



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE
MADRID**
Departamento de Historia y
Teoría del Arte



**UNIVERSITÉ DE REIMS
CHAMPAGNE-ARDENNE**
Département de Langues
Romanes

La sexualidad como arma política

Cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta

Directora: Profa. Dra. Dña. Valeria Camporesi
Director: Prof. Dr. D. Emmanuel Le Vagueresse
Autor: Ldo. D. Alberto Berzosa Camacho

2012

Índice

Palabras previas.....	7
Présentation.....	11
Etat de la question.....	15
1. El cine homosexual subversivo: conceptos y categorías.....	27
A) La normalidad.....	35
B) La heteronormatividad en España.....	39
C) Rupturas, transgresiones y herejías sexuales.....	42
a) El cine <i>mainstream</i>	48
b) El cine militante.....	49
c) El cine <i>underground</i>	50
2. Génesis de la militancia por la liberación homosexual.....	55
A) Orígenes del movimiento fuera de España: primeras movilizaciones de liberación homosexual en Europa y Estados Unidos.....	57
B) El movimiento de liberación homosexual en España: asimilaciones, influencias y desarrollo durante los años setenta.....	64
3. La cultura homosexual.....	81

La cultura homosexual de España en los años setenta: entre el activismo y lo camp.....	83
1. “Asociaciones” y locales de ocio.....	89
2. Producción plástica.....	90
3. Producción literaria.....	93
4. Publicaciones periódicas.....	95
4. Cine homosexual subversivo de los setenta.....	99
1. Ferran Llagostera: <i>Una senzilla història d’amor</i>	101
2. El FAGC y <i>Gais al carrer</i>	104
3. <i>Els 5 QK’s: Cucarecord y Buscando el camino de tu amor</i>	109
4. El travestismo en el cine homosexual subversivo.....	123
4. 1. <i>Video–Nou y Actuació d’Ocaña i Camilo</i>	125
4. 2. Ventura Pons y <i>Ocaña, retrat intermitent</i>	133
5. Ventura Pons: <i>Informe sobre el FAGC</i>	143
6. Eloy de la Iglesia: <i>Los placeres ocultos y El diputado</i>	149
Imágenes.....	167
5. Activismo, <i>movida</i> y cultura homosexual en los años ochenta.....	183
A) Militancia gay y lesbica ante una nueva etapa.....	183
B) La <i>movida</i> : ambigüedad y expresividad camp.....	193
C) La cultura homosexual y sus manifestaciones.....	197
1. “Asociaciones” y locales de ocio.....	198
2. Producción plástica.....	199
3. Producción literaria.....	201

4. Publicaciones periódicas.....	203
5. Música.....	205
6. La subversión sexual en el cine de los años ochenta.....	207
1. Pedro Almodóvar: cortometrajes y <i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	208
2. El cine homosexual subversivo en los últimos años del rollo.....	226
2.1 Jesus Garay: <i>Manderley</i>	227
2.2 Xavier-Daniel: <i>Silencis</i>	236
Imágenes.....	245
Conclusions.....	255
Bibliografía.....	261
Créditos de imágenes.....	287
Anexos.....	291
Índice de siglas.....	293
Extracto de entrevista con Nazario.....	295
Listado de películas analizadas.....	305
Fichas técnicas de las películas.....	307
Documentos para la mención de Doctorado Europeo: resúme.....	313

Palabras previas

El presente trabajo es el fruto de cuatro años de investigaciones en el marco del programa de doctorado titulado La Historia del Arte en la Construcción de la Identidad Nacional, del departamento de Teoría e Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, y ha sido desarrollado en convenio de cotutela con el departamento de *Langues Romanes* de la *Unité/EA Lettres, Langues et Sciences Humaines* de la *Université de Reims Champagne-Ardenne*. Desde este primer momento quiero agradecer muy especialmente a mis dos directores de tesis, la Dra. Valeria Camporesi (UAM) y el Dr. Emmanuel Le Vagueresse (URCA), la inestimable ayuda, comprensión y soporte que me han prestado siempre, además del interés que ambos han demostrado por los contenidos tratados en la tesis durante todo el proceso de gestación de la misma.

El origen de este texto se encuentra en los primeros tiempos de mi periodo de formación doctoral. Este hecho condiciona que la línea de investigación que hemos seguido a través de estas páginas esté profundamente marcada por las investigaciones realizadas entonces, principalmente la elaborada para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en 2008 bajo el nombre *El cine al servicio de la política. El documental catalán desde el contexto europeo, 1968-1982*. Al mismo tiempo, dichos orígenes, permiten comprender nuestro actual estudio como una continuación en la indagación de los rincones más marginales de la filmografía española, donde pueden encontrarse reflejos de expresiones culturales fundamentales para la elaboración de discursos históricos alternativos.

Durante los pasados años de doctorado hubo un factor determinante para el devenir de mi carrera académica: la realización de una estancia de dos años en París. Durante el primero de ellos (2007/2008), mi presencia en la capital francesa fue posible gracias a la concesión de una beca Erasmus. En este periodo tuve la oportunidad de aumentar mi formación en Historia del Arte e Historia del Cine como alumno de la Université Paris-Sorbonne (Paris IV) y, al mismo tiempo, desarrollar las investigaciones

pertinentes que me condujeron a la consecución del DEA. El segundo año (2008/2009) estuvo dividido en dos etapas: una estancia de investigación y un periodo de planificación del proyecto de Tesis Doctoral definitivo. La primera consistió en un periodo de investigación de cinco meses en el *Département Audiovisuel, Arts sonores & numériques* de la *Université Paris-Est Marne-La-Vallée*, bajo la dirección del Dr. David Faroult, que me fue concedida por la UAM dentro de su programa de Ayudas para Estancias de Investigación a Estudiantes de Doctorado.

Estos cinco meses, durante los cuales debían comenzar mis investigaciones para la tesis, estuvieron dedicados al análisis de los discursos teóricos desarrollados por los colectivos de cine militante y por los filósofos y activistas más vinculados con este tipo de cine durante los años sesenta y setenta en Francia. Una vez inmerso en complejas lecturas y en profundas discusiones entre los intelectuales sollersianos afines a la revista *Tel-Quel* y los rupturistas de *Cinéthique*, entre muchas otras, decidí que, antes de continuar sumergiéndome en reflexiones que me conducirían a un panorama intelectual valioso y útil, pero, en cierto modo redundante, autorreferencial y cerrado en sí mismo, y al que –he de reconocer– no veía una clara aplicación práctica en el panorama cinematográfico español, prefería proseguir mis investigaciones partiendo de otro tipo de discurso, uno de aquellos que surgieron durante los años setenta bajo la influencia de Mayo del 68, concretamente el promovido por el activismo gay y lésbico.

Fue entonces, en la última fase de mi estancia en París, cuando recobré el primer interés que el movimiento de liberación homosexual y la teoría de género originada alrededor del mismo me suscitaron al conocerlos durante mis investigaciones acerca del cine militante catalán, debido a la renovación estética e intelectual que ambos suponían. En este punto, la referencia a investigaciones pasadas resulta obligada, no sólo porque el tema trabajado en la tesis constituya una continuación del tratamiento de contenidos políticos marginales llevados al cine, sino también porque fue en ellas donde tuve ocasión de conocer por vez primera películas como *Informe sobre el FAGC* (1978) de Ventura Pons, de las cuales se hablará ampliamente en este estudio.

A partir de ese momento, una tesis que en principio estaba destinada a reflexionar sobre las distintas corrientes ideológicas que guiaron a los realizadores catalanes durante los años setenta en la configuración de sus filmes militantes, y con la que pretendía indagar en las implicaciones estéticas y formales que tuvieron dichos presupuestos ideológicos sobre las películas, derivó en el análisis de un nuevo tipo de activismo, el homosexual, y las experiencias cinematográficas militantes que surgieron

en torno a él en nuestro país. Posteriormente, conforme aumentaron mis conocimientos sobre la materia, este concepto de militancia fue dejando paso al de cine subversivo, lo cual hizo posible que ahora hablemos de la novedosa categoría de Historia del cine homosexual subversivo y podamos presentar este trabajo con la forma y contenido actuales, algo que no hubiese sido posible ciñéndonos únicamente al referente “militante”.

Una vez consumado el cambio de tema, se inaugura este proyecto como una etapa nueva, muy diferente a la anterior, que comenzó con un periodo de reflexión y planificación, al que le siguieron tres años de investigación y redacción. Desde la elección definitiva del objetivo de la tesis, ésta ha suscitado el interés de diversas personas e instituciones. A todas ellas las mencionaré seguidamente para manifestar mi agradecimiento. Sin embargo, previamente me gustaría remarcar el nulo apoyo económico recibido por parte de las instituciones estatales a lo largo de dichos años, a fin de facilitar el trabajo de investigación desarrollado, ya sea en forma de beca, ayuda o subvención.

No obstante, como es lógico, esto no significa que la elaboración de la tesis no haya requerido una inversión económica, al contrario, ha sido sufragada por diferentes vías y de diversas maneras. En este sentido quiero mostrar mi gratitud aquí, en primer lugar, a todos aquellos, particulares y empresas, que han hecho posible mi subsistencia durante estos años y por ende, muchas veces sin saberlo, han colaborado en la financiación de este proyecto, pues gracias a ellos ha sido posible paliar la ausencia de ayudas oficiales. Me gustaría comenzar por lo esencial, es decir, por mis padres, continuar aludiendo a las personas que me han ayudado de manera continuada, como Idoia, que ha estado siempre conmigo y esta tesis contiene parte de su esfuerzo y energía, y a otras que lo hicieron eventualmente como Carlos, Melissa, Julio, Jesús, Miriam e Imanol, y finalizar citando a Isabelle Gibbal-Hardy, directora del Cinéma Grand Action de París, Carmen Soto Gutiérrez, directora del Colegio Nuestra Señora de Santa María de Madrid y a todos los que confiaron en mí en el Instituto Cervantes.

Retornando al reconocimiento de las personas que se han mostrado interesadas por mi trabajo y me han ayudado de muy diferentes maneras, he de mencionar a quienes me facilitaron la tarea con sus reflexiones y recomendaciones. Entre ellos destacan Marina Díaz, Ismael Sarmiento, Armand de Fluvià, Jordi Petit, Gracia Trujillo, Luis Antonio de Villena, Javier Sáez, José Decadi, Urbano Hidalgo, Jesús Generelo, Francisco Zurian, Alberto Mira, David Faroult, Pedro G. Romero, Miguel F. Labayen,

Alba Ramírez Roenillo, Guillem Cifré, Juan Antonio Suárez, José Antonio Pérez Giner, Diego Pajuelo, Alex Viera, Agustín Gómez y Sarah Dumas. Además, me gustaría agradecer singularmente el interés mostrado por las dos personas que han leído previamente la totalidad o una parte de esta tesis, para conversar, discutir y ofrecerme sus distintos comentarios, visiones y aportaciones: Luis Puche y Julio Provencio.

También quiero expresar mi gratitud hacia todas las personas que me dieron a conocer relatos, datos y perspectivas nuevas acerca de la historia que se ha escrito en estas páginas, como Andrés Rubio, Arturo Arnalte, Eduardo Nabal Aragón, Diego Galán, Boquerini, Jesus Garay, Nazario, Ventura Pons, Xavier-Daniel, Lionel Soukaz Anna Boluda, Frank Toro, Inés Núñez, Raül Contel, Mariel Guiot y Juan Lombardero. De igual manera, reconozco mi deuda con quienes me han permitido acceder a sus archivos personales y, con ello, a películas que en ocasiones han resultado fundamentales para mi estudio. Tal es el caso de Llorenç Soler, Manuel Huete, Juan J. Moreno, Adolpho Arrietta, Lluís Escribano, Frank Toro, Eduardo Gion Espejo-Saavedra y Joaquín Arbide.

Junto a todos los anteriormente citados resulta imprescindible reconocer la labor de conservación y difusión de las instituciones que me permitieron consultar y reproducir sus fondos para un análisis más sosegado de los mismos, y, especialmente, a las personas que tan pacientemente me atendieron en cada una de ellas: Cristina Cámara y María Mallol, del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Trinidad del Río y el resto del personal de la Filmoteca Española, Araceli Moreno, del *Centre de Documentació Armand de Fluvià*, Sara Bujanda, del Centro Cultural Montehermoso de Vitoria-Gasteiz y el personal de la Sala Barbieri y de la Sala de Prensa y Revistas de la Biblioteca Nacional de España.

Para terminar también me gustaría citar a quienes han constituido un constante punto de apoyo psíquico y físico en estos años de trabajo y han hecho de ellos un tiempo más agradable y divertido, entre los cuales, muchos ya están incluidos en los anteriores agradecimientos: Higinio, Gertrudis, Amalia, Idoia, Tito, Carlos Tyler, Jorge Niú, Ana, Alberto López, Ángela, Marina A., María Cledera, Jorge Palacios, Carlitos, Raphael, Julio, Svenja, Donatella, Cristiana y J. y M. Bertránchez, entre muchos otros. No sería justo finalizar estas líneas sin mencionar a Micah P. Hinson y Pink Floyd, quienes han puesto la banda sonora al trabajo.

Este estudio tiene algo de cada una de las personas citadas. A todos ellos: gracias.

Présentation

L'influence qu'ont eue dans le débat intellectuel espagnol les études de genre, et en particulier les études gays (*gays studies*) et la théorie queer¹ durant les premières années du XXI^e siècle, a provoqué une hausse du nombre de publications spécialisées dans le traitement du cinéma gay et lesbien réalisé en Espagne. Cet accroissement a occasionné une lente décentralisation du point de vue masculin et hétérosexuel sur l'ensemble de l'historiographie espagnole.

Dans les grandes lignes, les études dédiées intégralement au cinéma de thématique homosexuelle dans l'Etat espagnol ont emprunté deux voix principales : celle qui relate l'histoire de celui-ci en s'attachant à l'évolution des trames et de la manière de construire les personnages (García Rodríguez, 2008; Melero, 2010); et celle qui privilégie l'analyse du cinéma comme moyen de configuration des subjectivités gays et lesbiennes, où le rôle du public et son point de vue sont fondamentaux (Mira, 2008). Les travaux réalisés selon ces deux perspectives ont généralement privilégié l'étude d'un seul type de films, ceux qui s'inscrivent dans le domaine de l'industrie cinématographique.

La présente recherche se démarque de ces approches. Nous y reconstruisons l'histoire du cinéma homosexuel subversif en Espagne durant les années soixante-dix et quatre-vingt. Ce type de cinéma est composé de films porteurs de messages qui prétendent transgresser l'hétéronormativité à partir de différentes manières

¹ La théorie queer est née au début des années quatre-vingt-dix aux Etats-Unis en ayant pour vocation de rénover le cadre intellectuel des études de genre. Les pionnières de ce courant de pensée furent toutes des femmes, en particulier Teresa de Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick et Judith Butler. Avec le temps, cette théorie basée sur l'idée qu'aussi bien le genre que les catégories sexuelles sont des constructions sociales et politiques, et que par conséquent ils peuvent être construits et déconstruits selon chaque personne, a donné lieu à un large mouvement théorique et activiste d'approches plus radicales que celles des collectifs historiques de gays et lesbiennes, car ce mouvement s'oppose tout autant aux politiques intégrationnistes de ces collectifs qu'aux discours hétérosexistes. La théorie queer a longtemps été considérée comme l'avant-garde des études de genre. Pour en savoir plus au sujet de cette ligne de pensée, consulter López Penedo (2008) et Córdoba - Sáez - Vidarte (2005).

d'extérioriser l'homosexualité. L'approche du cinéma homosexuel subversif sera menée à bien à travers l'analyse des discours que proposent les films, et qui sont conditionnés par l'évolution de l'activisme homosexuel et par les transformations de la culture gay et lesbienne durant la période de la transition. Pour cette raison, à la différence de ce qui se produisait dans les précédentes études, la filmographie considérée ici n'envisage pas comme infranchissable la frontière entre cinéma commercial et cinéma marginal, et intègre en un seul corpus des films provenant des deux milieux, unis par le caractère subversif des messages qu'ils transmettent.

Par le biais de cette étude, nous attribuons une entité historiographique propre à une série de films qui, jusqu'à présent, en manquaient dans le panorama du cinéma homosexuel en général. En outre, nous réorganisons l'état des travaux existants sur ce cinéma en Espagne, qui ne s'étaient auparavant pas intéressés à une part importante de la production filmique effectuée dans les milieux marginaux de cette industrie, et n'avaient pas non plus tenté d'étudier de façon systématique le cinéma de thématique gay et lesbienne depuis les postulats de la transgression politique qui sont proposés ici.

Cette thèse de doctorat est structurée en six chapitres, parmi lesquels le quatrième et le sixième sont les plus importants, car ils sont entièrement dédiés à l'étude du cinéma homosexuel subversif des années soixante-dix et quatre-vingt. Pour pouvoir recomposer l'histoire de ce cinéma et analyser de façon convenable les films réalisés pendant ces décennies en prenant en compte toutes les références culturelles et politiques dont ils se sont nourris, il a été nécessaire d'appuyer ces chapitres sur la base de quatre autres.

Dans le premier, nous avons procédé à la justification de la catégorie spécifique du cinéma homosexuel subversif en clarifiant la terminologie qui sera employée à ce sujet dans le reste de ce projet. Pour mener à bien cette tâche nous avons pris en compte les textes de théoriciens et de philosophes liés aux études de genre, aux études gays et à la théorie queer, comme Guy Hocquenghem (1971; 2009), Michel Foucault (1981; 1999; 2001; 2002), Didier Eribon (2001; 2004), Judith Butler (2002; 2006; 2007) et Monique Wittig (2010), ainsi que ceux de sociologues préoccupés par des questions comme le machisme et ses modes de domination, comme Pierre Bourdieu (2000). Par la suite, nous avons spécifié quelles sont les façons de transgresser l'hétéronormativité que le lecteur trouvera dans les analyses des films.

A partir de cette première approche commence la reconstruction et l'analyse de l'histoire politique et culturelle de l'homosexualité dans les années soixante-dix et quatre-vingt en Espagne. Dans les chapitres prévus à cet effet, nous étudions l'évolution du mouvement gay et lesbien dans ce pays², nous définissons ce qu'est la culture homosexuelle, quelles sont ses principales tendances créatives et ses manifestations dans l'Etat espagnol³. Pour pouvoir élaborer le discours relatif à ces idées nous avons utilisé des articles et des informations publiés dans les magazines de l'époque, que nous avons confronté entre eux en recomposant les différentes attitudes des collectifs et les activités menées à bien à partir de milieux contreculturels. Parmi ces publications il faut différencier celles qui ont été éditées par les groupes activistes, comme *Debat Gai*, *Infogai*, *La Pluma*, *Butlletí Lambda*, *Papers gais*, *Gay Hotsa*, *Entiendes* et *Nosotras* ; celles qui ne provenaient pas de tels collectifs, mais qui ont manifesté leur affinité et leur appui au mouvement de libération gay, comme *El Viejo Topo*, *Ajoblanco*, *Lib*, et principalement *Party* ; les magazines contreculturels comme *El Rollo Enmascarado* ou *Star* ; et d'autres d'avant-garde artistique comme *Dezine*, *La Luna de Madrid* ou *Madrid me mata*.

En plus de ces sources hémérographiques, nous avons également pris en compte d'autres références, comme les livres écrits par les historiens militants Armand de Fluvià (1977; 2003), Jordi Petit (2003) ou Hector Anabitarte (1979), ou d'autres dans lesquels apparaît le témoignage des protagonistes de la culture *underground* du moment (Ordovás, 1977); Gallero, 1991; Onliyú, 2005; VVAA, 2007; Nazario, 2010).

Après avoir pris connaissance de l'état dans lequel se trouvait l'activisme homosexuel en Espagne et du milieu culturel spécifique de l'époque, nous passons à l'étude concrète du cinéma homosexuel subversif dans deux chapitres différents⁴. La méthode employée pour aborder l'analyse de ce type de cinéma est la même dans les deux cas, et elle est organisée en trois étapes ou temps qui se complètent entre eux.

La première étape consiste à étudier les processus de production, de distribution, de projection et de réception de chacun des films sélectionnés⁵. Ensuite, dans un deuxième temps nous étudions les discours subversifs présents dans les films en prêtant

² Dans les chapitres n° 2 et 5.

³ Dans les chapitres n° 3 et 5.

⁴ Le chapitre n° 4 est dédié à la production des années soixante-dix et le n° 6 à celle de la décennie suivante.

⁵ L'exhaustivité que requière ce type d'analyse a parfois été mise à mal par le manque de documentation sur certains films et par l'impossibilité d'accéder au visionnage d'autres, que ce soit en raison de leur disparition ou de la méfiance des réalisateurs.

une attention toute particulière à la manière dont les messages transgressifs s'articulent entre eux en termes esthétiques –manière de manifester l'homosexualité– et de contenu –à quelle facette de l'hétéronormativité ils sont destinés et de quelle façon. La dernière étape correspond à l'analyse des séquences concrètes de chaque film, avec l'objectif de vérifier de quelle façon se traduisent en langage cinématographique les messages transgressifs des œuvres. La sélection de ces séquences a été réalisée suite à de multiples visionnages des films, à travers lesquels nous avons choisi les extraits les plus représentatifs des discours sur l'homosexualité dans chaque œuvre. Nous avons ensuite procédé à l'analyse filmique des séquences sélectionnées en faisant ressortir dans chaque cas les éléments audiovisuels les plus notables dans la création de sens transgressifs.

Pour mener à bien l'analyse de la production du cinéma homosexuel subversif nous avons utilisé comme sources les films eux-mêmes⁶, et une large gamme hémérographique à l'intérieur de laquelle se détachent des publications spécialisées dans le cinéma, l'audiovisuel et les moyens de communication comme *Cinema 2002*, *Dirigido por...*, *Alphaville News*, *Contracampo*, *Dezine*, *Zine-Zine*, *Banda Aparte* et *Autonomía Local*. Toutes celles-ci rassemblent des critiques, des comptes-rendus, des interviews, des renseignements sur la réception ou, même, des articles élaborés sur la plupart des films et des réalisateurs, qui permettent de reconstruire les processus de distribution et de projection des films.

L'absence éventuelle d'information sur les films et leurs processus de production et de réception a rendu nécessaire le recours, en plus de ces sources, à des entretiens oraux réalisés *ex professo* pour ce projet, ainsi qu'à une correspondance électronique. Parmi les réalisateurs qui ont apporté leur témoignage à la présente enquête on trouve Jesus Garay⁷, Ferran Llagostera, Xavier-Daniel et Lluís Escribano. De même, nous avons interviewé d'autres personnes qui ont eu un lien avec le cinéma homosexuel subversif, que ce soit en qualité d'acteur, comme Juan Lombardero, d'acteur-spectateur, comme Nazario, ou de critique, comme c'est le cas de Raül Contel.

⁶ L'accès a été facile lorsqu'il s'agissait de films commercialisés. En revanche, ceux qui ont été réalisés dans des milieux militants ou *underground* ont seulement pu être consultés dans les salles de visionnage de la Filmoteca Española, dans la Salle Barbieri de la Biblioteca Nacional, dans des centres spécialisés dans l'histoire de l'homosexualité (*Centre de Documentació Armand de Fluvià*), dans les galeries de musées, comme le Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, ou en accédant aux archives personnelles des auteurs de œuvres et autres professionnels liés à elles.

⁷ D'après le cinéaste lui-même son nom s'écrit sans accent.

Etat de la question

Traditionnellement, l'historiographie générale du cinéma en Espagne ne s'est pas intéressée au traitement du cinéma homosexuel comme catégorie analytique en soi⁸, à l'exception de Juan Carlos Alfeo, qui lors de différentes éditions du Congrès de l'Asociación Española de Historiadores del Cine⁹ s'est efforcé de donner une visibilité aux différentes façons dont l'homosexualité a été représentée dans le cinéma de la transition et des années ultérieures¹⁰. Dans ses textes, cet historien parcourt le panorama cinématographique espagnol en rendant compte des sorties commerciales de films qui ont traité de l'homosexualité et en distinguant les formes par lesquelles celle-ci s'exprime. Cependant, dans ses analyses il ne détermine pas quels sont les motivations qui conduisent dans chaque film à ces manifestations concrètes, et il ne questionne pas la manière dont les films sont liés avec une culture gay et lesbienne plus large.

Les approches du présent projet sont très éloignées des propositions d'Alfeo, car pour analyser le cinéma homosexuel subversif il est fondamental de faire ressortir la fonctionnalité politique des films qui sont étudiés, et de plus ceux-ci sont toujours

⁸ Comme œuvres de référence sur l'histoire du cinéma en Espagne nous avons utilisé deux textes aux approches différentes, malgré le fait qu'ils se concentrent tous les deux sur un même objectif : le premier livre est celui déjà devenu un classique *Historia del Cine Español* (Gubern, 2009), dans lequel l'histoire du cinéma espagnol est reconstruite de façon systématisée depuis l'arrivée du cinéma en 1896 jusqu'aux années quatre-vingt-dix du siècle passé, et la seconde œuvre est *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)* (Castro de Paz, 2005), dans laquelle différents auteurs réinterprètent le cinéma national de la période mentionnée dans le titre en tentant de contribuer à une vision éclectique du cinéma national. Malgré le fait que les deux œuvres coïncident par la superficialité de leur approche du thème de l'homosexualité, nous devons préciser que le livre coordonné par José Luis Castro de Paz lui porte plus d'intérêt, ce qui résulte assez simple si l'on tient compte du fait que dans *Historia del Cine Español* le traitement que reçoivent des films fondamentaux pour le cinéma homosexuel subversif est infime et qu'ils sont relégués, comme *Ocaña, retrat intermitent*, à deux notes de pied de page (Gubern, 2009: 381, 385). Avec ces deux livres nous avons également pris en compte trois volumes dédiés précisément au cinéma des années soixante-dix et quatre-vingt, dans lesquels le traitement de l'homosexualité est similaire à celui qui apparaît dans les deux précédents. Ces œuvres sont *Veinte años de cine español (1973-1992)*. *Un cine bajo la paradoja* (Monterde, 1992), *Cultura de masas y cambio político. El cine español de la transición* (Trenzado, 1999) et *Voces en la niebla: el cine durante la transición española* (Hernández Ruiz - Pérez Rubio, 2004). Dans ce dernier on aborde l'étude de divers films importants, comme *El diputado* ou *Los placeres ocultos*, en s'attachant à leur thématique homosexuelle. Cependant, dans leur analyse les auteurs inscrivent l'homosexualité dans un groupe plus large de marginaux sociaux que De La Iglesia reflète dans ses films, sans prendre en compte le contexte de la culture homosexuelle dans laquelle ces films ont été créés.

⁹ Précisément lors de la VII^e édition, tenue en 1999 et la IX^e, qui a eu lieu en 2001.

¹⁰ Il s'agit précisément des articles intitulés "La representación de la cuestión gay en el cine español" (Alfeo, 2001) et "Haciendo estudios culturales: la homosexualidad como metáfora de libertad en el cine español de la Transición" (Alfeo, 2005).

envisagés comme des manifestations d'une culture homosexuelle articulée qui leur donne du sens. Pour toutes ces raisons, les textes d'Alfeo n'ont pas été utilisés comme références dans cette recherche.

En dehors de cette exception dans laquelle l'homosexualité a été mise de côté comme un thème spécifique, la plupart du temps lorsque les historiens espagnols se sont attelés à l'étude de films dans lesquels l'homosexualité est un élément central, ils l'ont fait de façon sommaire et partielle. En aucun cas on ne trouve dans ces textes une évaluation du cinéma homosexuel en tant qu'entité cohérente en elle-même, capable d'articuler un système autoréférentiel ou de produire ses propres signifiés. Pour toutes ces raisons, dans ces travaux l'identité homosexuelle est exclue de l'analyse des films, et les traits spécifiques de cette sexualité sont dissous en catégories qui ne font pas référence à l'homoérotisme, mais à des processus de changement généraux dans la filmographie espagnole des années soixante-dix et quatre-vingt, comme l'essor de la sexualité dans les films de l'époque (Monterde, 1992: 166; Trenzado, 1999: 318, 321), l'apparition d'un nouveau cinéma historique (Gubern, 2009: 382), ou à des phénomènes socioculturels plus larges comme le postmodernisme ou la *movida* madrilène (Monterde, 1992: 167; Hernández Ruiz - Pérez Rubio, 2004: 207).

Durant la première décennie du XXI^e siècle est apparu dans le domaine des études académiques en Espagne un intérêt croissant pour les analyses cinématographiques réalisées du point de vue du genre, ce qui a occasionné une lente modification des approches historiographiques sur la manière d'aborder les discours sur l'homosexualité dans les films¹¹.

Ces transformations ont engendré une série de publications, qui se sont caractérisées par leur révision historique du cinéma espagnol depuis des perspectives homophiles et par le fait qu'elles ont mis à jour les différentes formes du cinéma homosexuel fait en Espagne. La plus grande partie de ces publications ont été fortement influencées par des travaux réalisés en Angleterre ou aux Etats-Unis, dans lesquels les premières approches et études scientifiques en la matière ont fait leur apparition. Parmi les œuvres classiques les plus influentes en langue anglaise, on peut en signaler trois qui

¹¹ La transformation est encore plus lente, presque imperceptible, pour ce qui est de la critique cinématographique : les critiques espagnols qui plaident pour des lectures queer des films à leur sortie sont très rares et généralement liés à des publications LGTN ou queer. Le cas le plus notable est celui d'Eduardo Nabal Aragón, qui écrit dans la revue digitale *Una buena barba* (<http://www.unabuenabarba.com> [Consulté le 5 novembre 2011]) et qui dispose d'une chronique fixe de critique cinématographique, appelée "El mirón impaciente", sur le site web culturel www.divertinajes.com (consulté le 5 novembre 2011).

ont servi par la suite à fixer les principales tendances quand il s'est agit d'aborder les relations entre homosexualité et cinéma.

Le premier livre à s'être intéressé à l'étude des représentations de l'homosexualité sur les écrans a été *Screening the sexes* (1972), de Parker Tyler. Dans celui-ci, l'auteur a effectué un passage en revue personnel et peu systématisé des représentations de l'homosexualité dans le cinéma européen et nord-américain, dans lequel les réflexions sur le lien entre l'*underground* et l'esthétique camp, ainsi que sur le caractère perturbateur associé à cette dernière résultent particulièrement intéressantes. Une décennie plus tard, en 1981, Vito Russo a écrit *The Celluloid Closet*¹², une œuvre dans laquelle les différentes manifestations explicites de l'homosexualité au cinéma – principalement le cinéma nord-américain – sont étudiées et classées en positives ou négatives, selon l'image de la diversité sexuelle qu'elles permettaient de transmettre. Le troisième volume est *Now you see it. Studies on Lesbian and Gay Film* (1990), de Richard Dyer, qui est parmi les trois œuvres la plus intéressante pour cette recherche dû, entre autres, au fait que c'est sur celle-ci que se base la différenciation des trois catégories (militant, *underground* et *mainstream*) selon lesquelles a été divisée la filmographie du présent projet¹³.

Dans ce livre, Dyer s'efforce de dévoiler les significations des différentes façons d'exprimer l'homosexualité présentes dans des films de diverses nationalités depuis le début du XX^e siècle. Pour cela il réalise une analyse profonde des multiples manifestations d'homoérotisme présentes dans les films, des événements historiques autour desquels elles se sont configurées et des références de la culture homosexuelle auxquelles sont liées les différentes mises en scène de gays et lesbiennes. *Now you see it* est organisé en cinq chapitres ordonnés chronologiquement, parmi lesquels se détache le dernier, intitulé "From and for the movement", car c'est là que sont étudiés les films réalisés autour du mouvement de libération homosexuelle, qu'ils soient directement liés aux collectifs ou qu'ils y participent d'une façon plus libre et hétérodoxe. Ce texte de Richard Dyer est le seul jusqu'alors à avoir étudié en profondeur l'expérience cinématographique liée au contenu politique du mouvement homosexuel et aux milieux les plus *underground* de celui-ci.

¹² Ce livre a donné lieu à un documentaire homonyme réalisé par Rob Epstein et Jeffrey Friedman en 1995.

¹³ Dans le chapitre suivant nous approfondirons davantage cette question.

La présence de la théorie anglo-saxonne dans l'historiographie spécialisée en Espagne s'est opérée à partir de deux traductions, *Cine y homosexualidad* (*Gays and Film*, 1977), volume coordonné par Richard Dyer et édité en espagnol en 1982, et *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990* (*Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*, 1992), écrit par Paul Julian Smith et traduit en 1998.

La première œuvre, *Cine y homosexualidad*, est composée de trois essais. Parmi eux le texte de Jack Babuscio sur la relation entre l'esthétique camp et la sensibilité gay est particulièrement intéressant. La façon dont cet auteur interprète le sens politique du camp permet d'étayer les points de vue présentés dans le présent projet sur son utilisation dans les films du cinéma homosexuel subversif.

Le livre de Smith *Las leyes del deseo*¹⁴ résulte plus intéressant pour l'étude concrète du cinéma espagnol. Il a été le premier dans lequel on a abordé de manière sérieuse, profonde et avec une solide base théorique l'analyse des diverses façons d'extérioriser l'homosexualité dans le cinéma fait en Espagne¹⁵, plus précisément celles qui se manifestent dans l'œuvre de deux cinéastes fondamentaux pour le développement du cinéma homosexuel subversif, Eloy de la Iglesia et Pedro Almodóvar.

Dans ce livre, Smith confronte pour la première fois l'étude des œuvres des deux réalisateurs uniquement du point de vue de l'homosexualité, ce qui représente une différence marquée par rapport aux travaux monographiques sur ceux-ci, qui traitent le sujet de façon secondaire, comme n'étant qu'une caractéristique comme une autre de leurs films¹⁶.

¹⁴ Ce volume ne traite pas exclusivement de cinéma, il analyse également l'expression homosexuelle dans la littérature espagnole.

¹⁵ Un an plus tôt, Ricardo Llamas avait analysé dans son livre *Miss Media: una lectura perversa de la comunicación de masas* (1997) la façon dont les homosexuels étaient représentés dans les moyens de communication, en particulier dans les journaux et à la télévision, démontrant qu'une grande partie des représentations de l'homosexualité cache un arrière-fond d'homophobie. Malgré l'intérêt des analyses de Llamas sur la manière dont se construit la marginalité des gays et lesbiennes depuis les différents média, l'auteur ne consacre pas de place dans son livre à l'étude du cinéma, c'est pourquoi cette œuvre est secondaire pour l'objet de la présente recherche.

¹⁶ Les volumes monographiques sur l'œuvre de ces auteurs ne se réfèrent jamais à leur travail comme un intervenant de la culture homosexuelle ou comme étroitement lié à elle ; voir García de León - Maldonado (1989) et Holguín (2006) pour Almodóvar, et Aguilar [et ál.] (1996) pour Eloy de la Iglesia. Lorsque, dans ces livres, il est fait allusion aux personnages homosexuels qui interviennent dans leurs films, les sexualités alternatives sont analysées comme une preuve de la liberté sexuelle que les films reflètent ou des changements politiques vécus à grande échelle en Espagne, jamais comme un élément revêtant une signification particulière en lien avec la manière de s'exprimer de leur auteur, ni comme des contenus intégrés dans une culture homosexuelle articulée.

Parmi les apports les plus notables de l'essai de Smith, deux ont particulièrement influencé cette recherche : l'identification du modèle des « bons homosexuels » (Smith, 1998: 138) comme le prototype gay utilisé par De La Iglesia pour les protagonistes de ses films (*Los placeres ocultos*, *El diputado*); et la manière de mettre en relation la condition *underground* des premières œuvres d'Almodóvar avec l'expressivité homosexuelle autobiographique manifestée dans celles-ci. A ce sujet Smith suggère que l'identité gay de l'auteur de la Manche s'est atténuée dans ses films à mesure qu'il se construisait une nouvelle personnalité artistique (Smith, 1998: 170), ce qui peut être clairement apprécié en analysant ses premières œuvres depuis les postulats du cinéma subversif.

Les idées exposées dans *Las leyes del deseo* sur les travaux d'Almodóvar et de De la Iglesia sont devenues la base conceptuelle des recherches postérieures sur ces deux réalisateurs. L'une des premières preuves de la répercussion qu'a eu l'œuvre de Paul Julian Smith en Espagne se trouve dans *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España* (1997) écrit par Juan Vicente Aliaga et José Miguel Cortés. Ce livre se distingue du reste des références bibliographiques parce qu'Aliaga y a élaboré le vaste concept de culture homosexuelle qui a été utilisé dans le présent projet. En outre, cette œuvre inclue une réflexion sur la façon dont cette culture s'articule par le biais d'expériences associatives¹⁷ et de manifestations artistiques concrètes comme le cinéma d'Almodóvar et De la Iglesia¹⁸, les bandes dessinées de Nazario ou la littérature d'Eduardo Mendicutti. Dans *Identidad y diferencia* tous ces textes se présentent comme des réalités qui rétroalimentent la culture homosexuelle et contribuent à son développement et à sa présence sociale.

Ce même modèle culturel est défendu par Alberto Mira dans *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica* (1999). Depuis sa parution, ce livre est devenu un outil indispensable pour l'étude de la culture homosexuelle¹⁹. Parmi les

¹⁷ Groupes culturels et de loisirs, et collectifs militants.

¹⁸ C'est dans sa façon d'aborder les deux réalisateurs qu'on apprécie l'influence de Paul Julian Smith.

¹⁹ Ce dictionnaire a été réédité en 2002, ce que nous considérons comme un signe de la lente mise en place de l'identité culturelle homosexuelle espagnole. Nous interprétons de la même façon la réédition du livre d'Aliaga et de Cortés en 2000. De plus, depuis 1997 sont également apparues d'autres œuvres qui ont nettement contribué à l'évolution et à la mise en place de la culture gay et lesbienne espagnole, et parmi elle nous remarquons *ConCiencia de un singular deseo* (1997), publié par Xoxé Buxán, *Teoría torcida, prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"* (1998), de Ricardo Llamas ainsi que les livres *Homografías* (1999) et *Extravíos* (2001), écrits conjointement par Ricardo Llamas et Paco Vidarte. Malgré le fait qu'aucun de ces livres ne s'intéresse spécifiquement à l'étude du cinéma homosexuel, ils constituent une référence fondamentale pour l'étude de la culture et de la politique homosexuelle en Espagne.

différentes manifestations culturelles que l'historien considère dans celui-ci²⁰, les films et les réalisateurs de cinéma espagnols occupent une place privilégiée. Le dictionnaire représente un apport précieux pour une lecture sous l'angle des présupposés de la culture gay des œuvres de Ventura Pons, de Pedro Almodóvar ou d'Eloy De la Iglesia. Mais on y perçoit également les premières tentatives de construire une histoire du cinéma de thématique gay en Espagne. C'est dans ce sens que peut être interprétée la récupération de films dont l'homoérotisme est fortement sublimé, comme *¡Harka!* (Carlos Arévalo, 1941) ou *¡A mí la legión!* (Juan de Orduña, 1942), et la revalorisation de films pionniers comme *Diferente* (Luis María Delgado, 1961) ou des divers modèles gays présents dans des films aussi différents que *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) ou *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977).

Ce même auteur a par la suite contribué avec d'autres travaux à l'articulation de cette histoire du cinéma homosexuel devenant ainsi le chercheur de référence pour l'étude de ce cinéma en Espagne. En 2004 a été publié *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, livre dans lequel Mira analyse la production cinématographique espagnole en se concentrant sur les liens que celle-ci entretient avec le reste de la culture homosexuelle, qui est décrite dans cette œuvre comme une réalité éclectique et parfaitement articulée.

Dans sa façon d'aborder les films de thématique gay, Mira combine trois approches théoriques et historiographiques différentes : l'analyse des contenus homoérotiques des films au cours du temps²¹, l'évaluation de la sexualité spécifique de chaque auteur pour la composition de ceux-ci en lien avec les conditions sociales dans lesquelles ils ont réalisés leurs œuvres, et l'étude de la relation existant entre les films et les possibles spectateurs homosexuels, pour tenter de comprendre la manière dont ces derniers ont perçu les films dans les salles de cinéma.

Au cours des années suivantes, Mira a continué à approfondir ce dernier axe, celui de la relation entre les films et le public, avec son livre *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine* (2008)²². La base de cette œuvre réside dans l'idée que, depuis ses

²⁰ Production artistique, expériences personnelles, personnages remarquables, et courants politiques, religieux et sociaux qui sont en lien ou se sont rattachés à un moment donné à l'homosexualité.

²¹ Mira a développé cette historiographie évolutive dans un article publié dans le numéro d'*Archivos de la Filmoteca* (n° 56) qu'il a lui-même coordonné sous le nom de *La mirada homosexual*. Dans ce texte il passe en revue l'évolution historique de cinq modèles différents de représentation de l'homosexualité dans le cinéma espagnol en déterminant la façon dont ils sont conditionnés par les particularités sociopolitiques de chaque instant (Mira, 2006).

²² Ce livre constitue l'un des tournants de la bibliographie spécifique sur le cinéma et l'homosexualité, puisqu'y est réalisée l'étude ayant la plus grande profondeur intellectuelle et la plus grande amplitude

débuts, le cinéma a été vu par des spectateurs hétéro et homosexuels, qui ont fait leurs propres lectures des films en fonction de leur spécificité sexuelle, mais que, malgré cela, la théorie, la critique et l'historiographie n'ont prêté attention qu'aux visions réalisées depuis l'hétérosexualité, généralisant ainsi la croyance selon laquelle il s'agit de l'interprétation cinématographique naturelle. *Miradas insumisas* met fin à cette suprématie dans les études cinématographiques en mettant au centre de l'analyse filmique le point de vue homosexuel, celui des spectateurs gays et des spectatrices lesbiennes qui ont toujours vu le cinéma en le décodant différemment de la majorité.

A partir des diverses interprétations des films et des façons dont ils ont été reçus par le public homosexuel, Mira met dans cette étude l'accent sur l'impact qu'a eu le cinéma sur la configuration des identités et des modes de vie homosexuels. De telles approches conditionnent le corpus filmographique étudié dans ce volume, qui est ainsi uniquement composé de films qui sont sortis commercialement et qui ont eu une certaine répercussion chez le public. L'étude écarte, par conséquent, toute la production marginale réalisée dans le cadre du cinéma gay en Espagne²³ depuis les années soixante-dix. Ces espaces de création audiovisuelle que l'œuvre de Mira ne recouvre pas constituent la majeure partie du champ dans lequel se déroule l'histoire du cinéma homosexuel subversif.

Le travail d'Alberto Mira a un poids important dans la bibliographie consacrée au cinéma homosexuel et, malgré le fait que son approche ne soit pas la plus suivie par les historiens espagnols, le cadre filmographique que ses œuvres établissent sert de référence pour le reste des publications, qui se caractérisent également par le fait qu'elles ne recouvrent que l'étude de la production *mainstream*. L'exception à cette règle se trouve dans un livre intitulé *La cámara oscura. Una guía del cine gay de España y Latinoamérica* (Lechón Álvarez, 2001), qui inclut une brève description d'*Informe sobre el FAGC*, un court-métrage de Ventura Pons qui n'avait jusqu'alors pas été mis en relation avec l'histoire du cinéma gay²⁴, et qui est l'une des œuvres fondamentales du cinéma homosexuel subversif des années soixante-dix en raison du type de discours transgressif qui s'y articule.

géographique effectuée en Espagne jusqu'alors, d'où son utilisation à de multiples reprises comme l'une des œuvres de référence du présent projet.

²³ Et également du reste du monde. L'œuvre *underground* d'Andy Warhol y est étudiée, mais on ne mentionne pas celle d'Adolfo Arrieta, Lionel Soukaz ou Rosa von Praunheim, par exemple, qui travaillaient en France et en Allemagne, avec des approches très différentes, mais sous l'angle de présumés marginaux.

²⁴ Joaquim Romaguera est le seul auparavant à avoir mentionné ce film dans *Catàleg de films disponibles parlats o retolats en català 1982* (1983).

Mis à part cet exemple, dans les limites qu'établit le *mainstream*, les manières d'aborder les films industriels ont été différentes selon les travaux. Parfois on a procédé au recueil, sans laisser de place à l'analyse critique, des diverses façons de présenter l'homosexualité à travers les protagonistes des films (García Rodríguez, 2008; Cristóbal, 2010)²⁵, ce qui correspond à des approches très éloignées de celles du présent projet. D'autres fois, les films ont été utilisés pour l'étude de problématiques très précises qui affectent particulièrement la communauté homosexuelle, comme la misogynie des gays et l'homophobie des lesbiennes (Nabal Aragón, 2008). D'autres fois encore, les études ont entrepris l'analyse du contenu de ces films sous un angle politique. Cette dernière façon de procéder constitue le précédent le plus proche de l'étude du cinéma homosexuel subversif selon les termes dans lesquels est menée à bien la présente recherche.

Le premier exemple de ce positionnement se trouve dans le livre *Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista* (2001), écrit par Isolina Ballesteros. Dans cette œuvre, l'auteur a consacré un chapitre entier à l'analyse du cinéma homosexuel réalisé en Espagne de la fin des années soixante-dix à l'an 2000²⁶. Ce texte est intéressant du fait de l'influence intellectuelle que Richard Dyer (1990) y exerce, car l'œuvre du britannique fournit à Ballesteros les arguments nécessaires à l'étude du travail de réalisateurs tels qu'Eloy De la Iglesia, Imanol Uribe, Pedro Olea ou Pedro Almodóvar en tant que représentants de ce qu'elle appelle le « cinéma insurgé » ; c'est-à-dire, d'un cinéma qui donne de la visibilité et une voix aux noyaux socialement marginalisés, dans ce cas précis les homosexuels durant les années soixante-dix et quatre-vingt.

Malgré l'intention politique qui émane de l'utilisation de l'idée d'insurrection, celle-ci présente de nettes différences par rapport à l'emploi du concept de subversion qui est défendu ici. Pour Ballesteros, l'insurrection sert à signaler l'existence de groupes socialement marginalisés aussi bien dans les représentations filmiques que dans la réalité, mais pas dans le but de proposer des stratégies de transgression des normes qui provoquent cette marginalisation, contrairement à ce à quoi prétend la subversion homosexuelle sur laquelle se concentre notre étude. En outre,

²⁵ Les deux volumes cités se caractérisent en outre par le fait qu'ils présentent une tonalité moins scientifique, peu de rigueur historique et de profondeur dans leurs analyses, ce qui les fait davantage ressembler à des catalogues d'exposition qu'à des essais historiques.

²⁶ Le but de Ballesteros était d'étudier la représentation filmique des groupes socialement et cinématographiquement marginalisés. C'est pourquoi, en plus du thème de l'homosexualité elle consacre d'autres chapitres à des phénomènes comme le terrorisme ou la xénophobie sur les écrans.

une autre caractéristique qui se différencie de notre recherche est la façon dont sont organisées, dans *Cine (ins)urgente*, les analyses des films en prenant comme référence un contexte politique et culturel générique, sans lien avec l'histoire spécifique du mouvement homosexuel.

Plus tard, l'historien Alejandro Melero a publié *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición* (2010). Cette œuvre s'occupe de l'étude des films de thématique gay et lesbienne réalisés entre 1970 et le début des années quatre-vingt et est divisée en cinq chapitres thématiques²⁷. Parmi eux, celui qui nous intéresse plus particulièrement est le dernier, dans lequel la composante homosexuelle des films d'Eloy de la Iglesia est étudiée d'un point de vue politique, à la différence près que, cette fois, le contexte historique particulier de l'activisme gay et lesbien a bien été pris en compte.

Dans ce chapitre Melero parvient à se détacher par certains aspects des réflexions de Paul Julian Smith²⁸, qui avaient marqué les lignes analytiques directrices pour des films comme *Los placeres ocultos* ou *El diputado*, depuis pratiquement deux décennies. Cette distanciation a principalement lieu en ce qui concerne l'analyse de l'esprit politique de ces films et du message qui s'en dégage. L'historien réussit à mettre à jour les profonds liens existant entre les œuvres du réalisateur basque et les stratégies activistes des collectifs homosexuels de l'époque à partir d'une étude minutieuse des textes –manifestes et tracts– rédigés par ces derniers. L'idée qui sillonne ce chapitre sur la proximité entre les films de De la Iglesia et les postulats militants de la fin des années soixante-dix, fait du livre *Placeres ocultos* un texte fondamental pour l'analyse de l'œuvre de ce réalisateur du point de vue du cinéma homosexuel subversif.

Parmi les études qui ont abordé le cinéma homosexuel selon des approches politiques, on peut trouver quelques cas dans lesquels cette perspective politique est marquée par la théorie queer²⁹, à travers laquelle on a souhaité mettre en avant le caractère activiste des films. *La pantalla visible. El cine queer en 33 películas* (2011) en est un exemple significatif. Ce livre a été écrit par Leandro Palencia, et son introduction met l'accent sur le potentiel subversif du queer comme critique de l'hétéronormativité, tout en offrant une interprétation générale de la façon dont cette signification s'est manifestée dans le cinéma national et international tout au long de l'histoire. Malgré ses

²⁷ Sans compter le premier qui sert d'introduction.

²⁸ Il a été le premier à le faire depuis 1992.

²⁹ Voir plus haut.

intentions affichées, au fur et à mesure des pages et de l'analyse de Palencia de chacun des trente-trois films, le sens transgressif attribué au queer s'atténue et devient à diverses reprises un simple synonyme d'« homosexualité ». Cela apparaît nettement dans le traitement que reçoivent les films espagnols³⁰, et plus particulièrement *El diputado*. Dans ce film, l'homosexualité du protagoniste est considérée –sans qu'une analyse n'explique pourquoi– comme un exemple de représentation queer, idée qui s'appuie sur des interprétations généralistes du film en utilisant essentiellement des références non spécialisées, comme Torreiro (Aguilar [et al], 1996) ou Pérez Rubio et Javier Hernández (Castro de Paz, 2005)³¹, et en délaissant les apports de Mira et particulièrement de Melero, fondamentaux pour comprendre ce film comme un texte combattant la norme hétérosexuelle.

Un autre cas d'approche du cinéma depuis des perspectives queer s'observe dans le texte que Beatriz Preciado consacre à Ocaña³² dans le livre *Ocaña: 1973-1983. Acciones, actuaciones, activismo* publié par Pedro G. Romero (2011). Dans cet article, la fameuse théorie queer³³, elle analyse la composante transgressive de l'identité sexuelle d'Ocaña sous l'angle de ces présupposés, et pour cela elle a recours à certains des films que nous considérons ici comme étant des exemples de cinéma homosexuel subversif. De cette façon, Preciado devient le premier auteur qui fait référence à des films comme *Manderley* (Jesus Garay, 1981) ou *Silencis* (Xavier-Daniel, 1983) en les mettant en relation avec des messages transgressifs construits à partir de l'homosexualité. Malgré cela, on peut remarquer que l'auteur ne s'intéresse pas aux films en eux-mêmes, ni à la façon dont les réalisateurs construisent ces significations critiques –elle se limite à les signaler–, mais à la manière dont Ocaña y intervient comme faisant partie du processus de construction de son identité personnelle. Pour toutes ces raisons, l'analyse filmique de ce texte est partielle et n'apporte rien de neuf à l'historiographie du cinéma qui a été rassemblée jusqu'à présent, en dehors des films cités et de certaines indications sur la mise en scène d'Ocaña dans ceux-ci.

