger or my perception is finally not mine alone, and that it delimits me in a shared cultural situation which in turn enables and empowers me in certain unanticipated ways. The personal is thus implicitly political inasmuch as it is conditioned by shared social structures, but the personal has also been immunized against political challenge to the extent that public/private distinctions endure. For feminist theory, then, the personal becomes an expansive category, one which accommodates, if only implicitly, political structures usually viewed as public. (Butler, Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory 1988, 522-523) <sup>22</sup>

Comprender las realidades particulares de cada persona como parte de un contexto amplio, compartido y jerarquizado permite percibir las opresiones o sentimientos

---

<sup>21</sup> “[...] ¿No hay dificultad para decir "nosotros"? *No puedes hablar por mí. No puedo hablar por nosotros.* Dos pensamientos: no hay liberación que solo sepa decir "yo"; no existe un movimiento colectivo que hable de cada uno de nosotros de manera completa.” (Traducción propia)

<sup>22</sup> “[...] el impulso feminista, y estoy segura de que hay más de uno, ha surgido a menudo al reconocer que mi dolor o mi silencio o mi ira o mi percepción finalmente no son solo míos, y que me delimita en una situación cultural compartida que, a cambio, me permite y me da poder de ciertas formas imprevistas. Por lo tanto, lo personal es implícitamente político en la medida en que está condicionado por estructuras sociales compartidas, pero lo personal también ha sido inmunizado contra los desafíos políticos en la medida en que perduran las distinciones público/privadas. Para la teoría feminista, entonces, lo personal se convierte en una categoría expansiva, una que acomoda, aunque sea implícitamente, las estructuras políticas generalmente vistas como públicas.” (Traducción propia)

individuales también como el resultado de un sistema. Ilustrado en la frase probablemente más repetida del movimiento feminista: lo personal es político<sup>23</sup>.

Dado que mi posición en la investigación necesariamente determinará el resultado de esta, es para mí importante señalar el contexto social en el que me encuentro y desde el que hablo. En este sentido, cabe destacar que la comprensión de las narrativas LGTBIQ+ no es igual en el contexto español, desde el que decido escribir, que desde otros entornos. Esto es relevante para la investigación ya que gran parte de la producción cinematográfica que alcanza la condición de *mainstream* tiene su origen en Hollywood, pero es proyectada en salas de cine de todo el mundo. Mi análisis es así deudor, de algún modo, de las comprensiones de la historia LGTBIQ+ en España.

El surgimiento de estos movimientos en España ha estado determinado por la existencia de un régimen dictatorial fascista. Esto ha generado un retraso temporal en la emergencia del activismo LGTBIQ+ respecto a contextos estadounidenses o europeos, especialmente en el asociacionismo lésbico. En España, al contrario que, por ejemplo, en Estados Unidos, no existían lugares públicos de reunión para las lesbianas, ya que no existían espacios públicos para las mujeres. Esta situación determinó que el surgimiento de la identidad lésbica tuviese que esperar a la construcción de la identidad política. El fin de la dictadura franquista en 1975 permitió la eclosión de los movimientos políticos y feministas en España, aunque con veinte años de retraso respecto a otros países vecinos. Fue entonces, a partir de estas feministas, que se comienza a discutir la posibilidad de un lesbianismo como alternativa política (Gimeno 2005, 192). Las militantes políticas lesbianas españolas se establecen originariamente de manera independiente a otros movimientos gays o mixtos, para luchar dentro de la causa feminista. Esta unión fundacional entre el feminismo y el lesbianismo, sin embargo, poco a poco pierde fuerza. Las lesbianas durante los años 80 se unen a las tendencias del resto de Europa y abandonan el movimiento feminista en pro del homosexual. Como resultado, las reivindicaciones lésbicas perdieron su carácter feminista y las consignas feministas quedaron vacías de sus discursos lésbicos (Gimeno 2005). Esta desconexión entre lo lésbico y lo feminista es aún evidente en los movimientos LGTBIQ+ existentes en España, así como en los reclamos feministas. En esta investigación, sin embargo, mi

---

<sup>23</sup> Esta frase fue popularizada por un ensayo de Carol Hanisch titulado *Lo personal es político* (Hanisch 1970), aunque ella no se atribuye la autoría de esta.

intención es reconciliar ambas esferas, recuperando de alguna manera el origen político y liberador tanto del feminismo como del lesbianismo.

## **2. Tipo de análisis.**

En esta investigación me ocuparé de analizar una selección de producciones cinematográficas etiquetadas como lésbicas o de temática lésbica. Mi primer acercamiento a las mismas será a través de la interpretación de estas películas como producciones culturales. Esto no es otra cosa que reconocer, como afirma Márgara Millán, que “[p]or un lado, se trata del lugar de las imágenes ideologizadas y de los estereotipos *massmediáticos* y, por el otro, también es el espacio donde la subjetividad se muestra y construye.” (Millán 1999, 30-31). Con esto, lo que quiero mostrar es que las producciones culturales y, en concreto el cine, se sitúan en un espacio bidireccional; como representación de la sociedad, pero también como modelador de esta. Esto quiere decir que, de un lado, son el resultado de las realidades sociales e ideológicas, es decir, la representación de lo que la sociedad es, al menos, parcialmente. Del otro lado, sin embargo, son el lugar donde las personas encuentran modos de ser, de construirse, de reflejarse. Son el lugar de donde las identidades manan y se moldean. Por lo tanto, las producciones culturales son, al mismo tiempo, transmisoras, pero también productoras de realidades, ideologías, identidades, etc. Se genera así un círculo que se retroalimenta y donde no es posible identificar el origen y lo originado. Una de estas producciones culturales sería el cine. En palabras de Teresa de Lauretis:

El cine participa poderosamente en la producción de formas de subjetividad que están modeladas individualmente, pero son inequívocamente sociales. (De Lauretis 1992, 19)

La pensadora italiana refuerza esta doble caracterización del cine poniendo mayor peso en la construcción personal. Señala así cómo la construcción de la subjetividad de cada persona no depende sólo de procesos individuales, sino que recurre a un todo mayor; a estructuras que son conformadas también socialmente. De Lauretis viene a sugerir aquí que las personas se constituyen, a través del cine, de forma individual (en el visionado), pero que, al mismo tiempo, responden a narrativas y estructuras sociales.

Al mismo tiempo que presentaré las películas como producciones culturales, me será útil para el análisis hacer una consideración de estas como texto, lenguaje o discursos en sí mismas (Metz 1979) (De Lauretis 1992) (Millán 1999). Esto me permitirá recurrir al análisis de contenido o discurso como metodología fundamental de trabajo. Por análisis de discurso comprendo “[...] the systematic study of texts and other cultural products or nonliving data forms” (Leavy 2007, 227).<sup>24</sup> En palabras de Patricia Lina Levy, se trata de una mezcla de métodos de análisis (*mixed method of analysis*) que siempre contiene la posibilidad de aplicaciones cuantitativas y cualitativas (Leavy 2007, 230).

El entendimiento de las películas como discursos o texto implicará prestar atención a dos elementos fundamentales. En primer lugar, creo indiscutible la necesidad de atender al discurso en sí mismo, es decir, el contenido o narrativa que propugna la producción analizada. Sin embargo y, en segundo lugar, todo análisis de discurso también ha de asumir que el trabajo hermenéutico se ve determinado por quien lo realiza. De esta manera, el discurso siempre se ve influenciado y modificado por el contexto social, histórico, personal, etc., de quien lo recibe y construye (Millán 1999) (De Lauretis 1992) (1991) (1993).

Esto dos elementos son especialmente relevantes cuando hablamos de elaboraciones cinematográficas dada la naturaleza de esta producción. El cine es una elaboración que reclama expresamente la presencia de una mirada, es decir, de una individualidad que participe de la producción y que se implique en ella. La experiencia que produce el cine está compuesta necesariamente de la narración de la película, pero más importante, de la recepción que la audiencia hace de esta producción, ya sea en las salas de cine o en lo íntimo del hogar.

Lo que quiero señalar aquí es, en realidad, que la producción cultural que va a ser analizada no puede ser considerada de manera aislada. Por el contrario, los textos demandan un “momento de [...] *lectura* como momento esencial y constitutivo de la experiencia cinematográfica” (Millán 1999, 39).

En la lectura lo que ocurre es que la creación adquiere sentido(s). La interpretación es siempre producción de una cosa diversa al objeto que la inspira, o si se quiere, una de las formas de existencia de ese objeto. Por lo demás, toda interpretación nos pone ante una

---

<sup>24</sup> “[...] el estudio sistemático de textos y otros productos culturales o formas documentales no vivas”.

subjetividad, aquella que se deja ver en el acto interpretativo, y que se compone de una densidad histórico-cultural-biográfica. Es a partir de esa subjetividad que una/uno puede iniciar el ejercicio de agregar puntos de vista hermenéuticos, haciendo crecer la obra en sus significados. (Millán 1999, 171)

La experiencia cinematográfica, de este modo, presume la presencia de una subjetividad. Pero no de cualquier subjetividad, sino una que pueda dar razón de lo que se muestra, que pueda hacer suyo lo que se narra, que sea capaz de identificarse y formar parte de la narración, de los sentimientos y las realidades que se refieren. Una que pueda cargar de sentido(s) a la obra. En este aspecto, no creo posible suponer a la subjetividad como un receptáculo pasivo en el que se proyectan las historias contadas, sino que ha de ser considerada como una parte completamente activa en la recepción cinematográfica (Millán 1999, 171).

La asunción tanto de los elementos narrativos de las producciones cinematográficas, como de la recepción subjetiva y activa de las mismas, es lo que lleva a Teresa de Lauretis a afirmar que el cine ha de ser estudiado como actividad significativa en lugar de representación.

Pero, en la medida en que el cine está directamente implicado en la producción y reproducción de significados, valores e ideología tanto en el terreno social como en el subjetivo, sería mejor entenderlo como una actividad significativa, un trabajo de semiosis: un trabajo que produce efectos de significado y percepción, auto-imágenes y posiciones subjetivas para todos los implicados, realizadores y receptores; y, por tanto, un proceso semiótico en el que el sujeto se ve continuamente envuelto, representado e inscrito en la ideología. (De Lauretis 1992, 63).

En otras palabras, De Lauretis reconoce la necesidad de comprender la producción cinematográfica como algo más que una representación de lo social. Para ella, entender el cine como actividad significativa es comprenderlo de manera similar a como entendemos el lenguaje. Se trata de comprender la película como parte de un todo más complejo y amplio que únicamente la narración, y en el que primordialmente están involucrados las subjetividades que acogen la muestra. De Lauretis apuesta por considerar el cine como una suerte de diálogo en el que no solo es importante señalar qué se está diciendo, sino que también es preciso recuperar el modo en que se ha mencionado,

quiénes eran los participantes de dicho intercambio, en qué contexto está expresado, etc. (De Lauretis 1992).

