

Gag, tabú y tijera. Guardar las formas o *Salir del ropero*¹

Gag, taboo and scissors. Keeping formalities or *Salir del ropero*

Shaila García Catalán

Universitat Jaume I de Castellón, España

scatalan@uji.es

<https://orcid.org/0000-0003-2508-9091>

Lledó Morales Roig

Universitat Jaume I de Castellón, España

<https://orcid.org/0000-0003-2187-7218>

Resumen:

A lo largo de la historiografía del cine español el lesbianismo como tabú y como posición íntima ha transitado cierto paso del terror y el erotismo al drama y, en mucho menor medida, a la comedia. En este artículo estudiamos el caso de *Salir del ropero* (2019), dirigida y escrita por Ángeles Reiné. La película, adscrita a la comedia romántica, toma el relevo de *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Féjerman, 2001) en sus tentativas de escritura del amor lésbico y su *con-sentimiento* en el marco familiar y social. Sin desoír las reivindicaciones de los estudios culturales, aquí reivindicaremos la importancia del análisis textual para elucidar cómo la enunciación construye a sus personajes y cómo la *puesta en forma* urde estrategias cómicas para que el gag muestre e interrogue los tabús religiosos, sociales y, sobre todo, los corsés ideológicos de los más jóvenes sobre la homosexualidad y la avanzada edad en las mujeres.

Abstract:

Throughout the historiography of Spanish cinema, lesbianism has gone from horror and eroticism to drama and, to a much lesser extent, to comedy. In this article we study the case of *Salir del ropero* (2019), directed and written by Ángeles Reiné. The film, which belongs to the romantic comedy genre, takes over from *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París and Daniela Féjerman, 2001) in its attempts to write about lesbian love and its consent in the family and social framework. Without ignoring the claims of cultural studies, here we will vindicate the importance of textual analysis to elucidate how the enunciation constructs its characters and how the *mise-en-forme* devises comic strategies for the gag to show and question the religious and social taboos and, above all, the ideologies of the younger generations towards homosexuality and the woman of older age.

Palabras clave: Cine español; directoras; comedia; lesbianismo; gag; análisis textual.

Keywords: Spanish Cinema; Female Directors; Comedy; Lesbianism; Gag; Textual Analysis.

¹ Este texto ha sido realizado en el marco del proyecto de investigación *Voces femeninas emergentes en el cine español del siglo XXI: escrituras de la intimidad [VOZ-ES-FEMME]* (código UJI-A2021-12), dirigido por la Dra. Shaila García Catalán y financiado por la Universitat Jaume I para el periodo 2022-2024.

Pocas mujeres han hecho comedias, pero muchas han sido y siguen siendo el blanco preferido de las burlas misóginas: la solterona, la vieja, la fea, la gorda, la menopáusica, la cotilla, la beata, la bruja, la lesbiana (...) De las *cantigas d'escarnio e maldezir* a la comedia chabacana del cine de la Transición, desde la sátira romana a las burlas misóginas del Siglo de Oro, el hombre se ha reído de la mujer, se ha mofado de su cuerpo, ha bromeado sobre su sexualidad.

Zecchi, 2014, p. 203

1. Trayectorias del deseo lésbico en la ficción española: del erotismo a la comedia

Podríamos arriesgar en decir que en la historiografía del cine español el lesbianismo como tabú y como posición íntima ha conquistado cierto paso del terror y el erotismo al drama y, en menor medida, a la comedia. Antes de la transición, el lesbianismo no es el tema principal y está afiliado al fantástico y al terror –*La noche del terror ciego* (1972) y *Las vampiras* (Jesús Franco, 1973)–, siempre dejando a las lesbianas como figuras demoníacas a evitar. Quizás el más arriesgado e inteligente estudio de la perversión lésbica en el cine español –que, además, sorteó la censura– sea la *hitchcockiana La residencia* (Narciso Ibáñez Serrador, 1969). En los años de transición, el lesbianismo cruza la pantalla liberado de la censura sirviendo al erotismo y el cine “S” desde un punto de vista patriarcal y sexual –*Emmanuelle y Carol* (Ignacio F. Iquino, 1978), *La frígida y la viciosa* (Carlos Aured, 1981), *La caliente niña Julieta* (Ignacio F. Iquino, 1980), por señalar las más relevantes.

Las películas que obtienen esta clasificación –[S]– solían tener alto grado de contenido erótico o violento. También se percibe aquí la presencia significativa del lesbianismo entre los temas más recurrentes en este tipo de películas, que tendían generalmente al porno blando. [...] En algunas de ellas se podía ver materializado el fetiche de muchos hombres: irrumpir en una relación lésbica y estar con dos mujeres a la vez. (González, 2011, p. 227)

La mujer lésbica se ha explotado en el cine español como objeto de disfrute erótico para una mirada masculina heterosexual que finalmente se erige como

figura central y triunfante del triángulo amoroso, desatendiendo el punto de vista del deseo femenino. Esto no resulta extraño si consideramos la posición de la mujer como objeto oprimido en la teoría de la mirada masculina de Laura Mulvey (1975), texto-abono para las investigaciones sobre el cine y la representación de las mujeres. En *Emmanuelle y Carol*, tras una aventura lésbica con su amiga –enamorada de ella desde que compartían habitación en el internado–, la protagonista perdona la infidelidad de su marido y vuelve con él. Se muestra como esposa ejemplar y admite a la amante de este en un matrimonio a tres en el que el hombre sale ganando en el triángulo amoroso y la identidad lésbica de Emmanuelle queda borrada. El deseo lésbico de Carol queda relegado al olvido y al sufrimiento. El triángulo amoroso como desenlace de la aparición del deseo lésbico se da también en *La frígida y la viciosa* (Carlos Aured, 1981), en la que el final queda sentenciado por un encuentro entre las dos mujeres y el hombre. Esto demuestra que el flirteo entre mujeres, si sirve a la mirada masculina, es amistoso y sensual. Pero en la mayoría de los casos, la mujer siempre vuelve al cobijo protector² del marido y su deseo queda agazapado en el silencio y el disimulo. Para las feministas psicoanalíticas, como proponen Parrondo y González-Hortigüela,

El debate no debe girar alrededor de la identidad sino que debe girar alrededor del deseo, puesto que es el deseo, en tanto que rompe con las determinaciones históricas y cuestiona la fijación exitosa de las identidades sociales, lo que supone «un problema» para y en la cultura patriarcal. (2016, p. 68)

Un filme español decisivo en el tratamiento del deseo entre las mujeres desde la escucha, la sutilidad y el riesgo, que viene tras la época del destape, es *Me siento extraña* (Enrique Martí Maqueda, 1977) con la cantante Rocío Dúrcal y la *vedette* Bárbara Rey como protagonistas. Esta película, aunque con la presencia exuberante del cuerpo de Marta (Bárbara Rey) que todavía arrastra la necesidad de apelar a un público heterosexual, forma parte de una modalidad reivindicativa³ del cine lésbico. Clarissa González explica que “las

² Acto que viene determinado por factores socioeconómicos. Hasta la Constitución española de 1978, las mujeres no podían ni abrir una cuenta bancaria sin el permiso del marido.