Que ce soit sous l'angle des *gay studies* ou de la théorie queer, les approches de la production cinématographique espagnole dans des perspectives politiques ont jusqu'à

³⁰ Seuls trois films espagnols sont cités dans *La pantalla visible: El diputado, La ley del deseo et Amigo/Amado (Amic/Amat*, Pons, 1999)

³¹ Même s'il mentionne bien Paul Julian Smith, il n'indique pas à quel texte il fait référence pour sa citation.

³² L'article a pour titre "La Ocaña que merecemos. Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas" (Romero, 2011: 72-172).

³³ Avec des publications comme *Manifiesto contra-sexual* (2002), *Testo yonqui* (2008) ou *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en "Playboy" durante la Guerra Fría* (2010).

présent été menées à bien de façon partielle, sans systématisation prenant en charge l'analyse d'un corpus filmique vaste et cohérent. La présente recherche part des travaux cités antérieurement pour mettre en œuvre l'organisation d'une histoire alternative du cinéma homosexuel, susceptible d'inclure tous les textes proposant des stratégies de bouleversement des approches hétéronormatives.

Cette histoire est celle du cinéma homosexuel subversif, qui a inclus, durant les années soixante-dix et quatre-vingt en Espagne, les films suivants classés chronologiquement : *Una senzilla hstòria d'amor* (Ferran Llagostera, 1970), *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (Pedro Almodóvar, 1974), *El sueño o La estrella* (Almodóvar, 1975), *Trailer de Who's afraid of Virginia Wolf* (Almodóvar, 1976), *Sexo va, sexo viene* (Almodóvar, 1976), *Gais al carrer* (J. R. Ahumada, 1977), *Actuació d'Ocaña i Camilo* (Video-nou, 1977), *Los placeres Ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), *Cucarecord (Els 5QK's*³⁴, 1977-1978), *Ocaña, retrat intermitent* (Ventura Pons, 1978), *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), *Buscando el camino de tu amor (Els 5 QK's*, 1979), *Informe sobre el FAGC* (Ventura Pons, 1979), *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (Almodóvar, 1980), *Manderley* (Jesus Garay, 1981) et *Silencis* (Xavier-Daniel, 1983)³⁵.

Comme on le remarque après avoir examiné cette liste, dans la présente étude nous conjuguerons l'analyse de films *mainstream* avec d'autres conçus dans des espaces créatifs marginaux, tous unis par la caractéristique commune d'être porteurs de messages qui remettent en question les tabous sexuels et qui offrent des possibilités de transgresser la norme hétérosexuelle. Néanmoins, en raison de leurs différences, chaque texte sera analysé en s'attachant à la spécificité que son contexte économique et politique lui apporte. Par le biais de la reconstruction de l'histoire du cinéma homosexuel subversif nous parvenons à un double objectif : la revalorisation de quelques œuvres, sur lesquelles d'autres travaux avaient déjà réfléchi, en analysant à cette occasion les formules que les réalisateurs utilisent pour configurer leurs messages subversifs ; et l'élargissement des études sur le cinéma gay et lesbien vers des espaces, jusqu'à présent inexplorés, de l'historiographie spécialisée en approfondissant les relations que conserve la production audiovisuelle avec les collectifs militants et avec les milieux culturels et politiques les plus marginaux.

³⁴ Lire "Cinco Cucas".

³⁵ On trouvera dans la section des annexes les fiches techniques de chaque film.

1. El cine homosexual subversivo en España: conceptos y categorías

El cine homosexual subversivo es un concepto novedoso en la historiografía del cine gay y, por lo tanto, requiere de una teorización precisa que ayude a clarificar su naturaleza. El presente capítulo está destinado a cumplir con este objetivo y para ello ha sido estructurado en dos partes: en la primera, se realizará un breve recorrido cronológico a través de la historia del cine homosexual español, que permitirá situar temporalmente el nacimiento de la vertiente subversiva de este cine y, al mismo tiempo, determinar el espacio que ésta ocupa en el panorama general del cine gay en España. En una segunda parte, se profundizará en el significado del término “subversión”, y se tipificarán las distintas posibilidades de ponerla en práctica a través del cine para, en último lugar, establecer una categorización del cine homosexual subversivo. El contenido de las siguientes páginas resulta fundamental para el desarrollo de los capítulos posteriores debido a que en ellas se define el marco teórico general de este trabajo.

Las historias de la homosexualidad y del cine se han cruzado a lo largo del siglo XX en España en numerosas ocasiones y de maneras muy diferentes dando lugar a lo que se conoce como historia del cine homosexual español³⁶. En los tres primeros cuartos de siglo, aproximadamente hasta 1970, los encuentros entre ambas historias

³⁶ La asociación de los términos “cine” y “homosexualidad” tiene como resultado algo más que una serie de películas en las que la temática gay y lesbica ocupa un lugar primordial o un conjunto de filmes realizados por directores/as, guionistas o actores/actrices homosexuales. La historia del cine homosexual está compuesta también por las distintas maneras en que el cine, sus códigos expresivos, su imaginario particular –construido dentro y fuera de la pantalla– y sus iconos, han influido en la construcción de identidades gays y lésbicas; por las diferentes estrategias seguidas para la puesta en escena de la homosexualidad a través del tiempo y en diversos lugares y todo lo que estas estrategias revelan del estado social –en cada tiempo y en cada momento– de la homosexualidad; y por toda la amplia gama de relaciones que se ponen en juego entre el espectador homosexual y el hecho cinematográfico. El cometido en este trabajo no es el tratamiento general de la historia del cine homosexual en España, a la cual dedicaremos tan solo algunas apreciaciones, sino la de una parte muy concreta de la misma. Para un conocimiento más amplio del cine gay y lésbico en España consúltese Mira (2004, 2006, 2008) y Melero (2010).

fueron muy escasos y, la mayor parte de las veces, sus resultados consistieron en representaciones veladas y soslayadas de la homosexualidad. En algunas películas realizadas en este periodo, como *¡Harka!* o *¡A mi la legión!*, pueden reconocerse desde una óptica actual –gracias al impacto de los estudios de género en los distintos campos de las humanidades y concretamente en el de la Historia y Teoría Cinematográfica– expresiones homófilas más o menos claras, que en origen estuvieron concebidas bajo el fuerte condicionamiento de estrategias furtivas destinadas a vehicular de manera encubierta cualquier indicio de sentimiento homoerótico. Debido a estos procedimientos clandestinos, las expresiones de tal sentimiento puestas en juego en aquellas películas pioneras en la representación de la homosexualidad, estuvieron destinadas únicamente – a modo de guiño– a los espectadores capaces de leer entre líneas el subtexto homófilo que pasaba desapercibido para el gran público (heterosexual) (Mira, 2008).

Hasta los años setenta no hubo en España, por lo general, ninguna representación de la homosexualidad que trascendiese el subtexto o el doble sentido para poder manifestarse. No obstante, a inicios de la década de los sesenta, aún en pleno franquismo, encontramos una excepción a esta norma en uno de los hitos de la filmografía gay y lésbica española; se trata de *Diferente* (1961), de Luis María Delgado. Con esta película se consiguieron rasgar por primera vez las veladuras en la cinematografía hispánica –aunque sin llegar a romperlas del todo–, principalmente, a partir de la tensión homoerótica puesta en juego en una famosa y osada secuencia protagonizada por el personaje principal, Alfredo, y un obrero de la construcción³⁷. Además, con esta película se asentó el precedente de una tipología que fue muy utilizada en la segunda mitad de la década siguiente; la del homosexual entendido como un individuo marginado, triste, relacionado con el vicio y para el que sólo cabe una salida posible: la muerte.

A partir de 1970, coincidiendo con los últimos años del régimen de Franco, los homosexuales comenzaron a tener una mayor presencia en las pantallas españolas, y con ello aumentó también el número de estereotipos de gays y lesbianas articulados en las películas. Por lo general, estos nuevos modelos representativos adoptaron la forma de personajes protagonistas abiertamente homosexuales, pero con la contrapartida de

³⁷ Se trata del fragmento en que Alfredo –un bailarín e hijo díscolo, en continuo enfrentamiento con su tradicional familia– observa anonadado a un obrero que está trabajando, sudoroso, en camiseta de tirantes. Por medio del montaje realizado por Pablo González del Amo, en el que se contraponen unos primeros planos del rostro del protagonista con la mirada fija y otros de los músculos del obrero temblando a causa del movimiento de su taladradora.

estar contruidos desde el punto de vista de la heterosexualidad normativa, con lo que en ellos quedaba claramente marcado el prejuicio y la homofobia, exteriorizados principalmente a través de las representaciones cómicas del “mariquita”, que se convirtió en objeto de mofa en películas como *No desearás al vecino del quinto* o *Los novios de mi mujer* (Ramón Fernández, 1970 y 1972), y de la identificación de las lesbianas con personajes de terror, particularmente vampiros, que se encuentra en filmes como *La noche de Walpurgis* (Leon Klimovsky, 1970) o *El proceso de las brujas* (Jesús Franco, 1970)³⁸.

A lo largo de la década de los setenta la historia de la homosexualidad en el mundo occidental sufrió una serie de profundas transformaciones a las que los gays y las lesbianas españoles no permanecieron ajenos; al contrario, estos cambios se vieron agudizados para ellos a partir de 1975 con el proceso de transición política del franquismo a la democracia³⁹. Desde aquel año, la evolución del movimiento de liberación homosexual y el cese paulatino de la represión sobre gays y lesbianas⁴⁰, permitió ver modificaciones también en el ámbito cinematográfico con la aparición de películas en las que se desarrollaron unos nuevos discursos sobre la homosexualidad, que comenzaban a alejarse de las propuestas existentes hasta el momento⁴¹.

Entre la producción que obedece a esta tendencia se encuentran dos tipos de películas diferentes; aquellas en las que, a pesar de las intenciones renovadoras, se aprecia el peso de la herencia del prejuicio heterosexual que relaciona la homosexualidad con su estigma, y un segundo grupo películas en las que se produce

³⁸ El mejor estudio sobre la aparición y evolución de estos estereotipos durante la transición se encuentra en Melero (2010).

³⁹ Las transformaciones políticas vividas por el movimiento homosexual en España y en el extranjero serán tratadas ampliamente en el siguiente capítulo.

⁴⁰ Hecho efectivo a partir de 1979, tras la abolición de la Ley e Peligrosidad y Rehabilitación Social.

⁴¹ El surgimiento de estos nuevos discursos no significó el final de las actitudes homófobas, ni las manifestaciones denigrantes hacia gays y lesbianas en el cine. Algunas películas siguieron insistiendo en modelos ya descritos anteriormente. Así se pone de manifiesto –para ellos– en dramas donde la homosexualidad masculina aparece vinculada de nuevo estrechamente al crimen, la prostitución, las drogas y la muerte (*La Corea* [1976], de Pedro Olea, *Fraude matrimonial* [1976], de Ignacio F. Iquino, *Habibi, amor mío* [1981], de Luis Gómez Valdivieso o *En penumbra* [1985], de José Luis Lozano), o en el cine cómico (*Las delicias de los verdes años* [1976], de Antonio Mercero, *Haz la loca, no la guerra* [1978], de José Truchado o *¡Qué puñetera Familia!* [1981], de Martín Garrido), entre las que destacan especialmente las comedias de Mariano Ozores por el carácter reiterativo con que la homosexualidad aparece en ellas como objeto de burla (*Ellos las prefieren...locas* [1976], *Los bingueros* [1979] o *Los chulos* [1981]). La misma continuidad se advierte, en el caso de las lesbianas, en el cine de terror (*El retorno del hombre lobo* [1980], de Jacinto Molina o *Gemidos de Placer* [1981], Jesús Franco), pero además ahora las relaciones entre mujeres quedan confinadas también a un nuevo tipo de cine: el *sexplotation* típico de la transición (Melero, 2010: 79), donde las relaciones lésbicas se tornan explícitas para satisfacer la mirada de los varones heterosexuales, y conducen al final a sus protagonistas hacia un trágico destino que en ocasiones vuelve a ser la muerte (*La muerte ronda a Mónica* [1976], de Ramón Fernández, *La playa vacía* [1977], de Roberto Gavaldón o *Carne apaleada* [1978], de Javier Aguirre).

una ruptura completa de los esquemas homófobos, lo que conlleva, al mismo tiempo, una respuesta transgresora de los mismos. Este último modelo de películas constituyen el denominado cine homosexual subversivo⁴². Antes de centrarnos en la definición y el análisis de esta categoría cinematográfica, hemos de detenernos brevemente en dos ejemplos del primer tipo de filmes –aquellos de pretensiones homófilas, pero en los que el prejuicio es aún perceptible–, cuyo comentario servirá para comprender mejor la especificidad del cine homosexual subversivo. Los dos casos paradigmáticos de este modelo de películas son *A un dios desconocido* (1977), de Jaime Chávarri y *Un hombre llamado 'Flor de Otoño'* (1978), de Pedro Olea⁴³.

La película, *A un dios desconocido*, supuso un paso importante en la representación de la homosexualidad normalizada dentro de la filmografía española pues, en ella, Jaime Chávarri no se plantea valorar el estatus moral de la homosexualidad, que está tratada en el film de forma seria y natural. Esta ausencia de preocupación ética respecto a la disidencia sexual permite, entre otras cosas, que ninguno de los dos homosexuales encuentre un final trágico. Además, esta película dio a conocer al gran público algunos temas importantes que ya entonces afectaban a la comunidad y a la cultura gay, y que continúan siendo fundamentales varias décadas después, como la dificultad de enfrentarse a la vejez o la articulación de una cultura propia que requería la reapropiación de iconos como la figura de Federico García Lorca (Melero, 2010: 199). Sin embargo, en la película pueden reconocerse también algunos elementos que arrastran la sombra del estigma. Concretamente en la historia de amor entre Pedro, el protagonista, y su amante Miguel, que traslada todavía al espectador la

⁴² A pesar de emplear el término cine homosexual, a fin de englobar las producciones que se refieren tanto a gays como a lesbianas, y del esfuerzo por atender a los cambios políticos que afectaron a unos y otros en los capítulos dedicados a la reconstrucción histórica del movimiento gay y lésbico, hemos de afirmar que la presencia de las lesbianas en este trabajo no es todo lo importante –en términos de espacio– que hubiéramos deseado en un principio, debido fundamentalmente a la ausencia de obras dirigidas por mujeres y a la escasa presencia de las mismas en los discursos de los hombres. Esta circunstancia es propia de la situación de ocultamiento y de opresión en que se encontraban las lesbianas españolas dentro del movimiento de liberación homosexual durante los primeros años de este. En otros países, como EEUU, donde existía una fuerte vinculación de las lesbianas con el movimiento feminista, sí existieron películas subversivas hechas por mujeres homosexuales (Sheldon, 1982: 60-63). No obstante, en España encontramos ciertos filmes que constituyen casos excepcionales de presencia lésbica y como tales han sido tratados y analizados, a fin de situarlos en el lugar que se merecen dentro estas páginas.

⁴³ Estos fueron los primeros ejemplos. Durante la década de los ochenta aún se realizaron películas que abordaron de manera un tanto ambigua la homosexualidad como *Gay club* (1980), de Ramón Fernández o *La muerte de Mikel* (1984), de Imanol Uribe, e, incluso, hubo filmes que trataron la transexualidad, como *Vestida de azul* (1984) de Antonio Giménez Rico. En todas estas películas la diversidad sexual fue tratada desde puntos de vista tradicionalmente heterosexuales, arrastrando prejuicios o con actitudes que rozan el amarillismo, especialmente en el caso de *Vestida de azul*.

idea del homosexual triste, marginado socialmente, que ha de guardar su secreto y llevar una doble vida para poder satisfacer sus necesidades afectivas y sexuales.

Un año después del film de Chávarri, Pedro Olea también presentó, con su película *Un hombre llamado 'Flor de otoño'*, algunas huellas de las interpretaciones negativas y prototípicas de la homosexualidad provenientes de discursos represivos (psicoanálisis⁴⁴), como la existencia de una madre sobreprotectora como posible causa de la sexualidad “desviada” del protagonista Lluís de Serracant –un travesti que a finales de los años veinte actúa cada noche en un conocido local de Barcelona. En este film subyacen además otros elementos negativos como la obligatoriedad de mantener una doble vida o el confinamiento de los homosexuales a submundos de promiscuidad donde la integridad física peligraba e, incluso, la muerte acecha a diario.

A pesar de esto, se aprecia el interés de Olea por separarse de las fórmulas preestablecidas que niegan a los homosexuales un valor positivo de aportación al progreso de la sociedad, vinculando a Lluís con movimientos anarcosindicalistas que pretenden llevar a cabo un proyecto revolucionario en contra de la dictadura de Primo de Rivera, y que han decidido atentar contra el rey Alfonso XIII. En este caso la aportación positiva no viene dada, claro está, por el atentado –al contrario esto identificaría la diversidad sexual de nuevo con la peligrosidad social–, sino por el compromiso político manifestado por el homosexual, lo cual contraviene muchos prejuicios activos en la época, incluidos los de buena parte de la izquierda⁴⁵.

Durante la transición, la evocación de la dictadura de Primo de Rivera suscitaba en el imaginario de los espectadores españoles el recuerdo de la dictadura franquista⁴⁶, y del mismo modo la oposición al régimen dictatorial en los años veinte era fácilmente equiparable en las mentes de los ciudadanos a la oposición al franquismo –durante la dictadura y después de ella. De este modo la película de Olea sirvió para integrar en el imaginario popular a la homosexualidad, y concretamente al travestismo, entre aquellos

⁴⁴ Si bien el psicoanálisis no es una teoría psiquiátrica naturalmente represiva, sí contribuyó a la definición de la homosexualidad como “perversión” o “desviación de la norma” desde los textos fundacionales de Sigmund Freud (Mira, 2002: 613-614).

⁴⁵ La izquierda tradicional, o al menos una facción importante de la misma, ha considerado tradicionalmente que la homosexualidad era algo incompatible con la revolución, lo cual denota la homofobia existente también dentro de este ámbito político considerado progresista. Para saber más sobre las actitudes de la izquierda española contra los homosexuales durante la transición consúltese Llamas -Vidarte (2001: 79-102).

⁴⁶ Así lo certifica Recuerda en el prólogo escrito para la obra de teatro *Flor de Otoño* (1972), escrita por Rodríguez Méndez, y en la cual está basada la película de Olea, cuando afirma que la España retratada por este autor recuerda a la España franquista y también a la democrática de 1979 (Rodríguez Méndez, 1979: 13).

grupos sociales que querían iniciar en los años de la transición una nueva etapa opuesta a la dictadura, algo valorado entonces como positivo (Berzosa, 2010: 168-182). No obstante, a pesar de esta vinculación positiva entre la lucha por la democracia y la homosexualidad, la película no termina de posicionarse de forma clara ante a la segunda. La ambigüedad del film queda patente en la secuencia final, cuando el protagonista travesti y terrorista va a ser ajusticiado, lo cual recuerda a los clásicos finales trágicos para la homosexualidad de otras películas⁴⁷, pero antes de morir, en un signo de resistencia que indica una afirmación de su condición sexual, Lluís se pinta los labios con serenidad.

Tanto *A un dios desconocido* como *Un hombre llamado 'Flor de Otoño'*, son dos modos de expresión y puesta en escena de la homosexualidad alternativos a los patrones establecidos antes de la muerte de Franco. En ambos filmes puede percibirse un intento por esbozar nuevas formas de presentar la homosexualidad a la sociedad. Sin embargo, ese esfuerzo no se reflejó en discursos claramente rupturistas, sino que se tradujo en hilos narrativos distorsionados por una vinculación –involuntaria– con la homofobia y los discursos dependientes de criterios heterosexuales de codificación de la diversidad sexual.

De forma paralela a los moderados intentos de renovación propuestos en las anteriores películas, surgió en aquellos primeros años del postfranquismo el cine homosexual subversivo, compuesto por filmes con una actitud diferente respecto a los prejuicios y al estigma impuesto sobre la homosexualidad, entre los que se destacan⁴⁸ *Cucarecord* (1977-1978), de *Els 5Qk's*, *El diputado* (1978), de Eloy de la Iglesia, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) de Pedro Almodóvar o *Silencis* (1982) de Xavier-Daniel, por citar solo algunos casos. Todas las películas que componen este cine rompieron de manera contundente con las formas preexistentes de manifestar la homosexualidad y comenzaron a proponer formas identitarias y de representación nuevas, surgidas de una asunción plena –y en algunos casos de una superación– de los cambios políticos y culturales que habían afectado a la homosexualidad desde inicios de la década de los setenta.

Además de otorgar visibilidad a nuevas formas de manifestar y vivir la homosexualidad, estas películas constituyeron propuestas críticas y subversivas frente a

⁴⁷ Este modelo narrativo que quedó definido en *Diferente*. Véase *supra*.

⁴⁸ En el capítulo introductorio ya ofrecimos una relación completa de todas las películas que componen esta filmografía.

la normatividad legal, médica, religiosa y social que previamente había configurado los discursos y las representaciones sobre la diversidad sexual. El sentido transgresor de la norma heterosexual que contienen estas obras las distingue del resto de producciones conocidas hasta entonces en la filmografía de temática gay y lésbica en España. Por este motivo constituyen en sí mismas un subgénero cinematográfico diferente.

La historia del cine homosexual subversivo en el Estado español comenzó, pues, en la década de los setenta y se extiende hasta la actualidad como una tipología particular inserta en el corpus más general del cine gay y lésbico. A partir de los años noventa este cine entró en un nuevo paradigma gracias al paulatino incremento de festivales de cine LGTB⁴⁹ en España y a las consiguientes modificaciones del mercado. Este cambio permite identificar con claridad dos etapas diferentes en la historia del cine homosexual subversivo español. El presente estudio se centra en la reconstrucción de la primera de ellas, integrada por las décadas de los años setenta y ochenta.

Ambos decenios supusieron un periodo de agudos cambios políticos, económicos, sociales y culturales en España; primero durante la transición (1975-1982)⁵⁰, y seguidamente bajo los primeros gobiernos socialistas (1982-1990). Entre las reformas más significativas de estos años no sólo cabría destacar las que ya se han convertido en los principales hitos de la historia contemporánea de España, como las primeras elecciones en democracia después de más de cuarenta años celebradas el 15 de junio de 1977, la firma de los Pactos de la Moncloa también en 1977, la redacción de la Constitución en 1978 o la llegada y consolidación del PSOE en el poder durante los ochenta⁵¹, sino también las que se produjeron a nivel sociocultural con la emergencia de corrientes contraculturales que contribuyeron igualmente a la renovación del país.

Como era lógico, estos cambios y el consiguiente incremento de la libertad, condicionaron también la evolución del movimiento homosexual marcando el punto de

⁴⁹ Las siglas LGTB se emplean como referencia del colectivo social compuesto por lesbianas, gays, transexuales y bisexuales. Dichas siglas comenzaron a utilizarse en España a partir de los años noventa cuando se constituyeron los primeros colectivos llamados mixtos en los que se trató de integrar el mayor número posible de activistas, al incluir no solo a gays y lesbianas, sino también a transexuales y bisexuales. En los años siguientes a estas siglas se les ha añadido ocasionalmente la Q, formando el grupo LGTBQ en alusión a la aparición del movimiento queer.

⁵⁰ En *El mono del desencanto* (1998), Vilarós advierte de la posible falta de consenso para fechar la transición española. A fin de no entrar en polémicas, nosotros hemos decidido usar una de las dataciones de mayor consenso (Soto [1998], Powell [2001] Tusell [2005]): la que marca su inicio en la muerte de Franco en 1975 y sitúa su final en 1982 con la victoria del PSOE en las elecciones de octubre de ese mismo año.

⁵¹ Este no es el lugar indicado para volver a glosar las transformaciones que se produjeron durante la transición en España, ya que se encuentran expuestas y ampliamente analizadas en trabajos de referencia como los de Tusell (1997; 2005), Powell (2001) o Carr (2009).

inflexión de la historia de la homosexualidad en España durante los años de la transición a partir del surgimiento de la mayor parte de los colectivos activistas. En los postreros años setenta y durante la década de los ochenta, éstos protagonizaron las movilizaciones a favor de los derechos de los homosexuales.

La gestación de estas agrupaciones y sus distintos planteamientos políticos fueron uno de los mayores condicionantes para la creación de películas de temática homosexual subversiva. Sin embargo, la producción de estas obras no se explica únicamente a partir de la aparición de los colectivos, pues su influencia no se hizo palpable en todas las películas de este subgénero. Por el contrario, hubo realizadores que en aquellos años se mantuvieron al margen de los programas activistas de las agrupaciones, y optaron por trabajar insertos en las corrientes socioculturales alternativas que se originaron en diferentes ciudades del país tras la muerte de Franco. En este sentido resultan especialmente importantes para el presente trabajo los espacios de libertad creadora operativos en Barcelona con el *rrollo*⁵² y en Madrid con la *movida*⁵³. Ambos fenómenos contraculturales resultaron ser los marcos apropiados para el desarrollo de discursos irreverentes y contestatarios propios del cine homosexual subversivo, muy prolijo en el terreno de la contracultura.

De acuerdo con este planteamiento, la aparición de los colectivos homosexuales a mediados de los años setenta y el surgimiento de espacios contraculturales desde el inicio de la transición, se presentan como los hechos históricos que más profundamente inspiraron la aparición del cine homosexual subversivo. La conjunción de ambos hechos permitió que durante las décadas de los setenta y ochenta se fraguase la esencia transgresora de las películas que componen este cine, se establecieran sus diferentes formas expresivas y se asentasen las bases estéticas e industriales para su posterior evolución.

Llegados a este punto, antes de continuar avanzando en la explicación sobre este tipo de cine, se ha estimado necesario practicar un ejercicio de clarificación terminológica que permita explicar más precisamente lo que se entiende por subversión en relación a la homosexualidad y, al mismo tiempo, determinar los diferentes tipos de transgresión a los que la diversidad sexual da lugar, y conocer los mecanismos a través de los que resulta posible articular dicha actitud insurrecta. Todo ello permitirá a

⁵² Mantenemos la doble “r” al inicio de la palabra que Jesús Orvodás utilizó al escribir el único libro que existe al respecto (1977), y que seguía a su vez el nombre del cómic *El Rrollo Enmascarado*.

⁵³ Ambas corrientes contraculturales serán estudiadas sucesivamente en los capítulos nº 4 y nº 5.

posteriori una mejor aproximación a la historia del cine homosexual subversivo y facilitará un análisis más profundo e incisivo de las películas que conforman el corpus filmográfico de este trabajo.

A) La normalidad

En sus usos cotidianos los términos subversión y transgresión evocan la ruptura o quebranto de una ley o precepto moral⁵⁴, lo cual indica la preexistencia de una entidad (legal, moral, religiosa...) que constituye la norma o regla que se quebranta. Según esto, antes de especificar qué queremos decir al afirmar que una sexualidad concreta tiene capacidad de subversión, debemos definir en qué consiste la norma sexual. Para ello partimos de la base de que dicha norma nace de una pretensión de poder que provoca la clasificación de los individuos, sus acciones y comportamientos en normales o anormales a fin de poder someterlos e, incluso, llevar a cabo políticas de saneamiento del conjunto de la sociedad que queda fuera de la normalidad (Foucault, 2001: 54, 289).

Entendida de este modo, la norma sexual surgió, según explica Foucault, a partir de la segunda mitad del siglo XIX una vez que la sexualidad fue reconocida como un territorio de producción de saber –y por ende también de poder. Entonces se la definió como un dominio fácilmente vulnerable por procesos patológicos. Ante el peligro que suponía la posibilidad de contagio y corrupción de la sexualidad en tanto que generadora de saber, desde su mismo origen se consideró inevitable someterla a la vigilancia e intervención terapéutica, para poder tratarla en caso de sufrir alguna anomalía, es decir, para proceder a su normalización cuando fuese necesario (Foucault, 2002: 86).

La sexualidad se incorporó así al ámbito de aquello que podía ser reglado en términos de normalidad o anormalidad. Un terreno que, aproximadamente desde la mitad del siglo, estaba bajo la custodia de la psiquiatría (Foucault, 2001: 253), que se hizo con el control de los discursos sobre la recién nacida sexualidad, determinando que la sexualidad normal –natural–, la que a partir de entonces constituiría la regla, sería aquella que se manifestase únicamente a través de una relación adulta, heterosexual y

⁵⁴ Véanse las entradas “Subvertir” y “Transgredir” en el *Diccionario de la Real Academia Española* (<http://rae.es/rae.html>).

que estuviese destinada a la procreación⁵⁵ (Foucault, 2001: 253-255). Así, del mismo modo en que lo natural se equiparó con la heterosexualidad, se convirtió en anómalos al resto de comportamientos sexuales y, siguiendo esta lógica, en 1870 la homosexualidad apareció por primera vez como un síntoma en el campo psiquiátrico convirtiéndose así en objeto de análisis y tratamiento médico⁵⁶.

Junto con otras anomalías de origen sexual, como el onanismo, la pederastia o el bestialismo⁵⁷ (Foucault, 2001: 255), la homosexualidad quedó definida clínicamente desde finales del siglo XIX, y a partir de entonces permaneció codificada según el estigma como “placer perverso”, gracias a la existencia de lo que Foucault denominó “dispositivo de sexualidad”: una serie de estrategias que tienen como fin “penetrar en los cuerpos de manera cada vez más detallada y controlar las poblaciones de manera más global”⁵⁸ (Foucault, 2002: 126-130). De este modo nació el concepto de biopoder, la necesidad de intervenir en el proceso reproductivo de la población para evitar su degeneración y la asimilación del mito de Edipo como un sistema de control sobre la libido que pueda evitar el fin de la civilización (Hoquenghem, 2009: 55, 131).

A lo largo de los siglos XIX y XX este dispositivo de sexualidad dio lugar a un sistema de orden social, íntimamente ligado con el desarrollo del sistema capitalista⁵⁹, que permitió la institucionalización del carácter heterosexual de la norma sexual. Este proceso de institucionalización fue posible gracias al trabajo de reproducción de dicha norma desarrollado por entidades como la Familia, la Escuela, la Iglesia o el Estado⁶⁰, que actúan en las estructuras inconscientes de los individuos naturalizando el contenido

⁵⁵ En esta definición de la norma sexual puede identificarse con facilidad la influencia que en su constitución tuvo la Iglesia católica y su modo de concebir el sexo: únicamente dentro del sacramento matrimonial y con fines reproductivos (Llamas, 1998: 226)

⁵⁶ Debido a un artículo publicado en 1870 por el psiquiatra alemán Karl Friedrich Otto Westphal, Michel Foucault establece esta fecha como el punto de partida de la homosexualidad como categoría psiquiátrica, como el momento en el que la figura del homosexual queda codificada como un elemento ajeno a la normalidad heterosexual (Foucault, 2002: 56). Esto podría dar pie a pensar que el término “homosexualidad” nació entonces con un sentido represor, sin embargo, como explica Didier Eribon, la palabra había sido empleada ya un año antes, en 1869 por Karl Maria Kertbeny quien, al contrario de lo que pudiera parecer, lo hizo dotándola de un sentido positivo (Eribon, 2001: 399).

⁵⁷ Para más información sobre el dispositivo de sexualidad consúltese Foucault (2002: 93-159).

⁵⁸ El concepto de dispositivo de sexualidad resulta muy complejo y

⁵⁹ El capitalismo no habría podido evolucionar del modo en que lo hizo en el siglo XX sin el control sobre los cuerpos que el dispositivo de sexualidad garantizaba (Mieli, 1977; Foucault, 2002: 170; Hocquenghem, 2009: 69).

⁶⁰ El Estado reprodujo a través de todas sus instituciones los distintos discursos sobre sexualidad originados por la psiquiatría, hasta el punto de que se produjo una férrea alianza entre ésta y la jurisprudencia (Foucault, 2002: 144), de manera que aquello que la medicina dictaba como desviación de la norma se tradujo en el sistema jurídico y legal como una infracción que conllevaba una sanción, normalmente de internamiento en centros especiales para reconducir a los individuos, como cárceles o sanatorios.

de la norma (Bourdieu, 2000: 107-109; Foucault, 2002: 45). Pero este proceso es doble, pues a partir de su reproducción no solo se naturaliza la norma heterosexual sino que también se la eterniza⁶¹, haciendo pasar a la heterosexualidad por algo eterno, que siempre ha existido como matriz cultural y línea rectora de las costumbres y usos sexuales, sociales y políticos.

Al mismo tiempo, los discursos sobre el sexo portadores de la norma sexual, contruidos por la psiquiatría –y más tarde por la psicología–, se disgregan entre las numerosas áreas de las humanidades (Foucault, 2002: 45), lo cual supone la expansión de su ámbito de poder a toda una serie de disciplinas que a continuación reproducirán las mismas fórmulas, que, naturalizadas y eternizadas, pasan por naturales y seguirán reproduciéndose sin someterse a ningún control o puesta en duda, constituyendo lo que Monique Wittig denomina el pensamiento heterosexual (Wittig, 2010: 51). De este modo se produce una sistematización de la norma heterosexual y pasa a configurarse el régimen político de la heterosexualidad. Un régimen simbólico que fue definido por la pensadora francesa en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos (The Straight Mind and other essays, 1992)*.

Tras esta breve explicación del modo en que surge y se expande la norma heterosexual, a la cual a partir de ahora también nos referiremos como heteronormatividad, podemos afirmar que por dicha norma se entiende: la categoría simbólica de dominación basada sobre la certeza de que las relaciones heterosexuales (entre adultos) con fines reproductivos definen la sexualidad natural y constituyen el principio del orden social u orden heterosexual. Al tratarse de una entidad con carácter dominante, esta norma ejerce una violencia simbólica (Bourdieu, 2000: 58; Eribon, 2004: 170) en los individuos mediante la cual niega –o trata de negar– continuamente la posibilidad de que sexualidades diferentes tomen la palabra, pues pertenecen al orden de lo patológico.

Sin embargo, esta negación no se logra a través de una imposición de silencio, sino configurando discursos médicos, teóricos, legales, judiciales y de todo tipo, sobre las sexualidades disidentes para codificarlas según sus intereses, y reafirmar así la normalidad heterosexual mediante la elaboración prejuiciosa de los diferentes estereotipos de las sexualidades alternativas –edificados sobre los valores y creencias

⁶¹ Según defiende Bourdieu, en la Historia no hay nada eterno y todo lo que se presente como tal, ha sido fruto de un trabajo de eternización consistente, igual que la naturalización, en reiterar unas ideas desde ciertas instituciones generadoras de saber y administradoras de poder (Familia, Escuela, Estado, Iglesia), hasta presentarlas como eternas (Bourdieu, 2000: 104, 105)

heteronormativos⁶². Al mismo tiempo, la heteronorma impide con la ayuda de la serie de instituciones reproductoras de su poder, la existencia de cualquier identidad individual en la que no se de continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo (Butler, 2007: 72), ya que esto supondría una alteración del orden biológico natural que dicha norma está destinada a perpetuar.

La norma heterosexual, tal como la hemos definido, tiene efectos represivos sobre gais y lesbianas, principalmente, pero también –y no menos contundentes– sobre “numerosos hombres”⁶³ y las mujeres en general, ya que ampara la diferencia de los sexos en la que se basa el patriarcado y el androcentrismo⁶⁴ (Wittig, 2010: 43). Por estos motivos, a lo largo de la historia han sido las mujeres y los homosexuales los que más esfuerzos han realizado para rebelarse ante la heteronormatividad. Sólo de este modo podemos comprender tanto la línea política del movimiento feminista radical y de los movimientos de liberación de la mujer y de los homosexuales, como la profundidad analítica de toda la teoría de género que ha surgido alrededor de ellos, incluida la teoría queer⁶⁵.

⁶² Para saber más sobre cómo se articula el carácter represor de los estereotipos consúltese Dyer (1982: 69-94).

⁶³ En estos términos se refiere Wittig a los afectados masculinos (no homosexuales) por la heteronormatividad (Wittig, 2010: 53). En referencia a los hombres como víctimas de este régimen simbólico, la autora considera que debe establecerse una distinción, pues hay varones que resultan oprimidos al igual que gais, lesbianas y mujeres, y hay otros que oprimen y salen beneficiados por la norma heterosexual. Sin embargo, las mujeres y los homosexuales no se benefician en ningún caso de esta norma, por eso con ellos no son necesarias las distinciones.

⁶⁴ Tal diferenciación crea la dicotomía “masculinidad” y “feminidad”. Unas categorías políticas que se presentan enfrentadas y que merecen ser aclaradas. Por “masculinidad” entendemos la esencia de lo masculino, que atribuye a las personas que la poseen numerosos valores implícitos e incuestionables situados en el origen de las desigualdades procedentes de la diferenciación de los sexos, tales como la nobleza, la capacidad de mando o la valentía (Bourdieu, 2000). Sin embargo la “feminidad”, esencia de lo femenino, se construye, dentro de la lógica de dominación instaurada, mediante la normativa heterosexual por oposición a lo masculino (Wittig, 2010). A ella se le atribuyen, por ende, rasgos como la inseguridad, la sumisión, la discreción o la objetivación que condiciona su existencia como objetos “acogedores, atractivos (y) disponibles” para el disfrute y reafirmación de la masculinidad (Bourdieu, 2000: 86).

⁶⁵ La teoría queer nació a inicios de la década de los noventa en Estados Unidos con la vocación de renovar el marco intelectual de los estudios de género. Las pioneras de esta corriente de pensamiento fueron todas mujeres, entre ellas destacan Teresa De Lauretis, Eve Kosofsky Sedgwick y Judith Butler. Con el paso del tiempo, esta teoría basada en la idea de que tanto el género como las categorías sexuales son constructos sociales y políticos, que por lo tanto pueden ser montados y desmontados según cada persona, ha dado lugar a un amplio movimiento teórico y activista de planteamientos más radicales que los de los colectivos históricos de gais y lesbianas, pues se oponen por igual a las políticas integracionistas de estos colectivos y a los discursos heterosexistas. Durante mucho tiempo se ha considerado a la teoría queer como la vanguardia de los estudios de género. Para saber más acerca de esta línea de pensamiento consúltese López Penedo (2008) y Córdoba - Sáez - Vidarte (2005).

B) La heteronormatividad en España

En la historia reciente de España, los diferentes conceptos sobre los que se viene reflexionando hasta el momento, como los de norma y orden sexual, están condicionados por el triunfo del ejército de Franco en la Guerra Civil y el carácter nacionalcatólico del régimen que se instauró como consecuencia de esta victoria. A partir de entonces, la heteronormatividad en el Estado español pudo extenderse fundamentalmente gracias al esfuerzo que el régimen realizó para promoverla e institucionalizarla durante los treinta y seis años de dictadura a través de una acción dividida, siguiendo a Bourdieu⁶⁶ (2000), en varios frentes: la Iglesia Católica, el Ejército, la Justicia, la Escuela, la Medicina y la Familia patriarcal, todos ellos auspiciados, coordinados y potenciados por la acción del Estado. A continuación veremos brevemente de qué modo estuvo operativa durante el franquismo la heteronormatividad, en referencia a la coerción de los homosexuales, en cada uno de los seis frentes que acabamos de citar.

En los años posteriores a la victoria de 1939, la Iglesia católica constituyó –junto con el Ejército– uno de los dos pilares sobre los que se edificó el nuevo gobierno de España. En ella, el franquismo encontró la legitimidad moral que había perdido ante la comunidad internacional tras el final de la Segunda Guerra Mundial, debido al apoyo del régimen a los países del Eje. Gracias al papel de la Iglesia y al estatus privilegiado que el catolicismo gozó bajo el franquismo y que quedó definitivamente sellado tras el Concordato de 1953⁶⁷, la jerarquía Católica pudo permitirse sin ninguna oposición mantener su postura secular de condena a la homosexualidad, a la cual presentaba como un mal que el nuevo gobierno debía combatir a cambio de su respaldo moral (Ugarte Pérez, 2004: 8). Tradicionalmente, la Iglesia Católica había opuesto la virtud al sexo (heterosexual), que era considerado la expresión máxima del pecado si no respondía a fines reproductivos y se daba dentro del matrimonio. Por este motivo la expresión amorosa o sexual entre dos hombres fue doblemente condenada, al no cumplir ninguna de las dos premisas⁶⁸. La heteronormatividad defendida sin fisuras por la institución

⁶⁶ Véase *supra*.

⁶⁷ En el primer artículo del Concordato se establece la religión católica como la única fe del Estado español, y en ese momento se aseguran también para la Iglesia católica todos los derechos y prerrogativas que le corresponden según la ley divina y el Derecho Canónico (Ugarte Pérez, 2004: 8).

⁶⁸ El caso de la mujer era distinto, pues desde la Iglesia no se contemplaba que las mujeres tuvieran vida sexual propia, luego, según estos presupuestos, la idea de que dos mujeres pudiesen mantener una relación sexual quedaba automáticamente excluida.

eclesiástica durante la dictadura formaba parte de la propia ideología franquista, con lo que el entendimiento entre ambas partes en este punto fue global.

El otro pilar del nuevo Estado franquista, el Ejército, también otorgaba legitimidad al régimen. En este caso se trató de una legitimidad alcanzada por la fuerza y concedida a partir la superioridad bélica del bando nacional frente al republicano en la guerra. Por este motivo, al menos durante los primeros años de la posguerra, el papel que ocupó el Ejército en el nuevo gobierno fue fundamental. Posteriormente, conforme avanzaban los años cincuenta el Ejército fue perdiendo su influencia dentro del régimen en beneficio de otras familias político-religiosas, como los “tecnócratas” o los “opusdeistas” (Molinero - Ysàs, 2008: 9-39).

La homofobia en el Ejército español se tradujo entre sus filas en la exaltación de la virilidad –muy vinculada al machismo–, puesta en práctica como reacción al contenido homoerótico de la idea decimonónica de la camaradería castrense⁶⁹. En lo que a la institucionalización de la normatividad sexual se refiere, la primera reforma legislativa con la que se condenó la homosexualidad afectó directamente al Ejército, y fue aprobada en el Código de Justicia Militar de 1945. En el terreno de la Justicia Civil la regulación y condena de la homosexualidad llegaron más tarde, tras la modificación en 1954⁷⁰ de la Ley de Vagos y Maleantes, y se radicalizó posteriormente con la redacción en 1970 de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social⁷¹.

En lo que se refiere a la educación, desde antes incluso del final de la guerra el franquismo se preocupó por ejercer un férreo control sobre las futuras generaciones de ciudadanos a partir de la manipulación de los conocimientos y conceptos que se impartían desde las escuelas mediante la elaboración de los diversos planes de estudios⁷². Con esta manipulación el gobierno pretendía asegurar la futura filiación política al régimen de los escolares, pero también puede detectarse en ella una estrategia de reproducción de la heteronormatividad. En este sentido, en los planes de estudios, y principalmente en el de 1938⁷³, destacan las referencias a la defensa de valores

⁶⁹ Para saber más sobre el origen de la homofobia en el Ejército consúltese Mira (2004: 331,332).

⁷⁰ Desde esta fecha aparecen en los expedientes de un buen número de presos referencias concretas a su homosexualidad como la causa de su internamiento. Los encarcelados en la prisión de Tefía constituyen el caso más representativo al respecto (Arnalte, 2004: 101).

⁷¹ Sobre ambas leyes se hablará más ampliamente en el capítulo nº 2.

⁷² En el BOE del 23 de septiembre de 1938 se publicó la Reforma de la Segunda Enseñanza, en la que se especificó el primer plan de estudios franquista, que estuvo vigente en España desde entonces hasta 1953, año en el que dicho plan volvió a reformarse (Álvarez Osés, - Cal Freire, - Haro Sabater, - González Muñoz, 2000)

⁷³ En el plan inmediatamente posterior, el de 1953, el tono bélico desaparece y el proselitismo se reduce en su mayoría al contenido de una nueva asignatura: Formación del Espíritu Nacional (FEN).

prototípicos de la masculinidad como la virilidad, la fortaleza o la valentía, y se condena todo aquello que pudiera recordar a la *antiespaña*, como la pernicioso influencia extranjera, la rusofilia y, por supuesto, el afeminamiento⁷⁴ (Álvarez Osés - Cal Freire - Haro Sabater - González Muñoz, 2000: 58). Esta equiparación entre los homosexuales, los extranjeros y los comunistas como “enemigos de la Patria” fue un argumento recurrente en los primeros años de posguerra, no sólo en el ámbito escolar, sino también en algunas publicaciones, principalmente en la prensa humorística (Ugarte Pérez, 2008: 142, 145).

Desde el ámbito de la medicina, y más concretamente del de la psiquiatría, también se contribuyó, y de manera especialmente contundente, a la difusión e institucionalización de la heteronormatividad, ya que la reflexión psiquiátrica bajo el franquismo estuvo marcada por el trabajo de especialistas católicos vinculados al régimen, que hicieron de esta ciencia un saber arbitrario y personalista (Adam Donat - Martínez Vidal, 2004: 51). Las voces más autorizadas en el campo de la psiquiatría y la neuropsiquiatría durante la dictadura argumentaron con distinto talante acerca de la necesidad de corregir la homosexualidad, algo en lo que todos estaban de acuerdo por motivos diferentes.

Entre los especialistas más renombrados destacaron Antonio Vallejo Nágera, que consideraba que los homosexuales eran delincuentes⁷⁵, y los doctores Juan José López Ibor y Valentín Pérez Argiles⁷⁶, quienes estimaban que, antes que como delincuentes, los homosexual debían ser tratados como enfermos. Muchas de las teorías de estos psiquiatras sirvieron para justificar científicamente la represión ejercida por el régimen sobre los homosexuales; las ideas de Pérez Argiles, por ejemplo, sirvieron de inspiración a los juristas que se encargaron de la redacción de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (Melero, 2010: 25).

El Estado franquista no se conformó únicamente con llevar a cabo la transmisión y regulación de la normatividad sexual en los espacios públicos⁷⁷ a través de estos cinco frentes, sino que favoreció también la extensión de la heteronormatividad en el terreno

⁷⁴ En el libro de Álvarez Osés, - Cal Freire, - Haro Sabater, - González Muñoz (2000), se aprecia cómo la misma ideología presente en los planes de estudio se encuentra también en los libros de texto de la época.

⁷⁵ Este doctor pensaba que la responsabilidad de tratarlos, en cuanto los delincuentes sexuales que son, correspondería únicamente a los jueces (Adam Donat - Martínez Vidal, 2004: 61).

⁷⁶ Un acercamiento más detallado al trabajo de estos tres psiquiatras desde el punto de vista de la homosexualidad puede encontrarse en Adam Donat - Martínez Vidal (2004; 2008).

⁷⁷ La expansión de la norma en espacios públicos como calles, cuarteles militares, iglesias, colegios, hospitales o juzgados, no restringe los efectos de la misma únicamente a estos lugares públicos, sino que tiene consecuencias también en el espacio privado, personal e íntimo de los individuos.

privado al promover el modelo de familia patriarcal como el principio moral por el que debían regirse los españoles. Este modelo de familia garantizaba una estabilidad basada en la marcada distinción de los roles sexuales, sociales y políticos de los varones y las mujeres, y en la consecuente sumisión de “la mujer” a los hombres⁷⁸ (Bourdieu, 2000: 109). En el modelo de familia patriarcal franquista la moralidad –representada por el padre– se identificaba con la fuerza y la valentía (Bourdieu, 2000: 109), y todo lo femenino, incluyendo, por supuesto, la homosexualidad, quedaba más allá de las fronteras de la moral y, por tanto, podía ser despreciado.

Durante las tres décadas y media que duró la dictadura, el Estado franquista mantuvo la heteronormatividad constantemente operativa articulando y combinando, según le conviniera en cada momento, la acción de los distintos frentes que hemos descrito. Gracias a la buena gestión franquista en este sentido se pudo conseguir la sistemática represión de la homosexualidad. Una represión que además, al igual que la norma heterosexual, quedó naturalizada en el inconsciente de buena parte de la sociedad española.

Lejos de ir debilitándose según se acercaba el final de la dictadura, la heteronormatividad fue reforzada por el régimen durante sus últimos años. Los ejemplos más representativos al respecto fueron la elaboración a inicios de los setenta de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que no fue derogada hasta 1979, y la no aplicación, a los presos encarcelados en cumplimiento de dicha ley, del indulto⁷⁹ ni la amnistía⁸⁰ concedidos por el gobierno español en 1976 (Monferrer Tomás, 2003: 186).

C) Rupturas, transgresiones y herejías sexuales

Una vez definida la norma heterosexual, e indicado el modo en que ésta se desarrolló en España, nos centraremos ahora en las posibilidades de subversión del orden configurado por la misma. A este respecto, encontramos que buena parte de los teóricos que han contribuido al análisis de la normatividad sexual también propusieron algunas claves para transgredirla. Las estrategias de subversión de la norma sexual son inagotables pues, al ser esta norma especialmente rígida –relación adulta heterosexual

⁷⁸ Para saber más sobre las mujeres y su rol en la familia bajo el franquismo véase Folguera Crespo (1997: 527-549).

⁷⁹ El indulto fue otorgado el 25 de noviembre de 1976.

⁸⁰ La amnistía fue concedida el 31 de julio de 1976.

con fines reproductivos– y estar naturalizada a nivel general en la sociedad, las modalidades de transgresión dependen prácticamente del número de individuos que estén dispuestos a subvertirla⁸¹. Un intento de recopilarlas aquí todas desviaría el objetivo central de este trabajo. Por ello, a continuación se han identificado únicamente las más habituales y las que con más asiduidad se encontrarán en los análisis de las películas que componen la filmografía de este trabajo.

Se comienza este repaso hablando de Michel Foucault, que manifestaba la necesidad de mantener siempre una actitud crítica ante las múltiples relaciones de poder en las que nos vemos envueltos cotidianamente, como estado preventivo de posibles agresiones de la “normalidad” (Eribon, 2001: 474). Además, este filósofo defiende la creación de resistencias que obliguen a la heteronormatividad, en el ejercicio de su poder, a modificar sus estrategias de control sobre las identidades homosexuales (Foucault, 1999: 422-423). Crear resistencias significa para Foucault que las sexualidades alternativas desarrollen mecanismos de oposición, en su confrontación con la normatividad, que compliquen, dificulten e incomoden la inercia dominante de ésta sobre aquéllas. En este sentido, considera imprescindible situarse más allá del prejuicio, de los estereotipos y de cualquier concepción heterosexual de la homosexualidad para configurar formas de vida meramente homosexuales basadas sobre el principio de la amistad, que él había detectado como especialmente perturbador del orden heterosexual (Foucault, 1981: 38-39).

Otros teóricos como Monique Wittig o Didier Eribon opinan que la transgresión de la heteronormatividad ha de comenzar por la toma de la palabra y la elaboración de relatos propios sobre la diversidad sexual (Eribon, 2004: 87, 88; Wittig, 2010: 56), ya que, sólo alzando la voz en tanto que homosexuales, se produce la visibilidad de un deseo que hasta entonces había permanecido oculto detrás de las construcciones discursivas de la heterosexualidad, y que desde ese momento emerge en forma de agresión a la moral que previamente había tratado de obstaculizar su articulación (Eribon, 2004: 88).