En resumen, los espectadores no están, como si dijéramos, ni en el texto filmico ni simplemente fuera de ese texto; más bien, podríamos decir que atraviesan la película al mismo tiempo que son atravesados por el cine. (De Lauretis 1992, 76)

### **Análisis crítico del discurso (CDA).**

Reconocer la importancia, de un lado, de la producción cultural y, de otro, de las subjetividades que son receptoras y creadoras de esta es, en cierta medida, lo que da origen al análisis crítico del discurso (CDA si atendemos a sus siglas en inglés). Esta metodología interdisciplinar, considerada parte de los estudios del discurso, se caracteriza por entender el discurso como una forma de práctica social. En este sentido, no sólo atiende a los elementos lingüísticos o formales de los mismos, sino que considera elementos no-lingüísticos o extra-lingüísticos como constitutivos de los propios discursos. Esto quiere decir que,

Critical Discourse Analysis focuses on how language as a cultural tool mediates relationships of power and privilege in social interactions, institutions, and bodies of knowledge. (Rogers, y otros 2005, 367).<sup>25</sup>

La consideración del discurso, lenguaje o texto (según la corriente teórica) como un fenómeno social o cultural es el elemento aglutinador de las diferentes propuestas teóricas existentes dentro del análisis crítico del discurso. Esto hace que las preocupaciones de lxs teóricxs siempre giren en torno a desigualdades sociales, inequidades, privilegios o asimetrías estructurales. De esta manera, aunque el objeto de estudio, véase, el discurso, pueda ser definido de distintos modos, todas las propuestas teóricas lo asumen como enraizado en la práctica social.

---

<sup>25</sup> “El Análisis Crítico del Discurso se centra en cómo el lenguaje como herramienta cultural media las relaciones de poder y privilegio en las interacciones sociales, instituciones y cuerpos de conocimiento.” (Traducción propia).

Within a CDA tradition, discourse has been defined as language use as social practice. That is, discourse moves back and forth between reflecting and constructing the social world. Seen in this way, language cannot be considered neutral, because it is caught up in political, social, racial, economic, religious, and cultural formations. (Rogers, y otros 2005, 369)<sup>26</sup>

Esta consideración crítica del discurso, según la cual no podemos hablar de un lenguaje neutral o aséptico, es resultado de la herencia recibida de teóricos de la Teoría Crítica (Escuela de Frankfurt), tales como Habermas o Hockheimer, la teoría marxista, Althusser, Gramsci o el postestructuralismo de Foucault (Hidalgo Tenorio 2011) (Blommaer y Bulcaen 2000). La deuda que cada uno de lxs teóricxs reconoce respecto a estxs autorxs determina, de alguna manera, los distintos modos en que abordan el análisis crítico de los discursos. Así, podemos encontrar aproximaciones tan dispares como la de Norman Fairclough (1989) (1995) (2009), que opta por un acercamiento dialéctico-relacional al CDA, según el cual se da relevancia al reflejo que tienen en el discurso los conflictos sociales, el análisis socio-cognitivo de Teun A. Van Dijk (2005) (2009), caracterizado por la interacción de la cognición, el discurso y la sociedad o el abordaje histórico-discursivo de Ruth Wodak (Wodak y Meyer 2009), interesado por los casos en los que el lenguaje y otras prácticas semióticas son utilizadas por aquellos que están en el poder para mantener la dominación (Hidalgo Tenorio 2011).

Dado que estos estudios críticos del discurso se ocupan de analizar distintas formas de injusticias sociales y desigualdades estructurales, muchxs feministas se han encontrado cómodxs al desarrollar sus investigaciones y críticas al sistema machista y patriarcal en el ámbito del CDA. Sin embargo, otrxs han sentido la necesidad de especificar que sus análisis ponían en el centro su preocupación por las relaciones de género, así como una serie de inquietudes específicas del feminismo (Lazar 2005) (Franulic Depix 2015) (Baxter 2008). Es a raíz de estas consideraciones como surge el análisis feminista crítico del discurso (*feminist CDA*). Michelle Lazar (2005), recoge con acierto las motivaciones que le llevan a considerar esta diferenciación respecto al análisis crítico del discurso. Estas me serán útiles para justificar en esta investigación, que

---

<sup>26</sup> “Dentro de la tradición del CDA, el discurso se ha definido como el uso del lenguaje como práctica social. Es decir, el discurso se mueve de un lado a otro entre reflexionar y construir el mundo social. Visto de esta manera, el lenguaje no puede considerarse neutral, porque está atrapado en formaciones políticas, sociales, raciales, económicas, religiosas y culturales.” (Traducción propia)

reconozco como feminista, la elección del análisis feminista crítico del discurso como metodología de estudio de una selección de producciones cinematográficas.

Entre las razones que Lazar recoge en su ensayo *Politicizing Gender in Discourse: Feminist Critical Discourse Analysis as Political Perspective and Praxis* (2005), en primer lugar, advierte la necesidad de explicitar, como colectivo, dentro de los estudios críticos del discurso los elementos feministas que algunos de los trabajos están compartiendo de manera implícita. Además de esto, la autora recoge la falta de reconocimiento de que muchxs de lxs teóricxs que están haciendo aportaciones a los estudios críticos del discurso no son ni blancxs ni heterosexuales (p. 3). Por el contrario,

It is necessary within CDA to establish a distinctly ‘feminist politics of articulation’ [...] i.e. to theorize and analyse from a critical feminist perspective the particularly insidious and oppressive nature of gender as an omni-relevant category in most social practices. (Lazar 2005, 3)<sup>27</sup>

Con esto quiere decir, que es preciso señalar, tal y como reconocen diferentes teorías feministas, que las relaciones de poder entre hombres y mujeres están atravesadas por otras muchas categorías (origen étnico, clase, orientación sexual, discapacidad...) que interseccionan y complejizan el análisis de las realidades sociales y, en consecuencia, de los discursos.

En último lugar, Michelle Lazar resalta que una de las consecuencias que ha tenido la ausencia de denominación explícita del análisis feminista crítico del discurso es la inexistencia de un corpus teórico reconocible. Esto implica, más allá de la posibilidad de que estos estudios sean nombrados, la dispersión de las diferentes investigaciones en este ámbito, así como la imposibilidad de aparecer en los círculos académicos y teóricos *mainstream* (conferencias, ensayos, libros, gestores bibliográficos...).

Una vez justificada la pertinencia de una metodología independiente tal y como el análisis feminista crítico del discurso, creo preciso señalar cuáles son los elementos principales que esta teoría ha de satisfacer. Para ello, me valdré de la identificación que Lazar (2005) hace de los cinco principios fundamentales del método nombrado. Según la

---

<sup>27</sup> “Es necesario dentro del CDA establecer una ‘política de articulación feminista’ distintiva [...], es decir, teorizar y analizar desde una perspectiva feminista crítica la naturaleza particularmente insidiosa y opresiva del género como una categoría omnidireccional en la mayoría de las prácticas sociales.” (Traducción propia)

lingüista, esta teoría ha de satisfacer de manera tanto teórica como práctica las siguientes características:

- a) Resistencia feminista analítica (*Feminist analytical resistance*). La autora defiende que escribir desde la postura de unx feminista no es lo mismo que hacerlo desde la perspectiva de una mujer. Dicho de otra forma, el análisis que esta disciplina habría de llevar a cabo tiene que ser siempre feminista, ya que esto asegura que la disciplina aspire a una crítica que esté orientada a la modificación de la práctica social y que considere las relaciones de género.

As feminist critical discourse analysts, our central concern is with critiquing discourses which sustain a patriarchal social order: that is, relations of power that systematically privilege men as a social group and disadvantage, exclude and disempower women as a social group. (Lazar 2005, 5)<sup>28</sup>

- b) Considerar el género como una estructura ideológica. Esto implica considerar que las relaciones de género asimétricas no pueden ser explicadas únicamente a partir de las personas concretas, sino que tienen sus raíces en instituciones y prácticas sociales. Lazar considera que, aunque la ideología de género es hegemónica y se ejerce de manera rutinaria en la mayoría de las prácticas sociales, también es discutible (Lazar 2005, 8).
- c) Complejidad del género y de las relaciones de poder. Esta metodología de análisis quiere reconocer la multiplicidad y diversidad del género, no sólo en la diversidad de formas en que los hombres y mujeres se identifican, sino también el modo en que lo hacen aquellas personas que no quieren caer bajo estas categorías dicotómicas.

---

<sup>28</sup> “Como analistas del discurso crítico feminista, nuestra preocupación central es criticar los discursos que sostienen un orden social patriarcal: es decir, las relaciones de poder que privilegian sistemáticamente a los hombres como grupo social y perjudican, excluyen y desempoderan a las mujeres como grupo social.” (Traducción propia)

While there is a diversity of forms which gender and sexism assume in different cultures and across time, the structure of gender (and the power asymmetry that it entails) has been remarkably persistent over time and place. (9) <sup>29</sup>

De esta manera, aunque la disciplina reconoce que los modos de identificación son múltiples y varían en función del tiempo y los contextos sociales, también quiere examinar cómo el poder y la dominación se imponen o resisten discursivamente en distintos modos y a través de estrategias diversas.

- d) Discurso en la (de)construcción del género. El interés de esta disciplina “is on how gender ideology and gendered relations of power are (re)produced, negotiated and contested in representations of social practices, in social relationships between people, and in people’s social and personal identities in texts and talk” (11).<sup>30</sup> Para ello, es fundamental considerar que las identidades no se construyen de manera aislada, sino en relación con otras personas. Esto es el principio de relacionalidad de género (*gender relationality*), el cual asume, de un lado, la noción de Butler de ‘hacer género’ (*doing gender*), así como la idea postmodernista de la performatividad del género. De esta manera, es importante atender a cómo la identidad femenina se construye con relación a la masculina, pero también lo hace con relación a otras mujeres.
- e) Reflexividad crítica como praxis. Lazar llama a un reflejo de las investigaciones del análisis feminista crítico del discurso en las instancias institucionales, de tal manera que se produzca una contribución a las políticas feministas de manera práctica y efectiva. De igual manera, recuerda que las propias posiciones teóricas de la disciplina tienen que ser sistemáticamente revisadas para no caer en los marcos de referencia patriarcales. Así, reclama una revisión de las propias investigaciones y privilegios de la academia, como un acceso igualitario a los círculos de poder y *mainstream* que haga frente al imperialismo académico.

---

<sup>29</sup> “Si bien existe una diversidad de formas que el género y el sexismo asumen en diferentes culturas y a lo largo del tiempo, la estructura del género (y la asimetría de poder que conlleva) ha sido notablemente persistente en el tiempo y el espacio.” (Traducción propia)

<sup>30</sup> “es sobre cómo la (ideología) de género y las relaciones de poder de género son (re)producidas, negociadas y disputadas en representaciones de prácticas sociales, en relaciones sociales entre personas y en identidades sociales y personales de personas en textos y conversaciones.” (Traducción propia)

Dado que esta investigación aspira a ser reconocida como feminista y, además, pretende reconocer la diversidad y complejidad de las relaciones sociales, así como las identidades concretas de las personas que lideran estas investigaciones, considero el análisis feminista crítico del discurso como la metodología idónea para dar razón de las relaciones de poder, desigualdad y género representadas en las películas seleccionadas.

### **3. Proceso de selección de películas.**

La producción cinematográfica de temática lésbica se ha diversificado y expandido enormemente, especialmente en los últimos años. Esto hace que la tarea de seleccionar un número finito de filmes con los que trabajar se convierta en una labor compleja y tediosa. Lo primero que he considerado en la elección de estas películas es que la muestra no sea muy amplia. Esta aspiración viene justificada por mi deseo de tener espacio suficiente para tratar las producciones en profundidad. En este sentido, mi primera decisión ha sido la de limitar la selección a cuatro películas.