³ La modalidad reivindicativa en el cine español es una corriente que, a partir del período de transición democrática, visibiliza a los personajes LGTBQ+ en el cine a través de tramas como “el chantaje, los peligros de la visibilidad, la vulnerabilidad, el escarnio público y la redención

protagonistas no sufren ninguna disfunción psicológica, ni son vampiras o están desesperadas por sexo” (2011, p. 228), lo que ayudó a *des-demonizar* a la lesbiana de cara al público *mainstream* que asociaba a la lesbiana con el monstruo (Sánchez, 2017). En el transcurso de la historia, el filme intenta apelar a un público no *queer*⁴ y mostrar naturalidad en cuanto a las relaciones lésbicas sin la figura masculina como catalizador u objeto del deseo ni, a su vez, como mirada activa. La importancia del deseo recae en las dos protagonistas y, por primera vez, el discurso heteronormativo se rompe y Laura (Rocío Durcal) no vuelve con el marido al final del filme, sino que se permite, bajo la atenta mirada del pequeño pueblo, consentir a su deseo. Este filme demuestra con elocuencia el legado de secretismo en cuanto a la relación lésbica —que veremos posteriormente en nuestro objeto de estudio—, pues el deseo se localiza en un pueblo pequeño, en un piso compartido y relegado a la esfera privada de las dos mujeres. El asunto pasará a ser de agenda pública cuando Lucio, un cacique con diversidad funcional —que en la comedia española responde a la función del *tonto del pueblo*— al que Marta cuida, cuente el enamoramiento a los demás caciques. En parte, el secretismo que rodea a las relaciones lésbicas proviene del hecho histórico de que, mientras los hombres salían de casa para trabajar, las mujeres se quedaban todo el día en casa para cocinar, cuidar de los niños, limpiar y coser. Las actividades tradicionalmente femeninas formaban círculos de sororidad que permitían el lesbianismo de una forma más escondida que la homosexualidad masculina.

En *Salir del ropero* nos encontramos con dos mujeres que están dispuestas a hacer público su amor sin esconderse —después de muchas dudas e impedimentos morales que vertebran la trama a favor de la comedia— y los descendientes, que serán quienes busquen, por intereses egoístas, esconderlas.

Las lesbianas en la tradición de la comedia española no están prácticamente presentes, al menos, no como protagonistas. Aunque durante 15 temporadas la *sitcom* española pudo enunciar algo del deseo lésbico a través del personaje

del personaje homosexual” (Rosado Millán, González-de-Garay y Alfeo Álvarez, 2011, p. 22). La función del personaje *queer* dentro de las tramas recae en la peligrosidad, la angustia o el problema que representa la homosexualidad para cierto personaje y su narrativa revuelve alrededor de ello enteramente (Marcos Ramos, González-de-Garay y Arcila Calderón, 2020).
4 La teoría *queer* se representa como una no alineación a sexo, género y orientación sexual, por lo que esta tendencia se percibe “mejor” que la teoría feminista por falta de connotaciones binarias y la inclusión transversal del espectro LGBTQ+ (Ahmed, 2006, p. 192).

de Diana (Anabel Alonso) en *7 vidas* (Nacho G. Velilla, 1999-2006, Telecinco), lo hizo desde una serie coral. Con el permiso de Pedro Almodóvar, que habló de ellas desde su ópera prima *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), hay pocos títulos de comedia con protagonistas abiertamente lesbianas. La mayoría de filmes con protagonistas lesbianas son dramas⁵. Para Don Kulick (2014) esto se relaciona con un pensamiento homofóbico que presenta a las mujeres sin habilidad para la comedia, algo que se agudiza en la alianza entre la mujer lesbiana y el humor: “lesbian humor can only be understood in the context [in which] gender oppression is important. It draws attention to the crucial fact that lesbians are women. And generally speaking, women are not thought to be particularly funny” (Kulick, 2014, p. 135)⁶.

Aunque la mujer se ha ido haciendo hueco dentro de la comedia con un perfil torpe, grácil y sexy —como vemos con Eva (Ingrid García-Jonsson), la nieta de Sofía—, la lesbiana sigue teniendo un papel discreto en la comedia. En la comedia española, la lesbiana está presentada de forma muy estereotipada⁷ e incluso sin sentido del humor. El humor alrededor de los personajes lésbicos se suele trenzar a base de simples rasgos de género y sexualidad marcados y alejados de una escritura compleja o ambivalente. Por un lado, nos encontramos ante la lesbiana fría, malvada y estirada, demasiado seria y distante; una suerte de reina malvada neurótica que asume el rol masculinizado de jefe y sigue los cánones de belleza femeninos y una imagen producida para el disfrute de la mirada masculina heterosexual, la llamada *lipstick lesbian*⁸ (Geiger, Harwood y Hummert, 2006). Vive amargada por un alrededor burlesco con su condición sexual de la que ella no permite reírse.

⁵ Solamente una muestra de los últimos años: *80 egunean* (Jon Garaño, 2010), *Habitación en Roma* (Julio Medem, 2010), *Elisa y Marcela* (Isabel Coixet, 2019), *Carmen y Lola* (Arantxa Echevarría, 2018), *Madres paralelas* (Pedro Almodóvar, 2021) o *La abuela* (Paco Plaza, 2021), ya desde el terror.

⁶ “El humor lésbico solo puede ser entendido en un contexto en el que la opresión de género es importante. Llama la atención el hecho crucial de que las lesbianas son mujeres. Y, en general, no se considera que las mujeres sean especialmente graciosas” (la traducción es nuestra).

⁷ Los estereotipos lésbicos se dividen en dos grupos mayoritarios con subgrupos, el positivo —que cuenta con características positivas y valoradas en las personas— y el negativo —que aglutina características cuestionables, morales o sociales. (Geiger, Harwood, & Hummert, 2006).

⁸ La *lipstick lesbian* forma parte del estereotipo lésbico positivo y se resume en una mujer lesbiana con cualidades altamente femeninas como la belleza, el instinto maternal o la sensibilidad, que orienta su vida al trabajo, es exitosa profesionalmente y tiene alta autoestima, es creativa, asertiva, franca y natural (Geiger, Harwood y Hummert, 2006).

Este es el caso de *¿Qué te juegas?* (Inés de León, 2019) con el personaje de Daniela (Amaia Salamanca), a la que su propio hermano gemelo propone una cita falsa con una actriz a la que ha contratado para enamorarla y que, paradójicamente, acaba enamorada de él, la versión masculina y divertida de Daniela. La comedia, sin embargo, viene dada por los dos protagonistas heterosexuales, la torpe actriz (Leticia Dolera) y el hermano (Javier Rey), personajes que podemos comparar con Eva y Jorge (David Verdaguer) en *Salir del ropero*.

Por otro lado, la comedia también se sirve de la lesbiana marimacho (*butch*⁹), feminista y activista. Ella suele ser mujeriega, extrovertida, ruda y no siempre encaja en el mundo heterosexual. *De chica en chica* (Sonia Sebastián, 2015) nos propone así el humor a través de Inés (Celia Frejeiro), en una suerte de comedia romántica atropellada que, siguiendo el personaje de Nines en la *webserie* anterior *Chica busca chica* (Sonia Sebastián, 2007), volverá a la vida de su exmujer para conocer a su hija y reencontrarse con el verdadero amor de su vida, la chica heterosexual del grupo. Esto también ocurre en *Los requisitos de Nati* (Roberto Castón, 2007), cuyo humor se sustenta en la peculiaridad de la mujeriega protagonista —bisexual en este caso—, cuyo objetivo es conseguir una pareja que se asemeje a Madonna o a Antonio Banderas. Quizás, una importante excepción, en la que ya resuena una normativización del discurso con personajes complejos, con capas y alejados de estereotipos lésbicos, porque las nuevas generaciones adolescentes permiten una construcción de personajes más abiertos, sea *La llamada* (Los Javis, 2017). Susana (Anna Castillo) se enamora de una monja mientras María (Macarena García), su mejor amiga, se enamora de Dios. Son dos chicas que encajarían en el estereotipo de típica chica adolescente heterosexual media española, con las mismas preocupaciones y aficiones, pero a las que el discurso desencasilla. Incluso es Susana quien, con palabras, pone los puntos sobre las íes: "Contra todo pronóstico, yo, Susana Romero, soy bollera, me he enamorado de una monja y mi mejor amiga se ha enamorado de Dios. Pues cada una con lo suyo".