En opinión de Wittig, esta toma de la palabra deriva lógicamente en la construcción, por parte de los homosexuales, de contradiscursos encaminados al

⁸¹ Paco Vidarte resume esta amplitud de posibilidades con la afirmación “¡Si se te ha ocurrido, ponlo en práctica!” (Vidarte, 2007: 106). En este mismo sentido, Beatriz Preciado expone en *Manifiesto contra-sexual* (2002) la variedad de experiencias sexuales que sirven para perturbar la norma. Esto mismo puede encontrarse en la obra de otras teóricas queer y postporno como Marie-Hélène Bourcier, Virginia Vespetes o Diana J. Torres.

cuestionamiento y la reinterpretación de los conceptos fundamentales a través de los cuales el pensamiento heterosexual ejerce su poder, tales como “hombre”, “mujer”, “heterosexualidad” u “homosexualidad” (Wittig, 2010). Esta labor de cuestionamiento y análisis de los mecanismos de opresión propuesto por la feminista francesa fue teorizado previamente, en varios textos de inicios de los años setenta, por el filósofo y activista Guy Hocquenghem⁸², que denunció el carácter represor de conceptos de uso común, como el de “normalidad”. Dos de las propuestas más radicales de Hocquenghem consistieron en proponer una revolución homosexual al margen de la citada normalidad, y defender la idea de que la homosexualidad sólo tendría lugar más allá de la “norma” y la civilización (Hocquenghem, 1971: 71-77; 2009: 111-117).

El hecho de tomar la palabra supone un acto de afirmación y de asunción con orgullo de la identidad sexual de cada individuo, y en ocasiones, como es el caso de Hocquenghem y del *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR), conduce a una exaltación de la diferencia (FHAR, 1971), y al aprovechamiento de la injuria sufrida anteriormente por los homosexuales, para, en un proceso de reapropiación terminológica, cambiar los significados negativos por otros positivos que anulan los anteriores. Siguiendo con el FHAR, el caso más evidente en este sentido es la reapropiación de los insultos *pédé* (maricón) y *gouine* (bollera) para autodefinirse (FHAR, 1971).

Por último, en este catálogo de modos de quebrantar la heteronormatividad hemos de destacar el papel que algunos teóricos han otorgado a la performatividad de identidades concretas como medio de transgresión. Didier Eribon afirma al respecto que los modelos de identidad viril⁸³ no contravienen la normatividad, al menos en cuanto a su puesta en escena, ya que se manifiestan haciendo gala de fortaleza y masculinidad (Eribon, 2004: 115), unas categorías que vienen otorgadas heterossexualmente (Wittig, 2010) y que son avaladas por el sistema patriarcal. De esta afirmación puede deducirse que, al contrario, las manifestaciones femeninas de la identidad homosexual⁸⁴ poseen un

⁸² El texto más antiguo de Wittig, al que aquí hacemos referencia, es “La categoría de sexo” (incluido en *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* [2010]), que está fechado en 1976. En cambio, los mencionados textos de Hocquenghem fueron escritos en 1971 y 1972, un lustro antes.

⁸³ Como tales reconocemos las identificaciones estéticas de la homosexualidad con los prototipos de varón heterosexual. El modelo viril se caracteriza por su sobriedad y por el seguimiento de las reglas heterossexuales de diferenciación entre masculino y femenino a la hora de vestir y comportarse, para favorecer así la integración cultural y social de gais y lesbianas.

⁸⁴ Como identidades femeninas de la homosexualidad (masculina) entendemos aquellas que manifiestan una diferencia frente a los presupuestos de la virilidad, a base de construcciones subculturales como la “pluma”, la gesticulación amanerada o la utilización generalizada del género femenino en el habla, entre otras. Según Waugh, el gay afeminado es heredero del efebo travestido decimonónico y se manifiesta

mayor potencial subversivo pues, según Pierre Bourdieu, constituyen la personificación del “tabú de la feminización sacrílega de la masculinidad” (Bourdieu, 2000: 144), lo cual perturba el sistema de continuidad, sustento del orden heterosexual⁸⁵ al que Judith Butler hizo referencia (Butler, 2007: 72).

A pesar de no poder considerar el carácter transgresor de la feminidad homosexual masculina una norma general, ya que esta propiedad de la feminización depende de los usos de la misma y no de su mera existencia⁸⁶, sí es cierto que algunas identidades y actitudes afeminadas operadas por los varones fueron –y son– usualmente rechazadas, no ya solo por la heteronormatividad, sino también por un gran número de homosexuales defensores del patrón de virilidad como un elemento necesario para la integración social, dando de este modo la razón a Eribon en sus afirmaciones anteriores sobre los modelos viriles.

Junto con las identidades afeminadas, el otro gran modelo identitario capaz de subvertir el orden heterosexual es el del travesti, según lo ha caracterizado Judith Butler⁸⁷ (Butler, 2006; 2007). Para esta teórica, el travesti constituye una figura que por medio del exceso es capaz de dismantelar la “presunción de heterosexualidad” general, presente en la sociedad como efecto de la naturalización y eternización de la norma heterosexual (Butler, 2002: 69). Es decir, mediante su performatividad⁸⁸, el travesti logra evidenciar lo que de constructo político tiene la “normalidad” heterosexual. El *drag* butleriano deja al descubierto y desmonta los mecanismos opresivos de la norma heterosexual. Con el travesti, la heteronormatividad cobra forma, se hace evidente, se

usualmente a través de marcadores de género en el campo biológico como la silicona, la hormonación, el travestismo o la transexualidad (Waugh, 2006: 30). Generalmente estas identidades son más llamativas que los modelos viriles y están muy vinculadas a la estética *camp*. En el capítulo nº 3, cuando reflexionemos sobre la cultura homosexual en España, tendremos ocasión de ahondar más en los componentes y en los significados de las identidades, tanto viriles como afeminadas.

⁸⁵ A este respecto Arturo Arnalte señala cómo en las cárceles franquistas algunos reclusos encarcelados por ser homosexuales exageraban sus “modales afeminados” en un acto de desafío a la legislación que les había condenado (Arnalte, 2004: 105).

⁸⁶ A lo largo de este trabajo se verán varios ejemplos de las diferentes actitudes operadas a través de la performatividad afeminada de la homosexualidad masculina, principalmente en referencia a las distintas maneras de expresión que adoptó el transformismo durante la transición en España.

⁸⁷ En sus ensayos, Butler reflexiona ampliamente sobre las características subversivas del *drag* en general, lo cual apunta a una amplitud del término que afectaría tanto al travestismo masculino –*drag-queen*–, como al femenino –*drag-king*. Cuando nosotros empleemos el término “travesti”, lo haremos únicamente para referirnos al transformismo masculino (*drag-queen*), ya que en las películas de los años setenta y ochenta que constituyen el corpus del presente estudio es el único modelo que se plantea.

⁸⁸ Performatividad es un anglicismo proveniente del término *performativity*, que fue acuñado por Judith Butler en su ensayo *El género en disputa (Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity, 1990)*. Por medio de este término la teórica americana designó la teatralización o puesta en escena paródica de identidades de género previamente construidas. Esta escenificación, según Butler, supone un desplazamiento de las identidades, pues se hace a través de una copia paródica, lo cual provoca un efecto subversivo (Butler, 2007: 263-288).

muestra bien definida, desnuda y desprotegida, lo cual supone una transgresión de su naturaleza simbólica y una denuncia de sus estrategias de control sobre las identidades sexuales.

A pesar de que las estrategias que acabamos de presentar tienen la facultad común de subvertir la heteronormatividad, no todas producen este efecto de la misma forma. De tal manera que algunas de ellas, como el cuestionamiento, la reinterpretación y la reapropiación de los conceptos establecidos heterosexualmente, favorecen la desactivación del carácter negativo de las injurias y la desarticulación de los tabúes que sobre la homosexualidad –incluso, sobre la sexualidad en general– perduran en nuestra sociedad. Otras, como las construcciones identitarias alternativas, ayudan a terminar con el orden social y político de la heterosexualidad basado en la construcción de estereotipos, en la diferencia de los sexos y en la lógica continuidad de sexo, género, práctica sexual y deseo. Por último, estrategias diferentes, como las resistencias foucaultianas, cumplen la función de preparar el terreno para la edificación de una cultura alternativa, con bases y objetivos totalmente diferentes a los de la heteronormatividad.

Tal diversidad de recursos y de efectos potenciales, amplía considerablemente el marco de la subversión homosexual. Una subversión que no sólo es amplia en posibilidades, sino que, dado el origen de la norma que se transgrede, también lo es en la profundidad de la ruptura que provoca, ya que todas estas estrategias no afectan únicamente al orden heterosexual en sí mismo, como entidad única, sino también a aquellas instituciones a través de las cuales la heteronormatividad ha sido naturalizada y eternizada, y al conjunto de áreas de las humanidades que han contribuido a la expansión de la misma. Por este motivo será normal encontrar en las películas analizadas en los siguientes capítulos profanaciones de la regla que resulten especialmente ofensivas para el orden que rige en el seno familiar, para la religión católica, para el control desplegado en los centros educativos o los de internamiento médico y psiquiátrico –también para los conocimientos que en ellos se (re)producen–, e incluso, para los núcleos donde reside físicamente el poder del Estado, como el Ejército.

Los mecanismos a través de los cuales se pueden poner en práctica las estrategias de subversión homosexual son múltiples. Sin embargo, según Eribon “el discurso literario y el discurso teórico son los lugares por excelencia en los que se cuestionan las categorías dominantes” (Eribon, 2004: 16), en este caso, la heteronormatividad. Ambos espacios constituyen un terreno abonado para que los

disidentes del orden sexual construyan sus relatos y otorguen así “derecho de ciudadanía en el espacio público a realidades sexuales y culturales marginadas o estigmatizadas”, es decir a lo que Eribon denomina –siguiendo al escritor George Duzémil⁸⁹– “herejías sexuales” (Eribon, 2004: 15). Para el filósofo francés, los libros de Oscar Wilde, André Gide, Jean Genet o Michel Foucault, son ejemplos de ello, pues constituyen un terreno en el que las prácticas sexuales heterodoxas –las herejías– toman forma, son lugares de resistencia donde se ponen en duda y se desarticulan los fundamentos del orden heterosexual.

Eribon reflexiona sobre el concepto de “herejía sexual” en su libro *Herejías. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad (Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité, 2003)*, pero en él limita el campo óptimo para la operatividad de los discursos heréticos a la literatura de ficción y al ensayo. Partiendo de las consideraciones de Eribon, en este trabajo se propone ampliar también a los textos cinematográficos las excepcionales características para la configuración de relatos subversivos que él otorga a la literatura pues, principalmente a partir de la década de los setenta, el cine se convirtió en uno de los medios de mayor alcance de cuantos han empleado los homosexuales para expresar sus herejías e injurias.

De este modo, las reflexiones planteadas hasta el momento vuelven a orientar –ahora con una mayor base teórica– la línea argumental de este texto hacia el que previamente definimos como objeto de análisis del presente estudio: el cine homosexual subversivo. Este cine se presenta aquí como un espacio natural para la expresión de las herejías sexuales, y un terreno propicio en el que encuentran salida, en forma de películas, los distintos discursos, identidades y prácticas que transgreden la heteronormatividad de cualquiera de los modos analizados más arriba.

Desde sus orígenes en la década de los setenta, el cine homosexual subversivo constituyó un sólido corpus filmográfico, compactado gracias a las características comunes que presentan sus películas, como la actitud frente a la heteronormatividad o el modo transgresor en que expresan la homosexualidad. Sin embargo, al analizar atentamente dicho corpus se perciben numerosas diferencias entre los filmes que lo componen debido, principalmente, a que todos fueron producidos en condiciones culturales, políticas y económicas distintas. Así, dependiendo del modo de producción, distribución y exhibición de cada película, éstas se dividen en comerciales o marginales

⁸⁹ La primera vez que la idea de “herejía sexual” cobró forma fue en un libro que Duzémil publicó en 1948 (Eribon, 2003: 15).

y, a su vez, dentro de este grupo se distinguen entre militantes y *underground*. Estas son las tres categorías de películas homosexuales subversivas que se encontrarán en este trabajo.

a) El cine *mainstream*

Por producciones comerciales, o *mainstream*, se entienden aquellas que han sido realizadas desde la industria cinematográfica y que, por tanto, han sido concebidas con la intención de obtener un beneficio económico mediante su exhibición, que tiene lugar normalmente a través de los circuitos comerciales clásicos e industrializados. Durante las décadas que nos ocupan las películas homosexuales subversivas *mainstream* en sentido estricto, es decir, las que permanecieron en el interior de la industria desde su producción hasta su distribución y exhibición, fueron muy escasas. Esta circunstancia se debió a que la mayor parte de las películas comerciales que se acercaban a la homosexualidad, lo hicieron –como se vio al inicio del capítulo– arrastrando viejos prejuicios heterosexuales, ya que la heteronormatividad era la tendencia mayoritaria en los ámbitos industriales participantes de la lógica capitalista. A este respecto no ha de olvidarse que la evolución del capitalismo estuvo estrechamente vinculada con el surgimiento de la norma heterosexual y el control sobre los cuerpos⁹⁰.

Sin embargo, a finales de los años setenta se produjeron en España otras películas, con el mismo carácter *mainstream*, en las que puede reconocerse el peso del contradiscurso elaborado por los colectivos homosexuales nacidos en aquellos mismos años. Los discursos activistas de las distintas organizaciones ejercieron sobre estas películas una doble influencia que se aprecia en la afirmación contundente de la homosexualidad frente al antiguo estigma, y en la expresión estética de esta homosexualidad, que, en los filmes que nos ocupan, se basa directamente en los parámetros de la puesta en escena de los colectivos, es decir, en los modelos de homosexualidad viril. Cuando en una película industrial se produce esta asimilación del mensaje activista y los discursos heréticos priman sobre la heteronormatividad, el efecto subversivo que contiene dicho discurso obtiene una repercusión de magnas

⁹⁰ Las películas en las que se incluyen manifestaciones explícitas de la homosexualidad son económicamente arriesgadas para la industria cinematográfica y los filmes en los que hay muestras de homoerotismo se miden en términos económicos negativos por los propios inversores. Al menos esta es la conclusión a la que llegaron los productores de la película *Deathtrap* (1982), en el estudio que realizaron para cuantificar el dinero que les había hecho perder el beso entre los protagonistas masculinos del film. Una pérdida que calcularon en diez millones de dólares (Mira, 2006: 10).

proporciones en la sociedad y en los círculos culturales, algo que no es posible igualar con una producción hecha desde ámbitos marginales. Los casos que mejor ejemplifican este tipo de filmes son las películas de Eloy de la Iglesia *Los placeres ocultos* (1977) y *El diputado* (1978).

A pesar de que esta categoría de obras constituyese una minoría en aquellos primeros años de democracia en España, con el paso del tiempo se fueron multiplicando y, conforme la sociedad española fue volviéndose más tolerante y la legislación se tornó más igualitaria respecto a la homosexualidad, las películas comerciales en las que pueden leerse usos subversivos de la homosexualidad alcanzaron un mayor estatus de visibilidad, mientras que –al contrario– las obras en las que el prejuicio heterosexual está presente fueron desapareciendo⁹¹.

En paralelo a este modelo de cine *mainstream* se encuentra el cine marginal, que se presenta como una alternativa ante la industria cinematográfica proponiendo sus propios medios de producción, distribución y exhibición. Dentro del cine marginal pueden inscribirse una gran variedad de subcategorías cinematográficas⁹², pero nosotros incluimos únicamente dos: el cine militante y el *underground*.

b) El cine militante

Según Le Masson, el cine militante lo componen aquellos filmes documentales que buscan la confrontación con la ideología dominante y tratan, en sintonía con los movimientos sociales discordantes, de defender o atacar una causa, explicar unas convicciones concretas y convencer a los espectadores “de la verdad contenida en las luchas llevadas a cabo” (Le Masson, 2004: 30). En el contexto homosexual español, los movimientos sociales a los que se refiere Le Masson se corresponderían con los colectivos activistas que agitan el movimiento de liberación homosexual. Por lo tanto, puede afirmarse que, para nosotros, las películas militantes son los documentales que se producen desde o para los colectivos homosexuales, con fines educativos o proselitistas, y en las que, por tanto, priman los códigos de expresividad viriles propios de las agrupaciones de las que dependen. Este tipo de filmes se caracteriza además porque su

⁹¹ En la actualidad este cambio cualitativo y cuantitativo se aprecia con facilidad en la programación de los festivales de cine LGBTQ que se celebran cada año en diferentes ciudades españolas.

⁹² Soler ofrece una gran variedad cinematográfica que puede ser incluida bajo la calificación común de cine marginal, desde el cine independiente, pasando por el experimental, hasta el cine de autor (Romaguera - Soler, 2006)

utilidad queda restringida al momento político en el que fueron realizados, lo cual les concede un carácter de inmediatez que provoca que con el paso del tiempo su capacidad política quede obsoleta, a la vez que aumenta su valor histórico y testimonial.

Las películas militantes son subversivas por definición, pues en su esencia se incluye la confrontación frente a la norma heterosexual. Sin embargo, su disidencia política no depende únicamente de los contenidos que en ellas se exponen, sino que viene definida desde su mismo proceso de producción, dirigido por las instituciones políticas desde las que se configura el mensaje que se quiere transmitir. Este modelo de producción condiciona a su vez la alteridad de la distribución y exhibición de las películas, mediante las cuales no se pretende obtener un beneficio económico, sino político. Por ello, la mayor parte de las ocasiones estos filmes se distribuyen a través de circuitos alternativos controlados por las mismas instituciones que se encargaron de la producción, por ejemplo: la red de locales de los colectivos o los festivales de cine que ellos mismos organizan.

Todas las películas militantes comparten estas características generales, no obstante, no todos los colectivos activistas expresan su oposición a la heteronormatividad del mismo modo, por eso los filmes también muestran cierta diversidad interna. Cuando estas películas se alinean específicamente con las estrategias de aquellos colectivos que reivindican la igualdad social de los homosexuales y tratan de obtener la integración de estos por medio de los mecanismos que ofrece el propio sistema –como la creación y derogación de las leyes– pasan a definirse, siguiendo a Dyer, como películas militantes institucionales (Dyer, 1900: 211). Este es el caso concreto de dos de las películas militantes que se incluyen en nuestra filmografía: *Gais al carrer* (1977), de J. R. Ahumada e *Informe sobre el FAGC* (1979), de Ventura Pons. Al margen de ambas películas, pero también dentro del grupo de filmes militantes se encuentra *Una senzilla història d'amor* (1970), de Ferran Llagostera, cuya militancia es ajena a la identificación con colectivos militantes concretos.

c) El cine *underground*

La segunda categoría dentro del ámbito de la marginalidad es la del cine *underground*. La vinculación entre este cine y la homosexualidad tiene raíces históricas, puesto que tradicionalmente el *underground* ha constituido un terreno donde todo tipo de tabúes encontraron una posibilidad de expresión, mediante la cual se escenificaba

además un desafío contra la censura y la prohibición presentes en otros ámbitos socioculturales (Tyler, 1973: 41-47). Entre los diferentes tabúes que revela el cine *underground* destacan especialmente los relativos a la sexualidad, de modo que en Estados Unidos desde finales de la década de los cuarenta este cine se convirtió en el ámbito propicio para la expresión de las herejías sexuales⁹³, y más concretamente de la homosexualidad⁹⁴ (Tyler, 1973: 46; Dyer, 1990: 104). De igual manera ocurrió en España durante los setenta.

El cine *underground* constituye un espacio de creación fílmica en el que las obras son concebidas sin atender a condicionantes políticos, culturales, estéticos o económicos. En términos políticos, el *underground* está más próximo a las corrientes libertarias cercanas a las inquietudes postsesentayochistas, como el ecologismo, el tercermundismo o los derechos de las mujeres y los homosexuales, que a las corrientes militantes, pues se trata de un cine que no puede articularse con la rigidez de un programa político concreto. Por este motivo, en el ámbito español de las décadas de los setenta y ochenta, el cine gay y lésbico de contenido subversivo realizado en las esferas *underground* estuvo más relacionado con las corrientes culturales del *rollo* o la *movida*, que con la política oficial de partidos y colectivos.

Tal circunstancia no fue óbice para que el contenido político de estas películas fuese elevado. Según Tyler, se trataría más bien del caso contrario, puesto que los filmes *underground* tienen la particularidad de crear por sí mismos un código capaz de “destruir irremediabilmente la validez” del sistema establecido (Tyler, 1973: 39). En cambio, el alejamiento político del ámbito de los colectivos tiene evidentes efectos estéticos sobre las películas homosexuales subversivas *underground*, que se alejan de los modelos viriles y privilegian la expresión de los rasgos más llamativos de las identidades homosexuales afeminadas, vinculadas con el exceso y el gusto camp.

En el terreno de lo estrictamente cinematográfico el cine *underground* –y por ende su variedad homosexual subversiva– se caracteriza por la búsqueda de formas de narración, producción y exhibición alternativas respecto al *mainstream* (Dyer, 1990: 102). Esta actitud de continua investigación narrativa ha hecho que a menudo se haya identificado al *underground* con las categorías históricas del arte experimental y de

⁹³ Suárez defiende que la homosexualidad en el cine vanguardista estadounidense se encontraba ya en los años veinte y treinta en películas como *Salomé* (Bryant, 1923), *La caída de la casa de Usher* (*The fall of the house of Usher*, de Watson - Webber, 1928) y *Lot en Sodoma* (*Lot in Sodom*, de Watson - Webber, 1933) (Suárez, 2002: 21-38).

⁹⁴ En su libro *Now you see it*, Dyer explica en profundidad el íntimo vínculo existente entre la expresión *underground* y la homosexualidad (Dyer, 1990: 102-173).

vanguardia, a pesar de que no todas las obras que pertenecen a este cine tienen sentido artístico⁹⁵. En lo que respecta a los medios de producción, el *underground* de los años setenta y ochenta se basó normalmente en los recursos materiales de los propios autores y en la organización de cooperativas. La debilidad económica que rodeaba a estos proyectos hizo que en los rodajes se empleasen habitualmente los subformatos, como el super 8, el 16 mm o el vídeo, que se usó cada vez con mayor asiduidad, en lugar de los formatos profesionales. Este mismo mecanismo de autogestión funcionó también en el proceso de distribución, mientras que la exhibición se realizaba a través de circuitos alternativos, como cineclubes, cafés, ateneos, centros sociales, festivales y ciclos de cine pertenecientes a redes marginales –también las de los colectivos de gays y lesbianas– o, incluso, en cines de arte y ensayo.

De las tres variedades de películas con temática homosexual subversiva que se han distinguido, las *underground* fueron las más abundantes. Entre los años setenta y ochenta se recogen en la filmografía estudiada numerosos ejemplos⁹⁶: *Cucarecord* (1977-78) y *Buscando el camino de tu amor* (1979), de *Els 5 QK's*, *Actuació d'Ocaña i Camilo* (1977), de *Video-nou*, *Ocaña, retrat intermitent* (1978), de Ventura Pons, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), de Pedro Almodóvar, *Manderley* (1981), de Jesus Garay y *Silencis* (1982) de Xavier-Daniel.

⁹⁵ Para saber más de las relaciones existentes entre el *underground* y la vanguardia en España consúltese Antolín (1979) y Palacio - Bonet (1983).

⁹⁶ Al contrario de lo que ocurre en el cine militante, el carácter subversivo del cine *underground* no se da en todos los casos. En la filmografía seleccionada para este trabajo se han descartado algunas películas de temática homosexual claramente *underground* que carecen de intención transgresora, como *Miss Drácula* (1974) y *Miss Drácula en el Imperio de la leche* (1976), realizadas por Pierrot o *La Esmeralda: historia de una vida* (1981), de Joaquín Arbide. Las dos primeras obras son ficciones en las que la protagonista principal es Miss Drácula, un travesti ávido por llevar hombres a su guarida y beberse su sangre o diseccionar sus penes para luego guardarlos como reliquias. Ambas películas son reflejo de las dos pasiones más persistentes en la obra Pierrot: el mundo del cabaret y del espectáculo, y los vampiros, que se mezclan dando lugar a numerosas actuaciones de transformistas vestidos de vampiro. Estos filmes son obras interesantes desde el punto de vista de la cultura homosexual de los años setenta –especialmente *Miss Drácula en el Imperio de la leche* que destaca por su iconografía homoerótica y camp–, sin embargo, en ellos no hay atisbos de subversión política alguna. Al contrario, los travestis que aparecen en pantalla están vinculados únicamente al espectáculo, de donde salen únicamente para cometer actos vampíricos. Pero no se plantea en ningún caso la transgresión de los estereotipos heterosexuales –incluso se refuerza, matizada por una narratividad cómica, la idea del homosexual insaciable y obsesivo–, ni se repara en el potencial desenmascarador de la heteronormatividad detectado por Butler en el travestismo. La tercera película, *La Esmeralda: historia de una vida*, es un documental en el que se narra la vida de La Esmeralda, un conocido travesti de Sevilla durante los años setenta. En esta obra, Arbide arrastra sin disimularlo –pero también, seguramente, sin quererlo– numerosos prejuicios heterosexuales acerca de la homosexualidad: se hace alusión reiteradamente al papel de la madre como la persona que más ha marcado la personalidad de La Esmeralda y cuya muerte le sumió en una tristeza y una soledad que no pueden ser superadas. De nuevo encontramos en esta película la imposibilidad de ser feliz de los homosexuales y el confinamiento de la transexualidad al mundo del espectáculo.

Igualmente fueron estas películas *underground* las menos estáticas y las que con más facilidad alteraron las fronteras entre la marginalidad y el *mainstream*. Como se verá más adelante, muchas de las películas que acabamos de citar partieron de planteamientos y sistemas de producción totalmente marginales, para posteriormente, a través de distintos medios, llegar a distribuirse en los circuitos industriales, obteniendo de este modo un mayor grado de visibilidad de lo que –quizás– sus creadores pensaron en origen.

Mediante la distinción del cine homosexual subversivo en estos tres grupos – *mainstream*, militante y *underground*– nos situamos con la perspectiva adecuada para poder estudiar el proceso de producción, distribución, exhibición y recepción en el que se vio envuelta cada película en el momento en que fue realizada. Además, esta división facilita el análisis del significado cultural y político que los distintos filmes adquieren en relación a las circunstancias sociales donde fueron creados y el modo en que se relacionan unos con otros.

2. Génesis de la militancia por la liberación homosexual

El movimiento LGTBQ⁹⁷ tal como hoy lo conocemos es el resultado último de un largo y tortuoso camino hacia la liberación homosexual que comenzó en el siglo XIX, y en el que han intervenido, con el paso de los años, numerosos factores externos condicionando su desarrollo y llevándolo en ocasiones hasta su práctica desaparición. A finales de la década de los sesenta del siglo XX, con la llegada de los nuevos movimientos sociales⁹⁸, se produjo un punto de inflexión en este recorrido de más de un siglo de duración. En el marco de estos nuevos movimientos surgió la actual ola del llamado movimiento de liberación homosexual y con ella un gran número de colectivos militantes distribuidos por todo el mundo occidental.

El propósito de este capítulo es analizar la gestación, a finales de los años sesenta, del activismo homosexual en los países industrialmente desarrollados tratando especialmente el caso de España. Para ello se partirá especialmente de los acontecimientos vividos en torno a Mayo del 68 y durante las revueltas de Stonewall Inn en 1969. Sin embargo, el impulso radical surgido en el activismo durante aquellos años no fue más que la actualización de una tendencia originada a mediados del siglo XIX. Por eso, antes de estudiar más en profundidad los cambios surgidos a partir de 1968 conviene hacer una breve composición de lugar y repasar los orígenes remotos del movimiento.

La historia del movimiento homosexual vio la luz en el continente europeo a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la ciencia médica empezó a verse capacitada para la creación de discursos de poder, y algunos psiquiatras y hombres de ciencia, como Karl Maria Benkert, Havelock Ellis o Karl Heinrich Ulrichs, escribieron tratados en los que abordaban el tema de la homosexualidad desde un punto de vista

⁹⁷ Las siglas LGTBQ se emplean como referencia del colectivo social compuesto por lesbianas, gays, transexuales, bisexuales y queer. Dichas siglas comenzaron a utilizarse en España a partir de los años noventa cuando se constituyeron los primeros colectivos llamados mixtos en los que se trató de integrar el mayor número posible de activistas, al incluir no solo a gays y lesbianas, sino también a transexuales y bisexuales. La sigla "Q", referente a aquellas personas que se reconocen dentro de las prácticas y teorías queer (véase *supra*) fue la última en incluirse.

⁹⁸ Para un mayor conocimiento de los nuevos movimientos sociales, sus distintas definiciones y la controversia que sus múltiples teorizaciones han desatado, véase Pérez Ledesma (1994).

homófilo posicionándose en contra de su discriminación y persecución⁹⁹ (Mira, 2002). La acción y los escritos provenientes de este ámbito sirvieron como caldo de cultivo para que Magnus Hirschfeld fundase en 1897 el Comité Científico-Humanitario, que se convirtió en la primera organización de la historia que abogaba abiertamente por la defensa de la homosexualidad¹⁰⁰. Este comité desarrolló su actividad a favor de la normalización de la diversidad sexual y puso al servicio de los homosexuales un sistema de ayuda legal y psicológica. Aparte de estas tareas, el espíritu humanista de sus miembros les llevó a tener entre sus principales objetivos la abolición del condenatorio¹⁰¹ párrafo 175 del Código Alemán¹⁰².

El ejemplo del Comité Científico-Humanitario traspasó las fronteras alemanas alcanzando pronto países como Inglaterra, Holanda, Estados Unidos o la Unión Soviética, donde comenzaron a organizarse agrupaciones y espacios de debate sobre temas relacionados con la homosexualidad. Esta primera etapa del movimiento de liberación homosexual llegó a su fin durante la década de los treinta debido a las purgas que los estalinistas, fascistas y nazis practicaron sobre los homosexuales (Mieli, 1977: 19-20). El caso paradigmático que marca el final de la época se encuentra en el mismo Comité, cuyo declive y desaparición definitiva, ante la consolidación en el poder de Adolf Hitler, se fecha entre 1933 y 1935 (Soriano Gil, 2005: 120).

Posteriormente, la Segunda Guerra Mundial supuso un fuerte agravante en la ruptura de todo lo que se había construido hasta el momento. Sin embargo, tras el fin de la guerra y el triunfo de los aliados, los homosexuales se fueron reorganizando progresivamente conformando el segundo periodo del movimiento de liberación de gais y lesbianas, conocido como “movimiento homófilo”¹⁰³. Dicho movimiento estuvo comprendido entre 1945 y 1965 (Aldrich, 2007; Soriano Gil, 2005) por grupos de discusión y educación en torno a temas relacionados con la homosexualidad, entre los que destacaron el holandés *Cultuur en Ontspannings Centrum* (COC), el francés *Arcadie*¹⁰⁴ o la estadounidense *Mattachine Society*, entre otros¹⁰⁵. El movimiento

⁹⁹ El compromiso de estos pioneros fue tal, que Benkert llegó incluso a escribir a título personal al ministro de justicia alemán pidiéndole que suprimiera el párrafo 175 del *Código Alemán* por el que se penaban las relaciones homosexuales (Soriano Gil, 2005: 119).

¹⁰⁰ El comité se sustentaba sobre las teorías homófilas de los mencionados prohombres y fue apoyado en sus inicios por intelectuales reconocidos como Rilke o Bernard Shaw (Mira, 2002).

¹⁰¹ Véase *supra*.

¹⁰² A pesar de las acciones enfocadas en la derogación de este párrafo, el mismo no fue suprimido del *Código Penal* alemán hasta 1994 (Mira, 2002).

¹⁰³ El calificativo “homófilo” sirve ahora para marcar las diferencias con el modelo de activismo que surgió en los años siguientes, mucho más agresivo y radical.

¹⁰⁴ Para más información sobre el grupo *Arcadie* consultar Jackson (2009).

homófilo desarrolló una política de talante moderado caracterizada por la defensa de la integración total de la homosexualidad, y por la realización de investigaciones en el terreno de las Ciencias Humanas dirigidas a la denuncia de los discursos desnaturalizadores de la homosexualidad (Soriano Gil, 2005: 121-122).

Desde mediados de la década de los sesenta, este modelo de asociacionismo atemperado comenzó a ser remplazado por una nueva ola de radicalización en el movimiento de liberación homosexual, lo que sirvió para que el periodo homófilo pasase a la historia como un estadio intermedio entre dos momentos de activismo más pujante. Esta nueva ola recuperó el impulso que llevó al movimiento homosexual a irrumpir en el siglo XIX en los terrenos político y científico, con la diferencia de que ahora lo hizo dotado de un tono más enérgico y de un potencial de intervención en la esfera pública mucho mayor. Esta nueva etapa, que comenzó en 1968, constituyó el marco histórico en el que se desarrolló el movimiento de liberación gay y lésbico español durante la transición.

A) Orígenes del movimiento fuera de España: primeras movilizaciones de liberación homosexual en Europa y Estados Unidos

El activismo homosexual en los países occidentales se desarrolló desde finales de la década de los sesenta de un modo escalonado. Durante aquellos años, los homosexuales, y con ellos otras minorías sexuales, irrumpieron en el panorama social por medio de movilizaciones que tenían por objetivo la visibilidad del colectivo y la desestabilización del sistema heterosexual considerado como opresor. El punto de partida de esta nueva etapa activista se encuentra en París, concretamente durante el mes de mayo de 1968.

En el fervor revolucionario de Mayo del 68¹⁰⁶ se produjo una eclosión de libertad sexual que estuvo influida por las prácticas del amor libre propias del movimiento hippie, auspiciada por los avances científico-médicos, como la “píldora anticonceptiva” (Artières - Zancarini-Fournel, 2008: 451-454), y respaldada por las

¹⁰⁵ Otros colectivos importantes fueron el danés *Forbundet*, el suizo *Der Kreis/ Le Cercle*, el belga CCL/COC o el también estadounidense *West Side Discussion Group*.

¹⁰⁶ Sobre Mayo del 68 existe numerosa bibliografía, para un estudio amplio y documentado del mismo véanse Dreyfus-Armand - Gervereau (1988), Brillant (2003), Artières - Zancarini-Fournel (2008) y Sauvêtre (2010).

ideas predicadas por pensadores como Herbert Marcuse¹⁰⁷ y psiquiatras como Wilhem Reich¹⁰⁸. Esta liberación estuvo marcada por un claro signo de heterosexualidad. Sin embargo, hubo desde el primer momento ciertas tentativas por parte de algunos activistas de sumar también la causa homosexual a las reivindicaciones sesentayochistas. Para cumplir con este objetivo se creó, en pleno mes de mayo, el *Comité d'Action Pédérastique Révolutionnaire* (CAPR)¹⁰⁹, de donde surgieron los primeros líderes del movimiento homosexual en Francia, como Guy Hocquenghem o Guy Chevalier. Al mismo tiempo, se trató de concienciar a los estudiantes del sentido político revolucionario que tenían las sexualidades no normativas desde los muros de la *Sorbonne* a través de carteles que apelaban a las “minorías eróticas” (Le Dem, 2008).

Todos estos intentos por presentar la homosexualidad como algo a reivindicar desde la tribuna de Mayo del 68 fracasaron; los carteles de la *Sorbonne* amanecieron arrancados al día siguiente de haberse colgado (Le Dem, 2008), y el CAPR se disolvió tan pronto como el resto de los comités revolucionarios creados entre mayo y junio, una vez hubo pasado el momento álgido de la agitación (Sibalis, 2005). Sin embargo, los acontecimientos de mayo no pasaron en balde para el movimiento de liberación homosexual. Al contrario, a partir de 1968 se terminó con las políticas llevadas a cabo tradicionalmente en términos de homosexualidad, los tiempos de clandestinidad y ocultamiento habían terminado y los activistas decidieron continuar su lucha por la senda abierta desde entonces con una crítica radical de los modos tradicionales de existencia, en la que la homosexualidad fue asumida como una postura política (Le Dem, 2008).

En coherencia con esta actitud se fundó en 1971 el *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR) por activistas gays y lesbianas herederos de mayo del 68 (Sibalis 2005) que habían tomado conciencia de su papel como agentes de cambio social y aprendido las técnicas para llevarlo a cabo. Según explica Hocquenghem, uno de sus miembros más destacados y teóricamente activos, en *El deseo homosexual* (*Le Désir Homosexuel*, 1972), este colectivo construyó su espacio político desde una crítica a toda normalidad, incluida la de la homosexualidad. En este texto, se sitúa el objetivo

¹⁰⁷ En el libro *El hombre unidimensional* (*One-Dimensional Man*, 1964) desarrolló una teoría consistente en la síntesis entre el marxismo y la teoría freudiana, a través de la que advirtió del uso de la sexualidad como una herramienta de control por parte de los núcleos de poder.

¹⁰⁸ Entre sus obras más destacadas citamos *La función del orgasmo* (*Die Funktion des Orgasmus*, 1927) o *La revolución sexual* (*Die sexuelle Revolution*, 1936).

¹⁰⁹ El hecho de crear un comité de acción política implicaba que los fundadores de dicho grupo no se conformarían con plantear sus demandas únicamente en el ámbito universitario, sino que buscarían lograr, a partir de ellas, una transformación de la sociedad (Sauvêtre, 2010).

último de las reivindicaciones del activismo homosexual en el fin del sistema de opresión heterosexual, cuyo origen Hocquenghem encontró unido al surgimiento del capitalismo avanzado¹¹⁰. Pero, más allá de su oposición a los sistemas de opresión dominantes, la herencia sesentayochista del FHAR se aprecia también en su proceder cotidiano tanto en el modo en que sus miembros utilizaron los distintos medios de comunicación institucionales (radio, prensa, televisión...), con el propósito de producir un cortocircuito en sus sistemas¹¹¹, como en el lenguaje que empleaban y en la actitud combativa que adoptaron, mezcla de humor y rebeldía (Le Dem, 2008).

A pesar de la importancia de los acontecimientos de mayo del 68 y de la influencia que estos tuvieron para el desarrollo del movimiento homosexual durante los años setenta, hubo otro hecho que resultó aún más definitivo para la organización del activismo homosexual en todos los países del mundo capitalista (incluido el FHAR en Francia). Se trata de la contundente respuesta que protagonizaron los homosexuales ante la redada policial del 28 de junio de 1969 en el bar Stonewall Inn del barrio Greenwich Village en Nueva York, donde se habían concentrado tras la celebración del funeral de Judy Garland¹¹².

En otras ocasiones la policía ya había irrumpido violentamente en distintos lugares de reunión homosexual, incluso en ese mismo establecimiento. Pero la respuesta que recibieron aquella noche fue inusitada, pues los clientes reaccionaron ante la redada de forma violenta. Esperaron a los policías a la salida del bar para hacerles frente lanzándoles todo lo que encontraron, incluso prendieron fuego al local (Mira, 2002; Soriano Gil, 2005: 123). Entre los protagonistas de los disturbios de aquella noche se encontraban las minorías más desfavorecidas y marginadas dentro de la propia comunidad gay, como las lesbianas, los chaperos, las “locas”, las *drag-queens* o los transexuales, y esto no hizo sino radicalizar aún más el enfrentamiento (Carter, 2004: 163-165)¹¹³.

¹¹⁰ Este modo de pensar llevó al FHAR a apoyar otras causas que se oponían a este sistema, como las del movimiento ecológico (Hocquenghem, 2009: 122).

¹¹¹ La presentación del FHAR tuvo lugar el 10 de marzo de 1971 mediante el sabotaje de una emisión de Radio Luxemburgo en la que se debatía sobre homosexualidad (Le Dem, 2008).

¹¹² Un año después, en 1970, el 28 de junio se declaró día de la liberación gay –actualmente conocido como Día del orgullo gay– y para celebrarlo se convocó una marcha desde la Plaza de Washington en Greenwich Village hasta Central Park (Weinberg - Williams, 1977: 67).

¹¹³ Como los acontecimientos se fueron complicando y no fue posible evacuar la zona tan rápido como se hubiese esperado, la policía tuvo que pedir refuerzos a los antidisturbios de la *Tactical Police Force*, hasta que al fin las fuerzas del orden lograron controlar la revuelta. Algunas asociaciones homófilas más conservadoras, como la neoyorkina *Mattachine*, se posicionaron contra lo ocurrido en Stonewall alegando que no valía la pena defender el local, pues era un lugar insalubre (Weinberg - Williams, 1977).

En los días posteriores continuaron los disturbios y fue en este ambiente en el que se fundó el *Gay Liberation Front* (GLF), que fue el primer movimiento homosexual que en esta nueva etapa se distanció de los modos de organización homófilos y las políticas más moderadas. En el seno de esta organización se formaron células para el desarrollo del activismo lésbico (*Radica Lesbians*) y travesti (*Street Transvestite Action Revolutionaries*), así como grupos de gays portorriqueños y negros (*Third World Gay Revolution*) y de menores de veintiún años (*Gay Youth*).

Las reivindicaciones planteadas por el GLF bajo la consigna del “*Gay Power*” cobraron una gran fuerza pues, aprovechando las circunstancias del momento, alinearon su lucha por la liberación de los homosexuales con el combate a favor de otras causas como el antibelicismo, principalmente en lo que se refiere a la Guerra de Vietnam, como parte de la lucha contra el sistema heterosexual y sus muestras de virilidad a través del juego de la guerra (Hocquenghem, 2009: 121). Los militantes del GLF optaron por la confrontación directa con el sistema capitalista; esto les llevó a crear su espacio político cerca de la izquierda más radical, lo que les permitió asociarse con otras organizaciones radicales como los *Black Panthers*¹¹⁴. Pronto, la elección de esta vía política provocó las discrepancias en el seno del GLF y se produjo la escisión de algunos militantes que fundaron en diciembre de 1969 la *Gay Activists Alliance*, de talante más moderado (Weinberg - Williams, 1977).

El GLF fue la primera organización homosexual que decidió plantar cara a las normas heterosexuales. Su ejemplo fue tempranamente emulado por colectivos gays en todo el mundo. En 1971 nacieron los primeros frentes de liberación homosexual en Canadá (*Front de libération Homosexuelle*), en Argentina (Frente de Liberación Homosexual), en México (Frente de Liberación Homosexual), en Reino Unido (*UK Gay Liberation Front*), en Francia (FHAR)¹¹⁵, en Italia (*Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano* [FUORI!]), y también, aunque bajo condiciones particulares, en

¹¹⁴ Información obtenida de la web <http://www.rainbowhistory.org/glf.htm> (consultado el 26 de agosto de 2010). Al mismo tiempo, sobre la relación entre la homosexualidad y los *Black Panthers* cabe destacar también la estrecha vinculación que con ellos mantuvo Jean Genet, que llegó a refugiarse en su seno durante un periodo de su vida (Domínguez Michael, 2008: 55), tal y como explica Goytisolo en su texto “Genet y los palestinos: ambigüedad política y radicalidad poética” incluido en la edición española del libro de Genet *Cuatro horas en Chatila* (*Quatre heures à Chatila*, 1991) (Goytisolo, 2002).

¹¹⁵ La influencia que tuvo el movimiento de liberación homosexual americano en el francés fue quizá más directa que en otros casos pues, durante los acontecimientos de Stonewall Inn se encontraban en Nueva York el histórico militante francés y fundador del FHAR Guy Chevalier, que asistió a la formación del *Gay Liberation Front*. A su vez, la feminista americana Margaret Stephenson se encontraba en París entre 1970 y 1971, años en los que participó en la fundación del *Mouvement de libération des femmes* (MLF) primero, y del FHAR después (Le Dem, 2008).

España, con el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH), del que se hablará ampliamente más adelante.

En lo que respecta a la evolución del movimiento gay en España, además de la influencia del GLF y de los acontecimientos de Stonewall, tuvieron un peso especial los grupos de liberación de Italia y de Francia, así como las teorías de los intelectuales que pertenecieron a los mismos.

A pesar de que previamente ya se ha descrito el modo en que se organizó el FHAR a inicios de los años setenta, quedan por tratar aún ciertos aspectos interesantes, como el papel fundamental que en el *Front* desempeñaron las mujeres, o lo que ocurrió tras la desintegración del FHAR y la creación de distintos colectivos. Resulta oportuno reflexionar brevemente sobre todos estos aspectos, ya que son asuntos que influyeron en algún momento del desarrollo del activismo español.

En Francia, las mujeres lesbianas y feministas se habían organizado en el *Mouvement de Libération des femmes* (MLF) en 1970, un año antes de la fundación del FHAR, lo que les permitió adquirir tempranamente más experiencia que los hombres en el terreno del activismo, como quedó ejemplificado en el acto de fundación del frente, que se produjo tras una iniciativa de las mujeres a la que posteriormente se sumaron algunos varones¹¹⁶. Además el colectivo MLF ayudó a organizar siempre junto al FHAR las movilizaciones callejeras y performances con las que el colectivo buscó su espacio político en los primeros años de la década (Le Dem, 2008). Desde los momentos fundacionales tras la génesis del FHAR las reflexiones de las feministas lesbianas, como Monique Wittig o Christine Delphy, tuvieron un gran peso en la ideología del colectivo (Artières - Zancarini-Fournel, 2008: 435-443). A pesar de que el FHAR se disolviese en 1974, sus componentes, entre ellos Wittig y Delphy, continuaron su lucha homosexual y sus teorías tuvieron, y siguen teniendo en la actualidad, gran influencia en el activismo lésbico y feminista¹¹⁷.

Una vez hubo desaparecido el FHAR los activistas más radicales fundaron el *Groupe de Libération Homosexual* (GLH), y posteriormente el *Groupe de Libération Homosexual Politique et Quotidien* (GLHPQ). Esta última agrupación se alineó con las corrientes más inconformistas del movimiento y defendió la unión con la clase obrera en el combate contra la burguesía, rechazó la ideología de la identidad homosexual por

¹¹⁶ Este acto fundacional irrumpiendo en un programa de Radio Luxemburgo (véase *supra*), es relatado detalladamente en Artières - Zancarini-Fournel (2008: 622-624).

¹¹⁷ El pensamiento de Christine Delphy fue determinante para la modernización del feminismo español a partir de la muerte de Franco (Amorós, 2009: 196-197).

ser un rasgo propio de la sociedad capitalista, y trató de introducir el debate sobre la homosexualidad en las agrupaciones políticas de extrema izquierda (Nicolas, 1978: 67-68). EL GLHPQ trabajó por el fin de la discriminación cotidiana de los homosexuales en terrenos como el laboral, el económico o el del alojamiento, es decir, en todo aquello que podía conducir al gueto (Nicolas, 1978: 10). Los planteamientos de este grupo tienen especial interés para el activismo español debido a que en él militaron algunos de los teóricos franceses más influyentes en España, como Jean Nicolas.

Al margen del FHAR, el otro gran colectivo europeo que influyó directamente en el ámbito hispano fue el FUORI! italiano (Anabitarte - Lorenzo Sanz, 1980). Esta agrupación estuvo constituida en su mayor parte por homosexuales radicales no violentos, entre cuyos fundadores se encontraron Angelo Pezzana y Mario Mieli. Las tesis de este segundo, siempre orientadas del lado del marxismo, le llevaron a concebir la posibilidad de construir un comunismo gay (Mieli, 1977). Mieli estuvo influido en un primer momento por el GLF de Reino Unido, con el que colaboró durante una breve estancia en Londres. Este hecho pudo haber condicionado la línea de acción del FUORI! Sin embargo, una vez en Italia y tras la fundación de este colectivo, la línea ideológica de Mieli evolucionó en una síntesis entre psicoanálisis y marxismo más propia de las corrientes sesentayochistas, lo cual llevó al activismo italiano a labrarse una identidad particular¹¹⁸ (Rossi Barilli, 1999: 46-89).

En la búsqueda de su lugar político, los gays y lesbianas italianos asumieron que la liberación homosexual únicamente podría llegar en el orden de una transformación mayor que afectara a la sociedad en términos generales. Por ello apoyaron causas ajenas a las que, en principio, tenían que ver con la homosexualidad, como el antibelicismo o el ecologismo (Anabitarte - Lorenzo Sanz, 1980). Debido a su radical actitud inicial, el FUORI! sufrió en 1972 la escisión de una pequeña facción con ideas más conservadoras que fundó el grupo AIRDO (*Associazione Italiana per il Riconoscimento dei Diritti degli Omifili*), mucho más moderado, que pretendía seguir el modelo homófilo de la asociación francesa *Arcadie* (Rossi Barilli, 1999: 53).

Por su parte, en 1974, el FUORI! decidió integrarse en el *Partito Radicale Italiano* (PRI), pues sus miembros estimaron que este partido era el que mejor representaba sus intereses y que podía suponer además una vía fértil para la proyección

¹¹⁸ Información obtenida de la web <http://libcom.org/library/gay-communism-mario-mieli> (Consultado el 26 de agosto de 2010)

política de sus reivindicaciones (Rossi Barilli, 1999: 60). Esta decisión tuvo grandes costos políticos para el FUORI!, ya que desde entonces se produjo una dispersión del debate propiamente homosexual entre sus militantes¹¹⁹, provocándose así una difuminación de la identidad del colectivo dentro de la estructura del partido. Pero además, la federación de este grupo en el PRI supuso también la salida de Mieli de sus filas, que fundó en Milán otro colectivo más próximo a sus ideas (Rossi Barilli, 1999: 61).

El frente continuó su camino en el interior del *Partito Radicale* logrando algunos avances políticos –como el hecho de que en 1976 se presentasen a las elecciones candidatos abiertamente homosexuales (Anabitarte - Lorenzo Sanz, 1980)–, hasta su disolución definitiva en 1982. La experiencia del FUORI! sirvió de ejemplo al activismo español a la hora de organizarse pero, sin duda, la mayor aportación desde el territorio italiano vino de la pluma de Mario Mieli, influyente teórico del movimiento que contribuyó activamente con algunos colectivos y asociaciones culturales homosexuales de Cataluña¹²⁰.

Durante la década de los setenta, el activismo homosexual en España bebió de las propuestas radicales de estos grupos y militantes italianos y franceses. La vinculación entre los colectivos de los tres países mediterráneos fue tal, que pueden identificarse entre ellos ciertos factores comunes. Para empezar, las agrupaciones en estos países surgieron en los márgenes de la izquierda revolucionaria o radical, principalmente entre grupos trotskistas o anarquistas (Linatza, 1980), pero además, Paul Julian Smith ha señalado la existencia de otro elemento común, y es que, normalmente el primer paso hacia la liberación homosexual en los países latinos fue la crítica a la identidad homosexual concebida dentro de un programa de confrontación más amplio, mientras que en los países anglosajones este primer paso consistió en la celebración de la homosexualidad (Smith, 1998: 4). En el recorrido que se elabora seguidamente a

¹¹⁹ Poco a poco, la especificidad de la militancia homosexual se fue perdiendo entre la burocracia partidista, y las exigencias y sacrificios necesarios para sobrevivir en las esferas de la alta política (Anabitarte - Lorenzo Sanz, 1980).