En segundo lugar, y quizás más relevante, he basado la selección en el contenido de las producciones. De esta forma, he establecido el criterio de que las películas sean consideradas lésbicas o de temática lésbica de alguna de las siguientes maneras: por su participación en festivales o competiciones oficiales en la sección de temática lésbica o en aquellos que están explícitamente dedicados a producciones etiquetadas como LGTBIQ+, por su localización en plataformas digitales bajo la etiqueta de cine lésbico o LGTBIQ+ o, finalmente, por su recomendación en páginas webs, foros o blogs como filmes lésbicos.<sup>31</sup>

Dado que esta investigación busca un análisis de la representación de la construcción de la identidad lésbica a partir del evento de la salida del armario, he considerado también el contenido narrativo de las producciones visualizadas. En este sentido, será criterio determinante para la elección de la película que traten esta realidad en algún modo. Así, la revelación de la sexualidad o la problematización de esta habrá de

---

<sup>31</sup> Sobre la dificultad de categorizar o delimitar lo que es considerado “cine lésbico” remito a lo presentado anteriormente en el capítulo teórico en el apartado “cine lésbico”.

estar presente en la trama principal de la producción o, al menos, de manera secundaria para ser considerada en la selección final.

Además de atender al contenido de las producciones, la selección de películas que realizo en esta investigación sigue el criterio de la popularidad. De esta forma, mi interés no es analizar o trabajar con películas que gocen de una extraordinaria valoración de la academia cinematográfica. Por el contrario, mi intención es recoger una muestra de películas de temática lésbica que hayan alcanzado una audiencia cuanto más amplia mejor. Esta motivación viene justificada por mi deseo de evaluar producciones culturales con mayor alcance social y, en consecuencia, con una más alta probabilidad de afectar o impactar las vidas de la audiencia, experta o lego.

En esta misma línea, para favorecer la popularidad y conocimiento de la audiencia de estas películas, mi elección se apoyará en las recomendaciones que páginas webs, foros o plataformas digitales hacen. La repetición de la recomendación de una película concreta en diferentes listados o recopilaciones de películas lésbicas servirá de apoyo para su consideración en mi elección. De este modo, aquellas películas más veces mencionadas y recomendadas en medios digitales como “Hay una lesbiana en mi sopa”, “Filmin” o “E-cartelera”, entre otros, tendrán más posibilidades de ser consideradas en la elección final.

Así mismo, en aras de acotar la creciente producción cinematográfica en este tema, mi compendio se limitará a películas cuyo año oficial de estreno sea igual o posterior al año 2015. Esta limitación cronológica a casi 5 años de industria me permitirá una evaluación no sólo más limitada en el tiempo, sino también una adecuación más precisa al momento actual. Con vistas también a una contextualización más cercana a la actualidad, serán excluidos los filmes cuya ambientación histórica no sea la presente. Descarto así películas ahora reconocidas y centradas en personajes históricos femeninos (la reina Ana de Gran Bretaña, Anne Lister, Virginia Woolf, Elisa Sánchez Loriga y Marcela Gracia Ibeas, etc.). Trabajar únicamente con filmes narrados en la temporalidad contemporánea me permitirá analizarlos desde el paradigma y narrativas actuales. Como señalo en este capítulo y en el marco teórico, las construcciones culturales no sólo reflejan las normas sociales y los valores, sino que además son fundamentales en el moldeado de estas mismas normas y valores (Leavy 2007, 229). Ya que mi interés es trabajar con las

construcciones actuales de la idea de salir del armario y la identidad lesbiana, una contextualización de los filmes contemporánea será crucial en esta labor.

Dado que el contexto al que me refiero, al que pertenezco y desde el que trabajo es español, será también criterio excluyente de los filmes, el no haber sido estrenados en España o, al menos, no estar presentes en plataformas digitales en este territorio (Netflix, Hbo, Movistar...). Con esto quiero justificar la posibilidad de la audiencia de tener un acceso relativamente sencillo a estas películas.

De igual manera, me parece relevante señalar que las películas con las que aquí trabajo no son necesariamente mi selección personal en términos de disfrute o apreciación artística. Por el contrario, son películas que, tras cumplir los criterios hasta el momento señalados, me permiten investigar y analizar dinámicas y narrativas que creo de importancia diseccionar y leer críticamente.

Así, habiendo considerado todos los criterios hasta aquí mencionados, las películas que han pasado a la selección final y que servirán como material de análisis para esta investigación son las siguientes:

1. Carmen y Lola (año 2018).
2. Lez bomb (año 2018).
3. Princess Cyd (año 2017).
4. La boda de Jenny (año 2015).

Con la intención de facilitar una serie de datos básicos sobre estos filmes y permitir un acercamiento inicial que ayude a recorrer el análisis posterior de las películas, el siguiente apartado estará dedicado a presentar, por un lado, una ficha técnica de cada producción y, por el otro, una breve sinopsis de las narraciones.

#### **4. Ficha técnica y resumen.**

La información técnica recabada en este apartado está fundamentalmente obtenida de la plataforma digital <http://www.filmaffinity.com>, para posteriormente ser contrastada

con la publicada en la base de datos cinematográfica digital <https://www.imdb.com/>. Cabe destacar que las sinopsis aquí recogidas han sido elaboradas por mí tras el visionado de cada una de las películas seleccionadas.

### **Carmen y Lola.**

Título original: Carmen y Lola.

Año: 2018.

Duración: 103 min.

País: España.

Dirección: Arantxa Echevarría.

Guion: Arantxa Echevarría.

Música: Nina Aranda.

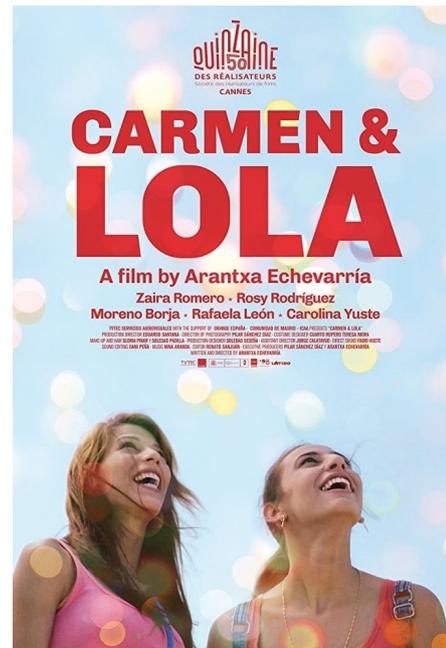
Fotografía: Pilar Sánchez Díaz.

Reparto: Zaira Romero, Rosy Rodríguez, Moreno Borja, Carolina Yuste, Rafaela León.

Productora: Tvtec servicios audiovisuales / ICAA.

Género: Drama. Romance. Homosexualidad.

Drama romántico. Adolescencia.



La laureada y controvertida película de Arantxa Echevarría relata la vida de Carmen (Rosy Rodríguez), una adolescente gitana que vive en el extrarradio de Madrid. Ella ayuda a su familia en el mercado donde trabajan. Sueña con abrir una peluquería, casarse y tener hijos. Su historia, que comienza en el momento de su pedida de mano por otro joven gitano, toma un desvío el día que conoce a Lola (Zaira Romero). Ella es también una joven gitana que trabaja junto a su familia en el mercado. A pesar de las pretensiones tradicionales y machistas de su familia, Lola aspira a ser profesora, no casarse ni tener hijos. Por el contrario, prefiere ocupar su tiempo con sus amigas y dibujando grafitis.

Las dos chicas pronto se convierten en amigas y cómplices de actividades que desafían las normas impuestas por sus familias. Tras diferentes desencuentros con Lola, Carmen supera sus prejuicios homófobos y entre ellas surge una relación amorosa secreta. Esto lleva a Carmen a enfrentarse a su familia y romper su compromiso de matrimonio.

Poco tiempo después, las chicas serán descubiertas por una vecina y delatadas ante la familia de Lola. El conservadurismo y religiosidad de ésta originan la violencia contra la joven y harán que sea expulsada de la familia. Finalmente, ambas deciden huir de sus casas al sur del país.

### **Lez bomb.**

Título original: Lez Bomb.

Año: 2018.

Duración: 90 min.

País: Estados Unidos.

Dirección: Jenna Laurenzo.

Guion: Jenna Laurenzo.

Música: P.T. Walkley.

Fotografía: Gabriel Stanley.

Reparto: Brandon Micheal Hall, Steve Guttenberg, Bruce Dern, Cloris Leachman, Elaine Hendrix, Kevin Pollak, Caitlin Mehner, Sondra James, Deirdre O'Connell, Rob Moran, Kevin Kane, Dorothy Fox, Jordyn DiNatale, Davram Stiefler.

Productora: Sprockefeller Pictures / Aspire Talent Management / The Film House / Dungeon Beach / Fair Lila Films / PM Productions. Distribuida por Gravitas Ventures

Género: Comedia. Homosexualidad.



Esta comedia estadounidense escrita, dirigida y protagonizada por Jenna Laurenzo parodia hasta el ridículo la salida del armario de una joven ante su familia. La película, que arranca presentando la relación entre Lauren (Jenna Laurenzo) y Hailey (Caitlin Mehner), se desarrolla casi por completo en una cena de Acción de Gracias en Nueva York de una familia cualquiera estadounidense. La historia gira así en torno al intento eterno de Lauren de reconocerse como lesbiana ante su familia y presentar su relación con Hailey. En tono jocoso, la protagonista es interrumpida de todas las maneras posibles en sus esfuerzos por desvelar su sexualidad, siendo el momento principal la llegada inesperada de su compañero de piso Austin. Este, que es considerado uno más de la familia, es confundido inmediatamente por sus familiares como el novio de Lauren.

En un ambiente que llega a lo exasperante se van sucediendo una serie de malentendidos que impiden a la protagonista hablar con sus familiares y que generan una continua postergación del momento de la revelación en pro de otras prioridades. Hailey, por su parte, presiona continuamente a Lauren para que dé razón de su relación, al mismo tiempo que lidia con los celos de que el amigo y compañero de piso de Lauren (Austin) se lleve el crédito de ser el novio.

La situación llega al punto en que la protagonista se siente presionada por todos los eventos acaecidos y besa a Hailey para reconocer la relación existente entre ellas. Tras esto, la confesión de la primera de una relación pasada con Austin y el descubrimiento de éste besando a Lauren dinamitan la marcha de Hailey y la ruptura de su noviazgo. Este momento sirve a la protagonista para reconocer su dificultad de querer identificarse como lesbiana, así como para retomar una relación de sinceridad con su madre.

El filme finaliza con la asunción de la protagonista de su identidad lésbica y con la reconquista de Hailey mediante una declaración pública de su amor y compromiso.

### **Princess Cyd.**

Título original: Princess Cyd.

Año: 2017.

Duración: 96 min.

País: Estados Unidos.

Dirección: Stephen Cone.

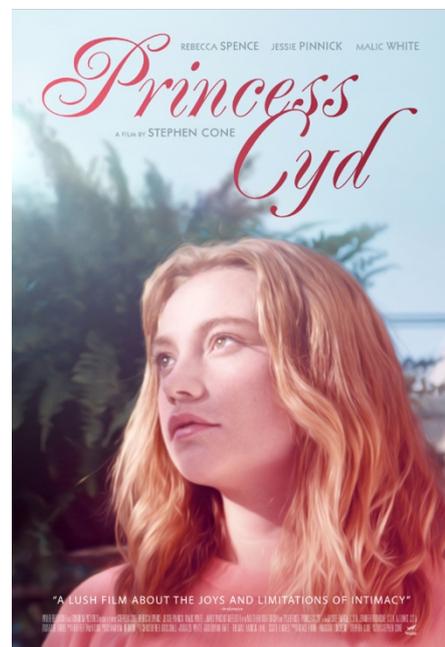
Música: Heather McIntosh.

Fotografía: Zoe White.

Reparto: Rebecca Spence, Jessie Pinnick, Malic White, James Vincent Meredith, Tyler Ross, Matthew Quattrocki, Roz Alexander, Jerre Dye, Jessica Ervin, Max Fabian, Paul Fagen, Mitchell Fain, Oksana Fedunyszyn, Laura T. Fisher, Bryce Gangel, Meighan Gerachis.

