

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El celuloide oculto

Autor/es:

Ferris Carrillo, Maria José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1998). El celuloide oculto. Banda aparte. (9):135-136.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42262>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# EL CELULOIDE OCULTO

(The celluloid closet. R. Epstein y J. Friedman. USA, 1997) / M<sup>a</sup> José Ferris Carrillo

## *El celuloide oculto* o cómo sacar la lavanda del armario

*A buen entendedor pocas palabras bastan*  
(Paremiología popular)

### 1. LA PARANOIA DEL DISIDENTE

El discurso programático de la modernidad se articulaba sobre una serie de oposiciones básicas que estructuraban de forma elemental al ser humano y su lugar en el mundo: sujeto frente a objeto, hombre frente a mujer, animal frente a persona... La nueva condición postmoderna abole estas delimitaciones tajantes y hace confluír las dicotomías disolviéndolas en un magma impreciso. Cuestionada la funcionalidad y la verdad última de la barra de diferenciación (S/O, H/M, A/P...), se entra en el territorio de la indefinición y la ambigüedad.

Así, en la modernidad, el paradigma de sujeto era, necesariamente, un varón blanco, burgués y heterosexual. Y esta elección, aparentemente inocente, condenaba al ostracismo otras realidades (la femineidad, la raza, la clase social, la orientación sexual...), que pasaban a desaparecer. Detrás de esta operación de *invisibilización* hay unos intereses determinados del orden imperante, que se quiere erigir como el único posible, como el único válido, legítimo y legitimador.

Sin posibilidad de configurar un espacio como lugar de representación propio, estas manifestaciones (lo que hoy se conoce por *otras voces*: las de las mujeres, las de los de otras etnias, las de los homosexuales...) se han visto sometidas a un doble tratamiento: o bien, se ha procedido, como dijimos, a su *borrado*; o bien, se han visto así mismas espuriamente representadas bajo los parámetros de las fuerzas hegemónicas.

Y en esta coyuntura se encuentran estas *disidencias*. Expulsados del paraíso del modo de representación oficial, por una parte; y, por otra, abocados a una identificación aberrante o paranoica ya que están incapacitados para hacer suyos dichos modos tradicionales de representación, se han convertido en "*los marginados simbólicos de un sistema cultural*".

### 2. PRESENTAR, REPRESENTAR Y "AUSENTAR"

Hoy nadie duda de que el cine es, por excelencia, uno de los sistemas de representación simbólica de la humanidad. Por la pregnancia de los

materiales que utiliza (sobre todo, la imagen, particularmente inmediata), cuenta con un poder discursivo fundamental. El cine, pues, representa: o sea, es capaz de hacer "presente" algo que ya existe (de ahí el uso del prefijo *re*). La citada inmediatez de la imagen es determinante a la hora de realizar configuraciones de situaciones y, sobre todo como veremos luego, de personas y tipos.

Además de re-presentar, este dispositivo tiene el poder de llevar a acabo otras dos operaciones. Por una parte, sirve para la materialización de manifestaciones no reales, de lo inexistente, de lo intangible, mediante el uso del fuera de campo, el espacio *off* y la manipulación en el montaje. En este sentido, por ejemplo, fue el arma y el juguete favorito de las vanguardias y, en especial, del surrealismo que lo utilizó para *presentar* el automatismo, el movimiento infinito y los sueños. El cine sería aquí el mecanismo de la *representación de la ausencia*.

Por otra parte, tiene la posibilidad de realizar la acción contraria. Es decir, goza de la prerrogativa de conseguir que realidades de pleno derecho no existan, ya que las evacua, las tacha, las "*ausenta*". Es lo que llamaríamos *ausencia de representación*. Aquí entroncamos con nuestras palabras anteriores, ya que vemos que, dado que el cine es capaz de proceder a la invisibilización y el borrado, se convierte en el medio ideal del que puede servirse el discurso imperante para condenar a la marginalidad y al aniquilamiento a las citadas *disidencias*.

Si la *representación de la ausencia* hace que el cine se configure como un dispositivo mágico que nos permite trascender la realidad inmediata y gris; la *ausencia de representación* (que es lo que aquí nos interesa) no deja de ser reprobable como muestra de terrorismo cultural.

Una de las víctimas de ese vaciado representacional ha sido esa realidad social llamada homosexualidad.

### 3. LUCIDEZ Y SOMBRAS: UN COMBATE ETERNO

El tratamiento que el dispositivo cinematográfico (deudor, como sabemos, de la ideología dominante) dio a la homosexualidad puede resumirse así: "*la dictadura heterosexual culminó con el genocidio contra los homosexuales en la pantalla. Al hacernos invisibles, podían fingir que no existíamos. Al hacernos innotables, nos hacían parecer más desdeñables. El amor que no osaba pronunciar su nombre tampoco osaba mostrar su rostro*"<sup>2</sup>.