9 La *butch* forma parte del estereotipo negativo y se caracteriza por ser hipersexual y estar constantemente enfadada. De carácter normalmente dominante, que está a la defensiva, sin sentido del humor, altamente masculinizada y de apariencia poco atractiva para el patriarcado (Geiger, Harwood y Hummert, 2006, p. 171).

En la ficción televisiva contemporánea, como *Vida perfecta* (Leticia Dolera, 2019-2021, Movistar +), *Valeria* (María López Castaño, 2020-2022, Netflix) o “Así de fácil” –el episodio de Paula Ortiz en la miniserie sobre el confinamiento *En casa*, 2020, HBO–, las lesbianas son personajes contruidos con más aristas, con cierto vitalismo y sorpresa, aunque en las dos primeras son personajes secundarios (la amiga o la hermana de las protagonistas) y están solas en un mundo de heteros. En estos casos, para provocar el humor, la enunciación tiende a polarizar la construcción de los personajes: o hacia la *lipstick lesbian* o hacia la *butch* (Akass y McCabe, 2006). En *Valeria* se opta por la primera opción para la amiga de la protagonista. Nerea no tiene referentes de la cultura *queer* y, por tanto, tiene desdibujada su identidad sexual (Eves, 2004). Se encuentra perdida ante su deseo, es vergonzosa, incapaz de conseguir una cita y sigue acomodada viviendo con sus padres. Desde subtramas secundarias, va introduciendo la cultura lésbica dentro del grupo y, a la vez, en los espectadores, pero con un distanciamiento superficial. En *Vida perfecta*, Esther es la hermana de la protagonista y está dibujada como un personaje desorientado que produce parte de los enredos, remitiendo al estereotipo conflictivo de la *butch*. Desde una gestión narrativa muy diferente, en “Así de fácil” dos amigas se confinan juntas cuando una de ellas busca refugio en la otra porque ha roto con su novio y se ha quedado desencajada y desamparada. Después de un tiempo juntas, compartiendo confidencias, males de amores e incertidumbres, emerge con toda alegría el encuentro sexual. Este supone el clímax del episodio (y de la serie) y el gran desvelamiento narrativo, ya que se desconocía la identidad sexual de la protagonista. Consideramos que “Así de fácil” nos da una sencilla lección: no es necesario construir una identidad lésbica de antemano para servirse de ella, para que explique y dé sentido a los acontecimientos narrativos; quizás sea más interesante dejar el deseo lésbico como un punto vivo en el relato que, como todo deseo, sea imprevisible, ingobernable y fuera de sentido.

2. Metodología, objetivos y selección del objeto de estudio

La mayoría de las investigaciones académicas sobre cine, lesbianismo e, incluso, mujeres directoras del cine español se aproximan desde los estudios

culturales y el análisis de contenido. En nuestra investigación, sin embargo, y sin desoír estas aproximaciones e investigaciones con las que nos parece crucial dialogar, nos ocuparemos más concretamente de las formas fílmicas a través del análisis textual de raíz semiótica. Aunque, como rubrica con valentía Aarón Rodríguez Serrano, “la trayectoria del análisis textual en las últimas décadas ha experimentado lo que, en una metáfora propia del guion, podríamos llamar una curva de transformación de auge y caída” (2022, p. 438) y como esta revista, *Fotocinema*, es una *honrosa excepción* que acoge otras lecturas de las imágenes, vamos a seguir apostando por el análisis fílmico. Y es que en este texto queremos mostrar cómo la superficie de las imágenes escribe y se posiciona ante la intimidad de los cuerpos para interrogarnos por cómo la comedia romántica española calibra los tabús sociales sobre el lesbianismo a través de la *puesta en forma* y el gag. A pesar de que a la película no le han seguido buenas críticas, seleccionamos *Salir del ropero* de Ángeles Reiné como objeto de estudio por las siguientes razones. En primer lugar, porque anuda el lesbianismo, la sexualidad y la madurez, temas que, a pesar de las reivindicaciones sociales, siguen arrastrando íntimos prejuicios en nuestros discursos y la comedia parece el género (en principio) idóneo para que éstos emerjan. En segundo lugar, la obra está firmada por una mujer –en dirección y guion– e hilvanada por Teresa Font, una de las montadoras más relevantes de la cinematografía nacional¹⁰. Y, en definitiva, consideramos que hoy el cine firmado por mujeres requiere especial atención no solo desde las nociones de género, sino desde sus escrituras fílmicas. Pues, como ya reivindicamos en otro lugar:

Nos preocupa también, como investigadores e investigadoras, encontrarnos con el hecho de que cuando analizamos o hacemos una crítica de una película firmada por mujeres se nos pide –los evaluadores y evaluadoras de las revistas científicas nos exigen, en realidad– que incluyamos siempre una lectura desde los estudios de género y de cómo ha sido representada la mujer protagonista en el texto. A la vez, sorprendentemente, nunca se nos pide –incluso, a veces se nos penaliza– que incluyamos el análisis de la enunciación de quien ahí está

¹⁰ Teresa Font ha sido galardonada, entre otros reconocimientos, con dos Goyas por el montaje de *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) y *Dolor y gloria* (Pedro Almodóvar, 2019).

hablando, de la voz que articula el discurso y que queda comprometida en su propio acto de decir. Creemos que es importante dar alguna vuelta sobre esto, al menos, para intentar ensanchar la cuestión. (García Catalán, Rodríguez Serrano y Martín Núñez, 2022, p. 15)

Así, aunque cada vez aparecen más investigaciones que escuchan a las directoras desde el formato de la entrevista –por citar uno de los recientes: Sholz, Oroz, Binimelis-Adell y Álvarez (2021)– y hay valiosos estudios que dan cuenta de las dificultades de las cineastas para tomar la palabra como los de Zurián (2015, 2017), creemos que *aún está pendiente por escribir una historia de las formas¹¹ filmicas del cine dirigido por mujeres¹²*. Esto es clave para no caer, como muchas de ellas mismas piden, en etiquetas manidas como la sensibilidad. En este texto queremos contribuir y trabajar en esa dirección.