Productora: Sunroom Pictures.

Género: Drama. Romance | Drama romántico. Cine independiente USA. Homosexualidad



Stephen Cone dirige este filme estadounidense en el que Cyd (Jessie Pinnick), una chica de 16 años, decide pasar el verano con su tía Miranda (Rebecca Spence) para escapar de su depresivo padre. Miranda es una reputada novelista que pasa su tiempo escribiendo, participando en conferencias de literatura, revisando los trabajos novelísticos de sus amistades y compartiendo historias y cenas con sus amigxs.

Por su parte su sobrina Cyd conoce a Katie (Malic White), una camarera aproximadamente de su edad, a la que espera para una cita tras el trabajo. La relación que establecen entre ellas pronto se convierte en un descubrimiento mutuo de la atracción y la sexualidad. En este contexto, su tía Miranda se perfila como su referencia de madurez y también como la voz de la comprensión de la exploración adolescente. A través de sus charlas y momentos compartidos, Cyd y Miranda establecen una fuerte relación de amor, sinceridad y mutuo aprendizaje.

El final del verano trae consigo una amistosa despedida entre Cyd y Katie, quienes consideran la posibilidad de volver a encontrarse en un futuro próximo. Mientras tanto, Miranda continúa disfrutando su vida a través de sus novelas y amistades, así como una rejuvenecida versión de si misma.

### **La boda de Jenny.**

Título original: Jenny's Wedding.

Año: 2015.

Duración: 94 min.

País: Estados Unidos.

Dirección: Mary Agnes Donoghue.

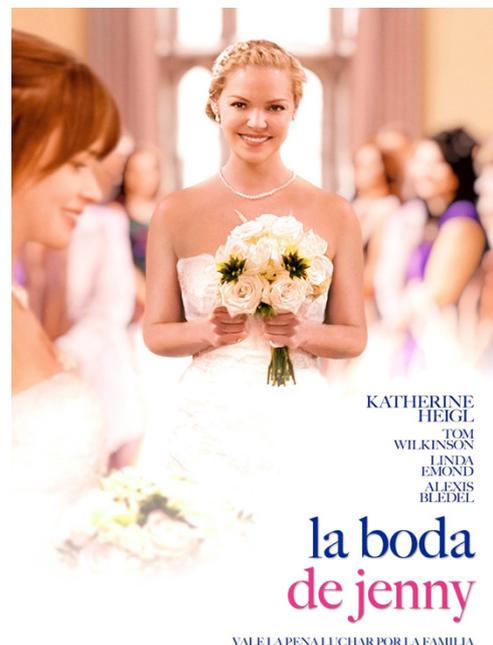
Guion: Mary Agnes Donoghue.

Música: Brian Byrne.

Fotografía: Seamus Tierney

Reparto: Katherine Heigl, Tom Wilkinson, Alexis Bledel, Linda Emond, Grace Gummer, Matthew Metzger, Cathleen O'Malley, Sam McMurray, Alex Wake, Diana Hardcastle, Houston Rhines, Ann Hagemann

Productora: IFC Films / MM Productions / Merced Media Partners / PalmStar Media



Género: Romance. Comedia. Drama | Comedia romántica. Comedia dramática. Homosexualidad. Bodas. Familia.

La boda de Jenny narra la historia de Jenny (Katherine Heigl), una joven lesbiana que se identifica abiertamente como tal con todo su entorno excepto con su familia. Esta típica comedia romántica hollywoodiense aborda el momento en que Jenny decide casarse con su pareja Kitty (Alexis Bledel) y, por lo tanto, ha de mostrarse como lesbiana ante sus familiares.

La revelación de su sexualidad ante su familia supondrá un terremoto para los valores tradicionales en los que se reconocen. Su madre, representada como abnegada ama de casa, y su padre, bombero próximo a la edad de jubilación, se sienten engañados y traicionados por su hija.

Mientras Jenny organiza los preparativos de su boda, su madre y hermana luchan contra las concepciones y expectativas que tienen respecto a la homosexualidad. Se muestra, de esta manera, el proceso de aceptación que ambas llevan a cabo de la nueva noticia. Su padre, sin embargo, que en un primer momento se había mostrado como tolerante y receptivo, representa la negación ante lo no normativo. Éste no se comunicará con Jenny hasta el final del filme, minutos antes de la boda, para dar su aprobación del enlace y ser parte del acontecimiento.

## **5. Categorías de análisis.**

Con la perspectiva de analizar en profundidad las películas seleccionadas, he creado una serie de categorías. Aunque, como he señalado, todas las producciones están atravesadas por la etiqueta de “cine lésbico”, esta no es la única característica que podemos identificar en cada una de ellas. Las categorías que aquí voy a presentar facilitarán la tarea de sistematizar el análisis que llevaré a cabo, así como me permitirá una comparación y confrontación más clara de las creaciones entre sí. A través de ellas identificaré en las películas narrativas que contienen elementos similares entre sí o que, por el contrario, se diferencian y enfrentan. Dado que el objetivo principal del trabajo es dar razón de la representación de la salida del armario de las mujeres lesbianas en las producciones fílmicas, las categorías elaboradas tratarán de explorar diferentes

comprensiones y esferas de esta dinámica. Con este objetivo en mente, mi construcción ha sido la siguiente:

1. **Conformación de identidad.** Evaluar si la dinámica de salida del armario es presentada como condición necesaria para la formación de la identidad y subjetividad lesbianas de las personajes<sup>32</sup> o si, por el contrario, existen otras estrategias y eventos que construyen sus identidades.
2. **Contexto familiar/de amistades.** Reflejar cómo se presenta al entorno significativo de las personajes en el momento de salir del armario. De esta manera, si se convierten en representantes relevantes para ello, si son meros testigos o si, por el contrario, la dinámica se modifica con la presencia de unxs u otrxs personajes.
3. **Caracterización del evento como traumática / sufrimiento.** Discutir si la salida del armario es presentada como un evento traumático y que acarrea sufrimiento (para ella y/o sus testigos) o, por el contrario, pasa a ser meramente una anécdota en la vida de la mujer lesbiana y su entorno.
4. **Agencia de la protagonista.** Esta categoría me permitirá debatir si la protagonista de la salida del armario percibe tal evento como una imposición o una decisión meditada.

## 6. Procedimiento de análisis.

Tras haber llevado a cabo la selección final de las películas y haberme acercado a la información técnica básica de la producción, he procedido a la visualización del material cinematográfico. Durante el periodo de elaboración de esta investigación, he visto cada una de las películas, al menos, tres veces. El primer visionado ha consistido en un primer acercamiento a los filmes de manera general, es decir, sin recabar anotaciones de la narración, diálogos, estilo de las escenas u otros elementos útiles para el posterior análisis de la película. El segundo visionado de cada película ha buscado la recopilación de la mayor cantidad de elementos e información propicia para la labor hermética, tales como los momentos claves de la narración, las conversaciones intercambiadas entre lxs

---

<sup>32</sup> Utilizo aquí, y en adelante, el femenino para *personajes* porque son caracteres contruidos con una identificación femenina.

personajes o los modos en que se han presentado determinadas situaciones a través de la caracterización de lxs personajes y los contextos. Tras contar con esta información, el último visionado ha estado dedicado al repaso de elementos a los que he dedicado menor atención en las primeras dos revisiones como la música, el tipo de escenas elegidas, o la perspectiva que se le ofrece a la audiencia.

Durante este proceso he atendido a lo que Orianna Calderón Sandoval (2012) denomina, siguiendo la obra de Francesco Casetti y Ferderico di Chio (1991), los niveles de análisis del texto fílmico. Con esta denominación quiere señalar los tres modos en que una producción cinematográfica puede ser abordada, a saber: como representación, como narración o como unidad de comunicación. Mientras que la primera de ella atiende fundamentalmente al modo en que se construye el relato (tipos de escenas, cortes, iluminación, si se parece a la realidad o no...), el análisis de la película como narración pone el foco en la historia y el contenido de esta (personajes, acontecimientos, transformaciones en la trama...). El último de los modos en que puede analizarse los filmes, según la autora, atiende fundamentalmente a la mirada y el punto de vista tanto de la audiencia como de quienes producen el filme.

Tal y como realiza la propia Calderón Sandoval en su investigación (2012), el análisis del presente trabajo rescata elementos de las tres dimensiones de análisis “con el fin de obtener los datos suficientes para pasar a la interpretación desde la perspectiva feminista” (41). Así, aunque estos tres aspectos no están distinguidos en apartados diferenciados en el análisis proporcionado en esta investigación, los tres han sido considerados en la elaboración de este.

Junto con el proceso de visionado descrito, he llevado a cabo el análisis cinematográfico de las películas siguiendo las tres etapas propuestas por la propia Calderón Sandoval (2012):

- Segmentación y estratificación. Este proceso “consiste en subdividir el filme en unidades de contenido siempre más pequeñas” (49). Una vez que la película ha sido dividida en diferentes secciones, es posible atender a los componentes de dicho fragmento para un análisis exhaustivo. La elección de determinadas escenas, momentos o diálogos que está presente en el análisis de las películas seleccionadas

responde a esta necesidad de fraccionar las producciones en unidades menores para su disección analítica.

- Enumeración y ordenación. Dado que esta investigación trabaja con cuatro producciones de manera simultánea, la ordenación y sistematización de los elementos de interés para el análisis es crucial. Con este fin, he resaltado las características principales de cada película de manera individualizada para, posteriormente, ser capaz de compararlas con las del resto de producciones y evaluar si están presentes en todas ellas de forma similar o si, por el contrario, difieren entre ellas.
- Recomposición y modelización. En este proceso de reorganización de los cuatro filmes bajo una misma narración ha sido fundamental la creación de las categorías anteriormente descritas. Situar los elementos ya identificados de las producciones bajo una misma categoría me ha permitido no solo sintetizar el texto, sino también explicarlo a partir de “un modelo capaz de revelar una regularidad y una sistematicidad que apuntan a leyes constitutivas del texto” (51).

El proceso analítico que ha transcurrido por estas etapas está finalmente ordenado en este trabajo siguiendo las categorías de análisis descritas anteriormente. El propósito de esta estructuración es tanto facilitar la comprensión de quien lee, así como aportar un sentido unitario y sistemático a las interpretaciones que hago de los filmes. Dicha labor semiótica se ancla en las reflexiones y aportaciones de las pensadoras descritas en la sección teórica de este trabajo. De igual forma, ha sido el resultado de una lectura crítica y feminista de las producciones culturales como discursos, que busca reflexionar sobre las relaciones existentes entre los discursos o textos y las prácticas sociales (Rogers, y otros 2005, 370).

#### **4. Análisis.**

Teniendo en cuenta que el interés principal de esta investigación gira en torno a la representación de la dinámica de salida del armario en las producciones culturales, el análisis de las películas seleccionadas se enfocará en el modo en que esta dinámica está narrada en las producciones. A fin de hacer más claro y organizado el análisis, tal y como aparece reflejado en el capítulo metodológico, he elaborado una serie de categorías que se ocupan de abordar diferentes dimensiones del evento salida del armario. Así, las cuatro categorías se refieren a dicho evento, pero poniendo el acento en diferentes elementos que están implicados en el proceso. Estas categorías son:

1. Conformación de identidad.
2. Contexto familiar/de amistades.
3. Caracterización del evento como traumática / sufrimiento.
4. Agencia de la protagonista.