¹²⁰ Principalmente colaboró en algunos números de la revista *Lambda* publicada por la asociación Casal Lambda de Barcelona. Por otra parte su libro *Elementos de crítica homosexual (Elementi di critica omosessuale, 1977)* fue traducido al castellano por Joaquim Jordà en 1979 y Mieli en persona viajó a Barcelona, Madrid y Valencia para presentarlo en las sedes de los colectivos de las distintas ciudades, lo cual facilitó la aproximación del público a las teorías del italiano (Anón., 1980). En Cataluña, los debates sobre homosexualidad durante los últimos años setenta están muy influenciados por la figura de Mieli, de tal forma que el italiano se convirtió en una referencia continua en las discusiones de la militancia. Esto puede comprobarse en las entrevistas a Eliseu Picó, Jordi Herralde, Nazario o Mercè Fornells realizadas por Fluvíà en su libro *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme* (2003).

través de la evolución del movimiento de liberación homosexual en España se profundizará más en las distintas relaciones e intercambios que se dieron entre los activistas de las distintas nacionalidades.

B) El movimiento de liberación homosexual en España: asimilaciones, influencias y desarrollo durante los años setenta

Hasta este momento se ha reconstruido la evolución del movimiento de liberación homosexual fuera de las fronteras españolas, y para ello se ha contado con el marco general que proporcionan las democracias occidentales. En España el movimiento de liberación homosexual surgió en unas condiciones completamente diferentes, pues durante los cinco primeros años de la década de los setenta aún estaba vigente la dictadura franquista. De este modo, a las complicaciones “normales” a las que se tuvo que enfrentar el activismo gay a nivel internacional debemos sumarles, en el caso español, las penurias particulares por las que pasaron los gays y las lesbianas españoles.

En la España franquista la homosexualidad estuvo siempre perseguida, bajo el amparo de la ley o aun sin prescripción legal. Aunque el régimen tardase algunos años en condenar explícitamente la homosexualidad, la homofobia presente en la sociedad se encargó de subsanar este retraso, y los ciudadanos de a pie –o una gran parte de ellos– se convirtieron así en persecutores y jueces de los homosexuales (Llamas - Vila, 1997: 192). La primera condena explícita que se hizo de la homosexualidad durante el franquismo figuraba, como vimos en el primer capítulo, en el Código de Justicia Militar de 1945, en el que se penaban los actos “deshonestos” entre personas del mismo sexo (Ugarte, 2008: 89). Nueve años después, en 1954, se reformó la Ley de Vagos y Maleantes, promulgada durante la Segunda República y vigente desde 1931, incluyendo también en ella la condena de los actos de homosexualidad. Además de esta ley, la homosexualidad quedó implícitamente sancionada en algunos artículos del Código Penal de 1944 y 1963, como los que establecen los delitos de escándalo público (Art. 431), corrupción de menores (Art. 452) y abusos deshonestos (Art. 430) (Llamas - Vila, 1997: 192). A pesar de la existencia de sanciones legales, la represión por parte de la ciudadanía no decreció durante todo el franquismo, es más, un gran número de personas, ciudadanos anónimos, aprovecharon la nueva coyuntura proporcionada por la condena legal de la homosexualidad para desempeñar la función de colaboradores del

gobierno a través de delaciones y denuncias ante la más mínima sospecha¹²¹ (Mira, 2004: 297).

En los últimos años de la dictadura, el gobierno franquista daba síntomas de descomposición interna y debilidad en algunos aspectos. Sin embargo, la persecución de la homosexualidad se recrudeció. En la década de los setenta se asistió a la culminación de la homofobia del régimen tras la aprobación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) el 4 de agosto de 1970. Esta ley declaraba peligrosos para la sociedad a los homosexuales por el mero hecho de serlo; no se precisaba, como hasta entonces¹²², que hubiese habido contacto sexual entre dos hombres o dos mujeres. Además, la LPRS puso especial empeño en el carácter “recuperador” de estos peligrosos sociales que se podían rehabilitar, y a los cuales se les trataba como a enfermos. Por ello se abrieron dos centros penitenciarios, uno en Huelva y otro en Badajoz, destinados únicamente al internamiento de homosexuales para poder tratarlos médicamente, curarlos y finalmente reinsertarlos en la sociedad como “sanos heterosexuales” (Arnalte, 2003). Como puede verse, a través de la LPRS, el régimen logró unir en un solo cuerpo a prácticamente todas las instituciones que le sirvieron para reprimir la homosexualidad: la Iglesia justifica moralmente la condena, la Justicia establece los medios legales de la persecución, la Medicina se ocupa de sanar a los enfermos y la sociedad los acepta cuando ya han pasado por el tamiz de las buenas costumbres.

De este modo, las circunstancias de la dictadura franquista, caracterizada por la represión generalizada, y por esta constante persecución de la homosexualidad en particular, dotaron al movimiento de liberación homosexual español de unas características particulares que le impidieron manifestarse de una manera contundente hasta la muerte del dictador en 1975. No obstante, durante los primeros años de la década de los setenta existió ya un activismo homosexual y clandestino que, organizado en un primer momento en Barcelona, se fue extendiendo por las principales ciudades del Estado conforme avanzaban los años.

El marco para la evolución de esta militancia homosexual en España lo estableció la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (De Fluvià, 1977). Inmediatamente después de que se publicase el proyecto de ley en el *Boletín Oficial del*

¹²¹ En el libro de Arnalte (2003) se encuentran los mejores ejemplos al respecto.

¹²² Al menos en la teoría, puesto que en la práctica se sabe que no fue así, que el hecho de ser homosexual, a pesar de no haber sido sorprendido manteniendo relaciones sexuales de cualquier tipo con otra persona del mismo sexo, fue también motivo suficiente para ser detenido (Arnalte, 2003: 69).

Estado el 16 de enero de 1970, los abogados catalanes Armand de Fluvià y Francesc Francino, ocultos tras los pseudónimos humorísticos Roger de Gaimon y Mir Bellgai respectivamente, decidieron llevar a cabo una política de actuación para impedir que la LPRS saliese adelante. Para ello escribieron una carta a la Conferencia Episcopal Española tratando de sensibilizar al clero y ganarse su apoyo en contra de una ley que atentaba contra los derechos fundamentales de los ciudadanos; esta carta no tuvo respuesta. Afortunadamente, también escribieron a André Baudry, director de la revista homófila francesa *Arcadie*, para informarle de la situación de la homosexualidad dentro del país (De Fluvià, 2003: 47, 48). En *Arcadie*, y particularmente en Baudry, sí encontraron un aliado importante para el desarrollo posterior del activismo. Aunque finalmente la LPRS salió adelante sin que los dos abogados pudiesen remediarlo, estas primeras acciones individuales –aún no se habían constituido en colectivo–, sirvieron para dar a conocer la situación de los homosexuales españoles, primero en Francia y luego en el interior de España, donde la prensa abordó este tema únicamente en referencia a la preocupación manifestada por el país vecino (De Fluvià, 2003: 48, 49).

Después de tres décadas de opresión, la promulgación de la LPRS fue el hecho determinante para que los homosexuales españoles despertasen en 1970 y comenzaran a organizarse. Además, la supresión de esta ley se convirtió en el *leitmotiv* de las reivindicaciones del activismo gay hispano hasta 1979, año en el que, con la ayuda de los partidos de izquierdas, los colectivos consiguieron que la ley fuese modificada en los artículos referentes a la homosexualidad. Sin embargo, el origen del movimiento de liberación homosexual en España no puede explicarse únicamente a partir de este hecho, sino que debe entenderse también teniendo en cuenta el contexto internacional que hemos presentado más arriba, principalmente lo sucedido alrededor de mayo del 68 y tras las revueltas de Stonewall.

A pesar de que el régimen puso todo su empeño en aislar a España para evitar una contaminación ideológica extranjera, las teorías sesentayochistas pudieron penetrar en el ambiente universitario español (Berzosa Camacho, 2009: 31-36), principalmente en Cataluña donde, entre 1969 y 1971, se vivió un periodo de movilización estudiantil y lucha sindical al estilo parisino, que fue llamado “bienio radical”¹²³. Sin embargo, los

¹²³ Esta cronología ha sido tomada del libro autobiográfico de José Ribas (2007). En cambio, en otros textos se encuentran variaciones de las fechas a 1968-69 (Bassets - Bastardes, 1979), o un incremento del mismo periodo, hasta considerarlo cuatrienio (Argullol, 1977).

sucesos de mayo del 68 no sólo tuvieron un reflejo en el mundo universitario, sino también en el terreno de los partidos políticos y de los medios de comunicación.

El principal partido que se vio afectado por estos cambios fue el Partido Comunista de España (PCE) que, con la crisis que entonces envolvía al comunismo soviético y el surgimiento de distintas alternativas, sufrió varias escisiones –la maoísta, la marxista-leninista o la althusseriana, entre las más importantes– a lo largo de la década de los sesenta (Laiz, 1995). Pero además, entre 1969 y 1971, surgieron en España nuevas agrupaciones de tendencias trotskistas como el Frente Obrero de Cataluña (FOC) o Comunismo¹²⁴, y de reminiscencias situacionistas como el Movimiento Ibérico de Liberación (MIL)¹²⁵.

Al mismo tiempo, en cierta parte de la prensa escrita, comenzó a evidenciarse un alejamiento respecto a la postura oficial del Régimen conforme avanzaba la década, lo que significó una ligera apertura reflejada en publicaciones pioneras como *Cuadernos para el diálogo* y *Triunfo* (Magnini, 1987: 213), o más posteriormente en *Destino* y *Tele-Exprés*. Gracias a estas revistas aperturistas, pudieron conocerse en el interior de España los acontecimientos vividos durante el mes de mayo de 1968 en Francia y el movimiento *hippie* americano, entre otras propuestas contraculturales (Berzosa Camacho, 2009: 34, 35).

En este sentido y volviendo al movimiento homosexual, Armand de Fluvià explica en su libro sobre el desarrollo la homosexualidad bajo la clandestinidad del franquismo, cómo él y otros amigos, preocupados por la situación de la homosexualidad en España, supieron de la participación de los homosexuales en los acontecimientos de mayo del 68 y de las revueltas de Stonewall en 1969 a través de la revista *Arcadie*, de la que eran suscriptores (De Fluvià, 2003: 56). Estos hechos les animaron definitivamente a organizar un grupo clandestino llamado Agrupación Homófila para la Integración Social (AGHOIS), que al poco tiempo cambió su nombre por el de Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH). De este modo puede concluirse que el activismo gay en España se vio fuertemente condicionado por la situación represiva en la que vivían los homosexuales bajo el franquismo, pero que al mismo tiempo tiene en mayo del 68 y en Stonewall unas raíces comunes con la militancia homosexual de los países del entorno como Italia o Francia.

¹²⁴ Para más información sobre el grupo Comunismo consúltese Sala - Durán (1974).

¹²⁵ Para saber más sobre el MIL consúltese Rosés Cordobilla (2002).

De la síntesis entre lo vernáculo y lo foráneo surgió en 1971 el MELH, que quedó constituido como la primera organización española involucrada completamente en la lucha por los derechos de los homosexuales de ambos sexos. A pesar de que los varones fueron mayoría desde un principio, en el colectivo destacó la presencia de dos activistas lesbianas, cuyos pseudónimos fueron Marga y Amanda Klein (De Fluvià, 2003: 57; Trujillo Barbadillo, 2008: 64). Durante el primer año los integrantes de este grupo se dedicaron a buscar nuevos miembros para el colectivo, a organizar su estructura interna y a establecer contactos en el extranjero (Francia, Nueva York). A partir de 1972 su principal actividad fue la edición de un boletín informativo llamado AGHOIS, nombre tomado de la primera asociación que dio lugar al definitivo MELH. En este boletín se publicaron artículos en los que se discutía sobre diversos aspectos relacionados con la homosexualidad. Además, en su interior podía encontrarse información jurídica, médica, religiosa, política y social, así como noticias nacionales y extranjeras y diversas críticas literarias, cinematográfica o teatrales, todo ello escrito desde un punto de vista incuestionablemente homófilo (De Fluvià, 1977: 486).

En aquellos años AGHOIS fue la única publicación española que trató el tema de la homosexualidad de forma positiva. Se editó entre 1972 y 1974 gracias a la ayuda brindada por la revista francesa *Arcadie*, que la tomó bajo su tutela, llegando a presentarla como el “suplemento de *Arcadie* para los amigos de España” (De Fluvià, 2003: 54). Las ediciones se preparaban en España y después se mandaban a Francia, donde *Arcadie* se encargaba del multicopiado y del envío de los ejemplares a los suscriptores. Esta relación funcionó bien hasta que el ministro de asuntos exteriores español en París informó al gobierno galo de que *Arcadie* estaba ayudando a una organización clandestina española, ante lo cual la ayuda cesó (De Fluvià, 1977: 486). El último número de AGHOIS (el nº 18) fue editado desde Suecia por Michael Holm en 1974 (Fulià, 2003: 59).

El MELH y sus militantes comenzaron su andadura muy cerca de lo que anteriormente denominamos movimiento homófilo –de ahí su estrecha relación con *Arcadie*–, con unos planteamientos bastante moderados y dos objetivos fundamentales: concienciar a favor de la abolición de la LPRS y lograr una mayor visibilidad social de la homosexualidad. Esta postura moderada también se reflejó en la línea editorial de AGHOIS, que ya en 1972 recibió por ello críticas de algunos lectores (De Fluvià, 2003: 54; Mira, 2004: 477). Sin embargo, esta temprana actitud fue pronto superada, y tanto el colectivo como el boletín se fueron radicalizando paulatinamente influenciados por las

ideas de la marxista Amanda Klein. Esta militante del MELH enriqueció al grupo proponiendo nuevas lecturas a sus integrantes, y defendiendo la idea de que detrás de la sexualidad había una ideología heterosexual dominante, que era el objetivo a combatir insertando la problemática homosexual dentro del planteamiento más general de la lucha de clases (De Fluvià, 2003: 57; Mira, 2004: 478). En este sentido, queda clara la importancia de las lesbianas en el movimiento de liberación homosexual, especialmente en el terreno de la reflexión teórica.

Desde la organización del MELH en Cataluña se quiso extender la actividad del colectivo por distintos lugares de España. Para ello se trató de organizar dos células en Madrid y en Bilbao (Trujillo Barbadillo, 2008: 64). Además, a lo largo de sus cuatro años de existencia, la agrupación catalana mantuvo una relación continua con movimientos de liberación de distintos países, como la Comunidad del Orgullo Gay de Puerto Rico, la estadounidense *Gay Activists Alliance*, el FUORI! italiano o el FHAR francés. Siguiendo esta misma lógica expansionista, el MELH participó en distintos congresos y seminarios nacionales e internacionales, como las jornadas sobre sexualidad organizadas por la Sección de Antropología Sexual de la *Universitat Catalana d'Estiu a Prada*, el *I Internacional Gay Rights Congress* en Edimburgo o el congreso *Homophilie à visage découvert* en París (De Fluvià, 1977: 487; De Fluvià, 2003: 61).

En 1975 el MELH se disolvió por diferencias ideológicas entre sus miembros. Tras esta separación, los activistas más radicales influidos por colectivos extranjeros como el FHAR y el Frente de Liberación Homosexual de Argentina fundaron en diciembre de ese mismo año el *Front d'Alliberament Gai de Catalunya* (FAGC) (De Fluvià, 2003: 62), dando lugar así a una nueva etapa del activismo español pues, a partir de la experiencia de este nuevo colectivo se organizaron otros grupos que vinieron a enriquecer el campo de la militancia homosexual a lo largo y ancho del Estado.

Después de la muerte de Franco, y según evolucionaba la transición hacia la democracia, los gays y las lesbianas comenzaron a constituir colectivos que permitieron la creación de nuevas relaciones sociales y políticas en las principales ciudades españolas (Llamas - Vila, 1997: 196). El posfranquismo fue el contexto histórico donde los homosexuales construyeron estas nuevas relaciones buscando su propio espacio político. Como era de esperar, tras cuarenta años sufriendo la persecución de un régimen dictatorial de sesgo seudofascista, este espacio propio no podía buscarse en el

terreno de la derecha, sino en el plano diametralmente opuesto: el de la izquierda y la extrema izquierda.

La asociación entre la homosexualidad y las fuerzas políticas progresistas propició algunos resultados positivos¹²⁶, pero a largo plazo supuso un conflicto casi permanente con miembros significativos de la izquierda más tradicional¹²⁷, que no estaban dispuestos a compartir con los homosexuales un espacio político que consideraban de su propiedad. La incursión de la homosexualidad en el terreno político de la transición, muy definido por la distinción entre izquierda y derecha, trajo algunos problemas a gays y lesbianas derivados de la doble militancia (homosexual y marxista) y en ocasiones hizo complicada la localización de un espacio específico para la homosexualidad.

A partir de 1975, con la proliferación de colectivos militantes, la situación del activismo español se hizo más compleja, ya que las actitudes políticas de los mismos eran divergentes entre sí en algunos aspectos, y en ocasiones muy distintas. Por ello, para abarcar todas las diferentes sensibilidades se estudiarán las orientaciones de cada grupo dividiéndolos geográficamente por comunidades, entre las cuales se desarrollarán principalmente dos: Cataluña y Madrid, debido a que en ellas existió una mayor actividad. Este repaso comienza por Cataluña con el surgimiento del FAGC.

En el mismo año de la muerte del dictador, con el objetivo de dejar atrás las propuestas caducas del MELH, los militantes del *Front d'Alliberament Gai de*

¹²⁶ En muchas ocasiones los partidos de izquierdas ayudaron a las agrupaciones homosexuales con los trámites legales necesarios para poder convocar sus manifestaciones del Orguyo Gay, haciendo oficiales las convocatorias en su nombre, cuando aún los grupos activistas eran ilegales (Petit, 2003: 28-29). En otras, partidos como el *Partit Socialista Unificat de Catalunya* (PSUC), el *Partit Socialista d'Alliberament Nacional* (PSAN) o la Liga Comunista Revolucionaria (LCR), respaldaron las propuestas de los colectivos gays y lésbicos, como el caso concreto de la campaña para la legalización del FAGC (Petit, 2003: 33).

¹²⁷ A finales de la década de los setenta los marxistas ortodoxos mostraron en muchas ocasiones una actitud profundamente homófoba. Contamos, en este sentido, con algunas declaraciones de dirigentes de partidos de izquierdas en las que se manifiesta tal actitud. Resulta esclarecedora la opinión del secretario general del Partido del Trabajo de España (PTE) Eladio García, que consideraba que “la homosexualidad ha de ser condenada” (Mira, 2004: 423), o la de Diego Fábregas, que ocupó el mismo cargo en la Organización de Izquierda Comunista de España (OICE, OIC), quien, autoproclamándose reaccionario en estas cuestiones, afirmaba que a los homosexuales “no hay que estimularlos ni hacer una liga para defenderlos” (Mira, 2004: 423). Pero, sin duda, las declaraciones más significativas al respecto, fueron las de Enrique Tierno Galván, debido a su importancia como emblemático opositor a la dictadura y como figura de primera línea del marxismo español, ya que era el presidente del Partido Socialista Popular (PSP). En una entrevista concedida a la revista *Interviú* en 1976 (nº 29), Tierno llegó a afirmar lo siguiente: “[n]o, no creo que se les deba castigar [a los homosexuales]. Pero no soy partidario de conceder libertad ni de hacer propaganda del homosexualismo” (Llamas - Vidarte, 2001: 93; Mira, 2004: 422). Un año después, lejos de retractarse de esta aseveración, reincidió en su homofobia, según recoge Goytisolo en un artículo de 1978, afirmando que “lo mismo que no hay derechos específicos para otro tipo de alteraciones de lo que el consenso común llama normal, aquí [caso de los homosexuales] tampoco debe haberlas” (Goytisolo, 2003: 101-113).

Catalunya iniciaron un proceso de constitución que duró dos años. Durante ese periodo de tiempo se discutieron en sesiones asamblearias las bases ideológicas del FAGC, que quedaron plasmadas en el *Manifest* de 1977. Este texto fue redactado en su versión definitiva por Eliseo Picó, uno de los intelectuales más influyentes del movimiento, que estaba en sintonía con las ideas del italiano Mieli (FUORI!). En este manifiesto el FAGC se define como un grupo revolucionario muy en línea con la ideología sesentayochista y con teóricos extranjeros como Jean Nicolas (GLHPQ), Hocquenghem (FHAR), o el mismo Mieli (Mira, 2004: 486).

De este modo, y teniendo en cuenta estas referencias, tras la lectura del manifiesto, puede afirmarse que el FAGC interpreta el capitalismo como un sistema de represión que se proyecta en ciertas construcciones sociales encargadas de reproducir su modelo, como la familia, la pareja o el matrimonio, y que afectan especialmente a la homosexualidad¹²⁸. Para combatir esta represión sistemática sobre la homosexualidad, los miembros del FAGC plantearon esquemas de inspiración francesa e italiana que consistieron en la supresión de las categorías homosexual y heterosexual como realidades separadas, pues comprendieron que esta separación responde únicamente a la represión sobre la primera, y por esta misma razón se opusieron a la creación de guetos donde los homosexuales pudieran ser confinados¹²⁹ (Mira, 2004: 486).

Los activistas catalanes consideraron que no podían emprender la transformación social que demandaban por separado, por eso reclamaron la ampliación de la lucha ideológica a toda la clase obrera guiada por sus organizaciones de masas¹³⁰, y proyectaron sus reivindicaciones hacia el terreno común de las agrupaciones de izquierda. Esto les llevó a apoyar, entre otros objetivos, la reducción de la jornada laboral, el fin de la explotación sexual masculina y femenina, la supresión del Servicio Militar y el Servicio Social obligatorios y la separación entre Iglesia y Estado (De Fluvià, 1977: 489- 491). Al mismo tiempo consideraron fundamental trabajar para la mejora de la educación sexual de la sociedad en todos sus niveles, no únicamente en las instituciones educativas, sino en términos de formación permanente con un doble cometido: prevenir la homofobia y combatirla cuando ésta ya exista.

Como puede comprobarse por lo dicho hasta ahora, la ideología del FAGC en estos primeros momentos era bastante cercana al marxismo. Esta proximidad ideológica

¹²⁸ Información obtenida de la *Plataforma Reivindicativa* inserta en el *Manifest* e incluida en el libro de Soriano Gil (2005; 131-134).

¹²⁹ Ídem.

¹³⁰ Ídem.

facilitó que algunos militantes homosexuales del *Partit Socialista Unificat de Catalunya* (PSUC), como Jordi Petit, se uniesen al colectivo (Petit, 2003: 28), y que los comunistas apoyasen a esta organización ante el gobierno de España en sus tentativas de ser legalizada (Anón., 1979: 5).

El FAGC se constituyó como una asociación plural en la que desde el primer momento participaron homosexuales varones y mujeres. La presencia de lesbianas se materializó en la creación del *Col·lectiu de Lesbianes de Barcelona* (CLB), que como grupo mantuvo su identidad y autonomía en el seno del *Front*, aunque muy tempranamente, en 1978, decidió desvincularse del FAGC para unirse a la Coordinadora Feminista, donde consideró que podría desarrollar más libremente su identidad (Llamas - Vila, 1997: 199; Trujillo Barbadillo, 2008: 72). Además de las reivindicaciones homosexuales, el FAGC recogió las demandas específicas de otras minorías sexuales como las de los transexuales, a los que se tuvo en cuenta en el *Manifest* a través de la petición explícita de la no discriminación social para aquellas personas que se hayan sometido a cambios de sexo (De Fluvià, 1977: 491).

El FAGC monopolizaba el activismo homosexual en Cataluña. En 1977 la organización convocó en Barcelona la primera manifestación del “Día del orgullo gay”, en la que se reclamó la abolición de la LPRS y la libertad sexual¹³¹. En esta manifestación, que fue duramente reprimida, la presencia de travestis en primera línea fue notable, como puede observarse en las fotos de Colita (Trujillo Barbadillo, 2008: 65) y Carlos Bosch (Nazario, 2010: 120-121). En este sentido, Óscar Guasch indica que la participación de las travestis en las primeras manifestaciones del movimiento gay contribuyó a la consolidación del *Front* y a la ampliación de la visibilidad de los homosexuales (1991: 101).

La represión policial sobre aquella primera marcha no impidió que el FAGC continuase sumándose a todo tipo de actos públicos como las Jornadas Libertarias de 1977 o la manifestación del 1º de mayo del mismo año (Nazario, 2010: 121). Al mismo tiempo, en todas estas manifestaciones y en todos los actos oficiales del FAGC, las travestis, los transexuales y “las locas” continuaron participando en primera fila, lo cual no agradaba del todo a la dirección del colectivo, por considerar que estas dañaban su imagen y sus pretensiones de integración de los homosexuales en la sociedad (Mira,

¹³¹ Esta marcha no había sido autorizada debido a que el organizador era una institución aún clandestina, por lo que la policía reprimió la concentración con violencia (Llamas - Vila, 1997: 197); posteriormente estos hechos fueron recogidos por la prensa nacional e internacional (Petit, 2003: 28).

2004: 486). Finalmente, esto fue motivo para que en 1978 se produjera la segunda escisión que sufrió en FAGC –después de la de las lesbianas del CLB– y se creara así la *Coordinadora de Col·lectius d'Alliberament Gai* (CCAG)¹³².

Según indica en una entrevista Lluís Escribano, militante primero del FAGC y de la CCAG después –además de miembro del colectivo cinematográfico *Els 5QK's*–, dentro del *Front* había ciertos activistas que consideraban que los transexuales, las travestis y las “locas” tenían un “punto revolucionario”, y estaban a favor de que estos formasen parte de la cabecera visible en todos los actos del FAGC, pero también había otros que no compartían esta visión (De Fluvià, 2003: 157). El aspecto más polémico de este debate tuvo que ver con las travestis. Hubo activistas del FAGC, como el propio Armand de Fluvià, que se manifestaron en contra de su presencia en las manifestaciones al entender que estos imitaban al estereotipo heterosexual de la mujer objeto y no a la mujer liberada¹³³, lo cual era un comportamiento que no podía permitirse (Anón., 1978: 17); mientras que desde la CCAG se defendía sin matices el travestismo como un revulsivo social (F. M., 1979: 21).

La CCAG surgió como un movimiento más radical que el FAGC. Este término, “radical”, fue empleado tanto por los militantes de un grupo como por los del otro; los miembros del *Front d'Alliberament* tiñeron el calificativo de un tono peyorativo con el que pretendieron tacharles de “contraculturales”¹³⁴ y de ser contrarios a cualquier tipo de organización (Mira, 2004: 485); mientras que los activistas de la CCAG, que se definían a sí mismos como anarquistas o anarquistas libertarios (F. M., 1979: 21; De Fluvià, 2003: 157), lo empleaban para indicar que ellos eran más libres que los otros y ajenos a toda ideología jerárquica (De Fluvià, 2003: 157-158).

En el interior de la CCAG se alinearon principalmente las travestis y los gais “con pluma”, que plantearon un tipo de acción diferente en la lucha homosexual, orientada al acercamiento de la problemática gay a la calle, a las fábricas y a todos los frentes de lucha (F. M., 1979: 21). La rivalidad entre el FAGC y la CCAG estuvo siempre presente y, aunque las diferencias entre ambos grupos, vistas con perspectiva,

¹³² No obstante, este no fue el único motivo para la escisión. *La Pluma*, boletín de la CCAG afirmaba que la separación se debió a que el FAGC se había vuelto muy integracionista y a que coqueteaba demasiado con las instituciones burguesas (Mira, 2004: 485).

¹³³ En otro momento, el mismo Fluvià matizó su postura alegando la existencia de tres tipos de travestis: las del mundo del espectáculo, las que se prostituyen y las que rechazan la sociedad y la ideología dominante a través de su transformismo, como José Pérez Ocaña (Millán, 1978: 14).

¹³⁴ La utilización peyorativa de este término proviniendo de un colectivo como el FAGC puede parecer extraña, pero no ha de olvidarse que el Front había apostado claramente por una política de integración en la sociedad, y por ende en la cultura mayoritaria.

prácticamente pueden pasar desapercibidas (Mira, 2004: 486), en aquellos años el enfrentamiento llegó a materializarse en convocatorias paralelas de manifestaciones, y en un choque continuo entre las publicaciones periódicas de ambos, *La Pluma* (CCAG) y *Debat Gai* (FAGC). Esta rivalidad finalizó en 1980 con la disolución de la CCAG.

Volviendo a la evolución del FAGC, conviene indicar que durante los últimos años de la década de los setenta, este colectivo desarrolló una política caracterizada por su creciente visibilidad, su progresiva integración en la sociedad y sus constantes intentos de legalización. Las convocatorias a eventos festivos, mítines y manifestaciones por parte del FAGC fueron cada vez más numerosas¹³⁵, pero la legalización, uno de sus principales objetivos del momento, se le resistía y sus peticiones oficiales fueron rechazadas en dos ocasiones (Petit, 2003: 29). A pesar de las negativas, tras la abolición de la LPRS el 11 de enero de 1979, el FAGC cobró nuevas energías en su empeño y planteó una amplia campaña para lograr su paso a la legalidad, que llegó por fin el 15 de julio de 1980. Resulta significativo que el FAGC consiguiese su legalización en aquel año, el mismo en el que se disolvió la CCGA, ya que la distinta suerte que corrió cada grupo es un factor indicativo de la efectividad de sus distintas estrategias activistas en un periodo como la transición, donde generalmente triunfaron las políticas de concordia y consenso sobre las más radicales¹³⁶.

A pesar de que el FAGC y la CCAG fueron las organizaciones más importantes del activismo homosexual catalán de los setenta, a fin de completar el panorama de la militancia en Cataluña debe citarse aún una tercera fuerza: *Dignitat*, surgida en 1976 por iniciativa del ex-jesuita Salvador Guasch Figueras (Soriano Gil, 2005: 182). Esta organización inspirada en los principios del humanismo cristiano era de carácter reformista y aspiraba a la integración total de los homosexuales en las estructuras ya existentes sin llegar a ponerlas en cuestión, con lo que en última instancia ayudaba a perpetuar el gueto pues, al no abordar el problema de la marginación de gays y lesbianas desde su base, contribuía a reproducir las estructuras de segregación que quería evitar (Mira, 2004: 485).

¹³⁵ Los actos convocados por el FAGC en aquellos años fueron variados, entre ellos destacan los festejos de su tercer aniversario en 1978 en el *Palau d'Esports de Barcelona*, al cual acudieron cerca de 5000 personas, y la convocatoria a la primera manifestación legal del Orgullo Gay en 1979, con una participación de entre 3000 y 5000 asistentes (Petit, 2003: 29).

¹³⁶ Sobre el consenso durante la transición véanse Monedero (2011: 121-151).

Según De Fluvià y Picó¹³⁷, este sería el retrato del activismo catalán, con el FAGC en el centro defendiendo posiciones revolucionarias, pero coqueteando con la posibilidad de negociar con aquellas fuerzas que proponían una transformación social a gran escala, a su izquierda la CCAG manteniendo una postura no integracionista radical, y a la derecha *Dignitat* defendiendo la integración social a ultranza (Nicolas, 1978). No conviene dejar de mencionar que, además de este tríptico planteado por De Fluvià y Picó, el activismo lésbico también estuvo presente en Cataluña con el *Col·lectiu de Lesbianes de Barcelona*.

El activismo homosexual español tuvo en el territorio catalán el espacio de reflexión y de creación de modelos políticos más fecundo. Los frentes y colectivos que surgieron en el resto de España se nutrieron de las experiencias catalanas, principalmente de las del FAGC, y todos ellos tuvieron como objetivo central de sus demandas la abolición de la LPRS. La aparición de estos colectivos en las principales ciudades del país tuvo lugar entre 1976 y 1978. En este periodo, la ciudad con mayor actividad después de Barcelona fue Madrid, donde en apenas dos años vieron la luz cuatro grupos diferentes.

En 1977 nacieron en la capital española tres colectivos: el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR), el Movimiento Democrático de Homosexuales (MDH) y la Agrupación MERCURIO. El primero de ellos estuvo constituido por libertarios y miembros de la trotskista Liga Comunista Revolucionaria y, como su propio nombre indica, surgió fuertemente influido por el *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* francés (Llamas - Vila, 1997: 198; Trujillo Barbadillo, 2008: 68). Sus planteamientos políticos, basados a grandes rasgos en el *Manifest* del FAGC, se desarrollaron al margen de los grupos de la izquierda tradicional, a los que acusaban de estar acomodados en la moral burguesa del sistema capitalista, especialmente en lo que se refiere a la problemática homosexual (De Fluvià, 1977: 492).

Su línea de intervención política implicaba la creencia en una alternativa revolucionaria, lo que les llevó a impulsar otros elementos de lucha social, ya que para ellos la liberación homosexual era un objetivo político enmarcado dentro de la lucha de clases (Soriano Gil, 2005: 135). El FHAR rechazaba el gueto, confiaba en la pedagogía como motor de cambio social y asumía el término “homosexual” para autodefinirse, conscientes de la agresividad que éste desprendía al enfrentarlo a las convenciones

¹³⁷ En el prólogo de la edición española del libro de Jean Nicolas *La cuestión homosexual (La question homosexuelle)*, 1976).

burguesas. Uno de los puntos reivindicativos fundamentales de este colectivo fue la necesidad de contar con mujeres feministas y lesbianas.

El segundo grupo, el MHD, fue fundado por militantes del PCE. Como señala Linatza (1980), esta doble militancia nunca fue fácil¹³⁸, pues supuso un constante enfrentamiento en dos terrenos distintos que normalmente terminó con una doble marginación¹³⁹. En líneas generales, la diferencia más significativa entre el MHD y el FHAR consistió en que los primeros pidieron reiteradamente su colaboración a los partidos políticos de izquierdas, a fin de que estos incluyeran alternativas progresistas sobre la problemática homosexual en sus programas, mientras que el FHAR no confiaba en la colaboración con dichos partidos¹⁴⁰. El MHD también se caracterizó por su talante inclusivo y sus intentos de unir fuerzas entre los homosexuales de ambos sexos, para lo cual dejó la puerta abierta a la participación de lesbianas desde sus estatutos, a pesar de ello ninguna mujer participó en esta agrupación (Trujillo Barbadillo, 2008: 67).

El tercero de los grupos creado en Madrid en 1977 fue la Agrupación MERCURIO. Inicialmente fue el más moderado de los tres –reivindicaba la integración total de los homosexuales en la sociedad–, pero paulatinamente se fue radicalizando (Llamas - Vila, 1997: 198). Más allá de lo que pudo separar a estos tres colectivos, finalmente sus similitudes hicieron posible en 1978 la creación de un cuarto grupo, el Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHOC), en el que se integraron los miembros del FHAR y del MHD y algunos integrantes de MERCURIO. El FLHOC dispuso de un grupo de trabajo encargado específicamente de reflexionar y ahondar en la ideología del frente (FLHOC, 1980: 49). Entre los objetivos de este grupo se encontraba el de desenmascarar a las instituciones represoras empleadas por el sistema capitalista contra los homosexuales, el empeño a favor de la revolución sexual dentro de una transformación en el marco cultural, político y económico, y la supresión de la marginación en general y la del gueto homosexual en particular (FLHOC, 1980: 49).

¹³⁸ Véase *supra*.

¹³⁹ Para más información sobre las relaciones históricas entre los movimientos obrero y homosexual consúltese el libro de Nicolás (1978, 63-73).

¹⁴⁰ La actitud del FHAR frente a los partidos fue diferente: les exigió que se posicionaran con claridad frente a la homosexualidad (Fluvià, 1977: 492). Esto, a diferencia de las peticiones del MHD de incluir soluciones progresistas ante la problemática homosexual, parece estar orientado a mostrar a la sociedad cuál es la opinión exacta que los partidos tienen respecto a la homosexualidad. Se les pide que se posicionen, no que les ayuden. Se trata de una estrategia de denuncia de la actitud real de los partidos de izquierdas, que a ojos del FHAR eran totalmente inoperantes en cuestiones relacionadas con la homosexualidad (Fluvià, 1977: 492).

Como era habitual entre los grandes colectivos de la época, en el FLHOC también se integró un grupo de lesbianas que vieron en esta agrupación una plataforma política y social desde la que trabajar al mismo tiempo por la liberación de los homosexuales y de las mujeres (FLHOC, 1980: 50).

Este Frente de Liberación tuvo una vida corta pues, como otros muchos colectivos, se disolvió en 1980, cuando el movimiento de liberación homosexual español se adentró en su primera etapa de crisis (Llamas - Vila, 1997: 200). Tras su desaparición, el FLHOC dejó a Madrid sin un referente homosexual claro. Durante los años ochenta el activismo gay resurgió en la capital, pero tardó aún unos años en presentar el carácter reivindicativo y la profundidad ideológica que manifestó durante la segunda mitad de los años setenta.

Al margen de las agrupaciones surgidas en Barcelona y Madrid, desde 1976 se organizaron colectivos de similares características en otros puntos del Estado. Entre los más significativos destacan el *Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua* (EHGAM) creado en el País Vasco (1977), el *Front d'Alliberament Homosexual del País Valencià* (FAHPV) fundado en Valencia (1976), el Movimiento Homosexual Aragonés (MHA), con sede en Zaragoza (1977), la Unión Democrática de Homosexuales de Málaga (UDHM) (1977), el *Front d'Alliberament Gai de les Illes* (FAGI) de Baleares (1976) y el grupo de Homosexuales Unidos Canarios (HUCA) (1977). Todos estos colectivos plantearon una lucha homosexual influida por la hegemonía del FAGC, y con el fin común de la abolición de la LPRS. Entre todos ellos los más importantes fueron el EHGAM y el FAHPV.

Tanto el colectivo valenciano como el vasco se caracterizaron, al igual que el FAGC, por un componente nacionalista, que se manifestó principalmente en la lengua utilizada en sus comunicados y en sus publicaciones. El EHGAM, que continúa en activo actualmente, nació en Bilbao y se extendió posteriormente por Guipúzcoa, Álava, Navarra, e incluso por el País Vasco francés. Desde el primer momento el grupo se esforzó por tomar la calle organizando varias movilizaciones de la mano de la “Coordinadora de marginados”, de la que formaba parte junto con varios colectivos de prostitutas, presos políticos o antimilitaristas, entre otros (Mira, 2002; Llamas - Vila, 1997: 197). Por su parte el FAHPV fue creado en Valencia a instancias del FAGC tras el “I Congreso Internacional sobre Marginalidad Social” en 1976¹⁴¹. Este colectivo pasó

¹⁴¹ Este congreso fue organizado por la sociedad religiosa Fraternidad Cristiana de la Amistad. Dicha sociedad fue fundada en Valencia en la década de los sesenta por el sacerdote Antonio J. De Mora y de

a formar parte un año después de su creación del *Front d'Alliberament Gai dels Països Catalans*, bajo el que se propuso una línea de acción común en Cataluña, Valencia, y Baleares (De Fluvià, 1977: 488). Las líneas políticas del EHGAM y del FAHPV tuvieron varios elementos en común. Ambos colectivos mantuvieron una postura revolucionaria, pusieron en cuestión las instituciones represivas de la sociedad capitalista, trataron de eliminar las construcciones ideológicas subyacentes a la sexualidad, lucharon en contra del gueto, y defendieron la necesidad de vincular la lucha homosexual y la lucha obrera (Soriano Gil, 2005: 144-152).

En 1977, a fin de organizar y coordinar todas las agrupaciones existentes en España, se creó la Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español (COFLHEE), donde se concentraron los principales grupos entre los que destacaron el FLHOC, el FAGC, el FAHPV y el EHGAM (Trujillo Barbadillo, 2008: 68). Por su parte los colectivos de lesbianas, presentes en los grupos activistas mixtos (de varones y mujeres) se fueron desligando de estos paulatinamente, primero fueron las catalanas, a las que les siguieron las valencianas, las vascas y las madrileñas. Todos ellos terminaron finalmente agrupándose entorno a la Coordinadora Feminista del Estado Español (COFEE) (Llamas - Vila, 1997: 201).

La década de los setenta terminó para los militantes homosexuales con la noticia de la reforma de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social el 11 de enero de 1979, por la cual se eliminaron los artículos en los que se calificaba a la homosexualidad como peligrosa para la sociedad (Llamas - Vila, 1997: 200). A pesar de que este hecho fuese objetivamente positivo para los homosexuales, trajo consigo consecuencias negativas para el activismo, pues con la reforma de la LPRS, desapareció el principal objetivo de los colectivos militantes, con lo que el movimiento entró en crisis. A partir de 1980 las agrupaciones activistas vieron reducido su número de afiliados, y en general la militancia gay se fue desradicalizando paulatinamente, puesto que en esta nueva tesitura la mayor parte de los homosexuales se dedicó a disfrutar de los avances legales conseguidos y de las nuevas libertades alcanzadas (Petit, 2003: 24). Estos hechos, junto a la aparición del sida a lo largo de la década de los ochenta condicionaron una nueva etapa del activismo de la que se tratará en el capítulo nº 5.

Mora. Se trató de un grupo que proporcionaba ayuda a todo tipo de marginados, entre los cuales se encontraban los homosexuales (Soriano Gil, 2005: 183-188). Si tuviéramos que definir cuál era su postura frente a la homosexualidad lo encuadraríamos en el mismo ámbito reformista que el colectivo *Dignitat* en Cataluña (Mira, 2004: 485).

En este repaso por los diversos frentes y agrupaciones de lucha homosexual del Estado español durante los años setenta se ha dejado de lado una parte fundamental del activismo, concretamente la que tiene que ver con la aportación de la militancia a la configuración de nuevas redes culturales que originaron la importante subcultura homosexual en aquel momento, principalmente en Cataluña. Este asunto centrará el interés de las siguientes páginas, dedicadas al análisis de la evolución de la cultura homosexual en España a partir de 1975.

3. La cultura homosexual

Los enfoques antropológicos surgidos desde mediados de la década de los ochenta (Sewell, 1999) definen el concepto de cultura como una entidad construida, que fluye continuamente y que cambia en función tanto del tiempo como del grupo social en el que se articula, y que está compuesta no solo por objetos materiales, sino también por vivencias y experiencias de quienes participan de situaciones sociales concretas (Díaz de Rada, 2010: 14-26). Partiendo de esta idea general acerca de la cultura, el propósito de este capítulo es definir lo que a partir de ahora se entenderá por cultura homosexual, determinar el modo en que ésta se gestó en el territorio español y clarificar cuáles fueron las principales formas en las que se exteriorizó durante la década de los setenta.

En España han sido numerosos los sociólogos, antropólogos, filósofos e historiadores que se han interesado por el estudio de la cultura homosexual. Entre ellos cabe destacar a Alberto Cardín (1987), Óscar Guasch (1991, 1997), Juan Vicente Aliaga (1997), Xoxé Buxán (1997), José Miguel Cortés (1997), Paul Julian Smith (1998), Arturo Arnalte (2003) o Alberto Mira (2002, 2004, 2008), como los más relevantes. Las diferentes interpretaciones de estos especialistas hacen difícil alcanzar un completo consenso acerca del significado de dicha cultura. No obstante, aquí se empleará como referente principal la postura mantenida por Aliaga, que destaca tanto por su adecuación a la idea de cultura establecida anteriormente como por ser la aproximación más clarificadora y completa al término. Según este historiador, por cultura homosexual se entiende:

“En el sentido foucaultiano del término, los vínculos emocionales, amistosos, de compañerismo y camaradería que se forjan en aquellos ámbitos en donde se ejercita una labor activista, es decir, un trabajo de agitación política directa, así como allí donde se construyen plataformas conscientes en donde los diversos discursos sobre lo gay toman asiento mediante lo relacional/ recreativo –centros asistenciales, de salud (...); grupos de excursionistas, o de amantes del alpinismo; moteros gais; así como las actividades

surgidas de una producción artística gay sea en festivales de cine y vídeo o teatro gay—” (Aliaga - Cortés, 1997: 52).

La propuesta de Aliaga contiene dos aspectos interesantes. El primero es la herencia de Foucault y de sus ideas acerca del modo en que debería desarrollarse una cultura homosexual, que quedaron plasmadas en la entrevista concedida por el filósofo francés a la revista *Gai Pied*¹⁴². En esta definición resuenan las reflexiones que Foucault expuso respecto al valor de la amistad, como puede identificarse concretamente a través de la importancia que en ella se concede a los vínculos afectivos, más que a los sexuales, potenciados por la reivindicación de las actividades recreativas. En última instancia la influencia foucaultiana hace que el historiador valore como elementos de la cultura homosexual, no solo los textos –lo que él llama producción artística– sino también las experiencias sociales de carácter práctico.

El segundo elemento a destacar en las palabras de Aliaga es su localización del origen de la cultura homosexual junto al activismo y la “agitación política directa”, lo que sitúa cronológicamente el surgimiento de la cultura gay y lésbica en España durante los años setenta, con el nacimiento del movimiento de liberación homosexual, y de forma paralela a la creación de los colectivos militantes. Este “origen” al que se hace referencia ha de comprenderse, no como el inicio de la cultura en sí misma, sino, siguiendo a Mira (Mira, 2002: 222), como el momento en el que surge un “discurso enunciado desde posiciones homosexuales” que comienza a articular y dar forma a dicha cultura en un proceso similar al de la invención de la tradición formulado por Hobsbawm (Hobsbawm - Ranger, 2002: 7-21)¹⁴³. Para ello han de tenerse en cuenta tanto con las vivencias, experiencias y textos realizados desde el momento en que surge ese discurso como todo lo ocurrido en el pasado que pueda reconocerse desde el nuevo

¹⁴² Esta entrevista fue publicada en 1981 bajo el título de “De l’amitié comme mode de vie”. En ella el filósofo francés expuso algunos de los aspectos más significativos de su teoría al respecto, como el rechazo a construir una cultura homosexual utilizando como cimientos los prejuicios heterosexuales, o el elevado valor que le confiere al mantenimiento y la creación de relaciones de nuevo tipo para hacer fluir los discursos de la propia cultura homosexual (Foucault, 1981).

¹⁴³ Un buen ejemplo de tradición inventada se a partir de la utilización de lazos de unión con patrones de expresividad gay provenientes del pasado se encuentra en el modelo de identidad viril puesto en práctica por algunos homosexuales. En este caso concreto, estos lazos ligan con las propuestas de normalización e integración social, que iban a acompañadas por una escenificación varonil y poco llamativa de la homosexualidad. Dichas propuestas, provienen desde los tiempos del Comité Científico-Humanitario en Alemania, pasan por el modelo homófilo defendido por el escritor André Gide, y presente también en literatos españoles como Luis Cernuda o Juan Gil-Albert, y entronca con los planteamientos de los clubes homófilos de los años cincuenta y sesenta en Francia, como *Arcadie*, que tanto influyeron a los primeros activistas hispanos.

horizonte como cultura homosexual. En este sentido forman parte de la misma cultura el decimonónico Comité Científico-Humanitario, la novela *Corydon* (1924) de André Gide, los lugares clandestinos de ligue durante la transición española –como el Cine Carretas– o los cómics de Nazario. En el Estado español la construcción de la cultura homosexual¹⁴⁴ vivió un momento de gran esplendor tras la muerte de Franco. En aquellos años se desarrolló un modelo cultural en el que, a pesar de encontrar ciertas similitudes con las propuestas de otros países se aprecian algunas características propias.

La cultura homosexual de España en los años setenta: entre el activismo y lo camp

Al igual que ocurre con la cultura homosexual a nivel global, en España ésta se desarrolló mediante dos estrategias fundamentales que sirvieron, al mismo tiempo, para construirla y legitimarla; se trata de la reapropiación y la erudición. La primera de ellas consiste en el reciclaje “aplicando una mirada homosexual” de textos y prácticas que previamente no habían sido valoradas desde esta óptica, para incorporarlos actualizados al nuevo esquema interpretativo y operativo de la cultura gay y lésbica. La segunda técnica, la erudición, se refiere a la elaboración, desde de posiciones homófilas, de ensayos de tipo científico, político, filosófico e histórico que colaboran con la evolución de la cultura homosexual introduciéndola en el ámbito académico (Mira, 2002: 25, 26).

Ambas estrategias pudieron ponerse en práctica únicamente en los nuevos espacios culturales y políticos a los que dio lugar la visibilidad alcanzada tras la aparición del activismo homosexual durante la transición. Reapropiación y erudición se convirtieron así desde entonces en las dos herramientas que confeccionan una realidad, la cultura gay y lésbica, que, tal como se vio en la definición de Aliaga, se ha manifestado a lo largo de los años a través de dos tipos de producciones, los textos y las experiencias sociales e individuales.

Durante la década de los setenta se gestó el modelo español de cultura homosexual que ha perdurado a través del tiempo. Desde entonces, la cultura gay y

¹⁴⁴ La reivindicación del papel de los colectivos y asociaciones activistas en la configuración de la cultura homosexual es un hecho generalmente apoyado por los especialistas (Aliaga - Cortés, 1997: 51), pero la idea no es unánime. El ejemplo discordante más claro se encuentra en Alberto Cardín, que siempre se mantuvo escéptico respecto a las actitudes asimilacionistas de las agrupaciones homosexuales (Mira, 2004: 470) y no les concedió la más mínima importancia a la hora de construir la cultura homosexual (Aliaga - Cortés, 1997:51).

lésbica en España se caracteriza porque todas sus manifestaciones tiene un origen común que se localiza en la tensión entre dos tendencias creativas bien diferenciadas: una más seria en cuanto a pretensiones y fórmulas, que deriva de las propuestas políticas establecidas por la militancia homosexual, y otra de un carácter, *a priori* más lúdico y estético, que proviene de la sensibilidad camp. Ambas tendencias representan modelos opuestos de gestión de la identidad gay y lésbica (Mira, 2004: 434), y la decantación por una actitud frente a la otra en la configuración de cualquier producto cultural niega, en principio, el extremo contrario.

La primera tendencia generadora de cultura homosexual se definirá a partir de ahora como “militante”. Debido a la importancia que tuvo el activismo durante los años setenta en la aparición del discurso homosexual que articula la cultura¹⁴⁵ no resulta extraño comprobar aquí cómo la militancia se convirtió entonces en una pulsión constante en las creaciones de la cultura homosexual, que estuvo presente tanto en el ámbito de las experiencias como en el de los textos.

En lo que respecta al terreno de las vivencias, la actitud militante fue fundamental para la configuración de identidades homosexuales distintas de las que existían anteriormente en España. Estas nuevas identidades estuvieron basadas en representaciones desproblematizadas y orgullosas de la homosexualidad, entre las que destaca un nuevo modo de homosexual viril –en el caso masculino– (Guasch, 1991: 75). Este modelo se construyó en los años setenta por oposición a los prejuicios heterosexuales que identificaban continuamente homosexualidad y afeminamiento¹⁴⁶. Aparte de este ejemplo concreto, en términos generales la militancia ayudó a mejorar la autoestima de buena parte de los homosexuales al poner en marcha una serie de servicios destinados a auxiliar al ciudadano. Gracias a estas iniciativas muchas personas se atrevieron a mostrarse como eran, aunque en algunas ocasiones esto les supusiese entrar en conflicto con el modelo viril promovido desde el activismo, como ocurría en el caso de la “pluma” o las travestis.