3. Consideraciones previas sobre dos rostros, un nombre y el referente previo

3.1. La Sardá y la Forqué: el legado de dos rostros

Antes de entrar estrictamente en el análisis textual de *Salir del ropero*, consideramos importante recalcar en una condición de producción del equipo artístico y del contexto que son fundamentales en la recepción y fricción espectral y que marcan el texto. *Salir del ropero* tiene, de entrada, cierto valor historiográfico y nostálgico por sus actrices protagonistas, dos rostros de la comedia española, ambas con varios premios Goya y una extensa carrera en cine, televisión y teatro. En *Salir del ropero* se despide del cine Rosa María Sardá, la actriz catalana fallecida en 2020. El rostro de Rosa María Sardá queda asociado en la comedia patria que habla con contundencia y sin ambages. Por dar solamente algunas de sus obras que más se aproximan temáticamente a nuestro tema, protagonizó *A mi madre le gustan las mujeres* (Inés París y Daniela Féjerman, 2001), participó en *Chuecatown* (Juan Flahn, 2007) e

11 El texto de Arnau Vilaró (2021) es tan bello como extraordinario en el ámbito de investigaciones académicas.

12 Esta deuda la pronunció Aarón Rodríguez Serrano en una reunión de trabajo y *las cosas de la vida* –por recordar el libro de Santos Zunzunegui (2005)–. Desde hace algún tiempo andamos enfrascadas con Aarón Rodríguez Serrano y Marta Martín Núñez en ello. Aunque, como toda *historia*, no se escribe de una vez, sino texto a texto.

interpretó a una profesora de sexología que da clases a gente de la tercera edad en *La vida empieza hoy* (Laura Maña, 2010). Por su parte, Verónica Forqué falleció en 2021, dejando la comedia *Espejo, espejo* (Marc Crehuet, 2022) como su obra póstuma. A lo largo de su carrera asumió variopintos papeles en comedias como *Kika* (Pedro Almodóvar, 1993), *De qué se ríen las mujeres* (Joaquín Oristrell, 1997), *Reinas* (Manuel Gómez Pereira, 2005), *Enloquecidas* (2008) o *Tenemos que hablar* (David Serrano, 2016), entre muchas otras. Ambas actrices, además, trabajaron también juntas en *¿Por qué lo llaman amor cuando quieren decir sexo?* (Manuel Gómez Pereira, 1993) y en *Moros y cristianos* bajo las órdenes de José Luis García Berlanga (1987), autor español del que *Salir del ropero* trata de heredar, como justificaremos, el tratamiento del encuadre y cierto aire de esperpento.

En definitiva, porque el cuerpo de los actores y de las actrices soportan y disimulan sus propios dolores y malestares tras sus personajes¹³ –el cáncer en la actriz catalana y la depresión en la actriz madrileña– pero inevitablemente algo de su temblor llega a escena; porque en sus cuerpos se van sedimentando algo de cada uno de los personajes interpretados; y, finalmente, porque sus rostros van acumulando un intenso brillo y una enigmática aura, el encuentro de la Sardá y la Forqué en pantalla parece garantizar una genuina mezcla de sarcasmo y dulzura, de inteligencia.

3.2. El ropero: nombrar el secreto

Aunque *Salir del ropero* es una comedia romántica que desde su factura, como veremos, no asume riesgos; el filme destila una madurez y una sensatez en pantalla a través de la que reivindica llamar las cosas por su nombre:

—Celia (Rosa María Sardá): El mundo está cambiando, cariño. [...]

Tenemos que estar más unidas que nunca en esto de salir del ropero.

—Sofía (Verónica Forqué): Del ‘armario’,

—Celia (C): Roperó’.

—Sofía (S): ‘Armario’, Celia, se dice ‘armario’.

13 Recientemente, el cine español nos ha dejado una dolorosa y bella muestra de lo que el sufrimiento del cuerpo del actor puede inscribir en pantalla con el personaje de Salvador Mayo en *Dolor y Gloria* (2019). Como Antonio Banderas y Pedro Almodóvar han comentado en muchas entrevistas, el ataque al corazón que sufrió el actor en 2017 será fundamental para encarnar en la ficción el *alter ego* del director manchego.

—Celia (C): ‘Ropero’, ‘ropero’.

—Sofía (S): Se dice ‘armario’, el ‘armario’.

—Celia (C): ‘Armario’ me suena a gay masculino. Hay machismo hasta en esto. ‘Ropero’ suena mejor, más a chica”.

—Sofía (S): ‘Ropero’, ‘ropero’.¹⁴

Como explicitan las protagonistas y podemos leer en el propio título del filme, se reivindica y vincula el nombre al derecho íntimo, ético y político a enunciar las propias peculiaridades de las elecciones sexuales de los cuerpos y los propios deseos. Algo que Eribon (2001) atribuye al poder de la palabra y la autodeterminación de uno mismo y que reivindica en su poder ante la visibilidad.

El secretismo y el ropero —como dice Celia— es uno de los elementos más presentes en el cine de temática LGTBIQ+ (Sedgwick, 1998), pero sobre todo en el lésbico. El silencio, como ya avanzábamos en el epígrafe anterior, se hace patente en la vida doméstica de la pareja, que normalmente contrarresta con el chismorreo que su relación provoca en el pueblo o en la familia (Perriam, 2013, p. 59). El hogar es el lugar idílico y tranquilo en el que las protagonistas pueden desenvolverse afectivamente y sin restricciones, mientras el pueblo, el contexto y la familia son el corsé que las restringe de libertad. En *Salir del ropero* tenemos la dualidad de la tranquilidad entre las escenas de Celia y Sofía cuando están solas en casa; con el caos y el apresuramiento de la acción de las escenas de Jorge y Eva, los descendientes, que tienen el intrínseco miedo de que la decisión les pueda arruinar la reputación o la vida estable que persiguen. Entre ellos, se desenvuelve lo cómico en el ámbito público con persecuciones, accidentes, borracheras y discusiones. Es el acto de romper el secretismo y *salir del ropero*, en este caso, el desencadenante de la situación dramática de la película y vehículo de la comedia. Este dramatismo excesivo que suele girar en las familias alrededor de las tramas homosexuales se trata con una exageración que acaba resultando en una comedia atropellada y retrógrada entre los personajes más jóvenes, que tendrán que aprender de los más mayores en cuanto a tolerancia y libertad.

14 Reiné, A. (2019). *Salir del ropero*. España, Portugal: Yaiza Films AIE, Airam Films S.L, Take 2000, RTVE.



F1. *Salir del ropero* (2019) (derecha) toma el relevo de *A mi madre le gustan las mujeres* (2001) (izquierda), ambas dirigidas por mujeres y protagonizadas por Rosa María Sardá.

En *Salir del ropero*, como Bárbara Zecchi apuntó a propósito de *A mi madre le gustan las mujeres*,

la fuente de la risa no es la relación homosexual en sí, blanco común de la comedia homofóbica, ni la edad de la enamorada, otro blanco de la comedia sexista, sino la actitud de las [...] mujeres heterosexuales, su desconcierto y su hipocresía ante la noticia. (2014, p. 204)

En las familias se pone de manifiesto la importancia de las apariencias, la tradición, la reputación en el pueblo y la vida de los demás miembros de la familia que peligran cambiar en un entorno hostilmente homofóbico. El *ropero* ante la familia de los personajes LGTBIQ+ empuja a los personajes más viejos y con mentalidades convencionales a aislarse en granjas, masías o pueblos pequeños. Esto es algo que vemos en el drama vasco *En 80 días* (*80 egunean*, José Mari Goenaga y Jon Garaño, 2010), en el que Axun, una mujer de 70 años que cuida de su marido enfermo en el hospital, se reencontrará con Maite, su mejor amiga de adolescencia lesbiana de quien siempre estuvo enamorada. La

relación entre ellas se desarrolla en la granja, al aire libre, alejada del pueblo y siempre ajena a los ojos del público.