#### **¿Lesbiana se nace o se hace?**

Como he señalado en el capítulo teórico, la construcción de la identidad lésbica es compleja y puede responder a diferentes aspiraciones, motivaciones e, incluso, intereses políticos. De este modo, es difícil determinar, si es que es posible en absoluto, qué elementos, situaciones, experiencias o características hacen a una lesbiana. Mi interés aquí no es, sin embargo, identificar cuáles son los momentos o las condiciones que hacen a una mujer lesbiana, sino reflexionar sobre la necesidad que se plantea en las narrativas de las producciones culturales de reconocerse como lesbiana a través de una revelación pública de la sexualidad.

Las películas seleccionadas plantean diferentes tipos de salida del armario y también distintos momentos en las vidas de las protagonistas para hacerlo. Sin embargo, coincide que, para dos de las protagonistas de los filmes, salir del armario es presentado como la última etapa en la formación de su identidad. De esta manera, Jenny ('La boda de Jenny') y Lauren ('Lez Bomb') planean sus salidas del armario ante sus familias cuando sus vidas ya están asentadas, estructuradas y encaminadas. Con esto me refiero a

que son mujeres adultas, independizadas, que disponen de un trabajo, gozan de relaciones de amistad y además tienen planes para el futuro que incluyen a sus parejas. Ambas personajes están construidas de tal manera que, aunque no se narran sus contextos personales y de amistades, sabemos que viven cotidianamente identificándose como lesbianas. En este sentido, la referencia que el espectadorx tiene de sus historias personales es que conviven con sus parejas y que, además, su círculo cercano de amistades conoce y acepta su relación.

A pesar de que sabemos que ambas protagonistas se identifican abiertamente como lesbianas, en la narración de la película son presentadas a la espera de resolver por completo su identidad. Para ello la trama de la película se construye en torno al evento de la salida del armario ante sus familiares, que son los únicos que desconocen su atracción por las mujeres. En uno de los casos el hecho se desarrolla antes de la boda de Jenny y, en el otro, durante la cena de Acción de Gracias.

La narrativa se vuelve así ambivalente en el sentido de que reconoce que sus vidas están construidas sin conflicto en torno a la identidad lésbica, pero, al mismo tiempo, no han terminado de conformarse como lesbianas, ni son completas porque no han salido del armario ante sus familiares. Se presenta a un par de mujeres que son felices, participan de lo social y puede que hasta sean exitosas en sus vidas, pero que al mismo tiempo viven con un secreto, una incomodidad o, incluso, culpa. Estas producciones fílmicas están proponiendo en este caso una construcción de las identidades lésbicas de doble vida: de un lado son lesbianas públicamente y, del otro, tienen un secreto que frena en cierto modo sus vidas. Como veremos más adelante (ver categoría 3: caracterización del evento como traumática), este secretismo o doble vida es presentado afectando el día a día de las mujeres y sus relaciones interpersonales.

Lo que el discurso de estas películas rebela, en mi opinión sin pretenderlo, es una problemática interesante de la concepción del ritual de salida del armario y de la conformación de la identidad homosexual femenina. Como ya recogía en el apartado teórico de esta investigación, el reconocimiento público de la sexualidad homosexual tiene la aspiración de alcanzar el estatus de “normal” y poder ser así equiparada a la heterosexual como una orientación sexual más. Sin embargo, esto pronto se revela como una falsa promesa, ya que nunca llega a alcanzar dicho nivel. Por el contrario, la homosexualidad sólo puede ser conformada como una orientación sexual más, pero minoritaria, subsidiaria o derivada (Gimeno 2005) (Sedgwick 1990) (Fuss 1991). Dicho

de otro modo, la auto-identificación como lesbiana dota de más sentido las vidas de lxs otrxs, en el caso de nuestros filmes, de la familia, que la de la propia mujer que se identifica, aquí Jenny y Lauren. Esto es así dado que las protagonistas de esta revelación de sexualidad ya viven sus vidas diarias “con normalidad” como lesbianas. Quienes necesitan saber que son lesbianas son, en realidad, sus familiares, los cuales siguen volcando sobre ellas un régimen de heterosexualidad obligatoria, un régimen de normalidad.

De esta manera, aunque hay una identidad lésbica conformada antes de la salida del armario, estas dos películas presentan como ineludible la necesidad de hacer una salida explícita del armario. Para ello atribuyen nociones como la culpa, el engaño o el secreto a la no revelación de la sexualidad, así como conceptos tales como la liberación, la sinceridad, la reconciliación o la felicidad al reconocimiento de su identidad. Bajo estas nociones, que empujan a una identificación de la salida del armario como algo positivo y beneficioso, creo que, en realidad, se esconde una aspiración a la normalidad. De este modo, lo que nuestras protagonistas esperan, justamente, no es tanto identificarse como lesbianas, ya que esto ya lo hacen día a día, sino que anhelan que sus familias sigan reconociendo sus vidas como normales, a pesar de ser lesbianas. Salir del armario, en mi opinión, es conceptualizado así en estas narrativas, como el último paso antes de ser “normal” o como el ritual que permite alcanzar la normalidad y, ligado a ello, la felicidad.

En el caso de los otros dos filmes, la representación es completamente diferente. De un lado, Cyd (‘Princess Cyd’) tiene una salida del armario espontánea y sencilla, que no se plantea como el momento de construcción de su identidad, sino como la exploración de su sexualidad durante la adolescencia. Del otro lado, la construcción de la identidad lésbica de Lola (‘Carmen y Lola’) no precisa de una salida del armario. Por el contrario, la directora se asegura de que este evento se posponga hasta casi el final de la narración y que no dependa de la joven gitana, sino que sea expuesta por terceras personas.

El propio reconocimiento de Lola como lesbiana está sustentado en la película de Arantxa Echevarría no por una muestra pública de su sexualidad, sino más curiosamente por un rechazo a la norma heteropatriarcal dominante y la identidad femenina. Esta animadversión se hace muy evidente en la conversación que la joven mantiene con su amiga Paqui después de haber sufrido el repudio de Carmen por el hecho de ser mujer:

Lola: Odio ser mujer. Lo odio con todas mis fuerzas. Por ser mujer solamente puedo tener hijos, tener marido, tener casa para fregar, tener que atender a los hijos todo el día cambiándoles los dodotis. Paqui, no. Esa es la vida de mi madre. Yo esa vida no la quiero. Poder fumar sin tener que esconderme. Y tú más que nadie sabes que eso no se puede. (Carmen y Lola, 2018, min 47)

Es en este momento en el que toma sentido completo la famosa frase de Monique Wittig “las lesbianas no son mujeres” (Wittig 2006 [1992], 57). Lola identifica perfectamente cuáles son los roles a través de los que el régimen heteropatriarcal define a las mujeres. Identifica o, al menos atisba, cómo la construcción de la identidad femenina está sustentada, en primer lugar, en la presunción de la diferenciación sexual hombre/mujer y, en segundo lugar, en la imposición de un régimen heterosexual. En la misma línea que sigue Teresa de Lauretis (1993), la frase de Wittig remite a la idea de que la diferencia sexual entre hombres y mujeres es el modo en que se construyen los roles específicos que se pueden atribuir a cada género. Así, el hombre ha sido narrado como activo, intelectual, portador de deseo, etc., mientras que la mujer ha sido confeccionada como pasiva, sentimental, objeto de deseo... Esta diferenciación sexual tan rígida no sólo crea una asignación de roles, sino que también atribuye el deseo sexual únicamente a lo masculino por lo femenino. En este régimen político de heterosexualidad (Wittig 2006, 15), las lesbianas son aquellas que se oponen a las definiciones heteronormativas de mujer basadas en la diferencia sexual, pero también las que rechazan cualquier tipo de asociación con lo femenino.

Lo sepan las lesbianas o no, su situación, aquí y ahora, en nuestra sociedad, está filosóficamente (políticamente) más allá de las categorías de los sexos. Prácticamente son desertoras de su propia clase (la clase de las mujeres), aunque sea de forma parcial y precaria. (Wittig 2006, 74)

Es bajo estos términos como podemos interpretar la desesperación de Lola. Su lesbianismo se construye como consecuencia de su rechazo del régimen impuesto a las mujeres y no mediante el proceso de la salida del armario. Sólo en este sentido es posible entender su odio a ser mujer. Lola es una “desertora de su propia clase” porque quiere desear y no ser objeto de deseo, porque no quiere depender de los hombres, porque no

anhela descendencia y, sobre todo, porque quiere hacer frente al régimen heteropatriarcal que le han impuesto.<sup>33</sup>

### **No eres tú, soy yo.**

Para que la dinámica de salir del armario tenga sentido ha de estar compuesta por dos partes: quien descubre su identidad sexual y quien recibe la revelación. Aunque resulte obvio, desvelarse como lesbiana presume la existencia de alguien que desconozca la identificación que una persona hace de sí misma o, al menos, que asuma que esa identificación es la normativa (heterosexual). La imperiosa necesidad de una audiencia ha hecho que me cuestione cuál es el rol que la misma juega en la salida del armario de las mujeres lesbianas. Es por ello por lo que esta categoría está dedicada a reflexionar en torno a los personajes que rodean a las protagonistas de nuestras historias en el momento de revelar sus identidades lésbicas.

En un primer momento, he identificado que en todas las películas escrutadas el entorno ante el que las jóvenes salen del armario está atravesado por elementos religiosos. De esta manera, es llamativo no sólo cómo todas las familias y amistades de las protagonistas participan en mayor o menor medida de creencias religiosas, sino también cómo esto determina, de algún modo, las reacciones y respuestas de los personajes ante la nueva noticia. Solo en el caso de Miranda, la tía de Cyd, la religiosidad es un elemento místico y filosófico crucial en su concepción del mundo pero que, sin embargo, no determina un modo heterosexual de relacionarse. Para el resto de lxs personajes, sin embargo, he observado que los dogmas religiosos sí toman relevancia en sus reacciones.

Así, el caso más provocador de todos los estudiados es para mí la reacción de la familia de Lola ante el descubrimiento de su relación con Carmen. Aunque es Flor, la madre de Lola, la que encuentra las cartas de amor entre las jóvenes, será el padre de la chica (Paco) el que tome medidas respecto a la inesperada noticia. De este modo, Paco la

---

<sup>33</sup> A este respecto creo importante señalar que durante toda la película ‘Carmen y Lola’ hay una asociación de lo tradicional, patriarcal y heteronormativo con la gitanería. Considero esta conexión problemática y cuestionable desde diferentes esferas, así como lo ha hecho, entre otras, la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad. Sin embargo, dada la limitación de este trabajo, reconozco la importancia de reflexionar sobre cómo la identidad lésbica intersecciona con otras identidades como la gitana, pero no dispongo del espacio para abordar el debate.

lleva inmediatamente después del descubrimiento a la iglesia para pedir ayuda a la pastora. Aquí, la joven será tachada de pecadora y de tener una conducta antinatural, mientras el padre se disculpa repetidas veces por la vergüenza que esto le supone a la familia y a la comunidad.

Como señala Julia Kristeva, todas las construcciones religiosas están acompañadas de maneras diferentes por la noción de abyección. En el caso de las religiones monoteístas la abyección adquiere la forma de transgresión de la Ley a través de la confección del pecado. Esta se convierte así en una “alteridad amenazadora pero siempre nombrable, siempre totalizable, en el Verbo cristiano” (Kristeva 1988, 27). En esta narración y, específicamente, a través de la figura de la pastora de la iglesia, la institución religiosa no sólo adquiere el estatus de ley y se postula como parámetro según el cual actuar a través de la identificación de lo que es pecaminoso. Sino que, también se convierte en la censora de todo comportamiento o práctica alejada de lo tradicional, es decir, es posible comprenderla también como institución afianzadora de la diferencia sexual y de la heterosexualidad obligatoria.