También en el terreno de las experiencias, el activismo fue esencial para la organización en un primer momento de conferencias, seminarios y festivales de cine y teatro que tenían la homosexualidad como común denominador. Paralelamente se encargaron de la gestión de asociaciones de todo tipo, no únicamente políticas, sino

¹⁴⁵ Véase *supra*.

¹⁴⁶ Véase *supra*.

también culturales y de ocio¹⁴⁷, así como de la coordinación de plataformas desde las que se pusieron en marcha actividades editoriales, legales y médicas. El ejemplo más representativo al respecto fue el *Institut Lambda*, fundado en 1976 por los militantes del FAGC como un espacio para homosexuales “donde relacionarse con otros gais y lesbianas”¹⁴⁸.

En lo relativo a los textos, desde ésta tendencia activista se condicionó la aparición y la distribución de los diversos boletines de los colectivos militantes, y de numerosos libros y películas. En ellos la cuestión homosexual era tratada de forma seria, al margen de los prejuicios que condicionaban el acercamiento desde posiciones heterosexuales, lo que contribuyó a la realización y proyección pública de modelos gais y lésbicos positivos. El contenido de estos textos estuvo marcado por las demandas políticas que abanderaban los colectivos militantes de la época. Los ejemplos más claros de la capacidad creadora de la pulsión militante se encuentran en dos cortometrajes que se relacionan directamente con el *Front d'Alliberament Gai de Catalunya*, como son *Gais al carrer* (1977) e *Informe sobre el FAGC* (1979), y en dos películas de Eloy de la Iglesia, *Los placeres ocultos* (1977) y *El diputado* (1978), en cuyos discursos influye de manera directa el programa reivindicativo militante de los colectivos madrileños.

La segunda pulsión generadora de cultura homosexual es la sensibilidad camp, que estuvo fuertemente unida a los inicios de la homosexualidad en España (Mira, 2004: 145). Según Susan Sontag (Sontag, 1984), lo camp es una forma de expresión estética y “anti-seria”, cuyo origen se encuentra en el mundo urbano y su esencia en lo no natural, el artificio y la exageración. Esta sensibilidad se expresa a través de determinadas artes –principalmente las que atañen al mundo de la decoración–, y sus principales agentes (receptores y creadores) son los homosexuales. Con estas características, lo camp se alzó en España desde 1975 como la pulsión que configuró el modelo más llamativo de representación de la homosexualidad, en contraste con la sobriedad de la fórmula militante, lo que permitió una mayor visibilidad para los productos de la cultura gay y lésbica creados a partir de aquél patrón.

¹⁴⁷ A pesar de que la mayoría de los colectivos estuviesen en contra del gueto en cualquiera de sus manifestaciones, estas primeras formas de la cultura homosexual que ellos habían ayudado a edificar, propiciaron, algunos años más tarde, la institucionalización comercial de aquellos que tradicionalmente habían sido discriminados (Guasch, 1991: 109). Gais y lesbianas –pero, sobre todo los varones– configuraron desde los primeros años ochenta el llamado “ambiente”, que puede ser considerado como un retorno voluntario al gueto, esta vez, eso sí, matizado bajo los nuevos parámetros de libertad comercial.

¹⁴⁸ <http://www.lambdaweb.org/altres/normali6.htm>. (Consultado el 6 de noviembre de 2010).

Al igual que la tendencia militante, la pulsión camp presentó durante el postfranquismo un claro carácter político. No obstante, una de las principales distinciones entre el impulso creativo camp y el militante, es que la implicación política en el primero no se manifiesta en todas las ocasiones¹⁴⁹, mientras que en la segunda sí¹⁵⁰. El componente político de lo camp es ajeno al dictado de los colectivos militantes, y se caracteriza por el cuestionamiento de los valores religiosos y morales que han configurado tradicionalmente en España la represión sobre los homosexuales, a partir de una apropiación y reinterpretación irónica de los mismos. Políticamente la sensibilidad camp es más sutil que los planteamientos militantes –normalmente más directos–, como dijo Jaime Gil de Biedma, está más próxima a un “guiño sobreentendido” que a un llamamiento concreto.

Si la pulsión militante marcó el carácter de algunas experiencias que conforman la cultura homosexual, la sensibilidad camp dejó su impronta en otras, principalmente en el terreno de las identidades. La diversidad identitaria se vio favorecida por la libertad de reapropiación que trajo lo camp. Esto significó, entre otras cosas, que los modelos femeninos que anteriormente habían formado parte del estigma homosexual (masculino) –y ante los cuales la militancia propuso un paradigma viril–, pudiesen ser reapropiados por los gais en la configuración de sus identidades. Modelos identitarios marcadamente femeninos, como el de la travesti o la “loca”, tuvieron un papel protagonista en la cultura homosexual de la transición. Ambas modalidades gais se encontraron con el rechazo de parte de la militancia ortodoxa, por defender esquemas de representación ambiguos, que oscilaban entre el estereotipo (heterosexual) y la libertad de cada individuo para elegir la expresión de su identidad, lo cual creaba confusión entre la propia militancia.

El transformismo tuvo un papel privilegiado en la introducción de lo camp como elemento propio de la cultura homosexual, pues en él confluyeron varios elementos que pasaron a formar parte de dicha cultura durante los años setenta, entre ellos, todo lo que

¹⁴⁹ Durante la transición resultaba muy fácil encontrar una interpretación de este tipo para casi todo, pero, a pesar de ello, hubo ejemplos de camp que no fueron corrosivos, ni cuestionaron nada, se trataba simplemente de recursos lúdicos, como por ejemplo los adornos estéticos que se empleaban generalmente en los espectáculos de travestis.

¹⁵⁰ Susan Sontag fue la primera teórica en reflexionar ampliamente sobre el concepto camp, y en su *Notas sobre lo camp* (*Notes on camp*, 1966) excluyó cualquier capacidad de expresión política al camp. Sin embargo, después de ella numerosos críticos e historiadores han contradicho tal interpretación reconociendo un marcado contenido político a las manifestaciones de lo camp. Entre ellos destacan Parker Tyler (1972), Richard Dyer (1993), Jack Babuscio (Babuscio, 1982: 95-127) o Judith Butler (Butler, 2007: 253-275), que reflexionó principalmente acerca del potencial subversivo de performatividades camp como la de las *drag-queens*.

tenía que ver con el mundo del espectáculo, donde sobresalía el humor malvado y la fantasía desmesurada (Mira, 2004: 526). Además, los travestis tuvieron un papel fundamental en el proceso de visualización homosexual en el inmediato posfranquismo, tanto en manifestaciones políticas¹⁵¹, como a nivel general en la sociedad.

En una situación similar e igualmente controvertida se encontraba la “pluma”, otra de las creaciones de la cultura gay vinculadas a lo camp. El poeta Jaime Gil de Biedma afirmó sobre ella que “la pluma es un ritual de complicidad colectiva y una refinada venganza contra todos los heterosexuales” (Enríquez, 1978: 202). En efecto, así hemos de entenderla cuando recae en manos de escritores como Eduardo Mendicutti o directores cinematográficos como Pedro Almodóvar o *Els 5 QK's* pues, en sus obras “la pluma se sacude los aspectos opresivos y se convierte en una manera de ver el mundo y de cuestionar las ortodoxias heterosexistas” (Mira, 2004: 147). Igual que le ocurrió al travesti, la “pluma” estuvo mal vista por los colectivos militantes, que la interpretaban como una continuación de los prejuicios heterosexuales y no supieron valorar su potencial político (Mira, 2004: 150). En cambio, en la actualidad algunos de los ademanes afeminados propios de la “pluma”, como la utilización del género femenino en el habla, cuando la regla dicta que debería emplearse el masculino, permanecen como señas de identidad de parte de la militancia homosexual más radical, como puede verse en las obras de Llamas y Vidarte (1999, 2001, 2007).

Si la sensibilidad camp estuvo muy presente en la constitución de modos de vida y experiencias homosexuales en este primer momento de la cultura homosexual, su papel en la creación de textos no fue menor. Pueden rastrearse huellas camp en la obra literaria de Terenci Moix, Lluís Fernández, Alberto Cardín, Ángel Vázquez y Eduardo Mendicutti, en los cómics de Nazario, en la obra pictórica y las performances de José Pérez Ocaña, en los cuadros de las Costus y Fabio McNamara (Fabio de Miguel), o en las películas de Almodóvar y *Els 5 QK's*.

En los casos citados resulta evidente el reflejo de los nuevos modos de vida e identidades de los que se ha hablado, y en todos ellos puede apreciarse un laborioso trabajo de reapropiación y reciclaje. Durante los años setenta los diferentes artistas e intelectuales interpretaron de manera muy personal los principios estéticos camp y cada uno condujo sus apropiaciones por un camino distinto, aunque en general la materia prima de dicha estética fue la cultura popular (Mira, 2004: 150). Dentro de esta, hubo

¹⁵¹ En este sentido cabe recordar la polémica desatada en el seno del FAGC al respecto. Véase *supra*.

quienes, como Moix, Ocaña o Almodóvar, prestaron atención a manifestaciones culturales exógenas como el cine de Hollywood y su *star system* –Marilyn Monroe en los casos de los tres, y Cecil B. De Mille en el de Almodóvar–, pero la gran mayoría de los autores recuperaron en sus creaciones elementos de la cultura popular española de las décadas precedentes. Entre los más utilizados por la reapropiación camp destacan diferentes motivos de la religión católica, las fiestas populares, la copla y las divas de la canción española. Estas manifestaciones culturales autóctonas tienen una peculiaridad: todas constituyeron elementos de los que el régimen franquista se apropió, o trató de hacerlo, durante la dictadura para convertirlos en sus señas de identidad cultural y política¹⁵² (Mira, 2004: 522).

Debido a su naturaleza espectacular y a su carácter estético, en términos generales, la pulsión camp fue mejor asimilada en el mundo del arte que la militante. Como se verá más detalladamente a continuación, en cuanto a textos se refiere, lo camp tuvo una mayor presencia social, lo que ayudó a que la cultura homosexual adquiriera un gran protagonismo durante la segunda mitad de la década de los setenta. A pesar de ello, este tipo de estética no basta para comprender la riqueza cultural gay y lésbica del periodo. Únicamente teniendo en cuenta la tensión permanente entre la pulsión activista y la sensibilidad camp se podrá explicar la amplia gama de representaciones de lo homosexual que las manifestaciones culturales ofrecen.

Las distintas tendencias que definen la cultura homosexual quedaron codificadas en obras concretas y experiencias asociativas reales que constituyen el conjunto de artículos a partir de los cuales puede estudiarse la historia material de ésta cultura. Las formas culturales durante los años setenta fueron muy variadas, pero su estudio puede abordarse con claridad dividiéndolas en los siguientes apartados: las “asociaciones” y locales de ocio, la producción plástica, la producción literaria, las publicaciones periódicas y el cine. Seguidamente se repasarán las principales expresiones de la cultura gay y lésbica en cada uno de estos ámbitos durante la década de los setenta, con

¹⁵² El reciclaje de la iconografía religiosa tuvo una clara presencia en la obra de artistas como Nazario, principalmente en el empleo del tema de San Sebastián o el de la expulsión del Paraíso, en Ocaña con la indumentaria que empleaba en sus espectáculos que estaba cargada de referencias religiosas, al igual que su pintura, en la que vírgenes y ángeles fueron un motivo recurrente, y Almodóvar, en especial en la elección de algunos temas de sus cortos, como la historia de Sodoma y Gomorra o la de la princesa Salomé. Por otra parte, el gusto camp de Fernández le hizo decidirse por la abigarrada fiesta popular de las Fallas de Valencia como trasfondo narrativo para su libro *El anarquista desnudo (L'anarquista un, 1978)*. Al mismo tiempo, el mundo de la copla y de las divas de la canción fue recuperado de nuevo por Ocaña en innumerables actuaciones, pero también aparece reflejado en la novela *Garras de astracán* de Moix, en la ilustración de “Ojos verdes” de Nazario, en la banda sonora de las películas de Almodóvar, o en los cuadros de Costus (Mira, 2004: 534-535).

excepción del cinematográfico, ya que al tratarse del tema central de este trabajo será estudiado en un capítulo aparte.

Antes de iniciar este repaso conviene aclarar que lo que sigue da cuenta de la cultura homosexual de los años setenta desde un punto de vista amplio, teniendo en cuenta que el compromiso político de las obras no depende, como hemos visto, de la pulsión a partir de la cual han sido creadas –pues ninguna de ellas tiene en exclusividad la capacidad de intervenir y modificar políticamente los planteamientos y representaciones sociales sobre la homosexualidad–, pero sin hacer especiales distinciones entre los productos culturales que plantean la homosexualidad de forma subversiva y aquellos que no lo hacen¹⁵³.

Por estos motivos, es importante distinguir entre este primer análisis de la cultura homosexual, con el que únicamente se quiere tomar perspectiva y dar una visión de conjunto, y lo que constituye el núcleo de nuestro trabajo, es decir, del estudio concreto de la homosexualidad entendida como un elemento empleado para la construcción de expresiones subversivas ante las normas heterosexuales de conducta política y social. En las páginas que siguen, se ofrece, por tanto, una visión panorámica de la cultura gay y lésbica de los años setenta.

1. “Asociaciones” y locales de ocio

Bajo el término genérico de “asociaciones” relacionadas con la cultura gay se esconde una gran variedad de instituciones que surgieron en los años setenta y que oscilan desde los colectivos militantes, hasta las agrupaciones encargadas de la gestión cultural, o los consultorios y centros de atención especializada para gays y lesbianas. Junto a todo este entramado de asociaciones empezaron a emerger algunos locales, que si bien no se definían aún como de ocio gay en el sentido en que se hizo en los años ochenta, sí eran centros de reunión habitual para los homosexuales. Entre estos establecimientos destacaron la discoteca *O'clock* en Madrid (Gallero, 1991: 316, 317) y el Elefante blanco en Barcelona (Barba, 2009, 277). Sin embargo, el modelo dominante de asociacionismo durante los años setenta fue el vinculado con el activismo, no sólo en referencia a los colectivos militantes, sino también a instituciones como la catalana

¹⁵³ El único caso en el que se hará clara esta distinción, de momento, será en el de Nazario, por motivos que tienen que ver con el objetivo de este trabajo y con su desarrollo posterior.

Institut Lambda, que surgió a instancias de algunos activistas del FAGC destinado a ofrecer servicios de todo tipo a gays y lesbianas.

El *Institut* fue fundado en 1976 por Armand de Fluvià, Germà Pedra, Jokin Armendáriz, Josep-Maria Doménech y Rosa Sender entre otros¹⁵⁴, como un centro de gestión de servicios para homosexuales de ambos sexos. Con su creación se cubrió un aspecto que desde la militancia política había quedado abandonado, el asistencial, educativo e informativo. Para ello, se organizaron dentro del instituto diversos servicios de ayuda y consejo legal, así como de asistencia médica y psicológica. Al mismo tiempo, se trataron de solventar las necesidades culturales de los homosexuales, por medio de la publicación desde 1978 del boletín *Lambda* (Farran i Serés, 1986: 6), y poniendo en práctica una política de intervención en el terreno de la gestión y distribución cultural. Entre otros aspectos, desde el *Institut* se coordinó buena parte de la oferta bibliográfica destinada a gays y lesbianas. Se publicaron varios ensayos como *Los homosexuales ante la sociedad enferma*, de José Ramón Enríquez (1978), *Homosexualidad: el asunto está caliente* de Héctor Anabitarte y Ricardo Lorenzo Sanz (1979), y se tradujeron otros como *Elementos de crítica homosexual* de Mieli (1979) (Smith, 1998: 14). El *Institut* se convirtió así en uno de los principales motores de la cultura homosexual española en esta década¹⁵⁵.

2. Producción plástica

Durante los años setenta en el terreno de las artes plásticas españolas la pulsión camp destacó muy por encima de la militante¹⁵⁶. Esta tendencia se manifestó claramente

¹⁵⁴ El resto de los fundadores del *Institut* fueron José Macías, Iago Pericot, Josep-Maria Farré, Joan Romaguera, Josefa-Amàlia Roman y Josep-Manuel Picas (Farran i Serés, 1986: 6).

¹⁵⁵ En los años siguientes, el *Institut* pasó a llamarse *Casal Lambda*. Actualmente en su seno alberga un Centro de Documentación de la cultura homosexual –llamado Centro de Documentación Armand de Fluvià, en honor al pionero del activismo español–, y con el paso de los años se ha consolidado también como promotor y gestor de la misma, organizando desde 1995 la *Mostra Internacional de Cinema Gai i Lesbià*, una muestra anual de cine de temática homófila (<http://www.lambdaweb.org/cinema/>). Además cabe destacar el valor del *Casal* como foco de creación de vínculos interpersonales y espacio en el cual se ponen en marcha proyectos de ocio variado, como grupos de teatro, montañismo y baile. De este modo, el *Institut* primero, y el *Casal* después, se convirtieron en instituciones fundamentales para el fomento de espacios de relación alternativos para gays y lesbianas en el Estado español.

¹⁵⁶ No obstante, durante los años setenta hubo también artistas que excepcionalmente no se identifican ni con el impulso militante, ni con los principios estéticos camp. Nos estamos refiriendo a Juan Hidalgo, responsable de series fotográficas como *Flor y hombre* (1969) o *Dos flores eróticas* (1969) y a Roberto González Fernández, del que destacan algunos de sus primeros trabajos como la serie de dibujos llamada *Eróticos* (1973-74). Ambos artistas, que han realizado buena parte de su obra en el extranjero o para ser exhibida fuera de las fronteras españolas, abordan la temática homosexual completamente al margen de la dicotomía militancia-camp, que venimos advirtiendo, e igualmente se mantienen ajenos a sus principios

en la obra pictórica y escultórica de artistas como José Pérez Ocaña, Fabio McNamara y el grupo Costus, formado por Enrique Naya y Juan Carrero, en las que la sensibilidad camp se aprecia a primera vista en su estética naïf¹⁵⁷. Además, la obra de ambos destaca por su marcada estrategia de reapropiación de iconos y motivos de la cultura popular española de las décadas anteriores. Las Costus reciclaron figuras de la copla a las que retrataban con vivos colores en sus cuadros, por ejemplo los que presentaron en la exposición *Arquitecturas nacionales y otros monumentos* (1978). También en Madrid, Fabio McNamara, además de su carrera musical junto a Almodóvar, trató de encontrar su propio lenguaje como pintor, pero lo cierto es que sus cuadros más interesantes deben demasiado estéticamente a las obras de las Costus, como puede observarse en *La malandra* (1979) o en *No, no somos ni Romeo ni Julieta* (sin fecha), donde se aprecia un estilo profundamente afectado por la reapropiación camp y la inocencia figurativa.

En Barcelona, el sevillano Ocaña trabajó con el reciclaje de una amplia gama de temas y adornos religiosos o funerarios de su tierra natal, como puede constatarse entre la abundante muestra de su obra presente en la exposición *Un poco de Andalucía* (1977). La actitud camp en Ocaña fue más allá de sus cuadros y esculturas en papel maché. Afectó también a sus exageradas y pasionales interpretaciones copleras y teatrales, e incluso al personaje público que él mismo construyó; de todo ello quedó constancia en numerosas películas que serán analizadas posteriormente.

Por encima de los citados artistas, durante la década de los setenta el principal exponente de la producción plástica vinculada con la pulsión camp fue el dibujante de cómics Nazario, que representa el ejemplo más claro del empleo de tal sensibilidad con un sentido político¹⁵⁸. Desde su llegada a Barcelona en 1971 Nazario estuvo vinculado al movimiento *underground* catalán, conocido como el *rrollo*¹⁵⁹. En 1974 fundó el cómic *El Rrollo Enmascarado*, donde comenzó a publicar viñetas en las que criticaba el moralismo cristiano y el nacional-catolicismo, entre otras facetas de la cotidianidad española. En sus primeras historietas ya empleaba la conocida estrategia camp de la

estéticos y de sus propósitos políticos. Posteriormente, en obras más tardías, la actitud de ambos cambió, de modo que pueden identificarse en el trabajo de Hidalgo posturas radicales cercanas al activismo queer (Buxán, 2006), así como rasgos propios del camp en algunas series de González Fernández, como se verá en el capítulo dedicado a la cultura homosexual de los años ochenta.

¹⁵⁷ Según Sontag, una de las características de lo camp es precisamente la inocencia y la ingenuidad (Sontag, 1984: 311)

¹⁵⁸ La obra de Nazario ocupa un espacio mayor que la del resto de artistas en este repaso debido a la importancia que este dibujante tuvo en el desarrollo de la cultura homosexual, y al peso que él y su obra tienen en los posteriores capítulos dedicados al cine homosexual subversivo.

¹⁵⁹ Sobre el *rrollo* se hablará más extensamente en el capítulo siguiente.

reapropiación, esta vez de elementos de la ideología patria –como la masculinidad del caballero español–, para reinterpretarlos y transformarlos en burla (Mira, 2004: 545). Sin embargo, lo camp en Nazario también se manifestó a través de la reinterpretación de otros temas –ya clásicos– como la copla, por ejemplo, en “Tatuaje” su versión gráfica del tema de Concha Piquer en la que se lleva a cabo una relectura del mismo en clave homosexual (Dopico, 2005: 203).

La actitud adoptada por Nazario presenta claras connotaciones políticas. Tal como ocurre siempre que lo camp aparece mostrando su faceta más agresiva –y el caso del dibujante andaluz no es una excepción–, esta pulsión es sintomática de un tipo de subversión muy personal y ajena a colectivos y agrupaciones organizados. El mismo Nazario afirma que en su obra y en su vida siempre ha llevado la homosexualidad “como bandera” y que nunca ha militado en colectivos de ningún tipo porque pensaba que su actitud era lo suficientemente clara como para militar por sí misma (De Fluvià, 2003: 76-77); a pesar de ello, para aclarar su orientación política, el artista reconoce que ideológicamente estaba más cerca de las propuestas libertarias de la CCAG que de las del FAGC¹⁶⁰.

El trasfondo homosexual estuvo presente en sus cómics, por lo menos, desde 1973 cuando publicó en *El Rrollo Enmascarado* la historieta “Sábado sabadete” en la que apareció por primera vez un tema recurrente en su obra: las variaciones fálicas, que consisten en la utilización de diversos objetos interpretables como órganos sexuales masculinos, siempre desproporcionados (Dopico, 2005: 55). En “Sábado sabadete” empleó como variante fálica las mangueras con las que los barrenderos limpian las calles de madrugada, mientras que en otras historietas como “La carroza despechada”, publicada en *Catalina* (1974), prefirió utilizar, en el mismo sentido, una porra como atributo del superhéroe Superkan (Dopico, 2005: 71-72).

A pesar de estos primeros acercamientos, no fue hasta 1975 cuando Nazario publicó su primera historia homosexual, “La visita”, en la que aprovechó para criticar el matrimonio heterosexual como una tradición que se acepta por resignación (Mira, 2002: 549). La representación de la homosexualidad continuó en otras historietas como “San Reprimonio y las Pirañas”. Sin duda, sus creaciones más radicales en este sentido vinieron acompañadas de las manifestaciones de la estética camp en su obra. El caso

¹⁶⁰ Información obtenida en conversación mantenida con Nazario en su casa de la Plaça Reial de Barcelona (4.01.2011). Dado el interés del contenido de esta entrevista puede encontrarse una transcripción de un extracto de la misma en el apartado de Anexos.

más representativo al respecto es “Anarcoma”, personaje de cómic creado a finales de los setenta y cuyas aventuras publicó primero en la revista *Rampa* y después en *Víbora* hasta mediada la década siguiente. El protagonista Anarcoma, es un detective travesti y anarquista del sexo (Dopico, 2005: 396), que deambula haciendo la carrera por las ramblas y actúa como cantante en un club. El imaginario de Nazario sitúa en estos ambientes todo tipo de personajes que se mueven únicamente en busca de placer sexual.

En este cómic, como en otros posteriores, el autor dio muestras de su espíritu contestatario a través de una mezcla de referencias camp ya clásicas, como “las vírgenes o las travestís folclóricas”, y de burlas “a los homófobos” (Aliaga - Cortés, 1997: 67). Además Nazario abogaba en él por una supresión de las categorías sexuales, a las que siempre presentó con mucha ambigüedad, hasta el punto de crear sexualidades no humanas, como en el caso del robot MX2, amante de Anarcoma. Según Aliaga, esta actitud otorga a sus obras un sentido “*queer avant la lettre*” (Aliaga - Cortés, 1997: 68). Para este dibujante la homosexualidad se convirtió en la protagonista de sus narraciones al constituirse en el trasfondo social lógico de lo que le sucede a los personajes.

Este rápido recorrido por la obra de Nazario ha sido suficiente para poder apreciar que de un modo u otro la pulsión camp siempre estuvo presente en su obra. Con el paso del tiempo esta pulsión se fue radicalizando paulatinamente, desde la simple apropiación con intención crítica hasta la aproximación a los futuros planteamientos queer. La evolución de lo camp en sus cómics, y su perenne intención subversiva hacen de este artista uno de los representantes más interesantes de la cultura homosexual del momento.

3. Producción literaria

La temática homosexual en la literatura de los años setenta se manifestó por dos vías diferentes: la ficción y el ensayo. Quizás sea en el ámbito de la ficción literaria donde pueda encontrarse –al menos en España– un mayor número de obras con una expresión directa de la homosexualidad y una representación de los distintos modelos homosexuales, antes del surgimiento del activismo durante los años setenta¹⁶¹.

¹⁶¹ Estos textos forman parte de lo que Óscar Guasch ha denominado “modelo pre-gay”, que según este sociólogo es el momento en que se encontraban los homosexuales antes de su liberación y de la asunción con orgullo de su identidad; antes, en definitiva, de la llegada del periodo “gay”, que en España se inicia durante los años setenta (Guasch, 1991).

Los ejemplos al respecto son numerosos y pueden clasificarse según la triple taxonomía, ya clásica, de las formas de representación homosexual: el modelo malditista¹⁶², ejemplificado en algunas obras de Federico García Lorca, como *El público* (1930), o de Antonio de Hoyos y Vinent, como *Las ciudades malditas* (1922); el patrón homófilo¹⁶³, que ejemplifican autores como Luis Cernuda o Juan Gil-Albert; y el modelo camp¹⁶⁴, presente en la obra de escritores de la talla de Álvaro Retana como *Las locas de postín* (1919) o *Mi novia y mi novio* (1923).

Estos tres modelos tuvieron continuidad a lo largo del tiempo y en la década de los setenta estuvieron representados por los escritores Agustín Gómez-Arcos y Juan Goytisolo (*Reivindicación del conde don Julián*, 1970 y *Juan sin tierra*, 1975)¹⁶⁵, como ejemplos del primer grupo; algunos activistas como Armand de Fluvià o Jordi Petit (ambos militantes del FAGC), como referentes del segundo; y Lluís Fernández (*El Anarquista desnudo [L'anarquista nu]*, 1979), Alberto Cardín (*Detrás por delante*, 1977), Pedro Almodóvar (*Relatos*, 1975) y Terenci Moix (*El día que murió Marilyn*, 1970 y *La caída del imperio sodomita [La caiguda de l'imperi sodomita]*, 1976) como representantes del tercero¹⁶⁶. Los distintos escritores aquí citados se acercaron a la homosexualidad desde múltiples perspectivas. Entre ellos, a pesar de ser ejemplo de patrones homoeróticos muy diferentes, Goytisolo y Cardín, fueron los que de un modo más evidente coincidieron en otorgar un carácter político a la homosexualidad, además ambos lo pusieron en práctica tanto en su vida como en su obra, cada uno en su terreno y a su manera.

La literatura gay de ficción se presenta, así, durante los años setenta como uno de los productos culturales que más importancia tuvo, en cuanto al número de obras publicadas y a la variedad de enfoques con los que el tema fue tratado. No obstante, desde el otro ámbito que compone este apartado sobre la producción literaria, el del ensayo, también comenzó a verse una gran proliferación de títulos en aquel momento. Entre los más destacados, cabe señalar el libro de Manuel Ángel Soriano Gil

¹⁶² Que responde a la caracterización homófoba de los homosexuales como degenerados, enfermos o criminales. Su creador y máximo representante fue Jean Genet.

¹⁶³ Consiste en presentar al homosexual como alguien normal, opuesto al prejuicio heterosexual y, simultáneamente, a la marginalidad de los malditistas. La figura más representativa de esta conducta fue André Gide.

¹⁶⁴ Que destila ironía y tiende al juego lingüístico y a la teatralización. El escritor modélico de este patrón fue Oscar Wilde.

¹⁶⁵ La influencia del malditista Genet en Goytisolo rebasó lo literario, llegando a lo político y hasta lo vital (*Le Vagueresse*, 2000).

¹⁶⁶ Un desarrollo más amplio de estas cuestiones puede encontrarse en Mira (2004).

Homosexualidad y represión. Introducción al estudio de la homofilia (1978), *Los homosexuales frente a la ley* (1977), de Victoriano Domingo Lorén y *La rebelión de los homosexuales* (1976), de Alfonso García Pérez. Además volvemos a citar los títulos vinculados con el *Institut Lambda*, como *Homosexualidad: el asunto está caliente* de Anabitarte y Lorenzo Sanz y *Los homosexuales ante la sociedad enferma* del que Enríquez fue compilador. También destacan algunas traducciones de ensayos extranjeros como *Homosexualidad y sociedad represiva* de Hocquenghem (traducido en Argentina en 1974)¹⁶⁷, *Elementos de crítica homosexual* de Mieli, *Homosexuales masculinos* de Martin S. Weinberg y Colin J. Williams (*Male Homosexuals*, 1974), y *La cuestión homosexual* de Jean Nicolas. En todos estos volúmenes se trataban los mismos temas, desde distintas ópticas más o menos radicales. Entre estos asuntos destacaron – por citar alguno en concreto– la crítica al gueto, las raíces capitalistas de la marginación homosexual, o el papel del psicoanálisis en dicha marginación.

Sin duda, en un espacio tan reducido como este no se ha podido desarrollar el estudio de la literatura de temática homosexual en la amplitud que merecería, teniendo que recurrir al esbozo de un panorama muy general. El apartado siguiente, que aborda la aparición de la primera prensa especializada, trata de complementar en cierto modo esta perspectiva literaria.

4. Publicaciones periódicas

Los diversos colectivos y grupos activistas homosexuales españoles comprendieron desde el primer momento que uno de los mejores medios a través de los cuales podían darse a conocer era la edición periódica de boletines informativos. Por ello, prácticamente cada grupo editó el suyo propio, a fin de cubrir las necesidades informativas que tenían los homosexuales del momento debido a la represión vivida durante el franquismo. La primera de estas publicaciones fue *AGHOIS*, editada entre 1972 y 1974 por el colectivo catalán MELH en colaboración, como se vio, con la asociación francesa *Arcadie* primero, y con la ayuda del sueco Michael Holm después.

A partir de 1975 cuando comenzaron a proliferar los colectivos, ocurrió lo mismo con sus boletines. Entre los más importantes destacaron las dos publicaciones del FAGC: la primera fue *Debat Gai*, y cuando ésta dejó de editarse se la sustituyó por

¹⁶⁷ Se trató realmente de una compilación de textos de Hocquenghem publicados en diversas revistas.

Infogai. También resultan dignos de mención el boletín de la CCAG, llamado *La pluma*¹⁶⁸, el *Gay Hotsa*, que fue la publicación del EGHAM vasco y que sigue editándose en la actualidad y, de nuevo, el boletín *Lamba*, del instituto catalán del mismo nombre. Todas estas publicaciones cumplieron una misma labor, a la vez informativa y de movilización, que fue primordial para la articulación del movimiento homosexual en los primeros años de la militancia, debido a que en muchas ocasiones era el único medio de acceso a los propios homosexuales.

Al margen de estas publicaciones militantes de los colectivos, en 1976 comenzó a editarse *Party*, una revista que, en un plano más lúdico, cada vez se fue enfocando más hacia el público homosexual masculino llegando a convertirse en una pieza fundamental en la vertebración de la cultura homosexual de la época. *Party* fue una revista pionera en dirigirse al lector gay, exceptuando los boletines activistas y alguna publicación de pequeña tirada y poca continuidad en los kioscos¹⁶⁹. La aparición de esta revista supuso una revolución cultural, pues significó un gran avance en términos de visibilidad. Además en su interior podía encontrarse información política sobre temas que afectaban directamente a gais y lesbianas, noticias sobre los nuevos colectivos que se fueron creando, artículos históricos sobre la homosexualidad, anuncios de festivales de cine y de todo tipo de eventos, entrevistas y hasta una sección de consultas¹⁷⁰. *Party* constituyó el ejemplo más representativo de una nueva actitud hacia la homosexualidad, pero no fue el único.

En el mismo ámbito alejado de los colectivos, aunque sin renegar de ellos, merecen ser mencionadas dos publicaciones más, *Lib*¹⁷¹ y *Ajoblanco*. El primer número de *Lib* salió a la calle en 1976, y desde entonces fue, como se sugería desde su propio subtítulo, *una revista sugestivamente libre*. Se trató de una publicación especializada en

¹⁶⁸ A la luz de lo que se ha visto sobre las construcciones culturales de lo camp, este título fue toda una declaración de intenciones.

¹⁶⁹ Nos referimos a *Ying yang* y *Privadísimo*, esta última aparecida y extinguida en 1978.

¹⁷⁰ A pesar del positivo papel que la revista desempeñó entre la población homosexual, los colectivos criticaron sus planteamientos porque opinaban que desde *Party* se estaba imponiendo el modelo de que la integración social de los homosexuales pasaba por su participación económica y por la potenciación del consumo. A partir de 1981, *Party* se convirtió cada vez más en una revista de contenido erótico para hombres, en la que las secciones informativas ya no tenían cabida, y acabó por desaparecer en 1985.

¹⁷¹ *Lib* fue un producto típico de la transición, que trató de sacar partido de la nueva actitud de la ciudadanía ante el sexo, del creciente interés de los lectores por estos temas y de la relajación de la censura, para conformar una oferta destinada a un mercado constituido principalmente por varones heterosexuales. Desde la redacción de la revista se aprovechó este contexto para crear un discurso en el que el sexo lo ocupaba todo. Esto quedaba claro, por ejemplo, en las entrevistas a distintas personalidades del mundo de la cultura y la farándula, como Rocío Jurado, Fernando Rey o José Luis Coll, entre otros, a los que más allá de sus respectivas ocupaciones se preguntaba únicamente por cuestiones relacionadas con este, hasta entonces, gran tabú.

sexualidad, y dentro de ella en ocasiones también se abordaron temas que tenían que ver con la homosexualidad y la transexualidad. De manera esporádica, entre una exótica sección titulada “Sexualidad de los pueblos” y otra –no menos excéntrica– llamada “Fronteras del sexo” donde se trataban diversos asuntos como el voyeurismo o el transexualismo, podía encontrarse algún reportaje serio sobre transexuales o sobre movimientos homosexuales extranjeros, como el americano (nº 51, 1977) o el francés (nº 55, 1977). Pero, en líneas generales, el tratamiento de la homosexualidad en esta revista puede considerarse un tanto marginal.

Paralelamente, desde una actitud muy distinta *Ajoblanco* comenzó a publicarse en octubre de 1974 con el propósito de coordinar el movimiento *underground* barcelonés. Los redactores y colaboradores de la revista estuvieron imbuidos en un ambiente libertario que les hizo receptivos a las necesidades del movimiento homosexual al que siempre apoyaron. Algunos ejemplos de ello fueron la publicación en el nº 22 de *Ajoblanco* del madrileño “Manifiesto del FHAR” (1977), la creación de la sección “Chico busca chico”, o el interés que demostraron en la investigación sobre la antipsiquiatría, una rama de la psiquiatría que puso en cuestión las bases de la represión a los enfermos mentales entre los que se contaban aún a los homosexuales. Con el fin de demostrar sus posiciones homófilas la redacción de *Ajoblanco* dedicó en 1978 un número especial a esta nueva corriente psiquiátrica, amén de numerosos artículos en los que la homosexualidad era tratada desde posiciones libertarias. Hasta su desaparición en 1980¹⁷² esta revista de referencia para la contracultura española desempeñó una importante misión de deconstrucción de los discursos homófobos predominantes en la sociedad, y junto a las publicaciones mencionadas anteriormente ayudó a que gays y lesbianas encontrasen una mayor visibilidad durante la transición.

El recorrido a través de las publicaciones periódicas pone fin a esta aproximación a las diversas manifestaciones de la cultura homosexual surgidas en España durante los años setenta, con la única excepción del cine, que será estudiado en el capítulo siguiente. El tratamiento del ámbito cinematográfico no se hará en términos generales, como se ha procedido hasta ahora, sino que, siguiendo las pautas establecidas más arriba, las próximas páginas recogerán el análisis concreto del cine homosexual subversivo. Como una categoría más de la cultura homosexual, este cine comparte las

¹⁷² Posteriormente la revista vivió una segunda etapa más institucional entre 1987 y 1999.

mismas características que el resto de manifestaciones de dicha cultura, es decir, se gesta a partir de la tendencia militante y la sensibilidad camp a través de la puesta en práctica de dos estrategias fundamentales, la erudición y la reappropriación. La historia del cine homosexual subversivo en la década de los setenta está compuesta por una serie de películas muy diferentes en términos estéticos, políticos y económicos, que se estudiarán a continuación.

4. Cine homosexual subversivo de los setenta

En la década de los setenta y especialmente durante los primeros años del posfranquismo, se produjo en España el nacimiento del cine homosexual subversivo. Desde su aparición, este cine se caracterizó por ofrecer un amplio repertorio de propuestas homo-identitarias y una nutrida gama de estrategias de confrontación frente a la heteronormatividad. En el presente capítulo se analizan las películas que componen el corpus del cine homosexual subversivo en su primera década de existencia. Para ello se prestará especial atención a la identificación y clasificación de los relatos transgresores que las películas contienen, y a la manera en que dichos filmes interactuaron en términos de producción, difusión y visibilidad con el entorno social en que fueron creados dependiendo de valores políticos y económicos variables, según la triple clasificación –cine *mainstream*, cine militante y cine *underground*– que se estableció más arriba¹⁷³. No obstante, previamente conviene hacer un apunte sobre la situación cultural española de la época, a fin de situar correctamente el origen de este cine.

A diferencia de lo que había ocurrido durante las tres primeras décadas del franquismo, la España de los años setenta era un país que mantuvo un alto índice de actividad cultural y política alternativa al margen de las instituciones. Así, de forma paralela a la realidad oficial del régimen, los jóvenes más inquietos, buena parte de los estudiantes (Rodero San Román, 2008: 255-276), algunas mujeres (Comabella, 2009: 247-266), las primeras asociaciones de vecinos (Castells, 1977; Quirosa-Cheyrouze y Muñoz - Fernández Amador, 2011: 207-220) y los representantes de la izquierda en la clandestinidad (Laiz, 1995), comenzaron a movilizarse con el objetivo de poner en jaque al gobierno y construir –aunque fuese a pequeña escala y de manera efímera– modelos de gestión política, cultural y económica paralelos bajo los que poder optar a un mínimo de libertad¹⁷⁴.

¹⁷³ Véase el capítulo 1.

¹⁷⁴ Ejemplos de ello fueron las viviendas organizadas a modo de comunas por parte de los jóvenes en ciudades como Barcelona (Ribas, 2007; Nazario, 2010), la elaboración de fanzines y publicaciones de

En estas circunstancias, Barcelona fue la ciudad más destacada en los inicios de la década. En ella se concentró la mayor actividad contestataria y contracultural del Estado español, lo que convirtió a la Ciudad condal en una suerte de laboratorio en continua experimentación artística y vital. Estos experimentos dieron como resultado un original universo *underground* conocido con el nombre de *rrollo* (Ordovás, 1977; Onliyú, 2005; Nazario, 2010), cuya época de máximo esplendor se situó entre 1975 y 1978 (Gallero, 1991: 55), periodo en el que tuvo una gran influencia sobre el desarrollo del cine homosexual subversivo. El *rrollo* no constituyó un movimiento en sí mismo, sino que fue el apelativo que se le dio al ambiente de libertad, de experimentación y creatividad que surgió en Barcelona en esos años. En el marco cultural y político configurado por el *rrollo* tuvieron lugar numerosas manifestaciones artísticas de distinto tipo –siempre caracterizadas por su condición *underground*¹⁷⁵–, y en él se asentaron las bases de muchas propuestas socioculturales que más tarde se convirtieron en ejemplos de la modernización y democratización de España, como la *movida* madrileña de los ochenta¹⁷⁶.

El modelo contracultural del *rrollo* estuvo definido por el alto grado de conciencia política de sus integrantes, que protagonizaron la recuperación del interés por los movimientos libertarios, que había desaparecido en España desde la Guerra Civil (Marin, 2010). Ideológicamente, el *rrollo* se situó entre las teorías libertarias y los planteamientos revolucionarios que cobraron impulso tras Mayo del 68, como los de los grupos feministas, ecologistas, pacifistas u homosexuales¹⁷⁷. Además, de forma paralela

tirada minoritaria y venta callejera que pretendían dar cabida a los artistas que no quisieran seguir los cánones establecidos (Nazario, 2010) o el cine alternativo que no pasaba los controles de censura gubernamentales y que se exhibía en circuitos restringidos destinados a difundir este cine al margen de la industria, el caso más excepcional al respecto fue la distribuidora *Central del Curt* (Martí-Rom, 1986-1987; Berzosa Camacho, 2008; Labayen - Prieto Souto, En prensa).

¹⁷⁵ Dentro de este marco *underground* pueden encontrarse directores de cine de la talla de José María Nunes o Antoni Padrós, compañías de teatro alternativo entre las que se encuentran *Els Joglars*, *Comediants* o *El GAT d'hospitalet*, pintores naíf como Ocaña, cantantes tan populares como Sisa o Pau Riba, y destacados dibujantes de cómics como Nazario, Mariscal o Miquel Farriol que trabajaban para revistas como *Star*, *Paupérrimus*, *Ajoblanco* o *El Rrollo Enmascarado*. Según Onliyú, el *rrollo* nació en torno a estos dibujantes de cómics que fundaron el grupo El Rrollo, pero poco después su espíritu se extendió a más ámbitos en eventos que nada tenían que ver con ellos (Onliyú, 2005: 27-29).

¹⁷⁶ El *rrollo* se considera la referencia cultural y el origen de la *movida*. A ambos les unen muchos factores, pero, al mismo tiempo, les diferencian aspectos fundamentales, como observaremos en el capítulo 6 al ocuparnos de la *nueva ola* madrileña.

¹⁷⁷ Según un texto que Ordovás reproduce en su libro (1977), el *rrollo* no sólo recoge el ideario político de mayo del 68, sino también el de todos aquellos que lucharon “junto a Espartaco y Viriato (...) con las hermandades, germanías y comuneros (que se enfrentaron) contra los señores feudales, (el de los que) expulsa(ron) al rey de Francia de su Versalles, combati(eron) luego a los que convirtieron aquella victoria del pueblo en opresión por mano de una nueva clase dominante, a Napoleón entre los montes de España, a sus descendientes durante la comuna de París, derriba(ron) a los zares de Rusia y atenta(ron) contra

a este ambiente libertario un tanto ácrata y claramente antiautoritario, en Barcelona se produjo un gran movimiento en el seno de los partidos políticos y los distintos colectivos militantes¹⁷⁸.

Fue en este contexto tolerante y libertario donde vieron la luz los primeros grupos militantes del movimiento homosexual, como el MELH o el FAGC, y en el que comenzó a extenderse la visibilidad del colectivo más allá de estas agrupaciones, gracias a propuestas más individuales que tenían que ver con planteamientos y actitudes camp muy ligados al *underground* propio del *rrollo*. En este ambiente también surgieron en el territorio catalán las primeras muestras de cine homosexual subversivo de España.

1. Ferran Llagostera: *Una senzilla història d'amor*

La primera película a la que ha de hacerse referencia en este sentido data de 1970. Se trata del cortometraje *Una senzilla història d'amor* que fue realizado por Ferran Llagostera algunos años antes de que el marco sociocultural que acaba de describirse alcanzase su máxima expresión, lo que resulta interesante para identificar el modo en que los discursos subversivos sobre la homosexualidad se introdujeron en España. El film de Llagostera fue rodado cronológicamente en el *pre-rrollo*, es decir, en la etapa de formación del *underground* posfranquista bajo la influencia de Mayo del 68. Justamente, fue a partir de las directrices contestatarias francesas como Llagostera planteó su acercamiento a la homosexualidad en esta obra; aunque en ella también se encuentran rasgos que acercan su discurso a las revueltas de Stonewall.

Una senzilla història d'amor es un film militante rodado en 16 mm de una manera totalmente autónoma y que tuvo una distribución también independiente a través de los escasos puntos de exhibición marginales existentes en aquellos años, como cineclubes, cineforums o asociaciones de vecinos (Martí Rom, 1980: 104-107; Romaguera - Soler, 2005: 305). Además, a pesar de la ausencia de cifras que lo confirmen, cabe estimar que esta película tuvo una visibilidad muy reducida pues, al tratarse de una realización temprana (1970), aún no se habían configurado la mayor

todos los tiranos de la Edad Moderna. (Nosotros) (h)emos prendido la mecha de todas las revoluciones. Hemos combatido hasta la tortura y la muerte por una libertad sin etiquetas” (Ordovás, 1977: 9).

¹⁷⁸ En este momento todas las pequeñas ligas y partidos marxistas minoritarios que surgieron en la clandestinidad durante la primera mitad de la década, estuvieron en continuo movimiento a través de disoluciones, alianzas y escisiones. Véase *supra*.

parte de los circuitos alternativos a través de los que este tipo de películas se distribuyeron durante los años siguientes¹⁷⁹.

La escasez de datos sobre la película y la inexistencia de copias de visionado de la misma¹⁸⁰, no permiten describir el film más allá de las escuetas indicaciones que de él ofrece Joaquim Romaguera, en las que se indica que el cortometraje narraba a modo de documental un paseo romántico de “dos homosexuales” por un parque¹⁸¹ (Romaguera - Soler, 2006: 305). Según Romaguera, en *Una senzilla història d'amor*, la homosexualidad era representada en un lugar público (el parque) y de una forma clara, ya que podía reconocerse sin problemas la tendencia sexual de los protagonistas con solo verles paseando. Atendiendo a estas dos características parece que, en su acercamiento a la homosexualidad, Llagostera eligió tomar una actitud positiva, de afirmación y de normalidad, basada en las corrientes libertarias (Mayo del 68) y activistas (Stonewall) que llegaban desde el extranjero.

Además, esta interpretación en clave normalizadora viene indicada desde el mismo título de la película. En la España franquista esta “sencillez” no se correspondía con la realidad pues, la homosexualidad estaba recogida como conducta delictiva en el Código Civil desde 1954¹⁸². Además, tan solo un año después de la realización de este cortometraje, en 1971, fue aprobada la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, por la que se endurecieron las medidas represivas contra los homosexuales. Por tanto, a inicios de la década de los setenta cabe interpretar la presentación normalizadora de Llagostera como una propuesta de transgresión de las normas vigentes, que no tenía más objetivo que el de subvertir el orden moral y sexual que se imponía institucionalmente. Así lo confirma el propio Llagostera cuando afirma haber escogido el

¹⁷⁹ En 1971 se creó El Volti, una distribuidora de cine militante vinculada al PCE –al que, sin embargo, no pertenecía oficialmente– y que permaneció en activo hasta 1976 (Torrell, 2011: 57-62). En 1974 se fundó la *Central del Curt* (CdC), una cooperativa destinada a la distribución y almacenamiento de películas marginales. La CdC contó con una estructura más profesional –dentro del voluntarismo de sus miembros– que la de El Volti. A partir de la creación de esta organización, la situación del cine marginal cambió, y los filmes militantes y *underground* comenzaron a distribuirse con mayor facilidad por Barcelona y otras ciudades del Estado. En el terreno del cine homosexual subversivo no intervinieron ni El Volti ni la *Central del Curt*, sino que los principales medios de distribución de los filmes que aquí se analizan fueron los festivales y las fiestas organizados por los colectivos, las sesiones privadas y las plataformas culturales libertarias. Sin embargo, estas eran plataformas que no existían aún cuando se realizó *Una senzilla història d'amor* en 1970.

¹⁸⁰ El propio Ferran Llagostera confirmó en una entrevista la inexistencia de copias (13 de octubre de 2010).

¹⁸¹ El análisis en profundidad de la performatividad homosexual puesta en práctica en esta película resulta muy difícil, ya que además de no existir copias de visionado, esta fue la única ocasión en que Llagostera abordó el tema de la homosexualidad, con lo que resulta imposible insertar su tratamiento en una lógica de expresividad homoerótica más general.

¹⁸² Véase *supra*.

tema de la homosexualidad para tratar un asunto que resultase provocador de cara a la sociedad española de finales de los años sesenta¹⁸³.

La importancia de este film reside en su carácter pionero al alzar la voz en contra de la heteronormatividad y al reclamar el derecho de gais y lesbianas a poder expresar su amor públicamente sin reservas en un momento en que las leyes estaban a punto de alcanzar su máximo grado de crudeza contra aquéllos. Se trató, en definitiva, de un reflejo del ascenso paulatino de la homosexualidad como contradiscurso de la oficialidad, que comenzó en España desde inicios de los setenta y que se materializó en el terreno político clandestino un año después de la realización del cortometraje con la creación del MELH.

Una senzilla història d'amor supuso un prematuro ejemplo de relato transgresor articulado a través de la homosexualidad que no tuvo continuidad en 1970. Hubo que esperar hasta 1974, cuando Pedro Almodóvar filmó su cortometraje *Dos putas o Historia de amor que termina en boda*, para encontrar de nuevo la senda del cine homosexual subversivo. Sin embargo, este no es el momento indicado para analizar la obra del director manchego. Son varios los motivos –en los que se abundará llegado el momento– que nos llevan a no respetar un criterio cronológico en esta ocasión y a postergar el estudio de las primeras películas de Almodóvar hasta el capítulo destinado al análisis de la filmografía de la década de los ochenta.

Esta decisión permite por el momento permanecer geográficamente en la Ciudad condal y continuar con el análisis de la producción cinematográfica realizada en el territorio catalán donde, como se esbozó anteriormente, el entorno de libertad que el *rrollo* proporcionaba supuso el escenario perfecto para que el movimiento homosexual saliese de entre las sombras de la clandestinidad a partir de 1975, momento en que su presencia en la calle se hizo cada vez más notable tras la muerte de Franco. A este respecto, Mira subraya la importancia de estos primeros años del posfranquismo en lo que se refiere a la visibilidad de los homosexuales afirmando que fue entonces¹⁸⁴, cuando se produjo en España el “momento Stonewall” (Mira, 2008: 395-396), en referencia al modo en que gais y lesbianas comenzaron a ocupar los espacios públicos a través de la organización de colectivos activistas e instituciones culturales, de las publicaciones especializadas dirigidas al público homosexual y de las diferentes manifestaciones artísticas.