Del mismo modo, en los personajes *queers* más mayores encontramos una resistencia a la identidad homosexual que, sobre todo en las mujeres, bebe del nacionalcatolicismo de la dictadura que las educó en los valores eclesiásticos y cristianos desde niñas y la cultura del *beatismo*, que en los pueblos españoles persiste en la ciudadanía más anciana. Celia, por su parte, representa la parte más católica de la pareja y parte de su personaje debe autoconvencerse de que Dios y el Papa Francisco están de su lado. Incluso se enrola en una escena cómica en la que intenta convencer al joven cura del pueblo para que las case, aunque sea con su poder de concejal, ya que el propio Papa les da la bendición.

En consonancia con la trama de *Salir del Ropero* y, de nuevo, con Rosa María Sardá como protagonista, *A mi madre le gustan las mujeres* resulta un antecesor claro y referente para el principio de siglo y para este filme. Sofía, la protagonista, una pianista retirada, decide contarle a sus tres hijas adultas que está enamorada de otra mujer, Eliska, una pianista prodigio mucho más joven que ella. Las tres hijas se tomarán la noticia como algo que frenar, ya que pone los valores de la familia tradicional en entredicho, pero “el acto de valentía de la madre repercute de manera positiva en la vida de cada una de sus tres hijas” (González, 2011, p. 245). Al contrario que en *Salir del Ropero*, las hijas consiguen separar a la madre de su amante, acción de la que después se arrepentirán para solucionarla y llegar al final feliz de comedia romántica con una doble boda. Los familiares de Celia y Sofía, sin embargo, no logran separarlas en ningún momento pese a los líos y enredos; ellas tienen claro quiénes son y cómo se quieren, sin confusiones. El amor será respetado, pero los deseos de boda no, por la exposición que esta implica ante el pueblo. En ambos filmes nos encontramos con el *ropero* frente a las afecciones de carácter sexual, que se guardan únicamente para los personajes masculinos y/o heterosexuales. A la vez, se consigue la liberación de todos los personajes — homosexuales o no—, de haberse librado del *ropero* que habitan gracias a la salida de las mujeres más mayores.

4. Análisis filmico

4.1. Lo acuático y las mujeres. Lanzarote y Lesbos

El rumor sereno del mar y los graznidos de las gaviotas nos reciben mientras los créditos se van inscribiendo en ese plano general estático que nos encara ante un horizonte crepuscular que funde a negro, recurso que parece una alusión simbólica a la avanzada edad de nuestras protagonistas. El filme abre con una cámara que vuela alrededor de un paraje costero, como si fuese una de esas gaviotas que la habitan, hasta encontrar a Celia. En una escena de paraíso idílico junto al mar surge el conflicto principal del filme: la futura boda de Celia y Sofía que amenaza con desestabilizar el *status quo* familiar. Es allí, ante el acantilado, balcón hacia el deseo, que al echar la vista atrás ya no pueden negarse ante el abismo inminente al que las aboca la muerte —por la avanzada edad de las protagonistas— las obliga a decidir. Antes del fin, mejor no retroceder más ante el deseo. Antes del fin, una tiene derecho a decidir. Tras el fundido a negro, el *main title shot* del filme se inscribe en rosa y con una fina tipografía sobre el mar, iniciando un *travelling* y remitiendo a la idea cinematográfica de viaje o viraje subjetivo.



F2. El mar como cómplice.

Pero es un viaje que comprometerá al cuerpo: pues en ese mar nos guía una mujer a nado que, aunque no será un personaje de la historia, su dirección nos llevará hasta la protagonista: Celia que escribe en su terraza y que espera la llegada de Sofía para sorprenderla. Celia ha llegado de forma anticipada del Congo —luego sabremos que llega, en realidad, de El Vaticano— para celebrar su aniversario (F2).

En esta película no habrá esos *entrelíneas* que deben leer las mujeres lesbianas en otras películas del cine español. Aquí el amor es el punto de partida del filme que el espectador conoce y del que es cómplice desde el inicio hasta el final. Por tanto, la urdimbre narrativa y el punto de vista implicará acompañar a los otros personajes, a cómo lo van descubriendo y al patetismo que rodea a sus reacciones.

Así, quedan presentadas las protagonistas de esta historia, en una isla, Lanzarote, que será siempre el marco de libertad y que nos remite irremediabilmente al origen del lesbianismo como concepto, a la isla de Lesbos (Grecia) y a Safo, la poeta que bautiza a la lesbiana por su procedencia. Ese horizonte acuático será ante el que ellas pensarán y esperarán cuando los otros huyan porque no entienden su relación o deseos de boda. A su vez, el tempo particular de la isla, sus amplias extensiones y la exótica belleza de su vegetación serán el paisaje cómplice de las largas conversaciones de cortejo y descubrimiento entre Eva y Jorge –dos nombres clave en la comedia romántica española contemporánea–, la nieta y el hijo de Sofía y Celia respectivamente.

La belleza de la isla deviene marco fundamental para hablar sobre el amor, para reclamar la apertura de miras y poner fin al *aislamiento* de las mujeres lesbianas que durante tantos años han escondido en silencio su relación ante el pueblo bajo el semblante de amistad. El mar actuará como confidente de secretos, refugio e inmensidad ante los que hablar del amor. Desde la emblemática *El piano* (*The Piano*, Jane Campion, 1991) hasta la reciente *El agua* (Elena López Riera, 2022), el cine se sirve de distintos mantos acuáticos para enunciar la experiencia de desbordamiento femenino. Y el cine lésbico aprovecha la mirada hacia el mar como *leitmotiv* para gestionar expresiva y narrativamente el deseo secreto incandescente de sus protagonistas, como podemos comprobar en *Retrato de una mujer en llamas* (*Portrait de la jeune fille en feu*, Céline Sciamma, 2019) o en *Ammonite* (Francis Lee, 2020).

4.2. El espejo y el velo

Sofía, el nombre del personaje de Verónica Forqué, remite a la idea de sabiduría y, además, es el mismo nombre que el del personaje que interpreta Rosa María Sardá en *A mi madre le gustan las mujeres*. Con este cruce de nominaciones, Ángeles Reiné parece lanzar un guiño a la película del cine

español con la que más concomitancias y proximidades traza *Salir del ropero*. No por casualidad ambas películas están escritas y dirigidas por mujeres. En el filme de principios de siglo, son las tres hijas y, aquí, son el hijo y la nieta quienes son confrontados con la noticia de la homosexualidad de las familiares. Sin embargo, la homosexualidad se acepta mucho antes que los deseos de boda, por una cuestión de estatus social. La nieta de Sofía está comprometida con un escocés de adinerada y conservadora familia, defensores del Brexit y proTrump que dicen ser religiosos y solidarios, pero no están dispuestos a ensanchar sus miras. Y aunque Eva siempre ha sido la nieta mimada de su abuela, es abogada, sigue siendo muy controladora y dice perseguir, ante todo, la estabilidad –ya que su madre la tuvo joven y la dejó viviendo con su abuela Sofía–. Cree, por tanto, que la boda de su abuela destrozará la suya.



F3. La pantalla partida y la escisión entre las novias y la novia.