Esta concepción de lo religioso se vuelve a presentar, aunque de manera más sutil, en las dos películas restantes. En el caso de ‘La boda de Jenny’, existen dos momentos claves en los que la institución religiosa determina las reacciones de lxs personajes del filme. El primero lo protagoniza la propia Jenny cuando tiene que contestar las preguntas del cura durante un bautizo en el que es madrina. La situación se da de esta manera:

Cura: ¿Rechazas a Satán?

Todos (excepto Jenny): Lo rechazo.

Cura: ¿Todas sus promesas vacías?

Todos (excepto Jenny): Sí.

Cura: ¿Y todas sus obras?

Todos (excepto Jenny): Sí.

Cura [Mirando a Jenny]: Tienes que contestar.

Jenny: ¿Qué pasa si no creo en Satán? O ¿Qué todas las obras que se le atribuyen son malas?

Cura: Oh... Sólo contesta, ¿vale?

Padre de Jenny: Se siente culpable de algo. (La boda de Jenny, 2015, min 2)

La segunda situación se produce justo antes de la celebración de la boda. Así, la mejor amiga de la madre de Jenny y amiga de toda la familia se niega a ir al compromiso de las jóvenes protagonistas bajo la férrea creencia de que la ceremonia no puede ser considerada un matrimonio, sino una mera simulación de uno, porque no se realiza en la iglesia y porque es entre dos mujeres. Tanto en el primer caso, donde Jenny se siente culpable, como en el segundo donde una amiga cercana de la familia se niega a ir a la boda, la institución religiosa está siendo presentada como determinante para las decisiones e incluso los sentimientos de las personas implicadas en el evento de salida del armario.

También es relevante esta presencia religiosa en la película 'Lez bomb'. Durante todo el filme, lxs abuelxs de la protagonista son los que encarnan la norma religiosa a través de la continuada presencia de un rosario. Mediante este recurso religioso, la narración marca la línea que separa lo que es correcto y lo que no, así como establece quién está en posición de señalar el deber ser.

Otra situación que ha captado mi atención al analizar las reacciones del entorno de las protagonistas de las películas ha sido cómo el evento gira alrededor de quienes reciben la noticia y no de quien la da. De este modo, en varias de las narrativas elaboradas en las producciones aparece la idea de alteración del modo de vida de los familiares y del qué dirán. Esto está especialmente presente en la película 'La boda de Jenny' dado que la protagonista se reconoce como lesbiana ante todos sus familiares de manera individualizada (cuatro miembros en total). Así, la primera reacción de su madre, además de la decepción con su hija, es la de pedirle que no comente nada con nadie más, aunque siga con su vida como hasta el momento. La madre asegura que lo contrario supondría que no pueda seguir viviendo su propia vida como lo solía hacer, ya que su contexto conservador la trataría de un modo distinto. Esto vuelve a ocurrir cuando Jenny se sincera con su padre y éste le advierte que contar esto a otras personas "hará daño a su madre". (La boda de Jenny, 2015, min 21).

Lo que desde mi punto de vista muestran estos escenarios narrativos es que la primera reacción de lxs seres queridos de las protagonistas se convierte en una preocupación de algún modo egoísta, ya que se centra en lo que les ocurrirá a sí mismos cuando reciben la noticia de la verdadera identidad sexual, en lugar de interesarse por las preocupaciones de la persona que se sincera. Se construye así una dinámica en la que lo importante es el qué dirán y cómo afectarán las opiniones y visiones de lxs otrxs a las

vidas concretas de las personas a las que se ha confiado la noticia. Visto de otro modo, lo que se está sustentando a través de este discurso es que lo importante y que merece atención es la conexión que la sociedad puede hacer entre la audiencia de un evento de salida del armario y la propia homosexualidad. Exponiéndolo claramente: el miedo que se genera de que puedan relacionarme con algo repulsivo.

La conexión entre el sinceramiento y el miedo a lo repulsivo es fácilmente comprensible a través del concepto de abyecto de Julia Kristeva (Kristeva 1988). Como señalaba en el capítulo teórico, la homosexualidad se ha construido como la contraparte de la heterosexualidad. Usando las caracterizaciones del concepto de la filósofa franco-búlgara, la homosexualidad se ha elaborado como “aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas” (Kristeva 1988, 11), pero que, al mismo tiempo, funciona como frontera. “Por lo tanto, un goce en el que el sujeto se sumerge pero donde el Otro, en cambio, le impide zozobrar haciéndolo repugnante” (18). De modo más simple, el lesbianismo está siendo conceptualizado como algo repugnante, que se sale de lo normal, pero que a la vez permite comprender y delimitar lo que es normal y deseable.

Ser relacionado con lo lésbico o con lo abyecto supone, así, ser expulsado de lo normal, de lo deseable y lo adecuado. La petición de discreción y silencio que los familiares de las historias hacen a las protagonistas no es sino el miedo que los primeros tienen de ser relacionados con lo que ha de ser expulsado, excretado y repudiado.

Hasta aquí he reflexionado en este apartado sobre dos dimensiones diferentes. En primer lugar, sobre la religión como la norma que estructura lo que es aceptable y lo que es pecaminoso. En segundo lugar, acerca de la homosexualidad entendida como abyección, es decir, como aquello que, por un lado, ha de ser rechazado y repudiado, pero que, al mismo tiempo, sirve para identificar lo que es adecuado y tolerable. Ambas dimensiones, sin embargo, no son independientes. Por el contrario, las dos convergen perfectamente en una de las frases del padre de Jenny (Eddie) ante su salida del armario, dándole una vuelta más a la comprensión del evento: “Somos gente corriente, no rebeldes” [*We are ordinary people, not rebels*] (La boda de Jenny, 2015, minuto 20).

Las palabras de Eddie no sólo reconocen que existe una norma a partir de la cual todos se rigen y que el lesbianismo se sitúa en los márgenes de esta norma, sino que además otorga a la homosexualidad femenina un carácter político. Tal y como hacen las

lesbianas políticas, al equiparar a las lesbianas con rebeldes, Eddie asume de alguna forma que esta es una identidad que sólo tiene sentido en un sistema determinado (heteronormativo) y que, además, es fundacionalmente desestabilizante del mismo. Implícitamente, lo que está haciendo es una identificación de las lesbianas como revolucionarias que quieren acabar con el orden establecido a través de la ausencia de relaciones con los hombres.

### **¡Bomba va!**

Las reacciones que las amistades y familiares tienen ante la revelación de la sexualidad son fundamentales en la comprensión del evento como algo traumático o como algo cotidiano, normal y anecdótico. Tal y como he discutido en el apartado anterior, las personas que reciben la noticia juegan un papel fundamental en el evento de salir del armario, ya que son parte ineludible de la dinámica. De esta manera, a pesar de que la protagonista de la situación es la mujer que decide descubrir su sexualidad, quienes presencian este momento se construyen al mismo tiempo como quienes han de otorgar la aprobación a la decisión. Es importante así considerar que la dinámica se compone de dos elementos: por un lado, de las expectativas o perspectiva que tiene la persona que quiere o se ve forzada a salir del armario y, del otro lado, de las reacciones que tienen las personas que presencian este momento. En este sentido, es posible que la mujer que quiere identificarse públicamente como lesbiana no entienda este evento como problemático o traumático, dado que para sí misma no supone una dificultad y es además conocedora de la situación. Al mismo tiempo, sin embargo, como he argumentado en el apartado anterior, puede que la revelación de su sexualidad sea recibida como algo ofensivo, decepcionante o incluso repugnante por su audiencia. La distancia entre lo que opinan o expresan quienes reciben la noticia y la propia concepción de la mujer lesbiana puede llevar a que su propia caracterización del evento como algo ordinario y cotidiano repentinamente se convierta en problemática y traumática. Puede ocurrir así que la identificación propia del evento dependa en gran parte de la consideración ajena del mismo.

Esta situación que aquí describo es muy evidente, por ejemplo, en la historia de Lola. Durante la narración, la joven en ningún momento se plantea revelar su identidad

antes sus familiares y amigxs. Sin embargo, tampoco se deriva del guion que viva como algo traumático su identidad lésbica. Al contrario, podría entenderse que no tiene problema en reconocerse como lesbiana ante su amiga Paqui o cuando Carmen le plantea dudas sobre su identidad. No obstante, llegado el momento de su forzada salida del armario, la situación es representada como un evento traumático, violento y de terror para la joven. Este giro en la consideración que la audiencia y la propia personaje hacen del evento se produce, como estaba argumentando, debido a las radicales y amenazantes reacciones de sus familiares. La comprensión que Lola hacía de su propia identidad y del descubrimiento de la misma metamorfosea en segundos desde una concepción de normalidad a una de sufrimiento.

Es posible así hablar de una diferencia o distancia entre cómo entiende la propia mujer lesbiana su salida del armario y cómo cree que va a ser comprendida cuando suceda de facto. Esta distancia está representada, al menos, en dos de las películas que analizo. En ellas se señala cómo este espacio que se produce, según el cual las protagonistas del evento esperan una mala recepción de la noticia o un rechazo a su identidad, pero no se sienten mal al identificarse como lesbianas, sería el origen de un cambio en las actitudes y personalidad de las mujeres. Se les atribuye, así, un nuevo temperamento que se caracteriza por el secretismo, el distanciamiento y la negación a compartir su vida privada. De este modo, tanto en ‘La boda de Jenny’ como en ‘Lez Bomb’ se muestra cómo las protagonistas han modificado sus actitudes y relaciones con sus respectivas familias, siendo en ambas la prueba más evidente para ello la pérdida de la complicidad con sus madres. Las jóvenes son tachadas por sus familiares de reservadas y de no querer compartir sus vidas con ellxs, cuando, en realidad, el espectadorx puede fácilmente entender que el presumido cambio de actitud tiene su origen en la necesidad de guardar un secreto por el miedo a ser rechazadas.

Estos dos filmes coinciden además en conceptualizar este secretismo, que se genera por el miedo que las protagonistas encarnan ante el posible rechazo de sus seres queridos, con la metáfora de ‘bomba lésbica’. Esta caracterización del momento de la revelación de la identidad lésbica no sólo está presente en el título de la película ‘Lez

bomb' (Bomba bollera<sup>34</sup>), sino que también se repite durante los diálogos de ambas películas. Así, tanto el amigo de Lauren (Austin) (*Lez Bomb*, 2018, min 28), como la novia de Jenny (Kitty) (*La boda de Jenny*, 2015, min 13), se refieren al evento como el lanzamiento de una bomba [*dropping the bomb*]. A través de esta metáfora las narraciones consiguen asociar dos ideas fundamentales a la salida del armario. En primer lugar, consiguen cargar de sentimientos como miedo, incertidumbre o sensación de catástrofe al momento previo a la salida del armario, al inclinar al espectador/a a hacer un paralelismo con las emociones que produce la idea de la caída de una bomba. Simultáneamente, logra asociar el evento a la idea de alteración o incluso, de dejar en ruinas lo que existía previamente al traer a la imaginación el escenario inmediatamente posterior a la caída de un proyectil. Estas dos películas presentan así la salida del armario no sólo como un evento que genera estrés, incertidumbre o miedo, sino también como algo aniquilador y devastador de las vidas de quienes están implicados.

Esta caracterización de la dinámica, sin embargo, está obviando qué es lo que acaba destruido y alterado. Al centrarse sólo en la dificultad de las protagonistas de acometer la revelación de su sexualidad, las películas consiguen poner el acento en lo traumático del evento, al mismo que tiempo que deja sin cuestionar el sentido de esta realidad o a lo que está atacando directamente la identificación lésbica de las protagonistas. Representado de este modo, queda sin cuestionar la necesidad que pueden o no tener estas mujeres de reconocerse como lesbianas antes sus seres queridos y, sobre todo, olvida reflexionar sobre aquello que está siendo destruido y desafiado por el lesbianismo: la heterosexualidad obligatoria (Rich 1996).