¹⁸³ Información obtenida en entrevista con Llagostera (13 de octubre de 2010).

¹⁸⁴ La fecha señalada por Mira es 1977.

En el libro *La Barcelona de los setenta vista por Nazario y sus amigos* (2010) se encuentra uno de los mejores retratos del ambiente que se respiraba entonces en la ciudad catalana. Este texto resulta interesante porque, buceando entre la amplia documentación que aporta, la homosexualidad puede percibirse –dentro de un programa más amplio de demandas de libertad sexual– como uno de los componentes, en grado variable, de una gran cantidad de publicaciones de prensa alternativa y cómics como *Ajoblanco* o *El Rollo Enmascarado*; de macro-conciertos, como las citas anuales de Canet Rock; de gigantescos eventos públicos, entre los que destacaban los carnavales y las Jornadas Libertarias (1977); o del ambiente de las artes y del espectáculo que rodeaba lugares emblemáticos como el Café de la Ópera o la Sala Diana. Inmersas en este bullicio cultural, volvieron a aparecer nuevas muestras de cine homosexual subversivo gracias a realizadores como J. R. Ahumada, el colectivo *Els 5 QK's*, el grupo *Video-Nou* y Ventura Pons, que en aquella época filmó sus dos primeras obras.

2. El FAGC y *Gais al carrer*

La primera de estas obras fue *Gais al carrer* (1977), filmada por J. R. Ahumada. Se trata de un documental producido por el *Front d'Alliberament Gai de Catalunya* y concebido como un texto militante al servicio de dicho colectivo, tal como puede deducirse por su guión, que escribió el activista Jordi Petit, y por el logotipo del FAGC con el que da inicio la película [Fig. nº 1]¹⁸⁵. No se tienen noticias acerca de la distribución y exhibición de este documental, pero es muy probable que ambas se hubiesen realizado también vinculadas a ambientes militantes (locales del FAGC o del *Institut Lambda*) y ante un público informado; su visibilidad al margen de estos circuitos específicos debió ser prácticamente nula.

No sorprende entonces que el cortometraje coincida con la línea fijada en los estatutos del FAGC, que queda resumida en el film mediante tres puntos fundamentales: la presentación del *Front d'Alliberament* como una agrupación revolucionaria con alta capacidad para movilizar a sus bases sociales a favor de la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, la especificación de la unión existente entre los homosexuales y otros colectivos de marginados –prostitutas y discapacitados, entre

¹⁸⁵ Además de estos detalles, observamos que el film presenta algunos rasgos que caracterizaban al FAGC, por ejemplo su identificación con el nacionalismo catalán, como puede observarse en la utilización del catalán en los diálogos y la reiterada utilización de planos de las manifestaciones y mítines en los que la bandera catalana tiene un gran protagonismo [Figs. nº 2 y 3].

otros–, y la difusión de una imagen normalizadora de gays y lesbianas unidos en la reivindicación por sus derechos en una sociedad que caminaba rápidamente hacia la democracia, de la cual el FAGC quería sentirse parte constituyente.

Debido al interés del FAGC por ofrecer una imagen de unidad en el seno del colectivo y transmitir una idea desproblematizada, positiva y normalizadora de la diversidad sexual que favoreciese la inserción social de los homosexuales, en *Gais al carrer* Ahumada emplea un único modelo de expresión de la homosexualidad masculina; el del gay viril. Esta elección supuso dejar fuera de campo otras opciones identitarias existentes dentro del movimiento de liberación, principalmente las que tenían que ver con las performatividades cercanas a lo femenino, como el travestismo. De este modo, la unidad del movimiento homosexual en el documental se logra mediante la discriminación de identidades problemáticas¹⁸⁶. Al margen de esta apuesta por la virilidad como el patrón único de la homosexualidad masculina, uno de los aspectos más interesantes de *Gais al carrer* es la introducción en la pantalla cinematográfica de la activista lesbiana, una figura que normalmente aparece sólo como referencia o cita, pero nunca con voz propia, en el resto de películas que se analizarán en este trabajo.

En lo que concierne a su realización, *Gais al carrer* fue un documental rodado en 16 mm y marcado por una tosca puesta en escena, como corresponde a un film militante de carácter combativo en el que la inmediatez informativa resulta determinante y el contenido del mensaje prima sobre la forma. En esta cinta se encuentran múltiples errores de estilo, propios de la inexperiencia, la escasez de recursos y la precariedad de las condiciones del rodaje, tales como: movimientos de cámara imprecisos que entorpecen la narrativa, marcada falta de sincronía entre el sonido y las imágenes, montaje rudimentario y casi inexistente, ausencia involuntaria de *raccord* e iluminación deficiente.

El resultado final fue un film estilísticamente anárquico y con una estructura improvisada en la que se distinguen tres segmentos con una cierta coherencia interna: la filmación el 26 de junio de 1977 de la primera manifestación del Orgullo convocada en España por el movimiento gay y lésbico [Fig. nº 4], el rodaje del mitin “Por la derogación de la LPRS” en el Cine Niza (2 de diciembre de 1977) y las imágenes de la manifestación “Por la libertad sexual, la amnistía total y la derogación de la LPRS” que

¹⁸⁶ Véase *supra*.

convocó el FAGC el 4 de diciembre de 1977 [Fig. nº 5]. Entre estos tres episodios, el director insertó secuencias cargadas de datos dispares con los que se potencia el carácter informativo del documental, pero al mismo tiempo se entorpece la definición de una línea argumental rectora. Algunos de estos fragmentos son imágenes de carteles que los militantes del FAGC habían colocado en las calles –lo cual aumentaba la sensación de fortaleza del colectivo, que parecía haber tomado la ciudad– [Figs. nº 6 y 7], secuencias de una manifestación celebrada el “Día Nacional de Andalucía” a la que asistió el FAGC o las entrevistas que Dolores Sanahuja realizó a Domingo Lorén y a Oriol Martí¹⁸⁷ [Figs. nº 8 y 9].

En *Gais al carrer* se encuentran los únicos testimonios audiovisuales, filmados con cámara en mano, de la primera manifestación del Orgullo Gay del Estado español. Pero, al margen de su carácter testimonial, desde el punto de vista de la historia del cine homosexual subversivo destacan dos elementos: la inclusión de las lesbianas como sujetos de militancia y la elaboración de un discurso sobre la lucha conjunta de todos los grupos marginados a favor de la derogación de la LPRS.

El lesbianismo como tema específico dentro de la homosexualidad más genérica emerge en el documental de Ahumada por medio de la figura de Dolores Sanahuja, la persona encargada de realizar las entrevistas. En la conversación que Sanahuja mantiene con Domingo Lorén le plantea el modo especial en que la LPRS afectaba a las lesbianas dentro de la comunidad homosexual con la siguiente pregunta: “¿tiene el lesbianismo algún tratamiento jurídico especial?” (26’ 33”). Ante esta cuestión, su interlocutor explica que, a pesar de que las leyes son las mismas para todos, se aplican en menor medida sobre las lesbianas por su menor presencia tanto en el colectivo homosexual como en el conjunto de la sociedad; lo que sirve para poner el acento sobre la especificidad de la marginación lésbica.

Pero este no es el único momento donde el lesbianismo alcanza protagonismo en el film. En este sentido es importante también el fragmento de la intervención del *Col·lectiu de Lesbianes* durante el mitin del Cine Niza, ya que el mensaje que en él transmitió la delegada de este colectivo completa la incorporación efectiva de un hilo argumental propiamente lésbico a la película, y sirve a Ahumada para componer un discurso integrador que fuese del agrado del FAGC. Durante este mitin, la portavoz del colectivo de lesbianas manifestó su crítica al sistema patriarcal, la oposición de su

¹⁸⁷ El primero era un reputado jurista, autor del libro *Los homosexuales ante la ley* (1977) y el segundo un militante de Bandera Roja.

agrupación ante la consideración de las mujeres como “objetos de consumo” (15’ 27”) y la defensa del lesbianismo por su carácter subversivo “de todos los esquemas” (16’ 01”). El sentimiento lésbico fue presentado así en *Gais al carrer* por primera vez –y casi única– en la filmografía homosexual subversiva, como un tema independiente dentro de la homosexualidad, y lo hizo vinculado a la tradición teórica del feminismo radical francés¹⁸⁸.

El segundo elemento reseñable dentro de la película, el de la construcción de un discurso en torno a la unión contra la LPRS, queda definido claramente en la secuencia del mitin celebrado en el Cine Niza. Este encuentro, tuvo lugar a finales de 1977 y constituye un episodio trascendental dentro de *Gais al carrer*, ya que en él se congregaron distintos grupos y coaliciones marginales¹⁸⁹ para exponer sus opiniones y líneas de acción frente a la ley de peligrosidad, bajo la organización común del FAGC, la Coordinadora Feminista y el *Col·lectiu de Lesbianes*.

Desde los planos iniciales de esta secuencia (11’ 32”) se quiere transmitir la idea de que, gracias a la unión de los tres organizadores principales del acto –basada en el vínculo común del catalanismo¹⁹⁰ y de su trabajo por la abolición de la LPRS–, no sólo se ha conseguido congregarse a numerosos asistentes, sino que lo que allí están explicando convence y reafirma a la audiencia en sus creencias. Este mensaje se articula por medio de un montaje sencillo, acompañado durante todo el fragmento por una voz en *over* que resume las intervenciones de los participantes. Dicho montaje consiste en una sucesión de planos que comienza con un encuadre en primer plano del público en sus butacas [Fig. nº 10]. La cámara, con un movimiento panorámico hacia la derecha, intenta mostrar la populosa asistencia que ha tenido el mitin, pero el director no consigue totalmente el efecto deseado, debido a la deficiente iluminación del recinto, que provoca que la profundidad del plano sea muy limitada.

A continuación se pasa a un primer plano de la bandera del *Col·lectiu de Lesbianes*, detrás de la cual se reconoce la bandera de Cataluña [Fig. nº 11]. Seguidamente, un plano medio del logotipo de la Coordinadora Feminista y otro del emblema del FAGC [Figs. nº 12 y 13], ambos con la bandera catalana de fondo. Sigue un plano medio contrapicado de uno de los ponentes del colectivo catalán, representante del modelo de performatividad viril, por su aspecto varonil y la imagen de “normalidad”

¹⁸⁸ Véase *supra*.

¹⁸⁹ Coordinadora Feminista, FAGC, *Col·lectiu de Lesbianes*, Coordinadora de Presos en Lucha (COPEL), y una coalición de partidos políticos de izquierdas.

¹⁹⁰ Véase *supra*.

y seriedad que transmiten su sobria vestimenta (camisa y jersey) y el componente nacionalista añadido por medio de la señera¹⁹¹, que destaca de nuevo en la parte inferior del plano [Fig. nº 14]. Este detalle catalanista, junto al modelo de expresividad homosexual empleado, sirven para igualar visualmente –más allá de su condición sexual– a este militante con los activistas nacionalistas pues, gracias a esta puesta en escena no hay nada en el plano que indique la especificidad sexual del ponente, lo cual refuerza el mensaje de normalidad de la homosexualidad.

Al tiempo que las imágenes muestran el plano medio del conferenciante, al cual se ve leyendo y vocalizando, se escucha en *over* la intervención. Una vez el hombre ha terminado de hablar, se pasa a un plano medio del público que, como puede comprobarse gracias a una panorámica hacia la derecha, ha roto en aplausos tras escuchar la conferencia [Fig. nº 15]. Entre los asistentes al evento se encuentran también diversos gais que siguen el modelo viril y, junto a ellos algunas lesbianas, aunque estas están en clara minoría respecto a los varones.

A lo largo de toda la secuencia del Cine Niza se repite el mismo patrón narrativo basado en la alternancia de planos con emblemas de cada colectivo, de los ponentes y del público aplaudiendo, lo cual remarca el antedicho mensaje de unión y de éxito por parte de los organizadores. No obstante, en el montaje se insertan algunos planos que alteran este esquema formal pero potencian el mensaje. Entre estas variaciones destacan aquellos planos en los que se observan manifestaciones de euforia por partes concretas del público, principalmente de mujeres cuando intervienen en el mitin las lesbianas [Fig. nº 16].

En esta secuencia se condensan las ideas de unidad, de normalidad y de capacidad de movilización que el FAGC quería transmitir en el momento de la realización del documental. A pesar de tratarse del fragmento intelectualmente más elaborado del film, el montaje del mismo es simple, repetitivo y está supeditado plenamente al guión escrito por Jordi Petit. No obstante, resulta eficaz para difundir la línea política del *Front d'Alliberament Gai de Catalunya*, asegurar la transmisión de unos hechos concretos, reafirmar en sus creencias a los simpatizantes del FAGC y convencer a los que aún dudaban de la capacidad política del colectivo.

El cortometraje *Gais al carrer* se presenta de este modo como el prototipo de film militante con el que el director ofreció una imagen de la homosexualidad inscrita

¹⁹¹ Nombre que reciben las banderas de las comunidades que constituyeron la Corona de Aragón, en este caso Cataluña.

en un discurso revolucionario, articulado según los postulados del FAGC, y orientado hacia la lucha contra la legislación represiva. Para ello, Ahumada situó al FAGC como el nexo de unión entre el resto de asociaciones marginales y ofreció de él una imagen de grupo en el que tienen voz tanto las lesbianas como los gais. Esta sensación de unidad se apoya en el documental en el uso exclusivo de los principios performativos propios de la militancia, caracterizados por la sobriedad y la virilidad a fin de asegurar una imagen normalizadora de la homosexualidad. Esta película constituye un valioso testimonio de las estrategias políticas llevadas a cabo en el seno del movimiento de liberación homosexual por uno de sus principales protagonistas, el FAGC, en un momento en que el colectivo se encontraba en plena campaña por la integración social de gais y lesbianas, en colaboración con el proceso de democratización del país.

En torno a las mismas fechas en que Ahumada filmó este cortometraje, y formando también parte del ambiente marginal de Barcelona, el colectivo *Els 5 QK's* se encontraba realizando una serie de películas con las que escribieron otro interesante capítulo en la historia del cine homosexual subversivo. Sin embargo, en esta ocasión los planteamientos en los que se inscribe la idea de la homosexualidad de este colectivo y la manera en que fue puesta en escena no respondían a las propuestas del activismo ni en términos estéticos –gay viril–, ni políticos –unión, normalización, lucha contra la LPRS, proselitismo–, sino a los patrones *underground*, definidos por una interpretación libertaria de la homosexualidad expresada estéticamente según los parámetros camp. La filmografía de los Cucas afirma el carácter transgresor de la homosexualidad desde postulados opuestos a los del film de Ahumada.

3. *Els 5 QK's: Cucarecord y Buscando el camino de tu amor*

Els 5 QK's fue un grupo conformado por cinco miembros –Lluís Escribano, Ramón Massa, Enric Benz¹⁹², Cesc Pérez y Alfons de Sierra¹⁹³– que se mantuvo en activo desde 1975 hasta 1986¹⁹⁴. En este intervalo de tiempo llevaron a cabo

¹⁹² El único entre ellos que trabajó en proyectos cinematográficos al margen de *Els 5 QK's* fue Enric Benz, que además fue actor y cofundador de la *Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya* (AADPC). Esta información ha sido obtenida en correspondencia con Raül Contel.

¹⁹³ A pesar de que en esta presentación mencionemos a los miembros del colectivo con nombre y apellido, normalmente nos referiremos a ellos tan solo por su nombre de pila, ya que era el que empleaban en los créditos de sus películas y, por tanto, se consideran sus nombres artísticos.

¹⁹⁴ Su primer film, *Charro*, data de 1975. Esta información ha sido obtenida de la lista de las películas de *Els 5 QK's* configurada por Alfons de Sierra en <http://www.facebook.com/pages/ELS-5->

veintinueve películas de largo y cortometraje, pero su periodo de mayor productividad estuvo comprendido entre 1977 y 1980 cuando filmaron un total de dieciocho títulos. Además de su actividad como realizadores cinematográficos, los miembros del grupo se dedicaron a representar en teatros y cafés obras de cabaret cargadas de humor y de sentido crítico hacia el mundo del espectáculo; entre ellas destaca *Sarasas*, una visión ácida de la vida y las películas de Sara Montiel¹⁹⁵.

Los filmes de *Els 5 QK's* tuvieron una producción en forma de cooperativa que pudo mantenerse económicamente durante los nueve años de existencia del grupo gracias al sustento proporcionado por los ingresos que cada miembro obtenía en empleos ajenos al cine¹⁹⁶. Este sistema *underground* de producción tuvo su réplica en las estrategias seguidas para la difusión de las obras y en los circuitos empleados a tal fin. No obstante, a pesar de que la distribución fuese hecha a través de canales alternativos, las películas de los Cucas gozaron de una gran popularidad en la Barcelona de los últimos años setenta que duró hasta mediados de la década siguiente¹⁹⁷.

Durante la transición fue habitual encontrar alguno de sus títulos entre la programación de los eventos organizados en el ámbito del movimiento homosexual barcelonés, ya fuesen específicamente cinematográficos como la *Mostra de cinema gai* que el FAGC organizó desde 1979, o más genéricos entre los que destacan la celebración del cuarto aniversario del FAGC, también en 1979, o los eventos que se organizaron en Poble Sec de manera paralela a los festejos del día del Orgullo en 1981 (Anón., 1981). Al mismo tiempo, su obra también pudo verse en ambientes no gestionados directamente por el movimiento, lo que les permitió llegar a un público más amplio que el meramente homosexual. Sus películas se proyectaron en las sesiones nocturnas de algunos cines de arte y ensayo como el Capsa, el Ars o el Maldà, una vez finalizada la programación comercial; pero también en espacios ajenos –en principio– al cine, como las Jornadas Libertarias organizadas por la redacción de la revista *Ajoblanc*

QKS/340462402503?sk=info. (Consultado el 25 de agosto de 2011). Mientras que su última película, *Oscar for murder*, fue realizada en 1986 según se indica en los títulos de crédito de la misma [Fig. nº 17].

¹⁹⁵ En esta obra los miembros del grupo se llamaban Sara Lulu, Sara Ramona, Sara Cescona, Sara Queta y Sara Alfonsa, y en ella cantaban canciones de Sara Montiel en *playback*. Información obtenida en correspondencia con Lluís Escribano (25 de agosto de 2011).

¹⁹⁶ Lluís Escribano, por ejemplo, trabajaba en el Metropolitano de Barcelona. Ídem.

¹⁹⁷ Un ejemplo de esto es que en sus películas intervinieron ocasionalmente algunos personajes conocidos del ambiente gay y libertario de la época, como Armand de Fluvià (*Cartas sin destino*, 1979) o José María Nunes (*Oscar for murder*, 1986).

y el sindicato anarquista CNT (De Fluvià, 2003: 158), los centros sociales, la universidad o, incluso, en plena calle¹⁹⁸.

Fuera de Cataluña los filmes de los Cucas fueron exhibidos en algunos festivales de cine en super 8, como el de Torre Vieja¹⁹⁹, pero la proyección más destacada tuvo lugar en Madrid, donde el cine Alphaville exhibió en marzo de 1981 una selección de sus películas entre las que se encontraban cintas como *Cucarecord* (1977-78), *Tocs* (1978), *Buscando el camino de tu amor* (1979) o *También encontré mariquitas felices* (1980) (Alphaville News, 1981: 1). Además, su obra tuvo también proyección internacional, concretamente en Bélgica donde, según afirma Xavier-Daniel, él mismo llevó una muestra de las cintas a un festival en el que ejercía de jurado (De Fluvià, 2003: 87), y en Francia, gracias a un artículo en el que Vicent Tolédano informaba del *Festival Internacional de Cine en Super 8* de Barcelona (1979), en el que se calificaban las películas de este colectivo como lo mejor que se pudo ver en dicho festival (Tolédano, 1980: 135).

El discurso sobre la homosexualidad presente en la producción de *Els 5 QK's* estuvo edificado sobre los pilares estéticos del camp y se articuló mediante la estrategia de reapropiación de elementos de la cultura popular hispana (la copla, la novela romántica o el mundo de la farándula) y *hollywoodense* (argumentos y personajes del cine negro y del *western*). Partiendo de esta base, *Els 5 QK's* aprovecharon la llamativa performatividad del travesti y los patrones identitarios femeninos para dibujar un modelo gay contrario al que se vio en *Gais al carrer*, y que definía un patrón radical y libertario, opuesto a la integración de los homosexuales dentro de la consensuada normalidad heteronormativa²⁰⁰. Por medio de este modelo los Cucas trataron de redefinir su propia idea de la homosexualidad desproblematizada y ajena al estigma heterosexual. Para ellos, la catalogación de las distintas sexualidades dentro o fuera de una supuesta normalidad constituía un falso debate provocado por el heterosexismo, con el que se buscaba una distinción entre unas prácticas eróticas naturales y otras condenadas por la religión, la ley civil y la sociedad en su mayor parte (Contel, 1979: 54).

¹⁹⁸ Ídem.

¹⁹⁹ Ídem.

²⁰⁰ La expresión libertaria de la homosexualidad en *Els 5 QK's* queda perfectamente definida si atendemos al historial asociativo de sus miembros, ya que todos ellos militaron originariamente en el FAGC hasta que, tras la primera escisión en el seno de este colectivo, pasaron a formar parte de la CCAG. Esta agrupación –recordemos– era mucho más radical que el FAGC, férrea combatiente de la integración social de gays y lesbianas, y defensora de elementos como la “pluma” y de performatividades como el transformismo.

En palabras de Lluís, su discurso sobre la homosexualidad estaba articulado para mostrar a la gente “que eran muy *maricones*” (De Fluvià, 2003: 159). Con este objetivo, constituyeron un universo en el que la única lógica existente era la establecida por las relaciones homosexuales entre varones²⁰¹. Sus películas eran melodramas en los que el deseo homoerótico afloraba por todas partes “con amores apasionados y desgraciados entre hombres” (Contel, 1979: 55). En ellas pusieron en práctica la representación de aquellas identidades homosexuales que eran más denostadas incluso por los propios gays: principalmente los travestis y la “pluma” –escenificada a través de la forma de hablar de los personajes, con un lenguaje recargado y pasional, y de movimientos exageradamente amanerados–, que estuvieron presentes en su obra de manera continua incidiendo con ellos en los aspectos más distintivos de la homosexualidad masculina. Todo ello aparece en sus películas empastado con buen humor camp basado en el juego conceptual con palabras e imágenes procedentes de la cultura popular de masas. Gracias a este recurso *Els 5 QK's* configuraron una puesta en escena del homoerotismo capaz de conseguir una sensación de constante inquietud en el espectador²⁰² (Contel, 1979: 56).

Como tendrá la oportunidad de comprobarse al analizar algunas secuencias de sus películas, con este planteamiento *Els 5 QK's* consiguió llevar a la práctica una alteración de los roles de género que condujo a la confrontación, la provocación y la subversión de los patrones de representación dominantes. En este sentido los Cucas pusieron especial énfasis en la denuncia y el combate del machismo, uno de los rasgos más profundamente instalados en la cultura española, al que afirmaban no aceptar “bajo ningún aspecto” (Anón., 1980: 10). Para *Els 5 QK's* esta ideología androcéntrica, destinada a la defensa y reproducción de roles sociales y patrones de conducta establecidos para el sustento del sistema patriarcal, era además el aliciente que alimentaba la homofobia, un mal endémico que en España afectaba tanto a heterosexuales como a homosexuales, ya fuesen en ambos casos mujeres u hombres (Contel, 1979: 55; Anón., 1980: 11; De Fluvià, 2003: 159).

²⁰¹ Este hecho no respondía a una muestra de la supuesta misoginia gay, de la que sí encontraremos más adelante algún ejemplo, puesto que en las películas de los Cucas aparecen numerosas mujeres y lo hacen siempre tratadas de manera positiva. Para más información sobre la misoginia gay, y concretamente sobre las formas en que esta se expresa a través de los textos cinematográficos, consúltese Nabal Aragón (2007).

²⁰² Según Contel, esta escenificación les sirvió para ganarse muchas críticas en su momento, debido a que, en ella, la homosexualidad no fue tratada con la seriedad con la que “algunos” pensaban que debía hacerse (Contel, 1979: 54). Aunque en su artículo Contel no especifique a quién se está refiriendo con esta frase, cabe pensar que esos “algunos” son los activistas más asimilacionistas del movimiento de liberación, vinculados entonces con las posturas más ortodoxas en el seno del FAGC.

Este rico y complejo discurso en torno a la homosexualidad estuvo inserto en una serie de filmes elaborados por los cinco miembros del grupo de forma colectiva. El programa habitual de trabajo consistía en la organización de sesiones en las que todos aportaban sus ideas para la constitución de las historias y posteriormente uno de ellos – generalmente Lluís– se encargaba de dar coherencia y forma definitiva al guión (Contel, 1979: 55). En una segunda fase, durante el rodaje, los Cinco Cucas ejercían de actores, la mayor parte de las veces bajo la dirección de Ramón, aunque Cesc, Enric y Lluís también tomaron las riendas de la dirección ocasionalmente²⁰³ (Contel, 1979: 55, 56).

Todas las películas surgidas de la factoría *Els 5 QK's* fueron ficciones rodadas en super 8 con la banda sonora postsincronizada. En ellas pueden encontrarse algunas características formales habituales del cine *amateur* y *underground*, como la deficiente iluminación en interiores, los saltos de eje o la ausencia de *raccord*. No obstante, entre su filmografía destacan piezas muy elaboradas, con títulos de crédito animados, una utilización eficaz de la música en términos emotivos, un montaje muy cuidado y arriesgados planos que otorgan a las obras un gran interés.

Las películas de *Els 5 QK's* pueden clasificarse en dos grupos: los cortometrajes organizados como *sketches* humorísticos en los que las expresiones radicales de la homosexualidad que se describieron anteriormente se presentan de forma natural y directa ante los espectadores, entre los que destacan *Tocs* (1977), *Cucarecord* o *Cuquicidis* (1980); y las piezas de largo y mediometraje en las que se desarrollan historias melodramáticas más complejas, con un tono más oscuro, pero en las que también pueden distinguirse rasgos del humor camp característico de este colectivo; algunos ejemplos de ello son *Buscando el camino de tu amor* (1978), *Cartas sin destino* (1979), *Al oeste del Rancho Culvert* (1982) y *Oscar for murder* (1986). A continuación se analizan dos de estos filmes –uno de cada grupo– realizados durante los años de mayor creatividad del colectivo (1977-1980), en los cuales quedaron definidas las líneas rectoras que determinaron el total de su obra: *Cucarecord* y *Buscando el camino de tu amor*.

El film *Cucarecord* es un cortometraje (9') constituido por doce episodios de desigual duración en los que se parodian anuncios de la época²⁰⁴. En esta obra los miembros de *Els 5 QK's* pusieron en práctica la estrategia cultural de la reapropiación

²⁰³ El ejemplo más evidente en este sentido fue *Tocs*, obra compuesta por cinco episodios, cada uno escrito y realizado por un miembro del grupo (Contel, 1979:56).

²⁰⁴ Algo que también hizo Pedro Almodóvar en alguno de sus cortos de la misma época, como *Blancor* (1975) o *Las tres ventajas de Ponte* (1977), entre otros.

construyendo nuevos significados a partir de algunos elementos que en principio les eran ajenos, como los *spots* publicitarios que podían verse en la televisión de aquel entonces, para tergiversarlos desde planteamientos homosexuales. Entre los distintos anuncios contenidos en *Cucarecord*, se han seleccionado tres por la claridad con que en ellos se aprecia el esquema subversivo planteado por los Cucas.

El primer anuncio imita una publicidad de pantis y se inicia, tras los títulos de crédito [**Fig. nº 18**], con un plano general de cuatro miembros del grupo en la terraza de un parque (0' 24"). Desde el comienzo de la secuencia las imágenes están acompañadas en la banda sonora por la canción "All I do is dream of you", del musical *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the rain*, 1952), interpretada por Debbie Reynolds. La cámara, portada en mano a lo largo de todo el *sketch*, está situada a baja altura y paulatinamente se desplaza hacia arriba mientras los cuatro hombres, ataviados con pantalones y ropa de abrigo hacen muecas y posan con posturas forzadas, en el sentido de muy artificiales, ante el objetivo [**Figs. n 19 y 20**]. Se pasa después a un nuevo plano medio de los mismos protagonistas en otro punto de la terraza, luego la cámara se desplaza en un *travelling* hacia la izquierda, mientras los cuatro continúan gesticulando, para dar paso a otro plano medio de los Cucas alrededor de un árbol fingiendo ante el objetivo una actitud pasional pretendidamente femenina [**Fig. nº 21**].

Tras estos tres planos, se llega a un último encuadre general de los cuatro, a los que se ve hablando cuando por el margen izquierdo entra en campo un nuevo personaje, interpretado por Cesc, también con abrigo, pero que en lugar de pantalones lleva unos pantis y camina forzando andares femeninos sobre unos zapatos de tacón alto [**Fig. nº 22**]. Este personaje travestido se acerca al grupo, se detiene, mira a cámara, hace una pose de cabaret estirando su pierna hacia arriba y sale de campo por la derecha ante la estupefacción de los cuatro hombres [**Figs. nº 23 y 24**].

A continuación, se pasa a un plano general de uno de los senderos del parque por el que Cesc va caminando a cámara lenta hacia el lugar donde se sitúa el objetivo de la misma forma que antes [**Fig. nº 25**], mientras en la banda sonora la canción de Reynolds deja paso a las graves voces de los Cinco Cucas que cantan, primero en canon y al unísono después: "Manolo, Manolo Claire, Manolo Claire, un panty para cada macho" (0' 44"). Durante esta canción se suceden dos planos encadenados de Cesc, aún a cámara lenta, haciendo gala de la comodidad de sus pantis: uno en un encuadre general en que únicamente puede advertirse la silueta del travesti en negro, debido a que la toma fue hecha a contraluz [**Fig. nº 26**], y otro de similar iluminación en el que

igualmente, aunque ahora en plano medio, sólo se aprecia la silueta de Cesc recostada sobre una barandilla y moviendo las piernas [Fig. nº 27], con el que termina el *sketch*.

En el segundo anuncio a reseñar –el cuarto en la diégesis– *Els 5 QK's* promocionan un accesorio que sirve para resaltar la zona genital masculina y, al igual que el caso anterior, también está rodado en exteriores. El anuncio comienza (2' 02'') con un plano de situación en el que se encuadran en contrapicado las escaleras de un parque, con árboles y setos a los lados, y al fondo un obelisco de reminiscencias fálicas que simbólicamente introduce el tema que se va a tratar a continuación. En la banda sonora se escucha música ambiental con ritmo latino. La acción se inicia cuando un personaje vestido con un mono vaquero ajustado, y que porta un bolso, entra en plano de entre los árboles por la derecha y comienza a bajar las escaleras [Fig. nº 28]. Llegado a la mitad de su recorrido sale a su paso, también por la derecha, un conocido suyo, vestido con pantalón vaquero y camisa, al que saluda con la mano [Fig. nº 29].

Ambos se detienen para charlar, y entonces se produce un salto del eje al pasar a un encuadre picado de los dos personajes a los que se ve dándose dos besos [Fig. nº 30]. Después el amigo que entró en segundo lugar se retira exagerando un amanerado gesto de sorpresa con la vista puesta en la entrepierna del que va ataviado con el mono vaquero [Fig. nº 31], y seguidamente se pasa a un plano medio corto ligeramente contrapicado, con el que vuelve a incumplirse la regla de los 180°, en el que se ve de frente la expresión de admiración del amigo [Fig. nº 32]. La música deja de sonar, y éste dice: “¡Oh! Qué figura más bonita que tienes, en cambio yo...” (2' 22''). A esta afirmación le sucede un plano medio corto contrapicado de ambos [Fig. nº 33] donde el personaje del mono y el bolso explica su secreto: “es que uso el realzado mágico Paquetex, que realza mi figura alargándola hasta la rodilla”. La cámara acompaña esta explicación con un movimiento hacia abajo sobre su propio eje, de tal manera que termina encuadrando en ángulo recto un plano medio corto de la zona pélvica de los dos personajes, en el que pueden verse los efectos de Paquetex [Fig. nº 34].

La música latina vuelve a sonar y se pasa a un plano hecho mediante animación, que sirve de elipsis, en el que se explica cómo funciona el dispositivo [Fig. nº 35]. Inmediatamente después, en un plano americano los dos amigos vuelven a encontrarse, ambos llevan la misma ropa, y el del mono saluda a su interlocutor gimiendo de placer al reconocer que ahora éste también usa Paquetex [Fig. nº 36]. Luego, en un primer plano ligeramente contrapicado [Fig. nº 37], el nuevo usuario confirma: “como ves, he seguido tus consejos, y uso...” (2' 46''). Después se pasa a un primer plano de los dos

abultados genitales y se escucha en *over* a varios miembros del colectivo gritar conjuntamente el nombre del producto, dando así por finalizado el anuncio [**Fig. nº 38**].

Tanto en este *spot* como en el de los pantis Manolo Claire, *Els 5 QK's* hicieron de su corrosivo humor un recurso contra el machismo llamando la atención sobre una serie de características propias de la sociedad de consumo que favorecen el androcentrismo. Estas características hacen pasar por lógico un hecho culturalmente construido, como es el de que ciertos productos estén dirigidos a unas personas concretas dependiendo de su género y su orientación sexual –medias y sujetadores para las mujeres–, y que cualquier variación de estos “destinatarios lógicos” resulte chocante e incómoda para aquellos que hayan interiorizado la ideología machista dominante que establece los roles sociales de comportamiento y de consumo. De esta manera, el imaginario puesto en marcha por *Els 5 QK's* en *Cucarecord*, donde se encuentran ideas como pantis para “machos” anunciados por un travesti o suspensorios para hacer del pene algo evidente bajo cualquier prenda que haga a la figura masculina más atractiva, provocan un cortocircuito en los sistemas de razonamiento del machismo produciéndose así el efecto subversivo anhelado por los Cucas²⁰⁵.

Al margen de la construcción de estos significados anti-machistas, el film *Cucarecord* destaca también entre la filmografía de *Els 5 QK's* por la insistencia con que en él se hacen explícitas las performatividades afeminadas de la homosexualidad masculina que sirven de apoyo al mensaje anti-integracionista de la disidencia sexual. Esto ocurre, como se ha visto, en el anuncio de Manolo Claire. Sin embargo, hay un *sketch* en el film donde la puesta en escena de lo camp alcanza uno de los puntos álgidos de toda la producción de los Cucas. Se trata del *spot* número siete, con el que se anuncian plumas decorativas, en una referencia lúdica a la “pluma” gay, que era uno de los rasgos subculturales más reconocibles y polémicos empleados por los propios gais²⁰⁶.

El anuncio comienza (3' 31") con un primer plano de Lluís, abundantemente maquillado y con un gran bigote, hablando con una persona que permanece fuera de campo, mientras de fondo se escucha una tranquila música de acompañamiento [**Fig. nº 39**]. Lluís se queja ante su interlocutor afirmando: “tu pluma es mucho más bonita que la mía” (3' 33"). Entonces, se pasa a un primer plano de Cesc, también maquillado,

²⁰⁵ En el film son muchos más los artículos promocionados: la loción para el afeitado Maricón Dandy, el licor Meter en ano, el detergente Cucarel o las pestañas postizas para empresarios Ejecutivo.

²⁰⁶ Véase *supra*.

aunque de forma más alegre y colorida que Lluís, con mucha purpurina en los párpados, que contrasta con su tupida barba [Fig. nº 40]. Éste le da la razón al primero justificando la belleza de su *pluma* debido a que se trata de una pluma Corelli.

A continuación un encadenado da paso a un plano medio de Cesc, que aparece sentado, desnudo, y rodeado de boas y colas de plumas como las que se emplean en las salas de fiesta y con las que no deja de jugar [Fig. nº 41]. La iluminación del plano no es muy clara y hay detalles de la puesta en escena que se pierden, como el manto sobre el que el protagonista está sentado. A ambos lados de la composición, destacan entre el atrezzo unas recreaciones de nubes que son continuamente agitadas para simular un entorno celestial. Mientras Cesc posa ante el objetivo, mirando a cámara, se escucha una voz *over* que anuncia el producto: “para plumas de marabú, plumas de avestruz, plumas de faisán, plumas de pavo real, plumas de... maricona... Plumas Corelli”, y seguidamente se escucha un agudo chillido (3’ 56”). Un fundido a negro pone fin a la secuencia. Este ambiente teatralizado y artificial, que pretende ser glamuroso, donde un hombre desnudo y maquillado disfruta apaciblemente rodeado de un atrezzo propio de bailarina de cabaret, es un intento por parte de *Els 5 QK’s* de condensar en tan solo un plano la esencia de la “pluma”, y plasmarla así en la pantalla para escenificar aquella seña de identidad que marca la voluntaria diferencia frente a la heterosexualidad haciendo de esta un elemento *tan normal* que puede adquirirse como un producto en el mercado.

El cortometraje *Cucarecord* es un film complejo en el que el humor y la estética camp se mezclan dando como resultado un discurso homosexual despreocupado y ajeno a los regímenes visuales que la normalidad heterosexual podía aceptar –modelo viril– en la década de los setenta. *Els 5 QK’s* practicaron en esta película una crítica ácida al machismo presente en la sociedad y capaz de reproducirse sin apenas dejar huella en algo tan aparentemente inocuo como un anuncio de lencería. Sin embargo, el estudio de este film no basta para comprender en su totalidad el discurso subversivo desplegado por los Cucas en su obra. Por ello, a fin de conocer más ampliamente dicho discurso se da paso seguidamente al análisis de *Buscando el camino de tu amor*, un medimetraje (54’) realizado en 1979, que sirve como referente del segundo tipo de películas que se distinguieron más arriba en su filmografía.

En comparación con el corto analizado previamente, *Buscando el camino de tu amor* es una película extremadamente compleja en su argumento. Se trata de un melodrama romántico inspirado en los relatos amorosos de Corín Tellado (Contel:

1979: 55), pero adaptados en clave gay; en él todas las relaciones afectivas y sexuales se producen entre varones y las referencias a la heterosexualidad son inexistentes. El film narra la historia de Francisco, un joven que vive con Juan, su pareja, al que es infiel sin que a este le importe demasiado, pues respeta la intimidad de su compañero. Sin embargo, la comprensión de Juan tiene un límite y un día que le sorprende con su amigo Toni en el dormitorio, la paciencia llega a su fin. Henchido de celos toma una pistola y dispara a Toni, dejando a Francisco sin consuelo. Como consecuencia de este asesinato Juan es procesado y Francisco declara contra él. Finalmente Juan es condenado a muerte. Cuando se produce la ejecución, Francisco no puede asistir ya que en ese momento él está en el hospital recuperándose de una paliza que ha recibido de un desconocido.

Hasta llegar a esta situación, en la película han ido interviniendo distintos personajes como el abogado de Juan, el médico que trata a Francisco en el hospital, un chico extranjero que éste conoce en unos urinarios y un pintor ex-amante de Juan. Entre estos hombres, a excepción del último, todos han mantenido –o mantendrán en adelante– relaciones con Francisco y se han enamorado de él, sin que estos encuentros amorosos dejen huella en el protagonista del film, que va pasando de un amante a otro rompiendo corazones y sin ningún remordimiento. Su única preocupación es que desde que Juan fue condenado, él ha sido víctima de un complot con el que pretenden matarle, y del que la paliza que le envió al hospital fue tan solo un pequeño aviso. En la recta final del film se descubre que era Ramón, el ex-amante de Juan, quien culpándole de la muerte de este, quería acabar con su vida. Ramón le tiende una emboscada en un descampado, todo parece indicar que Francisco va a morir a manos de tres matones a sueldo, pero finalmente es rescatado por un policía, que también se ha enamorado de él. Francisco corresponde al amor del policía apasionadamente y encuentra la felicidad a su lado, después de haberla buscado durante toda la película.

Con *Buscando el camino de tu amor* los Cucas pretendieron burlarse de los relatos románticos clásicos, en los que el machismo era una constante, exagerando sus características (Contel, 1979: 55). Por eso se encuentran en el film numerosos giros argumentales inesperados, actores que sobreactúan continuamente para demostrar la pasión de la que son portadores y unos diálogos muy forzados, cargados de poesía manida y llena de tópicos²⁰⁷. Sin embargo, la sombra de esta burla sobrepasa aquí los

²⁰⁷ Sirva de ejemplo la frase que pronuncia Francisco cuando Juan mata a Toni: “has segado una vida, como el que pisa una flor porque le estorba en el camino” (14’ 39”).

textos de Corín Tellado y, como puede comprobarse según avanza la película, alcanza también a los dramas y al cine negro americanos, unos géneros en los que tradicionalmente los roles sexuales se mantienen definidos según los planteamientos del patriarcado²⁰⁸ (Ballesteros, 2001: 59), y de los cuales los Cucas tomaron numerosos elementos prestados. Los ejemplos más destacados los encontramos en la banda sonora, con reapropiaciones de los temas centrales de las películas de James Bond (“James Bond Theme”, de John Barry) y de *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind* [1939], de Victor Fleming, George Cukor y Sam Wood) compuesta por Max Steiner.

Junto al carácter burlesco del film pueden reconocerse también el tono humorístico y la esencia camp de *Els 5 QK's*, principalmente a partir de la reapropiación musical de Sara Montiel, uno de los mayores iconos femeninos de la cultura homosexual²⁰⁹, y de la exagerada “pluma” de algunos personajes, como Francisco, el protagonista, o Ramón, el malo de la película. No obstante, estos ingredientes fueron empleados aquí en menor cantidad que en *Cucarecord*, pues ahora ese rostro más amable, fresco e irreverente de la homosexualidad queda oculto bajo un manto de oscuridad provocado por las turbulentas pasiones desatadas en el film. Este cambio en la performatividad homosexual dentro de la construcción de su discurso anti-machista se hizo notar también en el contenido subversivo de la película que se basa menos en efectos estéticos llamativos (maquillaje, travestismo o accesorios de cabaret) y más en los usos que se hacen de la condición homosexual. Dicho cambio puede apreciarse especialmente en la construcción del personaje de Francisco, pues con él *Els 5 QK's* situaron la homosexualidad en un lugar en el que tradicionalmente estaba instalado el “macho” con todos sus privilegios.

Al situar a Francisco, un homosexual de formas exageradamente afeminadas, en la posición que clásicamente ocuparía el “macho” los Cucas construyeron un discurso de doble transgresión: primero, porque la homosexualidad desproblematizada del protagonista anula la carga ideológica patriarcal del héroe-masculino clásico al que suplanta, y después porque a lo largo del film, Francisco termina renegando de esa posición privilegiada heredada del “macho” y apuesta por la performatividad de roles alternativos de carácter femenino.

²⁰⁸ Esta característica no es solo propia de estos géneros cinematográficos, también afecta a otros que *Els 5 QK's* recogen en su filmografía, como por ejemplo el *western*.

²⁰⁹ Para más información sobre la aportación de Sara Montiel a la cultura homosexual consúltese Perriam (2006: 196-209).

Para comprender mejor este juego de roles de género puesto en marcha por *Els 5 QK's*, se analizará la última secuencia de la película, cuando, tras intentar salvar a Francisco, su último ligue es asesinado por los matones que Ramón ha contratado para acabar con el protagonista (51' 31"). El segmento comienza con un plano picado medio corto de Francisco llorando sobre el cuerpo del muchacho muerto [Fig. nº 42]. Seguidamente se pasa a un plano de situación en el que Ramón se acerca a la zona en la que sus esbirros rodean al protagonista que continúa arrodillado en el suelo. Mediante un movimiento panorámico hacia la derecha, la cámara sigue el desplazamiento de Ramón hasta que este se detiene, pega una patada a Francisco y ordena a sus hombres que le maten [Fig. nº 43]. Otro plano medio corto en picado del protagonista [Fig. nº 44], lo muestra en el suelo mientras implora: "sí, acabad conmigo, así no habrá ningún otro que muera por mí" (51' 50").

Pero entonces, *Deus ex machina*, surge el salvador definitivo de Francisco. Un plano medio corto contrapicado encuadra al policía que investigaba uno de los crímenes pasionales secundarios de la trama y que sólo había aparecido anteriormente en una secuencia breve [Fig. nº 45]. En este plano el héroe grita la oportuna frase de presentación: "¡todavía queda uno!", en referencia a la petición de Francisco, de que no muera más gente por él. Inmediatamente después, en un plano general se le ve saltando de unas ruinas y apuntando con su pistola a los matones [Fig. nº 46]. Se pasa luego a un plano general en el que, tras escuchar en *off* tres disparos, se aprecia caer uno a uno a los compinches de Ramón. Tras el último disparo, comienza a sonar en *over* el "James Bond Theme", y se pasa a un plano medio corto del policía, que adquiere una pose similar a la que adopta el agente 007 en sus películas [Fig. nº 47].

A continuación, se pasa a un plano de conjunto tomado con la cámara baja en el que se ve a Francisco en el suelo observando cómo el policía persigue a Ramón que ha salido huyendo [Fig. nº 48]. En los siguientes planos el agente hiere al malvado y le acorrala frente a un coche, donde le remata de un tiro. Una vez abatido su enemigo, el policía vuelve a comprobar cómo se encuentra Francisco. La cámara les encuadra a ambos en un plano general, que comienza a escasa altura del suelo pero se eleva hasta situarse en ángulo recto con los personajes [Fig. nº 49]. En este plano, Francisco permanece sentado sobre la hierba, de espaldas al objetivo y mirando al policía que está de pie junto a él y comienza a quitarse su gabardina.

Un plano americano ligeramente picado de ambos muestra luego al policía que ayuda a Francisco a levantarse. Una vez éste se ha puesto en pie, se gira de frente a la

cámara para que el policía pueda cubrirle los hombros con la gabardina [Fig. nº 50]. Seguidamente, se ve un plano medio corto en ligero picado y semi-escorado de ambos, con el viento agitando sus cabellos y unas nubes al fondo [Figs. nº 51]. El tema de James Bond, que hasta entonces había sonado, deja de hacerlo abruptamente para dar paso a la voz del policía que dice al protagonista del film que siempre estará a su lado para protegerle (53' 08"). Después se pasa a un encuadre en el que los dos se sitúan en el medio de la composición de un plano americano filmado a contraluz al atardecer, que únicamente permite reconocer sus siluetas perfiladas junto a algunos árboles sobre el cielo, que se despide en un tono rojizo [Fig. nº 52]. Para terminar, un *zoom* amplía el plano alejando la idílica imagen de ambos mientras se escucha en *over* la voz de Francisco reflexionando sobre la forma en la que ha encontrado el verdadero amor y suena de fondo el tema principal de *Lo que el viento se llevó*. Tras finalizar el *zoom* la cámara permanece fija mientras la música aumenta de volumen en lo que constituye un homenaje final a este drama hollywoodense. Así la película llega a su fin [Fig. nº 53].

En este fragmento, *Els 5 QK's* dan una vuelta de tuerca más al significado de la homosexualidad de Francisco que, a pesar de haber permanecido durante todo el film en el lugar propio del héroe masculino y de haber disfrutado, aún sin hacer ostentación machista de una situación privilegiada que le viene dada por el rol que ocupa, en esta última secuencia no duda en abandonar cualquier privilegio para adoptar una serie de estereotipos femeninos, como el de la mujer que es rescatada de un malhechor y protegida del frío por un apuesto galán que, además, le tranquiliza asegurándole amor eterno. Después de haber buscado el amor durante toda la película como lo haría un "macho" prototípico, Francisco abandona voluntariamente este papel y acepta uno femenino para obtener el "verdadero amor". De esta forma, *Els 5 QK's* establecen un discurso en el que la alteración de los roles de género establecidos socioculturalmente actúa como una estrategia de subversión contra el machismo, hasta tal punto de que es la asunción de los roles genéricos opuestos la que otorga finalmente la felicidad a los personajes del film.

Al elegir como protagonista a un homosexual como Francisco, el efecto subversivo de la película fue aún mayor que si la protagonista hubiese sido una mujer, ya que el homosexual es, no debe olvidarse, un varón que pudiendo aprovecharse de las ventajas que la sociedad androcéntrica le tiene reservadas, las rechaza de manera voluntaria, como Francisco en esta secuencia. Los teóricos Paco Vidarte y Ricardo Llamas, en su libro *Extravíos* definen con gran precisión el carácter transgresor de la

homosexualidad en este sentido al afirmar que: “la feminización que operan algunos gais (...) supone una desvirilización voluntaria que puede indicar su deseo, no de dejar de ser varones, sino de señalar, de viva voz, que son varones pero no heterosexuales y que no asumen la cultura del macho ni sus valores heredados” (Llamas - Vidarte, 2001: 72).

Cuando *Buscando el camino de tu amor* fue estrenada en 1979, los escasos críticos que reseñaron la película en la época parecieron erigirse en representantes del machismo –operado esta vez entre homosexuales– del que hablaban los integrantes de *Els 5 KQ's*. El caso más destacado fue el de el crítico cinematográfico del *Butlletí Lambda* que, no solo no percibió la provocación y la intención transgresora de la película, sino que además identificó en ella una intención de burla interna entre los homosexuales, un modo de reírse del “mundo de la canción de la Piquer en el que muchas veces nos gusta vivir, de los amores histéricos, de odios y venganzas, de *tics*²¹⁰, que hemos de reconocer con vergüenza”²¹¹ (Marc, 1978a). Esta vergüenza a la que se referían en *Lambda* era contraria a la desproblematización plena con la que los Cucas manifestaron la homosexualidad, y en este sentido puede ser entendida como una muestra espontánea de machismo interiorizado que hace interpretar como vergonzosas las expresiones identitarias cercanas al camp –sentimientos desbocados, referencias a la copla o performatividad de la “pluma”– y alejadas de la sobriedad del modelo viril.

Las obras de *Els 5 QK's* se inscriben de este modo en el corpus filmográfico de este trabajo, como representantes de un cine irreverente, transgresor, original, innovador y polémico a partes iguales. Con él supieron compaginar el lado más llamativo y espectacular de la performatividad homosexual, plasmándolo en sus películas de un modo cotidiano, y con un tono reflexivo más íntimo en el que, sin renunciar al humor, transgredieron toda la lógica de los roles sexuales y de género socialmente aceptados. El complejo esquema con que los Cucas expresaron su idea de la homosexualidad en filmes como *Cucarecord* o *Buscando el camino de tu amor*, se convirtió en un método efectivo con el que enfrentarse al heterosexismo, e hizo de estos filmes verdaderas piezas de análisis y desmontaje de una de las más complejas manifestaciones del patriarcado y el dominio heterosexual.

Els 5 QK's se disolvió en 1986, tras la realización de *Oscar for murder* y después de unos años en los que su productividad había decrecido notablemente en

²¹⁰ La cursiva es mía.

²¹¹ En catalán en el original. La traducción es mía.

comparación con los primeros tiempos. La disolución del grupo se produjo cuando sus miembros estaban inmersos en un proyecto novedoso: una serie llamada *Nido de cucas* que iba a constar de varios capítulos rodados en formato video 8, y que quedó parada tras la grabación del primer episodio²¹². En la actualidad la mayor parte de las películas de los Cucas permanecen en formato super 8, a pesar de los esfuerzos que sus antiguos miembros están realizando por digitalizar una obra que hoy es recordada por algunos protagonistas de la época, como el pionero Armand de Fluvià, como uno de los pilares fundamentales que hicieron de la Barcelona de finales de los setenta el centro de la cultura homosexual del Estado español (De Fluvià, 2003: 1969).