Merece especial atención el sofisticado y estilizado uso del encuadre en el preciso momento en el que Sofía va a contarle a su nieta su elección sexual y sus deseos de boda. Justo cuando Eva se pone su anillo en la habitación donde acaba de conversar con su marido sobre la presión que ella siente ante la llegada de tanta gente importante a su acto de compromiso, llama Sofía. La nieta coge el teléfono: “Yaya, justo estaba pensando en ti, te echo de menos”. Y porque el cine tiene la capacidad de hacer aparecer los cuerpos que se sienten en falta, la pantalla se escinde en dos reuniéndolas visualmente a las tres – “estoy contigo, aunque no esté ahí”, dice Sofía–. La pantalla dividida (F3) está escindida, pero los bordes quedan difuminados, como si los afectos borraran esa distancia. Y en esa zona, en esa centralidad del encuadre donde las mujeres

se encuentran, aparecen Celia y Sofía unidas y felices de dar la noticia, reflejadas y abismadas en el espejo, como si este se propusiera superficie en la que Eva debería mirarse. Pues, como le dirá más adelante su hermano —quien se ha convertido al Islamismo para casarse con su mujer—, ella no es capaz de casarse exclusivamente por amor. En ese linde, en esa orilla de la partición de la pantalla, sigue ondeando, además, un velo, que apunta a que Eva deberá ir recorriendo más y más velos para poder ver al hombre que tiene ante sí. Como ensayamos en otro lugar (García Catalán, 2022), el velo concursa en el amor porque sus lazos están tejidos por el misterio. Por tanto, el espejo —que da a ver— y el velo —que esconde pero sugiere— son dos elementos privilegiados de la puesta en escena para mostrar las distancias, las identificaciones, la importancia de abrir los ojos y ver con otra mirada, algo fundamental en la comedia. Pues, como plantea Olson (1978, p. 72), así como la comedia tiende a tener más peripecias que la tragedia, también comprende más escenas con descubrimientos. Por ello, el velo es fundamental. Y es que, como analizaremos más tarde, el desafío narrativo para Eva será saber ver al hombre del pasado que reaparecerá ante sus ojos. Antes, veamos cómo termina la secuencia.

4.3. El tacón y la tijera

Sofía pide a su nieta Eva que se siente porque le va a dar la noticia. Sin embargo, ese momento se elide porque el espectador ya tiene ese saber y porque así la enunciación privilegia la reacción de Eva ante su madre, no ante su abuela. Rápidamente baja a contar la noticia a su madre —una madre que, según ella, la abandonó de pequeña y que justifica la normalidad— diciéndole que “la yaya se casa”. Sin embargo, la lengua y el cuerpo de Eva no encuentran la estabilidad ni las palabras y tropiezan: justo después de casi caerse por los tacones, hace el típico gesto de dos tijeras —con el que se banaliza la sexualidad entre dos mujeres— y no encuentra las palabras para nombrar el deseo de su abuela: “¿tú sabías que la yaya era... que la yaya era (gesto de tijeras)...” (F4). Eva queda sorprendida porque su madre ya lo sabe y lo acepta con naturalidad —“Eva, la yaya debe estar probando cosas como hemos hecho todas”. La sexualidad de la abuela afectará a Eva —un trasunto en el relato de Elvira (Leonor Watling) en *A mi madre le gustan las mujeres*, a quien la

homosexualidad de su madre también le genera gran inestabilidad, incluso la lleva a plantearse la suya propia.



F4. La gestualidad de Eva indica que ella no sabe nombrar el deseo de su abuela.

Precisamente, ese tacón que la hace tropezar será un indicio de eso que en ella cojea, la amenaza simbólica de la caída o del descarrilarse del supuesto camino correcto hacia un futuro enderezado. Ese tacón será el que, a la llegada a Lanzarote, se romperá y la hará perder el autobús y encontrarse con Jorge, el hijo de Celia, quien casi la atropella. El tacón será el elemento simbólico femenino que volverá a aparecer una tercera vez para reescribir nuevas connotaciones: cuando Stuart vaya a Lanzarote al encuentro de Eva le regalará unos carísimos zapatos Manolo Blanik, que ella también rechazará justo antes de sincerarse con él y dejarlo: “no soy quien tú te crees [...] no sé si quiero tener hijos [...] es que odio usar tacones”. La sinceridad final con ella misma es la que le permite aceptar la identidad de su abuela.

4.4. Seducir y fracasar haciendo el mono

La caótica situación, el nuevo aspecto de Jorge, el tiempo que ha pasado desde que tuvieron un pequeño idilio y la intensa lluvia impiden que Eva reconozca a Jorge a su llegada a Lanzarote (F5). Decíamos que Eva, para aceptar los deseos de boda de su abuela, deberá saber aceptar sus propios deseos. Para ello deberá poder ver con *otros* ojos.

Después de que ella descubra la identidad de Jorge y después de que él descubra también los deseos de boda de su madre, Celia, ambos tendrán en común su incapacidad para ver más allá de sí mismos. Comenzarán a mirarse el uno al otro. Él la reconquistará hablando, bebiendo y *haciendo* literalmente

el mono. La gestualidad del mono remite a varias cuestiones ambivalentes en el relato. A su trabajo: él trabaja en una reserva de gorilas en el Congo porque no sabe “manejarse con humanos”. Por tanto, el mono apunta a su torpeza emocional –reconoce no saber expresar sus afectos a su madre– y a sus ideas retrógradas: cuando Celia le da la noticia de su futura boda, él insistirá en hacerle un análisis neurológico para ver si tiene afectada alguna zona cerebral. Eva también *hará el mono* ante el dilema amoroso que no sabe resolver y que la llevará, en medio de las montañas, a su primer acercamiento sexual con Jorge.



F5. Eva y Jorge se reencuentran entre el caos, pero ella, tacón en mano, no lo reconoce.

4.5. *Perlita*

Candela Peña interpreta también a una *retrasada* mental que supone la figuración de lo abyecto¹⁵. De hecho, parece una transfiguración de la niña de Shrek, personaje cómico que en la escena televisiva española interpreta Silvia Abril. Aun así, la enunciación la dignifica llamándola Perla y mostrándola, de alguna forma, mucho más *adelantada* que al resto de personajes por su falta de prejuicios morales y sociales. Perla está, desde la primera secuencia, con las protagonistas. En *Me siento extraña* también había un personaje bufonesco, como indicamos en anteriores epígrafes. Lucio (Francisco Algora) era un *retrasado* que atravesaba el relato con dos funciones. Por un lado, el loco estaba próximo a la protagonista Marta y, por otro, es una marioneta manejada

15 Término con el que Julia Kristeva (1988) se propuso nombrar aquello de lo que uno quiere deshacerse y que es fundamental para pensar la subjetividad en el racismo, la homofobia o el odio al otro (y a lo otro en uno) en cualquiera de sus formas. Incluso la pensadora lee: “si hay alguien que personifica la abyección sin promesa de purificación, es una mujer” (p. 115).

por el pensamiento conservador del pueblo. Aquí, Perla es la sobrina de Sofía, primer personaje que aparece entre Celia y Sofía y el que acepta su relación con más naturalidad, comprensión y afecto. A veces, es el peluche en la cama, el cuerpo que todos abrazan y el cuerpo ante el que los demás se pueden abrazar (F6). Es la posibilitadora del enredo: la que siempre se deja la puerta abierta y, a su vez, la que hace de perro ladrador. Es la que no juzga porque ella es la voz de la diferencia, la voz más sensata que sabe ver ese grano de locura que atraviesa el ser. Es la que dice: “los loquitos, los retrasados, los bipolares somos todos”. Por su vestuario, es el espejo deformante del relato y a veces viste de los colores de Sofía. Es un apoyo moral para la familia entera, aunque sirve como vehículo para el humor.