### **Querer no lo es todo.**

Determinar la capacidad de una persona de tomar sus propias decisiones, independientemente del contexto en el que se encuentra es un debate complejo. De hecho, la reflexión en torno al libre albedrío y la agencia de los sujetos respecto a sus propias acciones es una cuestión que ha estado presente durante toda la tradición filosófica de múltiples formas y con diferentes perspectivas. Desde Platón hasta Judith Butler, pasando

---

<sup>34</sup> 'Lez' puede traducirse también por lesbiana, pero el sentido que tiene en inglés incluye una connotación negativa. Es por eso por lo que opto por traducirlo por 'bollera', el cual también porta connotación negativa en español.

por Schopenhauer o Nietzsche, la voluntad es una noción clave en torno a la que giran las posibilidades o modos en que las personas eligen y actúan. Reconociendo la complejidad de determinar si una acción responde únicamente a la voluntad individual de una persona o si, por el contrario, está determinada por las circunstancias y contexto que la rodean, quiero reflexionar sobre el modo en que es presentada la salida del armario en las películas en relación con la agencia. Mi deseo es considerar si en las películas se muestra este evento como una imposición para las personajes o si, en cambio, es presentado como una acción meditada y deseada. Con la intención de definirlo, me centraré en el modo en que las personajes gestionan el momento previo y posterior a la salida del armario, así como consideraré si las protagonistas consideran que esta decisión está influenciada por presiones externas.

Teniendo en cuenta lo señalado hasta el momento, en mi opinión, tres de las cuatro películas que analizo presentan una salida del armario fruto de una decisión personal y sólo una la trata como un evento forzado. De esta manera, sólo en el caso de ‘Carmen y Lola’ vemos una revelación de la sexualidad que no es planeada y, más importante aún, que no es deseada por la joven. Aunque en las tres películas restantes el evento se plantea como una revelación voluntaria y reflexionada de la sexualidad hay enormes diferencias en el modo en que esto ocurre.

La protagonista del filme ‘Princess Cyd’ gestiona su salida del armario como un medio a través del que obtener consejo de su tía Miranda. De este modo, hacer pública su sexualidad ante Miranda es, en realidad, una consecuencia de su deseo de discutir con alguien más experimentado su atracción sexual por otra persona. En este sentido, su decisión no viene ni influida ni determinada por factores externos a sí misma, sino que es el resultado de su descubrimiento sexual durante la adolescencia. El director, Stephen Cone, presenta así una salida del armario espontánea que realmente responde más a las inquietudes de una adolescente ante su primera experiencia sexual que a la construcción de una identidad sexual no dominante. En este sentido, podría ser comparable a una conversación en la que una chica heterosexual busca consejo ante el primer encuentro sexual con un joven que le atrae.

Frente a esto, encontramos las narraciones que presentan las películas de ‘Lez Bomb’ y ‘La boda de Jenny’. Aunque, como ya he señalado, creo que la intención de ambas producciones es construir unas personajes que reflexionan y deciden por sí mismas si reconocerse públicamente como lesbianas o no, el modo en que lo hacen permite que

la audiencia al menos cuestione la voluntariedad de sus actos. En este sentido, ha llamado mi atención que ambas películas comparten una serie de elementos que las acercan en la manera de elaborar sus narrativas.

En primer lugar, ambas sitúan el momento de salida del armario antes de otro evento de importancia. Así, lo que lleva a Jenny a planteárselo es su deseo de contraer matrimonio con su pareja e “iniciar una familia”<sup>35</sup> con ella. Por su parte, Lauren decide revelar su sexualidad en la cena de Acción de Gracias para formalizar su relación con su pareja, Hailey. En ambos casos sucede que la construcción de la identidad lésbica frente a sus familiares tiene el objetivo de incluirlos en el avance hacia una nueva etapa de sus vidas.

Otro elemento que comparten estas dos películas es la presión que las dos protagonistas reciben de sus parejas. Aunque en el caso de Jenny es quizás menos evidente que en la relación entre Lauren y Hailey, sendas parejas ejercen presión sobre las protagonistas de las narraciones para que se sinceren con sus familiares. Así, no sólo podemos ver escenas en las que Hailey o Kitty demandan ser reconocidas oficialmente por las familias como novias, sino que además ambas expresan, de uno u otro modo, que esto es una responsabilidad que tienen que cumplir las protagonistas de las historias.

Estos dos elementos que comparten las películas mencionadas, en mi opinión, otorgan a las decisiones de Jenny y Lauren un cariz menos voluntarioso o de propia elección. A pesar de que nadie las está presionando explícitamente para salir del armario, sus decisiones sí que están mediadas, de un lado, del deseo de compartir sus vidas y anhelos con sus familiares y, por el otro, de la necesidad que expresan sus parejas de ser parte de sus familias de manera pública. Como ya señalaba en el marco teórico, su decisión sólo tiene así sentido en un entorno en el que están fuera de lo normal o normativo, es decir, en el que satisfacer una vida ordinaria no puede pasar por reconocerse como homosexual. Es un contexto en el que lo normal es la heterosexualidad (Rich 1996, Gimeno 2005) (Fuss 1991). Resulta sencillo comprender esto si pensamos en la misma situación, pero protagonizada por una mujer heterosexual. En ningún caso cobra sentido que esta ideada mujer heterosexual tenga que revelarse como tal para poder compartir su vida o deseos con sus familiares. Por el contrario, la prescripción generalizada de

---

<sup>35</sup> “*Start a family*” es la expresión que la propia protagonista de la película utiliza. Con ello, por supuesto, se refiere a su deseo de ser madre junto a su pareja. En ella viene implícita una concepción de familia que considero limitada y problemática según la cual la familia está compuesta por dos progenitores y algún descendiente.

heterosexualidad hace que reconocerse como tal ante el deseo de contraer matrimonio o formalizar una relación se torne completamente ridículo. Este ejercicio de sustitución nos permite ver con claridad que el reconocimiento de identidad lésbica que protagonizan Jenny y Lauren no responde, en realidad, a un deseo de identificarse como lesbianas, sino a la necesidad de romper con el régimen de heterosexualidad que se les ha impuesto.

Como planteaba en capítulos anteriores a partir de la teoría de Butler (1993), salir del armario sólo tiene sentido para estas mujeres en tanto que les supone un beneficio en sus vidas. Reconocerse como lesbianas es, en palabras de Butler, “provisionalmente estratégico”. Dicho de otra manera, estas mujeres deciden salir del armario porque les reporta beneficios en sus vidas diarias. En el caso de nuestras personajes, su utilidad viene de que, a partir de este momento, pueden compartir sin tapujos sus vidas personales con sus seres queridos. El hecho de que esta estrategia tenga un elemento de provisionalidad viene del deseo de la filósofa estadounidense de que en un futuro no sea necesaria en absoluto la salida del armario porque no haya un régimen de heterosexualidad prescrito.

En la cuarta película que nos ocupa, ‘Carmen y Lola’, Echevarría propone una narración contrapuesta a todo lo anterior. En ella las jóvenes son descubiertas por una vecina sin que ellas se percaten. Tras este evento, la madre de Lola (Flor) la estará esperando en su casa con las cartas que Carmen le ha enviado, donde confiesa su amor por la primera. Flor, casi en estado de shock, ruega a Lola que desmienta lo que el vecindario está comentando, así como lo que ve en sus cartas: su relación con Carmen. Ante la negativa de la chica, la madre alega verse forzada a contarle la verdad a su marido sobre todo lo que sabe hasta el momento. Lola intenta por todos los medios evitar esta situación, pero Flor refiere todo lo ocurrido al padre. A través de esta dinámica, en la que la intimidad de la joven es violada, Lola es forzada a salir del armario. Al contrario de lo que veíamos en los casos anteriores, para Lola no es importante ni deseable hacer un reconocimiento público de su identidad y, de hecho, durante la película no muestra ninguna intención de hacerlo. En este caso y, enfrentado a lo que antes señalaba, la salida del armario de la joven no genera ningún beneficio inmediato para su vida. Al contrario, su revelación como lesbiana produce una exclusión inmediata, en primer lugar, de su familia y, en segundo lugar, de su comunidad étnica y religiosa. Nuevamente este evento se revela sólo como beneficioso para su comunidad en tanto que, a partir de él, pueden señalar a la joven como ‘rarilla’ (Carmen y Lola, 2018, min 40), tal y como comenta su primo, o como ‘bollera’ (Carmen y Lola, 2018, min 45), como hace la propia Carmen.

## 5. Conclusiones.

Como he planteado en la introducción de este trabajo, el objetivo fundamental de la investigación consistía en reflexionar sobre la representación de la salida del armario de mujeres lesbianas en la producción cultural. Para ello, he llevado a cabo el análisis de cuatro películas de temática lésbica en las que se trata de alguna manera la salida del armario de mujeres lesbianas. Las películas seleccionadas han sido: *Carmen y Lola* (2018), *Lez Bomb* (2018), *Princess Cyd* (2017) y *La boda de Jenny* (2015). Además del deseo de que todas las películas trataran la salida del armario de mujeres lesbianas, el criterio de selección de los filmes ha respondido al interés de contar con producciones actuales y de amplio alcance social.

El análisis feminista crítico del discurso de las películas seleccionadas ha revelado que, aunque la representación de las lesbianas en la producción cinematográfica estudiada no es uniforme, existen elementos y rasgos en las películas que pueden ser comprendidos bajo los mismos paradigmas o marcos interpretativos. De esta manera, ha sido posible organizar el análisis en cuatro categorías principales desde las que pensar la representación lésbica en la salida del armario: 1) la conformación de la identidad lésbica, 2) el contexto familiar o de amistades, 3) la caracterización del evento como traumática o sufrimiento y 4) la agencia de la protagonista en el proceso.

Al reflexionar sobre la posibilidad de la conformación de la identidad lésbica a partir de la dinámica de salida del armario, he apreciado en varias producciones la promesa de normalidad que se hace a las mujeres lesbianas que revelen su sexualidad. He propuesto, a partir de esto, que los filmes elaboran paradójicamente narraciones que al mismo tiempo que imposibilitan reconocerse como lesbiana a una mujer que no sale del armario, la presentan con su identidad sexual completamente construida. En este sentido, he concluido que esto no se debe sólo al deseo de ser reconocidas como normales por el resto de la sociedad, sino que también responde a una imposibilidad o deseo explícito de no mostrar identidades lésbicas que se hayan construido a través de dinámicas distintas a la salida del armario. Tal puede ser el caso de las identidades lésbicas construidas como desafío al heteropatriarcado.

Así mismo, he identificado elementos comunes en la representación del contexto familiar y de amistades de las mujeres que se personifican en los filmes seleccionados. He considerado de especial relevancia la diferencia entre el peso que se le otorga en todas las producciones a lxs personajes que presencian la salida del armario frente a las que protagonizan la revelación. En esta dinámica, que privilegia a la audiencia del evento, he identificado una conexión entre los elementos religiosos y la norma social, por la cual la salida del armario pasa a ser una situación útil para la sociedad en tanto que permite la identificación de lo no permitido, lo desechable o repulsivo. En este sentido, aunque lo lesbiano es explícitamente presentado como indeseable y marginal, he argumentado que implícitamente las producciones también dejan espacio a comprender lo lesbiano como subversivo y desestabilizador de la norma dominante.