En las películas de *Els 5 QK's* se encuentra por primera vez en este trabajo una de las performatividades fundamentales de la homosexualidad transgresora en el cine de los años setenta y ochenta: el travesti, que durante aquellos años fue utilizado en numerosas producciones cinematográficas para evocar el significado subversivo de la disidencia sexual. El protagonismo que el travesti alcanzó en las películas de este colectivo catalán se explica²¹³, en parte, gracias al papel privilegiado que estos alcanzaron en el proceso de creciente visibilidad homosexual en las calles españolas durante la transición.

4. El travestismo en el cine homosexual subversivo

En los años primeros años tras la muerte de Franco, los travestis eclipsaron al resto de posibles representaciones de la homosexualidad, ya que los medios de comunicación se centraron de manera constante, y casi excesiva, en ellos cuando quisieron tratar la homosexualidad de un modo más genérico (Mira, 2008: 396). Por su naturaleza, ligada al mundo del espectáculo, y la llamativa estética de la que normalmente hacían gala, los transformistas fueron el objeto de todas las miradas siempre que se encontraban presentes. Véase por ejemplo el creciente número de espectáculos transformistas en los locales de Barcelona (Mira, 2004: 439-443), las primeras manifestaciones del FAGC, en las que los travestis se situaron en primera línea reivindicativa o la repercusión que alcanzaron en algunas revistas de la época, como *Party*, en cuya primera etapa se incluyó una sección fija llamada “El travesti de la semana”.

²¹² Información obtenida en correspondencia con Lluís Escribano (1 de agosto de 2011).

²¹³ Véase *supra*.

A pesar de su aparente novedad, el travesti era una figura que ya existía bajo el franquismo. Durante las cuatro décadas de dictadura el transformismo en España se convirtió en una necesidad para ciertas personas, ante la imposibilidad de dar salida de otro modo a su homosexualidad reprimida, ya que esta siempre encontraba mayor tolerancia refugiada en el mundo del espectáculo (Mira, 2004: 439). Posteriormente, durante la transición el transformismo cambió de estatus; de obligatorio pasó a ser una cuestión de elección. Lejos de ser ya la única salida para desarrollar una identidad homoerótica cohibida, se convirtió en una cuestión voluntaria, y estuvo muy relacionado en los primeros pasos de la democracia con el auge del activismo y la posibilidad de configurar identidades propias y alternativas. Gracias a este concepto de elección, el travesti perdió parte de su inocencia y ganó en provocación. El prototipo del nuevo modelo de travesti de transición fue el pintor sevillano José Pérez Ocaña²¹⁴, que se convirtió durante la segunda mitad de los años setenta en una de las máximas referencias de la cultura homosexual *underground* en Barcelona debido a su obra, sus *performances* y su seductora y compleja personalidad.

El auge del travestismo y en concreto del modelo operado por Ocaña –entre otros– repercutió en el modo en que algunos realizadores del momento se acercaron al tratamiento de la homosexualidad. Tal fue el caso del colectivo *Video-Nou* y Ventura Pons, que vieron en este pintor un referente de la liberación homosexual y un activista²¹⁵ en pro de la manifestación de modelos identitarios alternativos a la norma heterosexual, con los que subvertir los comportamientos sexuales y los valores que socialmente se asimilan a los mismos. A pesar de ser Pons quien más tiempo y esfuerzo dedicó en su aproximación a este artista, para mantener el orden cronológico se comenzará hablando del colectivo *Video-Nou*, entre cuya obra de temática gay destaca la cinta *Actuació d'Ocaña i Camilo*, protagonizada por el pintor andaluz.

²¹⁴ Otros travestis contemporáneos a Ocaña, en cambio, permanecieron ajenos al movimiento de liberación homosexual y continuaron empleando su identidad como una herramienta de trabajo ligada, la mayor parte de las veces, al mundo del espectáculo. Entre ellos destacaron Esmeralda de Sevilla, Fama, Juan Gallo o Paco España (Mira, 2004: 441). Sobre Esmeralda de Sevilla disponemos del documental realizado por Arbide en 1981, en el que se repasa su vida en los escenarios (véase *supra*).

²¹⁵ El término activista, no es equivalente a militante, pues Ocaña nunca militó en ningún colectivo. En cambio sí que ejerció la acción directa contra la opresión y a favor de la liberación homosexual.

4.1. Video-Nou y Actuació d'Ocaña i Camilo

En 1969, el formato vídeo hizo su aparición en la escena artística española²¹⁶ con la obra *Dedalus video*, realizada por Joan y Oriol Duran Benet²¹⁷. Dos años después, en 1971, Antoni Muntadas presentó en Madrid la primera instalación con televisores, llamada *Espacio (acción/interacción)*, y en 1974 el mismo Muntadas realizó *Cadaqués, canal local*, un proyecto pionero en España en lo que se refería a la intervención social a partir del vídeo (Miró, 2003: 25). Estas tres fechas marcaron en España los primeros pasos del videoarte y del vídeo como medio de interacción más directa con la realidad²¹⁸. Desde 1969 este nuevo soporte fue abriéndose cada vez más un hueco predominante entre el resto de medios audiovisuales y paulatinamente fue desplazando a los formatos super 8 y 16 mm como forma de expresión artística y como técnica *amateur* para iniciarse en el mundo del celuloide.

En 1977, siguiendo la lógica de esta evolución, se celebró en Barcelona el VII Encuentro Internacional del Vídeo (Villaplana, 1999: 43), que ayudó a publicitar el formato y motivó a muchos jóvenes inquietos que buscaban experimentar nuevas formas de expresión cinematográfica. Entre ellos se encontraban Luisa Ortínez y Xefo Guasch, que tras asistir al evento decidieron fundar, junto con seis personas más²¹⁹, el primer colectivo de vídeo del Estado español, al que llamaron *Video-Nou*.

Este grupo estuvo conformado por un conjunto de personas muy heterogéneo, que albergaban el objetivo común de poner en marcha un colectivo que, a través del vídeo, llevase a cabo una propuesta de intervención social basada en la comunicación contextual²²⁰. Según el antiguo miembro de *Video-Nou*, Carles Ameller, esta propuesta supuso una continuación a finales de los setenta del trabajo realizado por Dziga Vertov en las primeras décadas del siglo XX, y que nanteriormente exploraron entre otros Bertolt Brecht, Roberto Rossellini, Guy Debord, el *Group Dziga Vertov* –estos dos últimos en los alrededores de Mayo del 68– y los distintos proyectos de “guerrilla

²¹⁶ Para saber más acerca del comienzo del videoarte en España consúltese Bonet (1980).

²¹⁷ Este dato (Miró, 2003: 25) contrasta con el que ofrecen Bonet (1980) y Palacio (1987), ambos señalan que la primera obra de arte que utilizó esta nueva tecnología fue *Primera muerte*, de 1970, realizada Silvia Gubern, Jordi Gali, Angel Jove y Antoni Llena.

²¹⁸ Para saber más sobre las posibilidades de intervención que ofrece el vídeo en la sociedad véase Martínez Pardo - Maragall (1983: 21)

²¹⁹ Carles Ameller, Albert Estival, Marga Latorre, Pau Maragall, Lluisa Roca y Juan Úbeda.

²²⁰ Para saber más acerca de la comunicación contextual aplicada a los medios audiovisuales consúltese Brecht (1974), Vertov (1974), Font (1976), Rossellini (1979) y Bonet - Dols - Mercader - Muntadas (1980).

televisión” y “vídeo comunicativo” canadienses, estadounidenses y europeos (Ameller, 1999: 45, 46).

Entre todas las referencias señaladas por Ameller, la que más se hizo notar en la obra de *Video-Nou* fue la del mayo francés. En unos años en los que España caminaba hacia la democracia, el vídeo se convirtió en la herramienta más apropiada para tratar de alcanzar la democratización de los medios de producción audiovisual que tantos realizadores habían ansiado y que se convirtió en uno de los objetivos fundamentales de los cineastas durante Mayo del 68²²¹. Bajo estos presupuestos, los miembros de *Video-Nou* decidieron emplear el vídeo para trabajar por el cambio social, y a la vez dar testimonio de cómo éste parecía producirse en los ambientes *underground* del *rollo* barcelonés en los últimos años setenta.

La actividad del colectivo se desarrolló de forma autogestionada, con lo que la difusión de sus películas estuvo muy limitada. Se realizó a través de circuitos alternativos y siempre contando con el asociacionismo entre agrupaciones de carácter voluntario más que profesional, como las coordinadoras de barrio, las casas de la cultura, las asociaciones de vecinos, los ateneos populares, e incluso algunos bares (Martínez, 1987: 121; Ameller, 1999: 47). Al margen de esos canales *Video-Nou* ideó diversas estrategias para distribuir sus vídeos, entre las que destacan la creación de un Vídeo-Bus²²², una videoteca y el establecimiento de convenios de difusión con otros colectivos de vídeo extranjeros (Ameller, 1999:48).

En 1987, los canales de exhibición de la obra de *Video-Nou* se vieron modificados cuando una antología de la misma fue incluida en la primera exposición retrospectiva del videoarte español²²³ celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía²²⁴. Este hecho permitió ampliar considerablemente la proyección pública del colectivo. No obstante, se trató de una exhibición temporalmente restringida a la duración de la exposición. Veinte años después, en 2007, las películas de *Video-Nou* regresaron definitivamente –por el momento– a las instituciones museísticas por medio de un

²²¹ Como demuestra, entre otras, la filmografía de los *Groupes Medvedkin*.

²²² Se trataba de un autobús diseñado especialmente para que dos pantallas de televisión quedasen orientadas hacia el exterior y la gente que pasara por las calles pudiese ver lo que ellos editaban desde el puesto de control situado en el interior del vehículo. Para más información acerca del Vídeo-Bus consúltese Ameller (1999).

²²³ La exposición se llamó *La imagen sublime. Vídeo de creación en España (1979-1987)*, y estuvo comisariada por Manuel Palacio, con la colaboración de Eugeni Bonet, Guadalupe Echevarría y Antoni Mercader (Palacio, 1987). En ella, *Video-Nou* expuso una antología de su obra llamada *Antología Video-Nou (1977-1981)*.

²²⁴ Este centro fue constituido en Museo Nacional en 1988 (Real Decreto 535/1988, del 27 de mayo) pasando a denominarse Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS).

depósito de su obra completa en los fondos del *Museu d'Art Contemporani de Barcelona* (MACBA)²²⁵.

Las obras de *Video-Nou* estuvieron realizadas en un estilo documental en el que primaban las tomas largas²²⁶, la cámara en mano, el sonido en directo y un montaje que se fue haciendo más complejo con el paso de los años. A pesar de lo rudimentario de sus equipos²²⁷ y de la precariedad de los circuitos por los que originariamente se distribuyeron sus películas, *Video-Nou* acumuló una amplia y variada videografía en la que pueden distinguirse dos líneas de trabajo generales: el desarrollo de procesos de emancipación social, en los que lo más importante no era el producto final, sino las vivencias que generaba el vídeo durante su gestación (Úbeda, 2000: 51)²²⁸; y la grabación desde dentro de los cambios culturales que se estaban produciendo en la época y que, más allá del proceso, tenían valor por sí mismos como documentos²²⁹. A este segundo grupo pertenece la cinta de la que se tratará a continuación, *Actuació d'Ocaña i Camilo* (1977), en la que el colectivo planteó explícitamente la homosexualidad como un instrumento liberador y subversivo²³⁰.

En esta película, *Video-Nou* se acercó a la homosexualidad construyendo un discurso con elementos que no habían sido empleados hasta entonces. Se trata de una obra donde la homosexualidad se presenta dentro de un contexto de tolerancia y normalidad en el que las expresiones camp de la misma, como el travestismo, son las

²²⁵ Información obtenida en conversación con el personal del Departamento de exposiciones del MACBA.

²²⁶ Que llegan a convertirse habitualmente en planos secuencias, como en *Telediario Montesol-Onliyú* (1977).

²²⁷ Cuando inició su andadura en el año 1977 el colectivo catalán contaba con un material de trabajo reducido, y “ya obsoleto” en el momento en que lo adquirieron. Entre su utillaje, la pieza más destacada fue el *portapack* AV que *Sony* comercializaba desde 1968 (Úbeda, 2000: 50, 51).

²²⁸ Entre estas piezas se encuentran obras clásicas de la intervención sociocultural española (Mampaso, 2006: 138), como *Intervención vídeo en el barrio de Can Serra (Hospitalet)* (1978) o *Intervención vídeo en la campaña pro-ateneos (populares y libertarios)* (1978), que han sido analizadas por especialistas y antiguos miembros del grupo en Ameller (1999: 45-48), Úbeda (2000: 49-52) y Carrillo (2005).

²²⁹ Esta segunda faceta de su trabajo es la que más ha influido en la actual deriva museística de muchas obras del colectivo. Prueba de ello es que además de en el MACBA, hoy en el MNCARS se exhibe también su obra, concretamente dos piezas que pertenecen a este grupo de vídeos testimoniales: *Ocaña, exposició a la Galeria Mec-Mec* (1977) y *Actuació d'Ocaña i Camilo* (1977). Además de estas dos películas, dentro de este segundo grupo se incluyen otras cintas como *Mitin de l'UGT a Montjuïc* (1977), *Reivindicació de l'espai de les Rambles* (1977), *Vaga de gasolineros* (1977), *Campanya política per Lliga de Catalunya* (1977), *Audiovisuals a l'Ensenyament* (1977), *Manifestació de bicicletes* (1977), *Manifestació gay* (1977), *Jornades Llibertàries* (1977).

²³⁰ Esta no es la única película del colectivo en la que la homosexualidad está presente. También aparece reflejada en *Jornades Llibertàries* (retratada de modo general en el ambiente, pero principalmente en unas secuencias en las que Ocaña se sube al escenario para alegrar la fiesta), *Ocaña, exposició a la Galeria Mec-Mec* (a lo largo de este reportaje en el que se repasa la exposición que Ocaña se realizó en la Galeria Mec-Mec, se encuentra un despliegue de la personalidad del artista, que ayuda a componer una atmósfera camp repleta de cánticos, bailes y performances) y *Manifestació gay* (una breve grabación de la concentración en contra de la LPRS convocada por el FAGC el día 4 de diciembre de 1977). Sin embargo, estas tres cintas no aportan nada novedoso a la historia del cine homosexual subversivo.

protagonistas y constituyen el hilo conductor del film. En *Actuació d'Ocaña i Camilo* los modelos identitarios camp puestos en escena refuerzan los rasgos más heterodoxos y anti-integracionistas de la homosexualidad. Conforme el vídeo va avanzando, estos elementos se radicalizan progresivamente hasta hacer explícita la condición sexual y política²³¹ de sus protagonistas en el momento en que éstos organizan una orgía y la pornografía surge como componente determinante del vídeo.

La introducción en la película del elemento pornográfico le sirve a los realizadores para romper los límites de la representación subversiva del homoerotismo según las coordenadas del camp tal como se conoce hasta ahora, dando lugar a un código representativo que pone en cuestión los patrones de un género cinematográfico históricamente heterosexual como es la pornografía. Al presentar imágenes de contenido sexual protagonizadas por hombres y filmadas desde posiciones homófilas, *Video-Nou* consigue anular, como se verá más detalladamente al analizar las secuencias concretas, las unidades léxicas básicas del discurso de pornográfico tradicional (Nichols, 1997: 268-275).

Gracias a este contenido pornográfico, la homosexualidad muestra en el film su lado más impactante y transgresor ante el posible espectador heterosexual, pues dicho contenido revela el rasgo fundamental –y casi el único– que la heterosexualidad normativa utiliza para estigmatizar a los homosexuales y señalarlos como “otros”: las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo²³². Además, el posible efecto de rechazo no es exclusivo del público heterosexual, también puede darse en ciertos homosexuales que interpreten esta obra como un ejemplo de los argumentos que la heteronormatividad empleaba para justificar la exclusión y condena de gays y lesbianas²³³, como, por ejemplo, la promiscuidad (Llamas - Vidarte, 1999: 166; Llamas - Vidarte, 2001: 33).

El film *Actuació d'Ocaña i Camilo* es un cortometraje (30') en el que no intervienen únicamente las personas citadas en el título de la cinta, sino que a estos dos

²³¹ Decimos que supone un pronunciamiento político –además de sexual– porque el sexo grupal entre varones es un claro ejemplo del modo en que se entendía la sexualidad desde las posiciones políticas libertarias y desde las más radicales del movimiento homosexual. Unas posturas por las cuales los protagonistas del vídeo sentían simpatía, tal y como Nazario ha afirmado en una conversación mantenida durante la elaboración de este trabajo (véanse Anexos).

²³² Véase *supra*.

²³³ Este efecto no se produjo únicamente en la época en que el vídeo fue grabado, ya que en su ubicación actual, proyectado de forma cíclica en una de las salas del MNCARS, ha habido numerosas reclamaciones y peticiones para retirarlo por parte de algunos visitantes de este museo. Información obtenida en conversación con Nazario (véanse anexos).

se les añade un elenco compuesto entre otros por Nazario, Onliyú²³⁴ y los miembros de *Video-Nou*. La película está grabada íntegramente con cámara en mano y en ella abundan las tomas de larga duración y los movimientos de cámara rápidos y bruscos.

En la primera parte de la cinta se recoge una serie de actuaciones de Camilo y Ocaña, en las que ambos derrochan voluptuosidad haciendo gala de su travestismo y su puesta en escena camp con medias de lentejuelas, peinetas, boas de plumas y mantones de Manila [Figs. nº 54 y 55]. Turnándose ante el objetivo, los dos cantan en *playback*: Camilo imita a las cantantes de cabaret [Fig. nº 56] y Ocaña vestido de flamenca se contonea y gesticula con vehemencia al ritmo de la copla “Mi jaca” [Fig. nº 57, 58 y 59]. En estas actuaciones un Ocaña aún desconocido para el gran público²³⁵ reproduce con naturalidad los *shows* callejeros por los que se convirtió en uno de los máximos representantes de la liberación homosexual durante los años setenta.

Una vez que ambos han terminado sus actuaciones, el ritmo narrativo del vídeo se mantiene gracias a la iniciativa de Nazario que, sabedor de que la cámara le está enfocando, llama al resto de los presentes para iniciar una orgía [Fig. nº 60] que da lugar a la segunda parte de la cinta y a las secuencias más interesantes de la obra.

Después del llamamiento de Nazario (19’ 25”) la cama en la que éste está sentado comienza a abarrotarse y la orgía cada vez se hace más multitudinaria [Fig. nº 61]. Entonces empiezan a sucederse las imágenes sexuales explícitas, con masturbaciones individuales o entre varios participantes [Fig. nº 62 y 63]. Mientras tanto, en la banda sonora se escucha en *off* a los realizadores de *Video-Nou* avisando de que: “aquí se graba todo, no se quita nada”. Estas imágenes pornográficas se desarrollan inscritas en un marco intensamente homoerótico, en el que Ocaña realiza una de sus actuaciones: ataviado con un vestido de luto, canta coplas, chilla y recita versos mientras el resto de sus compañeros, y él mismo, disfrutan de la orgía.

El elemento pornográfico mezclado aquí con la performatividad camp de Ocaña multiplica el efecto subversivo de la homosexualidad según la plantea *Video-Nou*. Ahora no solo se trata de la representación de un modelo identitario liberador con el que los individuos pueden realizarse y alcanzar la felicidad, sino que, además, la

²³⁴ Onliyú es el apodo de José Miguel Marcén, quien participó activamente en la cultura *underground* barcelonesa, trabajando como escritor dibujante y guionista de cómics, colaboró con distintas revistas del momento, como *El Rrollo Enmascarado* o *Purita* y fue redactor jefe de *El Víbora*. También dirigió la colección “Onliyú” de la editorial La Cúpula, que publicó libros como *Fuego en las entrañas*, escrito por Almodóvar e ilustrado por Mariscal (Onliyú, 2005).

²³⁵ El film de Pons *Ocaña, retrat intermitent*, que dio la fama al pintor andaluz, se realizó un año después, en 1978.

homosexualidad se convierte en un dispositivo capaz de anular la lógica del discurso pornográfico heterosexual. El fragmento más claro al respecto comienza cuando, en mitad de la orgía, alguien entre los presentes sitúa en primer plano ante la cámara un relieve con la escena de la Última Cena de Jesucristo con sus discípulos (29' 21") [**Fig. nº 64**]. Este motivo religioso sirve como telón inaugural del peculiar espectáculo de reapropiación camp al que se asistirá a continuación.

Cuando el relieve es retirado del primer plano, la cámara efectúa una serie de movimientos imprecisos y rápidos hasta que Ocaña queda encuadrado de pie en un plano medio al fondo de la cama. Después, un brusco *zoom* corrige el encuadre del pintor hacia un primer plano con el que se aprecia que Ocaña lleva el pelo cubierto por un velo con el que completa su traje de luto. Entonces comienza a cantar el himno religioso "Venid y vamos todos, con flores a María". Al escucharlo, el resto de participantes de la orgía le siguen formando un coro²³⁶.

La cámara realiza entonces un movimiento panorámico hacia la izquierda, pero manteniendo todavía el *zoom*, con lo que, debido a la corta distancia focal, la imagen se vuelve muy poco nítida y apenas pueden intuirse algunas cabezas. Mientras se produce este movimiento, Ocaña ha empezado a recitar en *off* el "Ave María". A continuación, el objetivo retorna hacia la derecha con otra veloz panorámica, y se detiene en un primer plano del rostro del pintor, pasando después por un movimiento descendente a otro primer plano de un chico que le observa con admiración mientras canta. Durante el tiempo que se mantiene este primer plano, Ocaña ha pasado del recitado al cante del "Ave María". Entonces, con un ligero paneo hacia la derecha, la cámara encuadra un primer plano del bajo vientre del artista andaluz, que continua cantándole a la Virgen, ahora con el vestido levantado y con su pene metido entre las piernas simulando ser una mujer [**Fig. nº 65**]. Un nuevo *zoom* ahora aumenta la distancia focal, aleja la imagen y amplía el campo mostrando a Ocaña por completo en un plano medio.

Con un movimiento panorámico, el objetivo se desplaza después hacia la izquierda tratando de ofrecer imágenes de la orgía mientras Ocaña prosigue su actuación. Cuando la cámara vuelve a encuadrar al pintor en un plano medio en el que su cabeza queda fuera de campo, éste ofrece un cántico diferente a la Virgen mientras, con el vestido aún subido y mostrando sus genitales, pone su pierna encima de la cabeza

²³⁶ Esta actuación condensa la esencia de la personalidad creativa de Ocaña pues, como se vio en el capítulo anterior, este artista basó su obra en la reapropiación e interpretación de elementos culturales populares entre los que destacaron los funerarios y los religiosos.

del joven admirador [Fig. nº 66 y 67]. Una vez que Ocaña ha terminado esta última canción, con un nuevo paneo hacia la derecha el objetivo encuadra en primer plano a Camilo que se está comiendo un bocadillo. En ese momento el pintor da por terminado el espectáculo gritando: “¡Viva la Asunción Gloriosa!, ¡Viva la Virgen del Rocío!”.

En esta secuencia de exaltación religiosa, Ocaña se apropia de unos himnos y unas costumbres que recuerdan a la tradición religiosa franquista, y los integra desposeídos de su sentido original, en la expresión de su propia identidad homosexual, que se manifiesta explotando las posibilidades expresivas de la “pluma” y los patrones más femeninos propios del travestismo; su afeminación llega hasta tal punto aquí que finge convertirse en una mujer ante la cámara de *Video-Nou* [Fig. nº 65]. La reutilización de un elemento perteneciente a una tradición represora, como lo fue el catolicismo bajo el franquismo, en los términos en que Ocaña lo hace, convierte la puesta en escena de su sexualidad en un ejercicio de subversión.

Esta subversión se ve amplificada gracias al recurso de la pornografía pues, la unión entre las imágenes sexuales explícitas y la puesta en escena camp logran acabar con los pilares heterosexuales sobre los que se sustenta el género pornográfico. Para comprender en su totalidad el sentido de esta afirmación conviene recordar que la pornografía comercial se fundamenta en la reproducción de un régimen falocéntrico simbolizado por el deseo masculino, y un orden “masculinista” según los cuales el falo representa poder y autoridad; en ella el pene, en cuanto manifestación del falo, es el único protagonista de la acción, alrededor del cual se organizan los placeres (Nichols, 1997: 269).

Según lo dicho, en *Actuació d’Ocaña i Camilo* no tiene cabida este esquema “masculinista”, ya que la pornografía aquí está vinculada a un patrón identitario gay que exagera lo femenino: los penes se esconden (Ocaña) y cuando aparecen en pantalla no son representación del falo, ya que carecen del contenido ideológico que tienen en la pornografía. Igualmente tampoco asistimos en el vídeo al establecimiento de relaciones de poder entre los participantes de la orgía definidas por la posesión o no de pene. Todas estas características anulan el régimen falocrático de la pornografía. De este modo, los realizadores elaboraron un discurso en el que la homosexualidad se articula como un instrumento transgresor de las normas de comportamiento sexual y, al mismo tiempo, como el elemento destabilizador del discurso heterosexual sobre la pornografía.

Actuació d'Ocaña i Camilo se realizó en 1977, el mismo día 4 de diciembre²³⁷ en que el FAGC había convocado la manifestación por la derogación de la ley de Peligrosidad. El aspecto público de esta convocatoria contrasta con el carácter privado del contenido de la cinta de *Video-Nou*, y sin embargo, ambos hechos forman parte de un mismo proceso: el movimiento de liberación homosexual. En este sentido, este documental debe entenderse como una pequeña rendija a través de la que poder observar el estado en que se encontraba dicho movimiento de liberación. Pero con esta obra, el equipo de *Video-Nou* no solo consiguió un retrato íntimo del “*Stonewall* español”, sino que, a través de su cámara participó en el proceso de subversión sexual reivindicado por el movimiento gay y lésbico.

Video-Nou fue un colectivo inquieto que, hasta su transformación en 1979 en el nuevo *Servei de Video Comunitari (SVC)*²³⁸, se acercó al contexto histórico en que le tocó vivir desde distintos puntos de vista tratando siempre de colaborar en los procesos de cambio social operativos en el momento²³⁹. Esto hizo de él un observador-creador privilegiado, capaz de retratar desde dentro el ambiente de ebullición política y libertaria de la Barcelona de los setenta. Entre este ambiente, el colectivo se acercó al movimiento de liberación homosexual, como se ha visto, reflejándolo con virulencia y radicalismo optando por la representación más cruda de la homosexualidad en un momento en que la línea oficial del movimiento gay y lésbico, representada en Cataluña por el FAGC, reclamaba mostrar normalidad para conseguir la integración social y política.

La amplia distancia existente entre las posturas integracionistas y el modelo de homosexualidad escenificado por *Video-Nou* en *Actuació d'Ocaña i Camilo*, estuvo determinada, entre otros factores, por el protagonismo que Ocaña adquiere en la cinta. Este artista se caracterizó por una exteriorización muy personal de la homosexualidad, por ser un férreo defensor del derecho a la diferencia y a la no integración en una

²³⁷ Información obtenida en el sitio web de Hamaca, distribuidora en línea de estas películas. <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=222>. (Consultado el 12 de enero de 2011).

²³⁸ *Servei de Video Comunitari* fue el nuevo proyecto de los antiguos miembros de *Video-Nou*. Con él trataron de aprovecharse del funcionamiento de las recién recuperadas instituciones catalanas guardando siempre un equilibrio que les impidiese caer en el puro institucionalismo. De este modo, entraron en contacto con la *Generalitat de Catalunya* y con el *Ajuntament de Barcelona* con el objeto de buscar financiación, hecho que disgustó a alguno de los miembros fundadores de *Video-Nou*, como Luisa Ortínez, lo que provocó su desvinculación del grupo (Ribas, 2001). Finalmente el SVC se disolvió en 1983 al no poder renovar los convenios con las administraciones catalanas coincidiendo además con el declive del ambiente colectivista en el sopor del desencanto que asoló a todo el Estado.

²³⁹ Sus miembros pusieron el vídeo al servicio de distintos movimientos sociales como el ecologismo (*Manifestació de bicicletes*, 1977) o el movimientos ciudadano (*Intervenció vídeo en el barri de Can Serra*, 1978).

sociedad que le parecía demasiado estricta y que tenía la tendencia a clasificar con etiquetas a las personas en un intento de controlarlas.

A lo largo de 1977, la fama de Ocaña se fue extendiendo entre los estratos más marginales de la Ciudad condal. Por aquel entonces el pintor ya se había convertido en un conocido provocador social con sus *performances* callejeras [Fig. nº 68] y aprovechaba cualquier oportunidad para hacer gala de la libertad que le daba la expresión de su homosexualidad, que empleaba como un mecanismo para derribar tabúes y ejercer de “francotirador de las costumbres” (Anón., 1978: 22) [Figs. nº 69 y 70]. Además, en el terreno artístico Ocaña también fue adquiriendo cierto reconocimiento –aunque sin abandonar nunca su condición marginal– tras su primera gran exposición en Barcelona²⁴⁰, celebrada en abril de 1977 en la Galería Mec-Mec²⁴¹. Ese fue el mismo año en que Ventura Pons se fijó en él y decidió hacer de Ocaña el protagonista de su *opera prima*: *Ocaña, retrat intermitent* (1978).

4.2. Ventura Pons y Ocaña, retrat intermitent

En los primeros años de la transición el realizador Ventura Pons (Barcelona, 1945) era un director de teatro con diez años de experiencia, muy interesado por el cine y con deseos de iniciarse en este medio. Sus influencias cinematográficas más directas eran los representantes del *free cinema* británico²⁴², principalmente las obras de Lindsay Anderson, y entre ellas sobre todo los documentales que este realizó durante los años cincuenta (Pons, 2011: 46). Por eso, tratando de emular los pasos de sus referentes, se inclinó por iniciar su carrera como cineasta elaborando este documental sobre Ocaña (Pons, 2011: 135).

El director catalán se planteó la realización de la película como si de una obra *amateur* se tratase, esto es, al margen de la oficialidad, en 16 mm y con financiación

²⁴⁰ Con anterioridad había expuesto en el London Bar (1975) de esta ciudad, y en la librería Pinture i dibuixos en Tarragona (Zabala, 1989: 28).

²⁴¹ Respecto a esta exposición Ocaña se jactaba en una entrevista para la revista *Lib* de la atracción que sentían los marginados sociales hacia su obra resaltando que las prostitutas habían acudido “en cantidad, como mucha otra gente que jamás había asistido a una exposición (...) quizás vienen porque yo amo el mundo de lo marginal” (Anón., 1978: 22-24).

²⁴² Esta influencia del *free cinema* le vino de su estancia en Londres, cuando sólo tenía dieciocho años y le concedieron una beca de la *Anglo Catalan Society*. Durante el tiempo que pasó en la capital británica entró en contacto con los miembros del *free cinema*, que marcaron sus intereses cinematográficos (Pons, 2011: 135).

propia, ayudado por algunos amigos²⁴³. Sin embargo, con este film Pons consiguió trascender los circuitos marginales por los que normalmente circulaban las obras de producción *underground* y alcanzar una distribución industrial. Esto solo pudo lograrse gracias a la intervención en el proyecto del Grupo Zeta, que acababa de crear una productora y distribuidora cinematográfica, y a la intermediación en concreto de Antonio Álvarez Solís (presidente de *Interviú*) y José Antonio Pérez Giner, que aportó el dinero necesario para hinchar el film a 35 mm y registrarlo en el Ministerio de Cultura como una película legal (Pons, 2011: 141, 142).

Una vez la película fue legalizada, el Grupo Zeta se ocupó de su distribución por todo el Estado y desde entonces el film comenzó a vivir una segunda vida para la que no había sido creado. Se estrenó comercialmente el 30 de mayo de 1978 en el cine Maldà de Barcelona (Maldà, 1978: 61) y posteriormente fue exhibido en las salas de las principales ciudades españolas, particularmente en cines de arte y ensayo²⁴⁴. En su primer año en cartelera la película fue vista por 66.899 espectadores y llegó a obtener una recaudación de 9.402.959 pesetas²⁴⁵ (Ministerio de Cultura, 1979: 457). Pero, *Ocaña, retrat intermittent* también tuvo un largo recorrido internacional²⁴⁶. Primero, fue seleccionada para participar en la edición de 1978 del Festival de Cannes dentro de la sección *Un certain regard*, donde fue “muy bien recibida” (Maso, 1978: 59), y al año siguiente, fue escogida para exhibirse en otros festivales de renombre como el Festival de Cine de Cartagena de Indias, el Festival de Chicago, el Festival de Cine de Adelaida (Australia) o el Fórum de Berlín²⁴⁷ (Agencia EFE, 1979: 45; Bonet Mojica, 1980: 59; Pons, 2011: 144).

²⁴³ Pons contaba con el dinero que él mismo había ganado con su última producción teatral, pero en algún momento contó con la ayuda de Josep Maria Forn (Pons, 2011: 139).

²⁴⁴ En Barcelona la película fue proyectada en los cines Maldà y Arkadin 2 (Arkadin 2, 1978: 31) y en Madrid se programó (entre el 7 y el 18 de julio) en el cine Alphaville (Alphaville, 1979: 96, 98).

²⁴⁵ Tanto las cifra de los espectadores como las de la recaudación que se ofrecen en el presente trabajo corresponden únicamente al primer año de exhibición del film, ya que estos datos sirven para conocer el impacto de la película en el momento de su estreno. La cantidad establecida en pesetas equivale actualmente a 56.512,922 €.

²⁴⁶ El periplo internacional de Ocaña, que acompañó a Pons en la presentación del la película por varios de estos festivales no dejó indiferente ni a los asistentes de los mismos ni a los admiradores de Ocaña que seguían sus noticias en la prensa. Como queda patente en un artículo de la época (Mariñas, 1978: 8), desde que se conoció la noticia de la futura proyección del film en Cannes hubo mucha expectación por el viaje del pintor a la ciudad francesa, pues se pensaba que éste podía organizar alguna de sus provocativas *performances* durante el pase del mismo. El interés suscitado tuvo su recompensa cuando el día señalado Ocaña entró con Camilo en el festival cantando “Aleluya, aleluya, cada uno con la suya”, lo que escandalizó a la organización del festival, hasta el punto de que Elías Querejeta tuvo que intervenir para que no les echaran del Palacio del Cine (Puig, 1978: 50).

²⁴⁷ En el año 1979, Ocaña conoció en este festival a Gerard Courant, director cinematográfico francés con el que realizó su primera interpretación a nivel internacional –Ocaña protagonizó, también en 1979, el film *Un chien amoureux*, de Joseph Morder. Se trató de un cortometraje llamado *Ocaña, el ángel que*

Desde el punto de vista de la historia del cine homosexual subversivo resulta interesante el cambio que la inclusión de esta película en ámbitos comerciales supuso para la visibilidad de Ocaña. El paso de *Ocaña, retrat intermittent* de la marginalidad del subformato –16 mm– a la distribución industrial significó para el pintor andaluz el salto definitivo a la popularidad como artista naíf y figura transgresora de las normas sociales y sexuales. Sin empañar esta interpretación, al mismo tiempo, algunos críticos de la época pensaron que esta salida a la superficie de Ocaña supuso además el final de su originalidad pues, según argüían, a partir de entonces la “burguesía” comenzó a interesarse por él (Jiménez, 1978) y el pintor perdió su espontaneidad convirtiéndose en un reflejo de su propio personaje (Cardín, 1980: 53).

En *Ocaña, retrat intermittent* Ventura Pons planteó un acercamiento a la personalidad de Ocaña basándose en entrevistas realizadas en la intimidad de su casa, y en las imágenes de su obra y sus actuaciones. El film tiene una estructura sencilla en la que los tramos de entrevista se intercalan con secuencias de las actuaciones y algunas fotografías incluidas en el montaje. Igualmente simples son los recursos estilísticos empleados por el cineasta, que utiliza la cámara fija en primer plano o plano medio para las entrevistas, y la cámara en mano para las tomas rodadas en exteriores. El resultado final fue una apología del universo camp de Ocaña y una reivindicación de la homosexualidad como elemento subversivo, que impacta en el espectador logrando la empatía o el rechazo inmediato gracias a la naturalidad con la que Ocaña narra los aspectos más personales y comprometidos de su vida.

A continuación se analizarán tres fragmentos de la película en los que el autor define claramente su discurso. Los dos primeros son indicativos del modo en que Pons captó la esencia de la performatividad homosexual de Ocaña, y en ellos se atenderá principalmente al análisis de la escenificación de la “pluma” y del transformismo, mientras que el tercero resulta un pasaje fundamental para comprender la fuerza transgresora del artista y la defensa que éste realizó de su condición de marginado como consecuencia de su identidad sexual.

canta en el suplicio (*Ocaña, der engel der in der qual singt*, 1979), que consta de una sola toma en la que a través de un *zoom* progresivo y muy lento se pasa de un plano general a un plano medio de Ocaña que, vestido de sevillana, y con la puerta de Brandeburgo a sus espaldas, ejecuta una *performance* coprotagonizada por una imagen a tamaño natural de Marilyn Monroe [Fig. nº 71]. Este film, que era mudo en origen, se pasó dentro de la sección Cine-off en el Festival de Cannes de aquel mismo año, a la que también asistió Ocaña para hacer la banda sonora en directo durante la proyección del corto. La voz del sevillano fue registrada entonces por los técnicos de sonido y actualmente constituye la banda sonora de la película. Según explica Courant, ante la actuación en directo del pintor, el público francés no paró de reír y cantar entre el delirio generalizado (Courant, 2008).

La primera secuencia (49' 10'') corresponde a uno de los momentos de la entrevista, concretamente a un fragmento en que el pintor habla sobre las fiestas sevillanas que conoció en su pueblo (Cantillana del Mar, Sevilla) cuando era pequeño. Se inicia con un plano medio en ángulo recto que encuadra a Ocaña en la parte derecha de la composición. El artista está sentado en la cama de su dormitorio, cerca de la esquina de la habitación, vestido con camisa y pantalón, un sombrero en la cabeza y en sus manos un abanico, complemento tradicionalmente asociado con las mujeres [Fig. nº 72]. La situación de Ocaña en el espacio permite crear un barroco juego de reflejos, con un espejo que está colgado encima del cabecero de su cama, de tal manera que el espectador ve una doble imagen del pintor. Los muros de la habitación están decorados con pinturas coloristas, de motivos animales y vegetales realizadas por él mismo. Como puede observarse, la puesta en escena es muy recargada y ayuda a crear desde el primer momento una atmósfera camp.

En este plano, Ocaña diserta sobre la fiesta del 15 de agosto en Cantillana, que le llena de emoción. Dirigiéndose a Pons, pide que le dejen gritar delante de la cámara mientras abre y cierra continuamente su abanico y lo agita para protegerse del calor o, tal vez, del sofoco que le produce la emoción del recuerdo. Después se pasa a un primer plano lateral de su rostro [Fig. nº 73]. Por medio de un *zoom* la distancia focal se amplía y el encuadre va aumentando hasta conformar un plano medio corto [Fig. nº 74]. En este momento el espectador se da cuenta de que a quien está contemplando desde el inicio no es Ocaña, sino su imagen reflejada en el espejo. Pons aprovecha así parte del mobiliario habitual del pintor para crear un trampantojo que cabe interpretar como un símbolo de la complejidad y las múltiples facetas de la personalidad del mismo. Ocaña ahora ha cambiado el tono de su narración adquiriendo un carácter más serio, que evoca incluso tristeza, mientras cuenta cómo se desmantelan, hacia finales de septiembre, los altares de la virgen de su pueblo en la clausura de las fiestas.

Con un suave movimiento panorámico hacia la derecha la cámara encuadra en otro plano medio corto al Ocaña real [Fig. nº 75], que mira fijamente a la cámara al tiempo que relata en qué consiste el evento final de las festividades de su pueblo, que, según dice: “es maravilloso por que el pueblo entero se llena de fiesta y (...) de mucha histeria” (50' 41''). En sus palabras, llenas de fascinación, podemos encontrar algunos elementos recurrentes de su pintura y su escultura como los ángeles, la religión, los niños o las tradiciones populares; con todo ello el artista revela ante el público los

componentes básicos de su obra. Cuando termina su explicación se acaba también la secuencia.

El modo en que Pons plantea la entrevista da como resultado un efecto de cabeza parlante, en el que la cámara fija frente al entrevistado le aísla creando en conjunción con su entorno un universo cerrado e íntimo, con el que se pretende que el interpelado se muestre natural. Con este modelo de entrevista, el director persigue reflejar mediante imágenes lo que las palabras del pintor no pueden expresar por sí mismas, lo que no se puede decir mediante el diálogo, como la emoción que Ocaña experimenta al recordar los antiguos festejos, en el fragmento analizado, o las sensaciones de duda o vergüenza ante ciertas confesiones de tipo sexual, en otras secuencias.

Además esta suerte de microclima que el realizador crea con la sucesión de planos cortos, medios cortos y medios, logra condensar ante el público una esencia íntima vinculada a los códigos expresivos propios de la identidad homosexual como es la “pluma”. De manera concreta, la “pluma” de Ocaña queda retratada aquí gracias a ciertos elementos del atrezzo, como el abanico o el espejo²⁴⁸ y algunas actitudes del pintor, como sus agudos chillidos, su gesticulación afeminada, la forma compulsiva de abanicarse durante el primer tramo de la secuencia o, incluso, su lenguaje fresco, cargado de pequeños dejes subculturales –habla siempre en femenino– y rebosante de imágenes evocadoras muy teatrales.

La segunda secuencia a analizar tiene lugar al inicio del film (2’ 58”) y corresponde al momento en que Ocaña acompañado de sus amigos Camilo y Nazario desciende la Rambla en una recreación, concebida explícitamente para la película, de los recorridos que él solía hacer por la céntrica calle barcelonesa (Bufill, 1978)²⁴⁹. La secuencia se inicia con un plano medio rodado cámara en mano, que encuadra en el centro de la imagen a los tres personajes mientras en la banda sonora suena en *over* la copla “Francisco alegre” interpretada por Juanita Reina.

En el centro del cuadro está Ocaña, profusamente maquillado y vestido con un largo traje blanco decorado con motivos florales, un abanico que agita constantemente dejando ver las pulseras que decoran sus muñecas, unas grandes gafas de sol, una bufanda de plumas, unos zapatos de tacón, varias flores amarillas entre el pelo y una pamelita en la cabeza que le otorgan un aire de diva, todo ello rematado por una

²⁴⁸ Con él las referencias a las múltiples facetas del personaje de Ocaña aluden a lo construido, la “pluma” (Llamas - Vidarte, 2001: 264) y la realidad.

²⁴⁹ Artículo recogido en Nazario (2010: 161).

gesticulación exagerada que denota la “pluma” que el pintor convierte en realidad en la decoración de su tocado [Fig. nº 76]. A la izquierda de Ocaña se sitúa Camilo y a su derecha Nazario, ambos cogidos a los brazos del andaluz. El primero va vestido con un elegante conjunto compuesto de traje y sombrero de caballero y porta en sus manos otro abanico que agita continuamente, el segundo viste una ropa menos llamativa y se dedica a dar conversación a Ocaña.

Mientras los tres avanzan por la Rambla, el operador de cámara retrocede manteniendo el plano medio señalado hasta que se detiene y los protagonistas le rebasan por la izquierda, con lo que la cámara tiene que realizar un movimiento panorámico hacia ese lado para encuadrar el desplazamiento del trío en escorzo con Camilo en primer plano [Fig. nº 77]. Después se pasa a un plano medio ligeramente picado en el que Ocaña, sin desprenderse de ninguno de sus complementos, se agacha para hablar con un anciano que está sentado, rodeado de más gente mayor [Fig. nº 78]. A continuación, un primer plano de duración muy breve muestra al mismo anciano siendo besado por Ocaña a modo de despedida [Fig. nº 79].

Inmediatamente después, se da paso a un plano general de Ocaña y Camilo que continúan su paseo ahora sin Nazario, rodeados de gente curiosa que se ríe e interactúa con ellos al verles pasar. En ese momento, Ocaña se levanta su vestido enseñando su pene al tiempo que camina exagerando unos andares femeninos y metiendo sus genitales entre las piernas simulando ser una mujer –algo que formaba parte de su repertorio habitual–, provocando el escándalo y la curiosidad de los espectadores [Figs. nº 80 y 81]. A continuación se pasa a un plano medio de Ocaña y Camilo en ligero escorzo. Ocaña advierte que a su lado hay una mujer mayor con un bebé en un carrito y se gira situándose ahora de frente a la cámara [Fig. nº 82], que se detiene para filmar un acontecimiento aparentemente improvisado. El pintor, consciente de que tiene un público fiel que va a seguir pendiente de todos sus gestos (por lo menos hasta que la cámara desaparezca), pretende sorprender una vez más a los presentes tomando prestado el carrito y paseando a la niña [Fig. nº 83]. La improvisación que originó este episodio con el bebé desaparece en la siguiente toma, pues se trata de un plano general frontal, perfectamente organizado, en el que se encuadra a Ocaña en el centro de un estrecho pasillo formado por la gente aglomerada que observa atónita cómo un travesti pasea a una niña ante la cámara de Ventura Pons [Fig. nº 84].

Seguidamente, el director muestra un plano picado de conjunto, donde puede intuirse en la parte central de la composición, entre la muchedumbre, a Ocaña y a sus

compañeros [Fig. nº 85]. Un *zoom* acorta la distancia focal encuadrando a los tres paseantes –Nazario, desaparecido en los planos previos, ha vuelto a unirse al grupo–, aunque ahora Camilo va en el centro, Ocaña a su izquierda y el autor de “Anarcoma” a la derecha [Fig. nº 86]. Manteniendo siempre el picado, la cámara sigue la marcha del trío con una panorámica hacia la derecha, girando prácticamente 180°, y encuadrando así sus espaldas. Mientras se alejan, Ocaña aprovecha para levantarse de nuevo el vestido y enseñar el culo ante la cámara [Fig. nº 87]. Aquí termina la secuencia, con un plano en el que Pons quiso que la cámara no se situase ya a pie de calle, sino en un punto más alto, donde pudiese pasar más desapercibida para recoger lo más fielmente posible otro de los momentos “clásicos” de las *performances* de Ocaña.

La utilización de la cámara en mano por parte del director en esta secuencia tenía como objetivo conseguir la máxima espontaneidad de Ocaña en su descenso por la Rambla. Sin embargo, aunque no se contaba con un equipo de rodaje muy aparatoso, la cámara no despistó a nadie y la gente se aglomeró al alrededor de ella mientras Ocaña y sus acompañantes caminaban, con lo que se perdió parcialmente el efecto de inmediatez e improvisación deseado por Pons²⁵⁰, ya que ahora Ocaña estaba representando ante la muchedumbre, e interpretando para el equipo de grabación, lo que anteriormente hacía sólo por diversión (Bufill, 1978)²⁵¹.

Este anterior fragmento tiene una gran importancia en el film, porque con él Pons consiguió captar numerosos matices de la puesta en escena del travestismo de Ocaña y el grado de sofisticación que adquiere la performatividad de la homosexualidad en el pintor, con una estética de exaltación de lo femenino llena de adornos y amaneramientos, y en la que el andaluz vuelve a mostrar al espectador su zona genital descubierta escondiendo el pene y negando así sus atributos viriles en un alarde de ambigüedad camp. Con esta puesta en escena, en condiciones normales Ocaña conseguía siempre provocar a los viandantes, pero en esta secuencia el efecto sorpresa estuvo neutralizado por la cohibidora presencia de la cámara.

Sin embargo, hay otros momentos en el film en los que Pons sí consigue filmar la espontaneidad y la fuerza transgresora del personaje de Ocaña. Esto puede verse con claridad en el último fragmento que se analizará de la película y que debe entenderse

²⁵⁰ En cambio, esta naturalidad sí se encuentra en la cinta que grabaron los miembros de *Video-Nou* un año antes.

²⁵¹ Ídem.

como una segunda forma de aproximación al travestismo de Ocaña, con la que el director termina el retrato iniciado anteriormente.

Esta tercera secuencia tiene lugar hacia el final del film (72' 29"). Se inicia en uno de los momentos de entrevista con un primer plano del rostro de Ocaña [Fig. nº 88], que explica el motivo por el cual le gusta travestirse: "me encanta provocar" (72' 39). Conforme el pintor continúa su discurso, la cámara opera un *zoom* que amplía el encuadre a un plano medio corto [Fig. nº 89]. Ocaña queda situado entonces en el centro de la composición mientras indaga en las razones de su transformismo y reconoce que el principal motivo por el que lo practicaba era su deseo de llamar la atención y poder así "meterme más con la gente" (73' 05"); de este modo podría devolver –a base de provocación– el daño que la sociedad le hizo en el pasado.

En este punto Pons muestra un componente de la identidad homosexual de Ocaña que no se había mencionado hasta el momento: el origen de su actitud antiasimilacionista. Con esta confesión, el pintor indica que su posición en contra de la integración de los homosexuales en la consensuada "normalidad" se debía a un rechazo general de la sociedad que le maltrató y de la que entonces él renegaba²⁵². Además, acto seguido él mismo se reafirma en su condición de marginal²⁵³ hablando de sus preferencias sexuales y confesando, con algo de pudor, que le "encanta chupar penes" en lugares oscuros y recónditos, como "los retretes²⁵⁴, los jardines o las escaleras" (73' 54"), lugares que habían constituido clandestinos emplazamientos de ligue en los últimos años de la dictadura y los primeros del franquismo (Guasch, 1991: 73).

Tras estas confidencias la cámara pasa a una serie de tres fotografías que muestran a Ocaña vestido de sevillana en una de sus actuaciones, al tiempo que en la banda sonora se escucha su voz en *over* recitando un texto personal, posiblemente improvisado, sobre una base musical de guitarra flamenca. Después de la última foto, un primerísimo plano en escorzo del pintor, le representa mientras prosigue con su recital ahora actuando en directo [Fig. nº 90]. Las imágenes corresponden a su participación en el festival Canet Rock del año 1977. En esta sentida actuación, en la

²⁵² Alberto Mira reconoce en esta actitud la huella del estigma de la represión franquista sufrida durante su infancia y adolescencia, que permanece latente en Ocaña (Mira, 2004: 458).

²⁵³ Algo que hacía siempre que tenía ocasión en sus entrevistas, véase Puig (1977: 21-23) y Anón. (1978: 24).