Una obra como **El celuloide oculto** (*The Celluloid Closet*, Robert Epstein y Jeffrey Friedman, USA, 1995), se hace eco de estas palabras. Así, se lleva a cabo una doble operación. Por una parte, se configura como un ajuste de cuentas contra el citado terrorismo de la carencia representativa a la que fue sometida la homosexualidad en el cine. En este sentido hace hincapié en la admonición de Vito Russo (autor del ensayo homónimo en que se basa el filme), según el cual, "*invisibility is the great enemy*". Por otra parte, al extraer de un conjunto de filmes norteamericanos de todas las épocas, una selección de las imágenes que, consuetudinariamente, han retratado a gays y lesbianas, procede a una lectura políticamente interesada que le permite la denuncia, el cuestionamiento y el enjuiciamiento del discurso oficial.

El orden hegemónico, al presentar a los homosexuales como viciosos o enfermos —en el mejor de los casos—, o como psicópatas o vampiros —en el peor y en el exótico—, lo que pretendía, según sus parámetros homofóbicos, era condenar a las tinieblas a los verdaderos homosexuales, emplazándolos a permanecer siempre ocultos en *el armario*<sup>4</sup>. Los autores del documental, ahora, al señalar esas imágenes como espurias, evidencian su falseamiento, su impostura y proceden a abrir las puertas de ese *closet* (la traducción castellana del título original —lo correcto sería "*El armario del celuloide*"—, no deja de ser una lectura "oficialista" de alguien que no ha sido capaz de *entender* la jerga gay<sup>5</sup>.

En este sentido, esta obra podría inscribirse en las prácticas conocidas por "*come out*" ("*destaparse, salir a la luz, mostrarse, declararse*") y "*outing*" ("*destapar a los que se ocultan*"), que viene llevando a cabo el colectivo homosexual, en aras de conseguir lo que le había sido negado: "*una cierta forma representacional reconocible resulta políticamente necesaria para los homosexuales*".

En conclusión, Epstein y Friedman, al sacar a la luz lo que estaba encerrado (llámese gay, camp, queer, rosa o lavanda) en el armario y las sombras, lo que buscan es esclarecer o revelar esa operación denegatoria y degradatoria.

Conociendo el significado laxo de *revelar* (manifestar un secreto), su etimología (precisamente, *sacar a la luz*) y su relación con el soporte cinematográfico, no deja de ser una acción inteligente de combatir al enemigo usando sus mismas armas: este documental es un filme pro-gray construido mediante fragmentos de filmes homóforos<sup>6</sup>.

Revelar, a la postre, siempre es un acto de lucidez.

#### NOTAS

1. Alberto Mira Nouselles. **¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el texto dramático**. Universitat de València, València, 1994; p.222.
2. Son palabras de Christopher Isherwood citadas a través de: Boze Hadleigh, **Las películas de gays y de lesbianas**. Odín, Barcelona, 1996; p.20.
3. Vito Russo. **The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies**. Harper & Row, Nueva York, 1981; p.246.
4. "*El armario homosexual tiene dos vertientes: por una parte es un lugar donde se encierra al homosexual, un lugar simbólico que limita su libertad discursiva; pero el armario es también una posición que el homosexual habita y que puede aprender a utilizar para construir un discurso contra los condicionamientos que causan esta limitación.*" en *op.cit.* nota 1; p.12.
5. Si quisiéramos pecar de suspicaces podríamos pensar que es una forma de borrado de dicha jerga gay, para demostrar que no tiene cabida en el discurso lingüístico hegemónico.
6. Leopoldo Alas. **De la acera de enfrente. Todo lo que se debe saber sobre los gays y nadie se ha atrevido a contar**. Temas de Hoy, Madrid, 1994; p.138 y 147.
7. Richard Dyer y otros. **Cine y homosexualidad**. Laertes, Barcelona, 1982; p.26.
8. Un ejemplo de diálogo en el *closet*, cuya lectura va dirigida a los *entendidos* se esconde en la secuencia inicial de **La sogá (Rope)**, Alfred Hitchcock, 1948): "(...) *La oscuridad te ha puesto nervioso. Nadie se siente seguro en la oscuridad (...) La pena es que no hayamos podido hacerlo con las cortinas abiertas, a plena luz del sol... No se puede tener todo. Y sin embargo hemos conseguido hacerlo de día.*" Recomiendo escuchar el diálogo sin ver las imágenes.

### *banda aparte*

frente al adocenamiento cultural y cinematográfico dominante,  
un lugar de resistencia,  
un espacio de intervención en la imagen.