Al analizar la caracterización del evento de salir del armario que presentan los filmes estudiados he identificado una distancia entre la consideración del evento de la propia mujer que decide salir del armario y la que tienen las personas que han de presenciarlo. De esta manera, he estimado que la construcción de este momento como una experiencia traumática o que haga sufrir a las protagonistas de los filmes viene fundamentalmente de la presión exterior y de las reacciones que su entorno tiene o puede tener. He sugerido, en este sentido, que la apuesta de estas producciones por representar lo dramático y sufrido de la salida del armario puede llevar a obviar lo subversivo y desestabilizante de identificarse como lesbiana. De esta manera, los filmes ponen preferiblemente el acento en la dificultad y angustia de reconocerse lesbiana, antes que en lo que esta identidad desafía y fractura (la heteronorma).

Virar mi atención a la agencia de las protagonistas durante el proceso de salida del armario me ha permitido pensar este evento o bien como fruto de una decisión personal o, por el contrario, como forzado. En las producciones analizadas he apreciado, excepto en uno de los casos, una tendencia a mostrar este momento como el resultado de una reflexión personal, genuinamente motivada por la propia protagonista. Sin embargo, he argumentado que esta decisión presentada como resultado del libre albedrío de las mujeres puede ser también comprendida en todos los casos como determinada de alguna forma por las presiones de su círculo cercano, sus parejas o, incluso, las circunstancias vitales en las que se encuentran. Concluyo por ello que, aunque las mujeres sean las que

tomen la decisión de salir del armario, esto solo se produce porque se encuentran en un régimen de heterosexualidad obligatoria donde ser lesbiana no es lo normal.

La contribución que esta investigación hace adquiere relevancia si comprendemos que consigue no sólo aportar una nueva interpretación a la teoría del cine, sino que consigue hacerlo con un enfoque lesbofeminista. En este sentido no sólo logra incorporar en un mismo proyecto los reducidos estudioslésbicos con los vastos saberes filmicos, sino que, además, lo hace desde una mirada contestadora y cuestionadora del régimen patriarcal y machista. En esta labor ha sido crucial la elección de la metáfora de la salida del armario como motivo central de la investigación. Elegir este evento, aceptado por la propia comunidad LGTBIQ+ como fundador de la identidad colectiva, como pilar a partir del que (de)construir la identidadlésbica me ha permitido cuestionar nociones y percepciones axiomáticamente asumidas.

Debido a la limitada extensión del trabajo, sin embargo, quedo en deuda con cuestiones que podrían complementar y ampliar el análisis llevado a cabo. En este sentido me gustaría mencionar otros aspectos que podrían servir para un examen más extenso de las producciones, tales como el estudio de los imperativos heteropatriarcales (la exigencia de tener pareja, contraer matrimonio, alcanzar la maternidad, el amor romántico, mantener una estética “femenina”...), la representación de los roles pasivo y activo (o *butch/femme*) en las protagonistas de las películas o la construcción de parejas lesbianas ya sea hipersexualizadas o con una sexualidad inexistente (como amigas). Estas nuevas categorías de análisis, junto con una reflexión que sitúe la raza o la etnia como elemento analítico de primer orden junto a la identidadlésbica podrían conformar los primeros estadios de una nueva fase investigadora.

Quizás el desafío más grande al que todavía se enfrenta esta investigación, junto con el conjunto de la disciplina en la que se sitúa, sea la de adquirir un reconocimiento universal. En otras palabras, salir de las disciplinas minoritarias, marginales o que sólo sirven para satisfacer las cuotas de la diversidad. Es, en definitiva, la aspiración de adquirir el estatus de texto, sin ningún adjetivo que lo identifique. Porque como ya señalaba Monique Wittig,

Un texto escrito por un escritor minoritario sólo es eficaz si consigue que el punto de vista minoritario se haga universal, es decir, si logra ser un texto literario importante. (Wittig 2006, 90)

## 6. Bibliografía.

- Baxter, Judith A. 2008. «Feminist Post-Structuralist Discourse Analysis: A New Theoretical and Methodological Approach?» En *Gender and language research methodologies.*, de K. Harrington, L. Litosseliti, H. Sauntson y J. Sunderland, 243-255. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Blommaer, Jan, y Chris Bulcaen. 2000. «Critical Discourse Analysis.» *Annual Review of Anthropology* 29: 447-466.
- Butler, Judith. 1993. «Imitation and Gender Insubordination.» En *The Lesbian and Gay Studies Reader*, de Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin, 307-320. New York & London: Routledge.
- . 1988. «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory.» *Theatre Journal* 40 (4): 519-531.
- Calderón Sandoval, Orianna Aketzalli. 2012. *Feminidad y Masculinidad en el Cine de Carlos Reygadas. Las implicaciones de las estrategias formales del lenguaje cinematográfico en la construcción de la subjetividad del género*. Editado por Mtra. María de Lourdes López Guitiérrez. México D.F.: CONEICC. <https://issuu.com/coneicc/docs/feminidadymasculinidadenelcinedecarlosrey>.
- Casetti, Francesco, y Federico Di Chio. 1991. *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cixous, Hélène. 1995. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos.
- Cone, Stephen. 2017. *Princess Cyd*. Estados Unidos. Sunroom Pictures
- De Lauretis, Teresa. 1992. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- . 1991. «Film and the Visible.» En *How Do I look? Queer Film and Video*, de Bad Object-Choices, 223-284. Seattle, Washington: Bay Press.
- . 1993. «Sexual Indifference and Lesbian Representation.» En *The Lesbian and Gay Studies Reader*, de Henry Abelove, Michèle Aina Barale y David M. Halperin, 141-158. New York & London: Routledge.
- Donoghue, Mary Agnes. 2015. *La boda de Jenny*. Estados Unidos. IFC Films; MM Productions; Merced Media Partners; PalmStar Media.
- Echevarría, Arantxa. 2018. *Carmen y Lola*. España. Tvtec servicios audiovisuales; ICAA.

- Fairclough, Norman. 2009. «A Dialectical-Relational Approach to Critical Discourse Analysis.» En *Methods of Critical Discourse Analysis*, de Ruth Wodak y Michael Meyer, 162-186. London: Sage.
- . 1995. *Critical Discourse Analysis*. London: Longman.
- . 1989. *Language and Power*. London: Longman.
- Franulic Depix, Andrea Soledad. 2015. «Por un análisis feminista del discurso desde la diferencia sexual.» *ALED* 15 (1): 7-22.
- Fuss, Diana. 1991. *Inside/out. Lesbian theories, gay theories.* . New York & London: Routledge.
- g. Tolentino, María Luisa. 2017. «¿Es posible hablar de la presencia de un cine lésbico?» *Xihmai* XII (23): 61-82.
- Gimeno, Beatriz. 2005. *Historia y análisis político del lesbianismo*. Barcelona: Gedisa.
- Gómez Beltrán, Iván. 2017. «El sujeto lésbico en el cine español dirigido por mujeres: el caso de Marta Balletbó-Coll: Costa Brava (1995) y Sévigné (2004).» *ASPARKÍA Investigació Feminista* (31): 29-46.
- Hanisch, Carol. 1970. «The personal is political.» *Notes from the Second Year: Women's Liberation* 76-78.
- Harding, Sandra. 1987. «Is there a feminist method?» En *Feminism and methodology*, de Sandra Harding, 1-14. Bloomington, Indianápolis: Indiana University Press.
- . 1993. «Rethinking Standpoint Epistemology: What is "Strong Objectivity"?» En *Feminist Epistemologies*, de Linda Alcoff y Elizabeth Potter, 49-82. New York & London: Routledge.
- Hidalgo Tenorio, Encarnación. 2011. «Critical Discourse Analysis, An overview.» *Nordic Journal of English Studies* 10 (1): 183-210.
- Irigaray, Luce. 1985. *Speculum of the other woman*. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Buenos Aires, Madrid, Bogotá, México D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Laurenzo, Jenna. 2018. *Lez Bomb*. Estados Unidos. Sprockefeller Pictures; Aspire Talent Management; The Film House; Dungeon Beach; Fair Lila Films; PM Productions.
- Lazar, Michelle M. 2005. «Politicizing Gender in Discourse: Feminist Critical Discourse Analysis as Political Perspective and Praxis.» En *Feminist Critical Discourse Analysis. Gender, Power and Ideology in Discourse.* , de Michele M. Lazar, 1-28. UK: Palgrave Macmillan.

- Leavy, Patricia Lina. 2007. «The feminist practice of content analysis.» En *Feminist research practice. A primer.*, de Sharlene Nagy Hesse-Bieber y Patricia Lina Leavy, 223-248. Thousand Oaks, London, Nueva Delhi: Sage Publications.
- Leeds Revolutionary Feminist Group. 1981. *Love your enemy? The debate between heterosexual feminism and political lesbianism.* London: Onlywomen Press.
- Metz, Christian. 1979. *El significante imaginario. Psiconálisis y cine.* Barcelona: Gustavo Gilli.
- Millán, Márgara. 1999. *Derivas de un cine en femenino.* México D.F.: Miguel Ángel Porrúa.
- Mira, Alberto. 1999. *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica.* Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- Mulvey, Laura. 1975. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» *Screen* 16 (3): 6-18.
- Pelayo García, Irene. 2009. «E-prints Complutense.» *Biblioteca de la Universidad Complutense.* 19 de Mayo. Último acceso: 13 de Abril de 2019. <https://eprints.ucm.es/12289/>.
- Radicalesbians. 1970. *The Woman Identified Woman.* Pittsburgh: Know, Inc.
- Rich, Adrienne. 1980. «Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence.» *Signs* 5 (4): 631-660.
- . 1996. «Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana.» *DUODA Revista d'Estudis Feministes* (10): 15-42.
- . 2007. «Notes Toward a Politics of Location.» En *The Essential Feminist Reader*, de Estelle B. Freedman, 367-384. New York: The Modern Library.
- Rogers, Rebecca, Elizabeth Malancharuvil-Berkes, Melissa Mosley, Diane Hui, y Glynis O'Garro Joseph. 2005. «Critical Discourse Analysis in Education: A Review of the Literature.» *Review of Educational Research* 75 (3): 365-416.
- Sánchez del Pulgar Legido, Rosa María. 2015. «E-prints Complutense.» *Biblioteca de la Universidad Complutense.* 18 de Diciembre. Último acceso: 4 de Marzo de 2019. <https://eprints.ucm.es/42301/>.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1998. *Epistemología del armario.* Barcelona: Ediciones de la Tempestad.
- . 1990. *Epistemology of the closet.* Berkeley, Los ngeles: University of California Press.

- Simonis, Angie. 2009. *Yo no soy ésa que tú te imaginas : el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Editado por Centros de Estudios sobre la Mujer. Alicante: Universidad de Alicante.
- Van Dijk, Teun A. 2005. «Contextual Knowledge Management in Discourse Production: A CDA Perspective.» En *A New Agenda in (Critical) Discourse Analysis*, de Ruth Wodak y Paul Chilton, 71-100. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins.
- . 2009. «Critical Discourse Studies: A Sociocognitive Approach.» En *Methods of Critical Discourse Analysis*, de Ruth Wodak y Michael Meyer, 62-86. London: Sage.
- Viñuales, Olga. 2000. *Identidades lésbicas*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- . 2002. *Lesbofobia*. Barcelona: Bellaterra.
- Wittig, Monique. 2006. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Madrid: EGALES.
- Wodak, Ruth, y Michael Meyer. 2009. «Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology.» En *Methods of Critical Discourse Analysis*, de Ruth Wodak y Michael Meyer, 1-33. London: Sage.