F6. *Perla* es la loca, la garantía del abrazo.

4.6. El gag, el encuadre, el cuerpo

Asumimos que en la comedia española contemporánea aún pervive esa convivencia, tensión e incluso *disputa textual* entre los internacionalizados dispositivos narrativos y visuales del modelo hegemónico *hollywoodiense* y la tradición de la cultura popular que de forma tan rigurosa y bella han analizado Pérez Perucha (1997), Castro de Paz (2002) o Zunzunegui (2005) a propósito de la historia del cine español. En esta dirección, *Salir del ropero* se propone como una comedia romántica en la que se encaran los horizontes de la hipócrita familia aristócrata escocesa del prometido de Eva, que está anquilosada en el pasado, y su peculiar familia española, que arrastra una historia de pérdidas, heridas y mentiras en la que las matriarcas deciden dejar de velar su condición amorosa bajo el velo de la amistad. Sin embargo, Eva

intentará esconder su particular historia y sus raíces españolas porque sigue sin aceptar sus orígenes: su madre la tuvo a los 15 años y la dejó viviendo con su abuela y marchó a Nueva York para formar una nueva familia. Hoy, su madre es, sin embargo, la que demuestra *tener más mundo* que ella, ser más *moderna* que ella y le recordará, como hemos visto, la importancia del perdón, la complejidad de cada historia y el derecho a decidir sobre el propio destino.

Aunque, en realidad, ambas familias arrastran el lastre de las habladurías y *del qué dirán*, esa diferencia entre las familias y mundos queda patente en la forma fílmica. Frente a la puesta en escena rígida, de ambientación internacional, neoclásica y desfasada y una puesta en cuadro ordenada cuando se muestra la futura familia política de Eva; en España nos encontraremos con una puesta en escena caótica y viva donde circula la libertad, el humor y el amor ante las miradas en gran angular del emblemático director de fotografía José Luis Alcaine¹⁶.



F7. Caos garantizado por el encuadre, la profundidad de campo y el cuerpo actoral.

Cuando la familia de Stuart llega a la casa de Sofía y Celia, la enunciación irá adentrándonos y atrayéndonos hacia unos encuadres y planos secuencia *berlanguianos* que garantizan encuentros y desencuentros en coreografías caóticas y sin corsés ni protocolos y unos encuadres abiertos que permiten una mirada no dirigista sobre los personajes (F7). En este punto, la comedia quiere

16 Conocido por sus trabajos para Pedro Almodóvar, entre otros directores, José Luis Alcaine ha sido galardonado con cinco premios Goya a la Mejor Fotografía y está casado con Cecilia Bartolomé, pionera del cine español.

beber de la tradición del gag de Berlanga y Azcona a través del colapso del plano:

Poner una cosa detrás de otra –en el plano– es una forma de añadir un significado detrás de otro y hacer pensar al espectador. En casi todas sus películas [las de Berlanga], el encuadre y la profundidad de campo se convierten en un vehículo de camuflaje casi quirúrgico, porque situar a los personajes adelante o atrás, aquí o allá (...) porque a buen entendedor pocos planos bastan. (Garin, 2014, p. 131)

La interpretación actoral obedece a diálogos rápidos y atropellados propios de la *screwball comedy* hollywoodiense –como en el subgénero clásico, los hombres son algo torpes, francos y frágiles y las mujeres son fuertes y tienen la última palabra. Además, el acento en el cuerpo aún bebe del *slapstick* y, a su vez, hereda esa gestualidad grotesca, esa fisicidad de los “cuerpos con poso” (Zunzunegui, 2005, p. 169) que caracterizan el trabajo actoral en la tradición esperpéntica española. Hay una familiaridad en casi todos los rostros que reescribe ese pacto de familiaridad tan común en el cine español. Como ha destacado Santos Zunzunegui a propósito de la tradición actoral en nuestro país:

[L]o que está en juego con esta clase de actores [españoles] es menos la admiración boquiabierta ante sus camaleónicas capacidades interpretativas que la asunción de ese *contrato de confianza* que se anuda calladamente entre público y comediante y que acaba convirtiéndose, a través de la continuidad y la permanente renovación de la fascinación ante *lo mismo*, en una familiaridad que, al final del camino, permite la transmutación de un *cuerpo* en un *símbolo* (s.f.).

Las acciones privilegian el zig-zag narrativo, las ideas y vueltas, los malentendidos, los atropellos, los besos interrumpidos, la estética entre la desnudez, el disfraz y la caricatura. En cuanto la familia escocesa pisa suelo español, se dispara el inconsciente del acto del cuerpo –Eva riega del susto a Stuart cuando lo ve, haciendo un guiño visual al primer gag de la historia del cine, *El regador regado* (*L'arroseur arrosé*, hermanos Lumière, 1895)–; el gesto del rostro –Stuart desencaja su cara en un primerísimo primer plano porque ha sido drogado con peyote por Perlita y su punto de vista subjetivo

muestra un contraplano distorsionado (F8)—; aparecen lapsus o equívocos idiomáticos —cuando Stuart se reencuentra con Eva dice alegremente que la “echaba de más” (en lugar de que la “echaba de menos”); y las mujeres españolas recuerdan los códigos de los afectos —“Aquí damos besos”, señala Sofía mientras rechaza el frío saludo del estirado prometido de su nieta, vestido de punta en blanco.



F8. Distorsiones y caricaturas por el punto de vista subjetivo del aristócrata drogado.

Fruto de ese contraste entre lo viejo y lo nuevo, lo internacional y lo escondido-provinciano, en *Salir del ropero* convive cierta estética *videoclipésca* y publicitaria de los spots estivales de cervezas a través de los cuales la marca España aprovecha para posicionarse internacionalmente como destino turístico internacional y esos encuadres caóticos y rebosantes en los que conviven una mezcla de razas, religiones y tropiezos que subrayan la veta más cañí del cine nacional. La urdimbre cómica y ética del filme nos plantea una colisión entre la apertura mental de las mujeres mayores frente a lo retrógrado-conservador de la estabilidad emocional y la seguridad económica que anhelan la nieta, Eva, por lo tortuoso de sus orígenes, y Jorge, con su torpeza emocional. Algo que también choca con la retórica del escándalo público de los medios de comunicación y el escarnio público. Incluso es Celia quien convence al cura-concejal *hipster* del pueblo de que “a la Iglesia le hace falta un buen revolcón”.

5. Conclusiones: entre lo patético y lo cursi

Hasta aquí, hemos podido analizar cómo las formas fílmicas basculan entre el disparate, el patetismo cómico y cierto acomodo estético. Confluyen encuadres caóticos que permiten mostrar contrastes de clase, personajes marginales o frágiles, comportamientos inmaduros o *cromañones*, gestos o actos fallidos, lapsus inconscientes, etcétera. Y, a la vez, se destila cierta elegancia cursi. Hay un esfuerzo por acompañar a las protagonistas de entornos bellos y exóticos, así como de canciones extradiegéticas románticas o motivos visuales dramáticos: el espejo, el velo, el tacón, el mar, el paisaje crepuscular.

El filme atiende a la fisicidad del deseo y de la pasión que emerge entre los jóvenes heterosexuales, pero borra el deseo y el temblor entre los cuerpos de las lesbianas. Al final del filme, advertimos que, a pesar de que el inicio del filme las situaba a ellas como las protagonistas, el enredo se ha apoyado más en los jóvenes Jorge y Eva, que, al tener que asumir la realidad sin *roperos* de su madre y de su abuela, se enfrentan como en el abismo de un espejo a lo que ellos mismos están sintiendo. La comedia romántica sáfica que se nos prometía es en realidad una comedia romántica heterosexual clásica enmarcada y motivada por el amor lésbico de las mujeres más mayores. El protagonismo se resuelve a través de los personajes heterosexuales del filme y las abuelas no obtienen el consentimiento para casarse hasta que sus descendientes no resuelven su propia historia de amor olvidada en la adolescencia. El desvío y el desvarío que se les permite a los personajes heterosexuales que retoman una historia de amor perdida es un tipo de comedia que todavía no se les permite a las lesbianas, y mucho menos a las de la tercera edad. Mientras los descendientes recorren cómicamente esas idas, vueltas y retruécanos amorosos propios de las comedias románticas –casi se atropellan, se emborrachan, hacen el payaso, hacen el mono, se desnudan en la montaña y se apasionan–, la enunciación elide la sexualidad entre los cuerpos de las mujeres a través de anohecidos o despertares en los que las mujeres se abrazan prefiriendo una complicidad y un respeto tejido a lo largo de los años a la visceralidad del deseo. Podríamos decir que, hasta el final, Celia y Sofía residen en el ropero y en ningún momento hay un gesto enunciativo que se

atreva a encarar los vericuetos y las contradicciones¹⁷ de su deseo. Aunque sus motivaciones y sus motivos son claros, el deseo está reservado a los descendientes heterosexuales –tal vez por una errónea interpretación del deseo como algo jovial y pasional que se desvanece con los años–. Sus tramas se desenvuelven alrededor de la opinión, primero familiar y después pública, del qué dirán y de lo correcto, pero su historia como pareja y su deseo se quedan bastante escondidos, priorizando la relación entre Eva y Jorge. Es algo a reivindicar que los personajes lésbicos tengan más aristas, sean más irreverentes, más complejos –esto es, más incompletos, más deseantes– y no estén tratados con condescendencia por su elección sexual ni por su edad. Hablar del deseo siempre es una cuenta pendiente que en algún momento hay que asumir.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, S. (2022). *Viver una vida feminista*. Ubu Editora.
- Ahmed, S. (2006). *Phenomenology: Orientations, Objects, Others*. Duke University Press.
- Akass, K., y McCabe, J. (2006). *Reading the "L word": outing contemporary television*. IB Tauris.
- Eribon, D., y Lucey, M. (2001). Michel Foucault's histories of sexuality. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 7(1), 31-86.
- Eves, A. (2004). Queer theory, butch/femme identities and lesbian space. *Sexualities*, 7(4), 480-496.
- Castro de Paz, J. L. (2002) *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Paidós.
- Garin, M. (2014). *El gag visual. De Buster Keaton a Super Mario*. Cátedra.
- Geiger, W., Harwood, J., y Hummert, M. L. (2006). College students' multiple stereotypes of lesbians: A cognitive perspective. *Journal of Homosexuality*, 51(3), 165-182.
- García Catalán, S., Rodríguez Serrano, A., y Martín Núñez, M. (2022). De un radical realismo íntimo: un Otro Nuevo Cine Español firmado por mujeres. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 33, 7-24.
- García Catalán, S. (2022). Velos/muros. O cómo el arte puede tratar el horror. En J. Marzal Felici, S. García Catalán y M. Martín Núñez (Eds.), *Puntos*

17 Solo hay malentendidos propios de la comedia y la vida amorosa, como la línea narrativa de Celia con el Papa o con las comunidades *online* donde ella puede compartir su extrañeza de ser lesbiana y que forma parte de la cultura LGTBIQ+.

- ciegos, miradas afiladas. Discursos fotográficos y prácticas artísticas para hackear la posverdad* (pp. 279-312). Tirant Lo Blanch.
- González, C. (2011). Visibilidad y diversidad lésbica en el cine español. *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, 9(3), 221-255.
- Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión*. Siglo XXI.
- Kulick, D. (2014). Humorless lesbians. En D. Chiaro y R. Baccolini (Eds.), *Gender and Humor* (pp. 99-113). Routledge.
- Marcos Ramos, M., González-de-Garay, B., y Arcila Calderón, C. (2020). Grupos minoritarios en la ficción televisiva española: análisis de contenido y percepciones ciudadanas para la creación de un índice de diversidad. *Cuadernos.info*, (46), 307-341.
- Millán, M. J. R., de Garay Domínguez, B. G., y Álvarez, J. C. A. (2011). Adolescencia e identidades LGBT en el cine español. Evolución, personajes y significados. *ICONO 14, Revista de comunicación y tecnologías emergentes*, 9(3), 5-57.
- Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure in narrative cinema*. *Screen*, 16, 746-759.
- Olson, E. (1978). *Teoría de la comedia. La comedia española del Siglo de Oro*. Ariel.
- Parrondo Coppel, E., y González-Hortigüela, T. (2016). Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. *Historiografía y feminismo / Re-reading Laura Mulvey 40 Years After. Historiography and Feminism. Secuencias*, 42. <https://doi.org/10.15366/secuencias2016.42.003>
- Pérez Perucha, J. (Ed.). (1997). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Cátedra, Filmoteca Española.
- Perriam, C. (2013). *Spanish queer cinema*. Edinburgh University Press.
- Sánchez, L. A. (2017). Reconociéndose como lo otro: La narrativa audiovisual del re-encuentro de la mujer con el monstruo. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, (15), 87-108.
- Scholz, A., Oroz, E., Binimelis-Adell, M., y Álvarez, M. (Eds.). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo. Millones de cosas por hacer*. Peter Lang.
- Sedgwick, E. K. (1998). *Epistemología del armario*. Ediciones de la Tempestad.
- Rodríguez Serrano, A. (2022). Apuntes en los márgenes de Conexiones, un diálogo con Santos Zunzunegui (Asier Aranzubia, 2022). *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, (25), 435-449. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2022.vi25.15136>
- Vilaró, A. (2021). ¿Una «nova Escola de Barcelona»? Diálogos estéticos y narrativos en el cine realizado por mujeres en Cataluña. *Secuencias*, 53, 97-113. [https:// dx.doi.org/10.15366/secuencias2021.53.003](https://dx.doi.org/10.15366/secuencias2021.53.003).
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Icaria.

- Zunzunegui, S. (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español* (1959 – 1971). Paidós.
- Zunzunegui, S. (s.f). El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-cuerpo-y-la-mascara-para-una-tipologia-del-actor-espanol-el-caso-de-alfredo-landa--o/html/ff8b6072-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0
- Zunzunegui, S. (2005). *Las cosas de la vida. Lecciones de semiótica estructural*. Biblioteca Nueva.
- Zurián, F. A. (Coord.). (2015). *Construyendo una mirada propia: mujeres directoras en el cine español. De los orígenes al año 2000*. Síntesis.
- Zurián F. A. (Ed.). (2017). *Miradas de mujer: cineastas españolas para el siglo XXI* (del 2000 al 2015). Fundamentos.