²⁵⁴ Debido a su atracción por los retretes afirma ser pasoliniano, lo que representa una de las escasas referencias a personalidades de la cultura homosexual a lo largo del film. Junto a Pasolini, también menciona a Lorca en otro momento, pero igual que en este caso, de un modo superficial.

que habla de sus amigas prostitutas²⁵⁵, Ocaña alcanza rápido un clímax pasional. La cámara de Pons agranda el plano mediante un *zoom* de tal manera que ahora Ocaña aparece encuadrado en un plano medio de los pies a la cabeza y justo en ese momento empieza a gritar: “¡me quiero quedar desnudo (...) la represión me ha puesto estos cuatro trapos sucios, que yo no quiero mi ropa, que se la doy a mi público, aquí la tienen señores, mirad que estoy desnudo!” (74’ 51”). Al pronunciar estas palabras, desgarrar sus vestimentas y la iluminación del escenario, que alterna tonos rojos con otros azules y verdes, otorga a la composición un carácter muy teatral [Figs. nº 91 y 92]. Los espectadores reaccionan rompiendo en aplausos y gritos y Ocaña, totalmente desnudo, comienza a zapatear henchido de rabia, apretando los dientes, mientras le acompaña un rasgado de la guitarra flamenca [Fig. nº 93, 94 y 95]. Acto seguido termina su espectáculo, y la secuencia, lanzándose de rodillas al suelo y posando ante un público entregado [Fig. nº 96].

Esta secuencia sirve de complemento a la anterior, que también versaba sobre el transformismo, porque en ella se dice de palabra y se subraya con imágenes el sentido transgresor que éste tenía para Ocaña. El pintor se declara ante la cámara como un marginal en continuo enfrentamiento con la sociedad, sus costumbres y sus falsedades. Un enfrentamiento cuya representación más cruda era el travestismo. Travistiéndose, Ocaña lograba desgarrar las normas y los tabúes sexuales poniendo en cuestión las leyes “naturales” de comportamiento social e invirtiéndolas, tratando de que la gente rompiera sus esquemas mentales e intentase pensar en contra de lo que normalmente se intuye como lógico, en este caso, que un varón vista ropa de hombre y una mujer ropa femenina, y sobre todo, que ambos salgan vestidos a la calle²⁵⁶.

Ventura Pons realiza el discurso pronunciado por Ocaña en esta secuencia utilizando el fragmento de su actuación en *Canet Rock*, pues en él no sólo se encuentra una nueva crítica a la sociedad represora, sino que, además, aporta un testimonio visual de la performatividad de su rebeldía frente a dicha sociedad al rasgar su traje. En esta representación, Ocaña muestra su rostro más subversivo, pues hace operativa una estrategia de doble descomposición de las categorías sexuales y de género establecidas

²⁵⁵ De este modo vuelve a incidir en su amor por lo marginal apelando a las prostitutas de la Rambla mostrando especial aprecio por su amiga María, a la que llama “Virgen de carne” (74’ 9”). María de la Rambla fue un personaje mítico de aquella época y tiene su propia secuencia en el documental de Pons, donde aparece bailando y cantando en *playback* una canción de Édith Piaf (Nazario, 2010: 113).

²⁵⁶ En este sentido destaca también otro momento del film en el que Ocaña responde a una pregunta de Pons, que la cuestión importante no es porqué él se viste de mujer, sino “¿Porqué la gente lleva ropa?” (0’ 32”).

socialmente. En un primer momento se traviste para romper con la “normalidad”, y después se deshace de las etiquetas de “travestido” que la sociedad le impone al hacer jirones su traje, ya que éste podría ser motivo para un nuevo encasillamiento como travesti, que él también rechazaba²⁵⁷.

En este sentido la actitud de Ocaña en el escenario puede ser interpretada bajo la luz de la teoría queer, concretamente como un ejemplo del modelo de *drag-queen* que Butler (2006) distinguió como patrón de identidad con mayor capacidad de subversión política, debido a su facultad para señalar las “suposiciones ontológicas (en torno al género) que están siendo operativas” en cada momento (Butler, 2006: 303). Recuérdese que para la teórica americana, los travestis constituyen un patrón identitario capaz de hacer visible mediante su performatividad, que vivimos rodeados de nociones heredadas respecto al género y a las identidades sexuales (Butler, 2006: 303). Esto es algo que Ocaña parece señalar en muchas ocasiones durante la película al hablar de prejuicios y etiquetas, pero que se hace más evidente en esta última actuación con la doble descomposición señalada, en la que se encarga, al mismo tiempo, de identificar y desarticular aquellos prejuicios.

A lo largo de *Ocaña, retrat intermitent*, el pintor sevillano desvela al espectador plano a plano su mundo más íntimo: la naturaleza de su autoproclamada marginalidad, el motivo de su hostilidad hacia la sociedad, o las distintas maneras de ejecutar las *performances* con las que ponía en práctica esta confrontación. Sin embargo, en este film el director no se conformó únicamente con dejar que Ocaña se expresara, sino que confeccionó su propio discurso sobre el artista resaltando el carácter subversivo de su homosexualidad y potenciando su imagen de icono de la liberación homosexual –y sexual en general– durante la transición. Pero además, Ventura Pons consiguió algo que nadie había logrado hasta aquel momento en España, ya que su discurso sobre el potencial transgresor de la homosexualidad fue distribuido a escala nacional e internacional por medio de los circuitos industriales llegando a públicos difíciles de imaginar cuando inició su proyecto en 16 mm. Este hecho fue tan significativo en

²⁵⁷ Lo que aquí entendemos como etiqueta de travestido se corresponde, en palabras del propio Ocaña, con el transformismo que practican los hombres que “copian a las mujeres tontas de clase media” (Anón., 1978: 24), y que es contrario a su idea de travestismo con el que “no trat(aba) de parecer lindo”. Lo que Ocaña pretende evitar ahora –al igual que en otras ocasiones a lo largo del film o de declaraciones en la prensa (Millán, 1978: 14)– con estas frases en las que alude a las diferencias de clase –seguramente imbuido por el politizado ambiente catalán de la época, y particularmente por el movimiento anarcosindicalista, por la CNT y los libertarios– es que le relacionen con aquellos transformistas que “tratan de imitar” a las mujeres, que son los más populares y a los que se refiere dicha etiqueta (Anón., 1978: 24). Véase *supra* la referencia a los diferentes tipos de travestis.

términos de visibilidad homosexual que el historiador José Luis Guarnier afirmó que *Ocaña, retrat intermitent* fue la primera película en la que se produjo una ruptura contundente con el pasado franquista²⁵⁸.

5. Ventura Pons: Informe sobre el FAGC

En 1979, inmerso aún en el éxito que rodeó su primera obra, Ventura Pons se embarcó en su segundo proyecto documental antes de pasar, con *El vicari d'Olot* (1981), a dedicarse plenamente a la ficción. Se trató de *Informe sobre el FAGC*, un cortometraje (11') en el que se recogen imágenes de la primera manifestación autorizada del Orgullo gay que se celebró en España, y que tuvo lugar concretamente en Barcelona el día 24 de junio de 1979. En él destacan además dos entrevistas con los históricos militantes del FAGC, Armand de Fluvià y Jordi Petit.

Este film fue un producto típico de la evolución democrática en el Estado español, ya que su realización fue posible gracias a la intervención de las recién recuperadas instituciones catalanas, como el *Ajuntament de Barcelona*, y otras de nueva creación como el *Institut del Cinema Català*²⁵⁹ (ICC), que financiaron el proyecto. Ambas entidades produjeron entre 1977 y 1980 una serie de *noticiaris*, informativos quincenales sobre distintos asuntos que afectaban a la ciudad de Barcelona (Martí-Rom, 1978: 74). La serie estuvo constituida por diversos cortometrajes que se convirtieron en la proyección “alternativa” al NO-DO –que había dejado de ser obligatorio en 1976– en los cines catalanes y que llegaron a proyectarse, incluso, en algunas comunidades de exiliados en el extranjero²⁶⁰; con estos *noticiaris* se pretendía ofrecer una información que rompiese con el “colonialismo informativo franquista” (Martí-Rom, 1978: 74).

En este contexto, Ventura Pons, siempre comprometido con el movimiento de liberación homosexual²⁶¹, propuso en 1979 al ICC la elaboración de un informativo

²⁵⁸ Esta afirmación de Guarnier se encuentra citada en Campo Vidal (2000: 94-95).

²⁵⁹ Institución creada el 10 de diciembre de 1975 en Barcelona con cuatro objetivos principales: “promocion(ar) el cine catalán en tanto que vehículo de la cultura de un pueblo, potenciación del cine en los *Països Catalans*, desarroll(ar) la industria del cine en los *Països Catalans*, y la creación de un cine que se escriba en la lucha democrática, tanto por su contenido como por sus relaciones de producción (Martí-Rom, 1978: 72)

²⁶⁰ En un principio algunos de ellos se proyectaron en veinte cines de estreno y en otros tantos de estreno de Barcelona, así como en algunos centros de Perpignan, Ginebra, Andorra, Caracas y en distintos sitios de Holanda, Alemania e Italia (Martí-Rom, 1978: 74).

²⁶¹ La relación de Ventura Pons con dicho movimiento fue de una gran proximidad. Realizó trabajos apoyando sus causas y favoreciendo su visibilidad, aunque nunca llegase a militar ni en el Front ni en

sobre el *Front d'Alliberament Gay de Catalunya* con la intención de dar visibilidad al colectivo y ayudarlo en la campaña emprendida en 1978²⁶² por su legalización (De Fluvià, 2003: 91). El ICC aceptó esta proposición²⁶³ y Pons filmó el *noticiari* nº 60²⁶⁴. *Informe sobre el FAGC* fue, por tanto, una obra producida desde instancias institucionales, que tuvo una distribución a través de circuitos comerciales aunque, esta vez, estuvo restringida únicamente al territorio catalán, y más concretamente a Barcelona, donde se exhibió durante quince días en treinta y cinco cines (De Fluvià, 2003: 91). Sin embargo, a pesar de su vinculación con ámbitos lejanos a lo marginal, resulta complicado catalogar este cortometraje como un producto de la industria cinematográfica, pues para ello debería haber tenido una explotación comercial de la que careció²⁶⁵. La película no fue concebida ni exhibida con ánimo de lucro, sino albergando únicamente intereses ideológicos y políticos adscritos a la línea de acción y al programa de un colectivo activista, concretamente del FAGC, por todo ello, el documental se acerca a los postulados del cine militante.

Comprendido en el marco de la campaña para la visualización del colectivo catalán, *Informe sobre el FAGC* está estructurado de una manera sencilla, a fin de facilitar la comprensión del mensaje político que se quería transmitir, y potenciar el carácter pedagógico y explicativo de la obra. El film está compuesto fundamentalmente por tres recursos estilísticos que se van alternado cíclicamente: una cámara fija que encuadra una pantalla sobre la cual se proyectan diapositivas, unas secuencias de la manifestación del Orgullo tomadas cámara en mano a pie de calle y fragmentos de entrevistas con los militantes del FAGC. Durante toda la película las imágenes están

ningún otro colectivo. Por el contrario, su trato con el *Institut Lambda* sí fue más cercano, pues fue uno de los socios fundadores del centro (Fluvià, 2003: 90).

²⁶² En noviembre de este año y en febrero de 1979, el FAGC presentó al gobierno de Unión de Centro Democrático (UCD) sus estatutos para intentar que la agrupación fuese legalizada (Petit, 2003: 29). Ante sendas negativas por parte del Ministerio, se puso en marcha una campaña ciudadana para lograr este objetivo.

²⁶³ El hecho de que desde un organismo como el *Institut del Cinema* se aborde el tema de la homosexualidad tiene una doble lectura. Por un lado, resulta evidentemente positivo, pues significa que la homosexualidad estaba haciéndose con un puesto en el marco político de la España del momento. Pero por el otro, este interés oficial por la homosexualidad, que terminará con la legalización del FAGC, marcó el inicio del fin de la primera era de militancia gay y lesbica tras la muerte de Franco, al producirse desde entonces un relajamiento entre los activistas.

²⁶⁴ *Informe sobre el FAGC* fue el penúltimo *noticiari*; la serie terminó en el nº 61. Después de aquel número continuaron los documentales, pero con otro tipo de formato y de producción, puesto que a las dos entidades anteriores se les sumó una tercera, la *Generalitat de Catalunya*. La nueva serie pasó a llamarse *Notícies de Barcelona* y sólo contó con seis ediciones (Romaguera, 1983).

²⁶⁵ Al contrario de lo esperado, si un *noticiari* tenía éxito suponía una pérdida económica, pues había que hacer nuevas copias y el presupuesto del Ayuntamiento sólo preveía la financiación de las diez primeras (Martí-Rom, 1978: 74).

acompañadas por una banda sonora que incluye sonido directo en las entrevistas y postsincronizado en los ruidos, gritos de proclamas callejeras, voces de algunos personajes²⁶⁶ y un narrador que se encarga de explicar en catalán diferentes aspectos sobre la homosexualidad y el FAGC.

En términos de elaboración del discurso homosexual, en el film se exponen los puntos básicos de la ideología del *Front d'Alliberament*, en los que, partiendo de una posición en la órbita del marxismo, la homosexualidad es concebida como una fuerza subversiva capaz de conseguir, mediante la colaboración con distintas agrupaciones y movimientos sociales, un cambio en el sistema político y económico de nuestro país, que acabe no solo con la discriminación de gais y lesbianas sino también con la división de las clases sociales²⁶⁷. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que al tratarse de una obra realizada para presentar al FAGC como una organización capaz de integrarse en la sociedad, no resultaba conveniente mostrar el lado más radical del colectivo, por lo que había que mantener cierta precaución, sin que esta supusiese un alejamiento extremo de sus principios.

Para elaborar un discurso equilibrado entre los postulados radicales del colectivo y sus intereses de legalización, Pons planteó una puesta en escena de la homosexualidad basada estéticamente en términos estrictamente militantes, lo que supuso recurrir a la sobriedad ejemplificada a través del patrón del gay viril. Esta escenificación, unida a la ideología subversiva que contiene el manifiesto del FAGC, creó a lo largo del documental una interferencia o falta de concordancia entre los mensajes emitidos a través de la banda sonora y los que lo hacen por medio de las imágenes; la idea del FAGC y del movimiento de liberación homosexual que se transmite principalmente mediante la voz del narrador y de los testimonios de los activistas no se corresponde con los significados que proporcionan las imágenes. En las páginas siguientes se analizará un fragmento compuesto por dos secuencias breves que arrojarán luz sobre el modo en que Pons construyó su interpretación de la homosexualidad entre lo asimilable y el discurso radical partiendo de los prototipos del gay viril.

El fragmento seleccionado se inicia (5' 41'") con un primer plano ligeramente escorado hacia la izquierda de un proyector de diapositivas en funcionamiento. A

²⁶⁶ Este fue un recurso narrativo empleado en las secuencias de la manifestación, y que consistió en la lectura exageradamente teatralizada de unos diálogos en *over* interpretados por unos actores que representan personajes prototípicos, por ejemplo: un hombre mayor y de agrio carácter o un joven comprensivo y tolerante. Mediante esta técnica Pons quiso mostrar las posibles reacciones de una ficticia ciudadanía estándar ante la presencia de gais y lesbianas en la calle.

²⁶⁷ Véase *supra*.

continuación, en un plano medio y frontal de la pantalla sobre la que se proyectan las diapositivas se encuadra la primera de ellas: una pancarta en la que puede leerse “*Front d’Alliberament Gai de Catalunya*” [Fig. nº 97]. Después las diapositivas se suceden al mismo tiempo que el narrador comienza su relato en *over* explicando cómo el FAGC no está solo en la lucha por sus reivindicaciones, ya que cuenta con el apoyo de otras organizaciones como *Dignitat*, la *Coordinadora de Col·lectius d’Alliberament Gai*, el *Grup de Lluita per l’Alliberament de la Lesbiana* (GLAL) o el *Institut Lambda*. No obstante, esta pluralidad de la que se hace gala en el discurso oral no halla correspondencia en las imágenes, que muestran únicamente fotografías de pancartas del FAGC y de actos entre cuyos asistentes pueden reconocerse algunos miembros de dicha organización [Fig. nº 98], pero no hay señales de las lesbianas ni de los integrantes de *Dignitat* o de la CCAG²⁶⁸, lo que ejemplifica la mencionada ausencia de continuidad entre los mensajes visuales y auditivos.

Tras un nuevo corte hacia un primer plano en contrapicado del proyector [Fig. nº 99], se regresa al plano medio de la pantalla sobre la que ahora se ven fotografías de documentos oficiales pertenecientes a distintos ayuntamientos de toda Cataluña. En estos documentos pueden leerse las respuestas positivas de dichas instituciones en relación al reconocimiento político del FAGC e, incluso, se muestran cartas dirigidas desde los ayuntamientos al Gobierno central de España pidiendo que esta agrupación sea legalizada [Fig. nº 100]. Conforme avanzan las diapositivas, el narrador informa a los espectadores del grado de reconocimiento institucional que el FAGC ha alcanzado entre los ayuntamientos catalanes, afirmando que eran más de cincuenta los que entonces apoyaban su legalización, lo que “ha(bía) iniciado un proceso insólito en la historia del moviendo gay mundial”²⁶⁹ (6’ 10”).

Posteriormente, se inicia la segunda parte del fragmento con la secuencia de la entrevista a Jordi Petit (6’ 19”). En ella, una cámara fija encuadra con un plano medio ligeramente contrapicado al activista homosexual, que habla mirando directamente a la cámara sobre la ideología del FAGC [Fig. nº 101]. Durante todo el fragmento, Petit permanece sentado en una silla con las piernas cruzadas, gesticulando con sobriedad y exponiendo sus argumentos en un tono sereno. Una frondosa barba le cubre el rostro y va ataviado con pantalón vaquero, una camiseta de cuello alto y una chaqueta con

²⁶⁸ Recuérdese que entre estos militantes de la CCAG destacaban los travestis o otras representaciones identitarias llamativas por ser más afeminadas. Véase supra.

²⁶⁹ En catalán en el original. La traducción es mía.

hombreras, como las que se estilaban entre los universitarios y la progresía políticamente comprometida de la época, en cuya solapa porta una pegatina con el emblema del FAGC. Las paredes de la habitación, que sirven para ambientar la entrevista, están cubiertas con carteles de antiguas convocatorias a manifestaciones en pro de los derechos de gais y lesbianas.

Todos estos elementos, desde el aspecto físico o la actitud del entrevistado hasta el último cartel de la pared, forman parte de una puesta en escena concebida específicamente para transmitir a los espectadores una imagen de normalidad entre los homosexuales, a los que se presenta como personas tranquilas y comedidas, nada que ver con los travestis o los “mariquitas” con “pluma” y afán de provocación. De este modo, Jordi Petit aparece representado aquí dentro de las coordenadas de la homosexualidad viril, como un intelectual de izquierdas comprometido o un activista político –no debe olvidarse que, al margen del *Front*, Petit militaba en el PSCU–, así se aseguraba cierto grado de respeto y aceptación durante la primera etapa de la transición. La imagen que Pons consigue proyectar con esta entrevista es sumamente asimilable y favorece a la integración homosexual, pues es la misma que podría tener un político, aún en la clandestinidad, que lucha por la legalización de su agrupación y por la igualdad de sus derechos dentro de la lógica de libertad recobrada tras la dictadura.

Las palabras pronunciadas por Petit en la entrevista vienen a confirmar esta escenificación política, pero añadiendo el matiz de la especificidad homosexual. En su discurso, el activista hace un repaso de los principios políticos expuestos en el *Manifest* del FAGC (1977), y desarrolla algunos de sus puntos más importantes que ahondan en el carácter socialmente subversivo de la homosexualidad, como la denuncia de la Iglesia y la familia patriarcal, como núcleos donde se ofrece y se reproduce un tipo de educación heterosexista y machista, la necesidad de llegar a alianzas con otros movimientos como el feminista, pero principalmente con el movimiento obrero, o la conveniencia de acabar con el “gueto comercial” y las categorías ideológicas de “homosexual” y “heterosexual”, entre otras.

Durante la intervención de Petit, Pons mantiene su cámara fija y, tan solo en un momento inserta un corte para aligerar la secuencia a través del montaje. Este corte consiste en unos primeros planos, filmados cámara en mano, de los documentos, panfletos informativos y numerosos carteles que anuncian los eventos ligados al *Front d'Alliberament* [Fig. nº 102 y 103]. La voz del activista continúa sonando en *off* a lo largo de este corto inciso visual, hasta que posteriormente se vuelve al mismo plano

medio del militante con que se inició la secuencia, retomándose así su testimonio en sonido directo. Cuando Jordi Petit termina su intervención acaba la secuencia y también el fragmento.

Una vez más, ahora gracias al discurso de Petit, se asiste a un ejemplo de las interferencias entre el mensaje que transmiten las imágenes y el de la banda sonora, ya que, a pesar de que el entrevistado proclama el rechazo del FAGC a las estructuras de poder patriarcales y defiende un sistema de alianzas con las feministas, tanto en esta entrevista como en la de De Fluvià [Fig. nº 104], los protagonistas resultan ser hombres que hablan en nombre de un “todos” abstracto donde se incluyen otros hombres, pero también mujeres, a las que se cita continuamente, pero no se las permite hablar. De este modo, debido a la necesidad de un discurso intermedio entre la radicalidad y la aceptación, el FAGC y Ventura Pons reprodujeron la misma jerarquía patriarcal que se critica en el film. La estrategia aquí parece ser la siguiente: al situar frente a la cámara a dos hombres –que además escenifican su homosexualidad según el modelo viril– como representantes del movimiento gay se consigue una imagen de mayor seriedad, control y estabilidad²⁷⁰ de dicho movimiento según los parámetros machistas por los que se rigen la sociedad y las instituciones patriarcales que tenían que decidir sobre la legalización del colectivo y, por consiguiente, siguiendo este régimen visual se lograría favorecer la aceptación del FAGC en las mismas.

En 1977, otra obra militante surgida en el entorno del FAGC, *Gais al carrer*, sí otorgó voz a las lesbianas y a las feministas²⁷¹, lo que supuso un acto de coherencia con los propios estatutos del FAGC en los que se hacía mención explícita a la pluralidad dentro del colectivo (Soriano Gil, 2005: 131-133). Ahora, en *Informe sobre el FAGC*, también se apela a la unión de los homosexuales e incluso se hace un llamamiento directo a la participación de las mujeres en sus reivindicaciones. Sin embargo, todo ello no va acompañado de una representatividad de las mismas al frente del colectivo ni como integrantes del mismo –más allá del anonimato de las manifestaciones. Estas circunstancias permiten que la ausencia del protagonismo femenino en el cortometraje de Pons pueda interpretarse en los antedichos términos estratégicos de connivencia con el patriarcado en apoyo a la legalización del FAGC.

²⁷⁰ Características que Bourdieu identifica como propias de la construcción simbólica de la virilidad operada por el androcentrismo (Bourdieu, 2000: 52,53).

²⁷¹ Véase *supra*.

Finalmente en junio de 1980, el FAGC recibió su reconocimiento oficial y fue legalizado por el gobierno de la UCD. Esto se debió a una amplia campaña política en la que colaboraron numerosos factores. Entre ellos, *Informe sobre el FAGC* jugó un papel importante en términos de visibilidad y normalización de la homosexualidad. La legalización de la agrupación catalana supuso la consecución de los objetivos que Ventura Pons se propuso desde el inicio con su documental, y con ella se confirmó que la estrategia de privilegiar el modelo de identidad viril y la presencia de varones como portavoces del colectivo homosexual en general fue la adecuada –con todo lo que ello conlleva al marginar parte del movimiento– para que en aquel momento el *Front d'Alliberament Gai de Catalunya* pudiese integrarse en una sociedad marcadamente androcéntrica.

Tras la realización de este film, Ventura Pons abandonó el terreno de la creación documental, dedicándose el resto de su carrera al cine de ficción, con la única excepción de la película *El gran Gato* (2002). En un primer momento de esta nueva etapa, la homosexualidad dejó de ser una de las líneas argumentales protagonistas de sus películas, pasando a un segundo plano (*El vicari d'Olot*, 1983) hasta que, a finales de la década de los noventa e inicios de los años dos mil, esta temática volvió a irrumpir con fuerza e intensidad en filmes como *Caricies* (1997), *Amic/Amar* (1998) o *Manjar de Amor* (2002). En estas películas Pons planteó unas relaciones lésbicas y gais llenas de violencia emocional e insertas en narrativas dramáticas, que contrastaron con el tratamiento cómico de la homosexualidad que se estilaba en aquellos años²⁷² (Mira, 2002: 600).

6. Eloy de la Iglesia: *Los placeres ocultos* y *El diputado*

Con el estudio de la segunda obra de Pons se pone fin al análisis del cine homosexual subversivo realizado en la Ciudad condal durante los setenta, y se inicia el estudio de lo ocurrido en Madrid en el mismo periodo. Como se vio anteriormente²⁷³, el movimiento de liberación gay y lésbico llegó a la capital de España a partir de 1977, año en el que surgieron tres colectivos diferentes: MERCURIO, FHAR y MDH, que

²⁷² Las películas *Más que amor frenesí* (1996), de Alfonso Albacete, David Menkes y Miguel Bardem, *Perdona bonita, pero Lucas me quería a mí* (1997), de Dunia Ayaso y Félix Sabroso o *Amor de hombre* (1999), de Yolanda García Serrano y José Luis Iborra, son tan solo unos ejemplos de la vís cómica que caracterizó las representaciones homoeróticas del momento.

²⁷³ Véase el capítulo 2.

tras disolverse dieron lugar en 1978 a un cuarto, el FLHOC. Inmerso en este ambiente emergente del activismo homosexual, el director vasco Eloy de la Iglesia, que estaba en activo en Madrid desde unos años atrás, firmó dos episodios significativos de la historia del cine homosexual subversivo: *Los placeres ocultos* (1977) y *El diputado* (1978). Con ambas obras el realizador logró transmitir las propuestas subversivas de los colectivos militantes de la época y planteó la homosexualidad como medio capaz de superar la rigidez de los espacios y las identidades políticas durante la transición.

Eloy de la Iglesia (Zarautz [Guipúzcoa], 1944 - Madrid, 2006) se formó como realizador en Francia, donde estudió en el *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC) y tras su vuelta a España comenzó a trabajar en 8 mm, hasta que se inició profesionalmente con su primer largometraje *Fantasia... 3* en 1966. Desde entonces emprendió una carrera que se caracterizó por el tratamiento de temáticas controvertidas, consideradas, incluso, tabú en el momento en que fueron abordadas. Uno de los temas más reiterados en su obra fue el de la homosexualidad. Alguna de sus películas más tempranas como *La semana del asesino* (1972) o *Juego de amor prohibido* (1975) son ejemplo de su interés por el tratamiento de temas homoeróticos (Mira, 2002: 405). Pero, si De la Iglesia ocupa un lugar destacado en el presente trabajo es, sin duda, por el modo de representar la homosexualidad en *Los placeres ocultos* y *El diputado*.

El realizador vasco representa un caso muy particular dentro de este estudio, ya que fue el único director que compaginó su activismo homosexual, muy cercano al madrileño FHAR (Téllez, 1979: 52), con una militancia activa durante la clandestinidad y la transición en el PCE, con el que colaboró política y cinematográficamente²⁷⁴. Las tensiones entre estas dos líneas de actuación –comunista y homosexual– provocaron coincidencias y enfrentamientos ideológicos propios de la doble militancia²⁷⁵, que afectaron al proceso creativo de De la Iglesia y se convirtieron en el sustrato narrativo de las dos películas antedichas.

Los placeres ocultos y *El diputado* fueron obras concebidas por su creador desde un planteamiento industrial en las que había empezando a trabajar diez años antes, y tanto su producción como su distribución se efectuaron a través de los mecanismos

²⁷⁴ Colaboró con el Colectivo de Cine de Madrid (CCM), colectivo militante perteneciente al PCE que estaba liderado por Andrés Linares. Para ellos, hizo algunas colaboraciones esporádicas (transporte de materiales, establecer contactos, etc.), pero nunca tuvo una implicación mayor. Jamás llegó a rodar nada con ellos (Aguilar [et ál.], 1996: 125)

²⁷⁵ Véase *supra*.

comerciales del cine *mainstream*²⁷⁶. Se trató de dos películas estructuradas según los parámetros del melodrama, lo que hizo de ellas piezas muy accesibles al gran público²⁷⁷. A esto hay que añadirle el hecho de que el director se aprovechara del ambiente de apertura respecto a la sexualidad²⁷⁸ que se vivió durante la transición en España, e introdujese secuencias eróticas –homo y heterosexuales– en ambos filmes, lo que supuso un aliciente para muchos espectadores en la época. La combinación de estos elementos provocó que las dos películas cosecharan un gran éxito económico y de público²⁷⁹. *Los placeres ocultos* se estrenó en 1977²⁸⁰ y durante su primer año en cartelera originó una recaudación en taquilla de 87.475.524 pesetas²⁸¹ y fue vista por 946.773 espectadores (Ministerio de Cultura, 1979: 457). Un año más tarde *El diputado* obtuvo resultados similares con una recaudación de 94.390.569 pesetas²⁸² y 748.409 espectadores (Ministerio de Cultura, 1979: 568). La crítica, en cambio, no fue tan positiva²⁸³ pues, buena parte de ella calificó la obra de este director de panfletaria y atacó su estilo filmico refiriéndose a él como “estética del calzoncillo”, afirmaciones que excedían lo propiamente cinematográfico y denotaban un trasfondo político y homófobo en sus comentarios (Smith, 1998: 133-135; Mira, 2008: 406)²⁸⁴.

La situación privilegiada de Eloy de la Iglesia en las plataformas cinematográficas industriales permitió que desde su lanzamiento estas dos películas se

²⁷⁶ *Los placeres ocultos* fue producida por Alborada P. C. y distribuida por Films Bandera (Riambau - Torreiro, 2008: 36), mientras que *El diputado* estuvo coproducida por Producciones Cinematográficas UFESA S. A., Figaró Films y Producciones Zeta (Prozesa), y su distribución corrió a cargo de Universal Films España (Riambau - Torreiro, 2008: 551).

²⁷⁷ Este director siempre demostró una fuerte preocupación por realizar un cine popular, en el doble sentido de estar hecho al servicio del pueblo y ser accesible al mismo tiempo (Téllez, 1979: 52). De ahí que emplease para ello un género como el melodrama, propio del cine más comercial, al que la gente estaba acostumbrada

²⁷⁸ Desde 1975, año en que las Nuevas Normas de Censura Cinematográfica, cediendo a las presiones industriales y a las multinacionales del espectáculo, permitieron la representación de desnudos en las películas siempre que el guión lo exigiese (Gubern, 1980: 28), todo lo que tenía que ver con el sexo comenzó a ponerse de moda, hasta que en 1977 (Decreto Ley 3071 de 11 de noviembre de 1977) la censura desapareció totalmente y las representaciones de cuerpos desnudos y escenas sexuales inundaron las pantallas de los cines en un fenómeno que dio en llamarse “destape” (Gubern, 1980: 29; Mira, 2008: 394-396).

²⁷⁹ Estas películas se contaron entre las más taquilleras del cine español (Smith, 1998: 133).

²⁸⁰ El film fue escrito y realizado en 1976 cuando aún existía censura cinematográfica, de modo que De la Iglesia tuvo que hacer algunos recortes en él que afectaron principalmente a las secuencias con desnudos femeninos. Debido a la demora de los trámites que todo esto conllevó *Los placeres ocultos* no pudo estrenarse hasta el mes de mayo de 1977 (Mira, 2008: 403-404)

²⁸¹ La cantidad establecida en pesetas equivale actualmente a 525.738,488 €.

²⁸² La cantidad establecida en pesetas equivale actualmente a 567.298,745 €.

²⁸³ Entre los escasos casos en que la crítica favoreció a De la Iglesia destaca el de Vega, Llinàs y Téllez, quienes analizaron su obra desde la revista *Contracampo* (1981).

²⁸⁴ Las numerosas críticas que se recogen en los citados trabajos de Smith y Mira, corresponden tanto a diarios conservadores, entre los que cabe destacar *ABC*, *Vida nueva* o *El Alcázar*, como a un periódico progresista como *El País*.

convirtiesen en hitos de la representación homoerótica en el cine español, tanto por el grado de visibilidad que supusieron como por el modo en que el director elaboró en ellas su discurso sobre la homosexualidad. *Los placeres ocultos* y *El diputado* sirvieron a De la Iglesia para constituir un nuevo modelo performativo del homosexual²⁸⁵ que estuvo inspirado en los patrones militantes y que Smith definió como el de los “buenos homosexuales” (Smith, 1998: 138). Estos buenos homosexuales fueron personajes positivos, que ocupaban los papeles protagonistas y siempre se identificaban con los héroes de sus películas –Eduardo en *Los placeres ocultos* y Roberto en *El diputado*–, además eran dignos, varoniles, hijos ejemplares, trabajadores, exitosos, educados, y buenas personas²⁸⁶.

Como puede verse, se trata de una representación del gay viril con el añadido de que ahora, más allá de la puesta en escena, el modelo afecta al carácter de los propios personajes de ficción, ya que el director y los guionistas²⁸⁷ les añadieron una serie de valores considerados positivos socialmente, que eran necesarios para que su conducta fuese tachada de ejemplar, presentando así un patrón de homosexual perfectamente asimilable por la sociedad. Se trató de un tipo de gay que los espectadores pudieron identificar fácilmente como “normal” a pesar de su identidad homoerótica y “útil” para la comunidad (Marc, 1978b).

Debido precisamente a su aceptación por parte del público, el modelo del buen homosexual sirvió a De la Iglesia para transmitir el discurso sobre el potencial subversivo de la homosexualidad que a él le interesaba a un mayor número de espectadores. Este discurso estuvo caracterizado por su proximidad con el de los colectivos activistas de la época y se articuló a partir de tres elementos principales: la utilización de la educación como medio para acabar con los prejuicios existentes en torno a la homosexualidad, la representación de cuerpos masculinos como objetos de

²⁸⁵ Al hablar de homosexualidad en Eloy de la Iglesia siempre se hará en referencia a los gais, ya que el vasco no representó, ni siquiera citó, en sus películas a las lesbianas.

²⁸⁶ La elección de este modelo homosexual como el principal no conllevó la desaparición de otros patrones identitarios. Al lado de estos excelentes homosexuales De la Iglesia prestó atención también a las “locas” y a los jóvenes chaperos. Respecto a las primeras, el director mantuvo una posición oficial de rechazo, siguiendo la línea de los colectivos militantes mayoritarios (véase *supra*), pues consideraba que había que evitar la “pluma” para representar al homosexual de aspecto “normal” (Aguilar [et ál.], 1996: 142). En segundo lugar, los chaperos le permitieron introducir un tema recurrente en sus filmes, el de la diferencia de clases entre unos personajes que abusan (los burgueses) de otros (proletarios), y abordar el tema de la explotación sexual como sucedáneo de la explotación de la clase obrera por parte de la burguesía, lo cual también recuerda los planteamientos de algunos colectivos homosexuales de la época, como MERCURIO, el FHAR o el FLHOC (Soriano Gil, 2005: 144, 166).

²⁸⁷ Gonzalo Goicoechea y Rafael Sánchez Campoy, aunque este último sólo colaboró en *Los placeres ocultos*.

deseo homoerótico (Rosillo, 1979: 14) a fin de impactar al espectador y forzar en él una toma de postura ante la homosexualidad (Ballesteros, 2001: 93), y la afirmación de la identidad gay como estrategia de transgresión de los espacios políticos clásicos divididos en izquierda y derecha.

Estos tres recursos pueden verse en grado variable tanto en *Los placeres ocultos* como en *El diputado*. Sin embargo, a fin de estudiarlos más a fondo, se han seleccionado las dos secuencias –una de cada película– que ejemplifican más claramente el uso de dichos elementos. Seguidamente se analizará el primero de estos fragmentos, perteneciente a *Los placeres ocultos*. Con él se quiere ilustrar el primero de los ejes que articulan el discurso homosexual del director; la persuasión del discurso docente para acabar con la homofobia.

El protagonista de *Los placeres ocultos*, Eduardo, es un homosexual que ha de ocultar su sexualidad debido a su importante cargo como director de un banco. A pesar de pertenecer a una clase social alta, Eduardo se ve obligado a frecuentar ambientes turbios para poder mantener relaciones sexuales con muchachos lumpen más jóvenes que él que se prostituyen para poder sobrevivir. Su vida transcurre con normalidad hasta que un día, rondando una academia en busca de estudiantes con los que poder entablar una conversación conoce a Miguel, un muchacho heterosexual y con novia del que termina enamorándose. Para tenerle cerca y pasar más tiempo con él, Eduardo le ofrece un trabajo en su banco, le invita a fiestas en su apartamento y le hace regalos sin que el joven parezca enterarse de sus verdaderas intenciones, hasta que en una ocasión el banquero le confiesa sus sentimientos y provoca su rechazo y enfado. Junto a estos dos protagonistas destaca, entre el resto de los empleados del banco, Raúl, un antiguo amante de Eduardo con fuertes convicciones políticas que milita en un colectivo homosexual. Este personaje tiene una especial importancia, pues sobre él recae la responsabilidad de dar voz en la diégesis del film a las reivindicaciones reales de los grupos activistas. La actitud y las opiniones políticas de Raúl le hacen reprender por igual la falta de compromiso de algunos homosexuales, en este caso Eduardo, como cualquier expresión de homofobia heterosexual.

El fragmento más interesante en este sentido corresponde a una conversación entre Miguel y Raúl que tiene lugar en su centro de trabajo (55' 25"). Se trata de un momento de la película en el que Miguel ya se ha enterado de la homosexualidad de Eduardo, lo que saca a relucir toda la homofobia que el joven lleva dentro. El encuentro entre ambos tiene lugar cuando Raúl, que conserva su amistad con Eduardo y es

consciente de sus sentimientos hacia Miguel, manda llamar al joven para hablar con él. La secuencia se inicia con un plano americano de Raúl, que está apagando los ordenadores de un aula utilizada para la formación de los empleados del banco, de tal modo que el carácter educativo de la secuencia viene marcado de antemano por la elección del espacio en que se desarrolla. Inmediatamente, Miguel entra en campo por el lateral izquierdo y le pregunta a Raúl por el motivo de su llamada [Fig. nº 105].

Miguel avanza hasta el centro de la composición y la cámara ahora les encuadra a ambos en un plano americano [Fig. nº 106]. Entonces, al tiempo que Raúl comienza a hablar, él y el joven se desplazan hacia la izquierda y el objetivo les sigue en un ligero *travelling* hacia esa misma dirección [Fig. nº 107]. Raúl le explica, mientras se aleja en el plano hacia el fondo de la sala, que esa misma tarde ha quedado con Eduardo, y que si Miguel le acompañara éste se pondría muy contento. El joven responde a tal sugerencia con recelo y le pregunta a Raúl si él también es *como Eduardo*. La cámara continúa el *travelling* hacia la izquierda y una ligera panorámica hacia la derecha configura un encuadre diagonal de la sala [Fig. nº 108]. Ante la provocación de Miguel, Raúl responde con serenidad que, al contrario que su amigo, él no oculta nada y que “cuando quiero acostarme con un chico me limito simplemente a proponérselo” (55’ 55”).

Tras esta afirmación, Miguel sorprendido le reprocha que “confiese” su identidad sexual sin ningún pudor. Entonces Raúl pone en marcha el discurso militante y le espeta que: “no es ninguna confesión, sólo se confiesan los pecados o los delitos” y él es simplemente un hombre con “diferentes gustos al irse a la cama” (56’ 12”). Esta respuesta revela por primera vez en la conversación la influencia activista de De la Iglesia, ya que en el personaje de Raúl se reconoce una conciencia homosexual desproblematizada, propia de los modelos de afirmación que se encuentran en los manifiestos de los colectivos de la época²⁸⁸.

Seguidamente, los dos protagonistas se enzarzan en un debate en el que salen a relucir algunos de los distintos modos de performatividad homosexual ya conocidos. En la discusión, Miguel señala con enfado que tanto Raúl como Eduardo parecen “normales” y esto le molesta. Raúl le contesta con sarcasmo diciéndole que

²⁸⁸ La afirmación desproblematizada de la homosexualidad puede verse recogida en los manifiestos militantes, y concretamente en la redacción de objetivos como este, que piden: “el reconocimiento del deseo homosexual como una variante más del deseo en general” (Soriano Gil, 2005: 132). Dicho objetivo ha sido extraído del *Manifest* del FAGC, pero en los programas de otros colectivos como el MDH, el MERCURIO o el EHGAM, también pueden encontrarse formulas similares con la misma intención (Soriano Gil, 2005).

seguramente le agraden más los que van por ahí “soltando plumas” y el joven asiente indicando que a estos “al menos se les ve venir” (56’ 25”). A continuación un nuevo *travelling* desplaza el objetivo hacia la derecha y ambos personajes se acercan a él quedando encuadrados en un plano medio, uno a cada lado de la composición [Fig. nº 109]. De nuevo, se asiste aquí a una defensa por parte de Raúl, como representante de los buenos homosexuales y del modelo identitario viril, de las expresiones “normales” de la homosexualidad en detrimento del resto, especialmente de las manifestaciones más llamativas, a las cuales se refiere despectivamente (“soltando plumas”) y rechaza por considerarlas negativas, en el sentido de continuadoras del estereotipo heterosexual del gay afeminado²⁸⁹.

Esta simplicidad con que De la Iglesia distinguía entre los homosexuales “normales” y los “otros” era propia de la manipulación que el director acostumbraba a ejercer sobre los espectadores, a los que, como buen activista, trataba de convencer de la “normalidad” de los gais según los parámetros de virilidad que a él le interesaban (Le Vagueresse, 2009). Algunos críticos homófilos del momento que permanecieron ajenos ante las intenciones del director vasco, pudieron detectar su estrategia y denunciar que con sus filmes De la Iglesia únicamente pretendía la defensa de “un homosexual” concreto, el buen homosexual, y no de “la homosexualidad en general como opción libre de relación” (Marc, 1978b).

Volviendo al análisis del film, se llega paulatinamente a la recta final de la secuencia. En respuesta a la última intervención de Miguel, Raúl trata de provocar a su joven interlocutor diciéndole que su problema con la homosexualidad no es otro sino el miedo al contagio. Miguel niega enfurecido que esto sea cierto y cruza el espacio entre el objetivo y Raúl colocándose ahora en el margen derecho del marco. La cámara le acompaña con un *travelling* corto hacia la derecha y continúa encuadrando a ambos en plano medio [Fig. nº 110]. El muchacho se gira hacia Raúl y los dos quedan frente a frente mirándose intensamente mientras discuten [Fig. nº 111].

El activista prosigue con su discurso afirmando que este contagio no es posible, pero sí la corrupción. En cuanto Miguel oye esta palabra la identifica automáticamente con los homosexuales como Eduardo que, según él, había intentado “corromperle”. Entonces Raúl le interrumpe para explicarle que la corrupción no sólo se produce con los “maricas” que pagan a los chaperos por acostarse con ellos, y le hace ver que: “a lo

²⁸⁹ Reconocible en películas cómicas como *No desearás al vecino del quinto* (1970). Ver *supra*.

mejor todos los días (él) está vendiendo cosas más importantes que (su cuerpo) y ni siquiera (se) ha dado cuenta” (57’ 16”), en lo que cabe interpretar como una alusión a la alienación económica, según una lectura marxista. Miguel parece sentirse incómodo tras haber comprendido lo que su interlocutor trataba de enseñarle, y para terminar con esta situación consulta su reloj y se despide de Raúl saliendo de campo por la derecha, igual que entró. Raúl, que se ha quedado solo en el plano, se sienta en una silla a reposar después de la conversación. Al sentarse, la cámara efectúa una pequeña panorámica de seguimiento sobre él a la izquierda y modifica su ángulo hacia abajo encuadrándole en un plano medio picado [Fig. nº 112].

La secuencia termina así con esta última enseñanza de Raúl acerca de la corrupción y sus distintas facetas. Este final sitúa el discurso de De la Iglesia del lado de los colectivos con una base marxista más profunda²⁹⁰, que no sólo luchaban por el cese de la represión a los homosexuales, sino por procesos de cambios sociales más profundos donde la homosexualidad se concebía de forma “inseparable a un proyecto más global, que persigue el cuestionamiento del capitalismo y la consecución del cambio social” (Ballesteros, 2001: 93).

Esta primera secuencia analizada se revela como una muestra del carácter pedagógico de la obra de Eloy de la Iglesia (Mira, 2008: 403), y que el director consideraba algo necesario durante la transición (Aguilar [et ál.], 1996: 132, 133), entendida ésta como un periodo en el que había que enseñar y aprender a tolerar a los demás²⁹¹. En *Los placeres ocultos* Raúl carga con la mayor parte del contenido pedagógico, debido a su condición de militante. En este fragmento trata concretamente de enseñar a Miguel cómo son los homosexuales en realidad, para terminar así con los prejuicios extendidos sobre ellos. Sin embargo, a través de este personaje, De la Iglesia emite un mensaje que tiene sentido más allá de la diégesis, pues también va dirigido a los espectadores que deben identificarse con el muchacho y aceptar igual que él la homosexualidad (Aguilar [et ál.], 1996: 133); pero no cualquier tipo de homosexualidad, sino únicamente la que el realizador vasco defendía: la de los buenos homosexuales.

²⁹⁰ Los colectivos MDH, MERCURIO, FLHOC o EHGAM son algunos ejemplos de ello Soriano Gil (2005).

²⁹¹ Tal llegó a ser la importancia de la función docente para De la Iglesia, que llegó criticar a otros filmes de temática homosexual que carecían de él, como *A un dios desconocido* de Chávarri (Melero, 2010: 234).

Al margen de la estrategia educativa, el discurso homosexual de Eloy de la Iglesia estuvo articulado a partir de otros dos ejes: el deseo homoerótico reflejado a través de los cuerpos masculinos y la reflexión en torno al espacio político de la homosexualidad durante la transición. A continuación, se analizará una secuencia de *El diputado* con la que se ahonda en el conocimiento de ambos elementos y se desvela cómo el realizador los empleó para denunciar los prejuicios homófobos de la sociedad y ofrecer una imagen transgresora de la diversidad sexual.

La película *El diputado* narra a modo de *flashback* la historia de Roberto Orbea, militante de un partido marxista, que durante el franquismo sufrió persecuciones e, incluso, llegó a ser encarcelado. Tras la muerte de Franco, su partido fue cosechando paulatinamente un mayor éxito y respaldo social, hasta el punto de llegar a obtener representación parlamentaria. En esta tesitura, Roberto fue uno de los elegidos para ser diputado y además su nombre comenzaba a sonar como posible candidato en la sucesión de Moreno Pastrana –personaje inspirado en la figura de Santiago Carrillo– como dirigente del partido. Nada parecía poder impedir su buen momento profesional, sin embargo, aparte de todo lo dicho, Roberto es homosexual, algo que sabía desde su adolescencia, pero que había decidido ocultar bajo su matrimonio con Carmen, una camarada que comparte su secreto con resignación.

El esfuerzo de ambos por guardar las apariencias resulta vano, ya que Roberto acaba reincidiendo en un tipo de relaciones clandestinas con jóvenes de los bajos fondos madrileños. Se trata siempre de encuentros eventuales con chaperos sin ningún tipo de compromiso, hasta que se enamora de uno de estos chicos llamado Juanito. El problema viene cuando este joven pasa a formar parte de una trama de la ultraderecha para terminar con la carrera de Orbea, y acaba siendo asesinado por los fascistas en el apartamento del político. A pesar de encontrarse en lo más alto de su vida profesional, la amenaza de que su homosexualidad sea desvelada públicamente lleva al diputado a replantearse sus prioridades políticas.

A lo largo de la película puede percibirse como argumento de fondo una continua reflexión sobre la ausencia de un espacio político propiamente homosexual durante la transición. A partir de la figura de Roberto Orbea, De la Iglesia aborda la problemática de las dificultades que gays y lesbianas tuvieron para encontrar su lugar en el terreno tradicional de la izquierda, en el que no siempre fueron bien recibidos²⁹², a

²⁹² Estas dificultades fueron tratadas ampliamente en el capítulo dedicado al estudio del activismo homosexual en España. Véase *supra*.

pesar de que la base ideológica del movimiento de liberación homosexual se hubiese configurado en su seno.

La represión moral que algunos marxistas ortodoxos ejercieron durante la transición sobre los homosexuales²⁹³ y las posiciones homóforas de buena parte de la izquierda del momento (Melero, 2010: 246, 247), se tradujeron dentro del film en la clandestinidad con que Roberto mantenía sus relaciones homosexuales, únicamente en ámbitos de accesibilidad limitada como su apartamento privado o lugares turbios, oscuros y marginales de ligue, como los cines (Cine Carretas), los urinarios públicos (Plaza de Tirso de Molina) o los sitios específicos donde hacer la carrera (Casa de Campo). Pero también se manifestaron en las dudas que el protagonista albergaba sobre la posible opinión de sus compañeros de partido en el caso de que llegasen a descubrirle, e, igualmente, en el presumible final de su carrera política si su homosexualidad se hiciera pública. La imposibilidad de que Roberto desarrolle su identidad sexual en el marco de la izquierda queda patente de forma meridiana en un fragmento de la película en que el diputado se encuentra con Juanito en la intimidad de su apartamento.

La secuencia comienza (41' 18'') con un plano general del interior del piso. En un primer momento la pantalla permanece a oscuras, hasta que Roberto enciende la luz e invita a pasar a Juanito. La cámara, que está emplazada a baja altura encuadra en ángulo recto y en el centro de la composición la puerta de acceso. El apartamento está pintado de rojo y sus paredes decoradas con retratos de líderes comunistas y carteles reivindicativos. Entre el mobiliario destaca una maquina multicopista, que indica los fines a los que se había dedicado el apartamento con anterioridad²⁹⁴ **[Fig. nº 113]**. Roberto va ataviado con traje y corbata, conforme marcan los parámetros del buen homosexual, mientras que su acompañante lleva un pantalón vaquero roto y una camiseta ceñida, lo que denota la diferencia de clases entre ambos. Según entran al apartamento, la cámara sigue su movimiento hacia el sofá con una panorámica hacia la izquierda en la que el objetivo modifica su ángulo ofreciendo un ligero picado para encuadrar completamente a los personajes **[Fig. nº 114]**. Cuando los dos llegan y se sientan, la cámara se desplaza de nuevo hacia abajo hasta quedar en ángulo recto con ellos, que ahora están encuadrados en un plano medio **[Fig. nº 115]**.

²⁹³ Véase nota nº 129.

²⁹⁴ El piso era el lugar donde los miembros del partido de Roberto celebraban sus reuniones en la clandestinidad.

El joven le pregunta a Roberto si tiene música para animar el ambiente. Este intenta recordar y se levanta para encender un radiocasete. La cámara le acompaña hasta el otro extremo de la habitación con una panorámica hacia la derecha. Un plano medio corto del diputado muestra cómo este presiona el botón y comienza a sonar “La Internacional”, ante lo cual Roberto queda pensativo debido a que de súbito un recuerdo de su partido y la responsabilidad que en él ocupa han emergido en su intimidad [Fig. nº 116]. Pero además, se trata de un recordatorio de los tiempos de reuniones clandestinas en el apartamento que tal vez hagan reflexionar al político sobre la necesidad de seguir ocultándose, ahora incluso de sus antiguos camaradas, pues cuando para ellos el apartamento ya no tiene sentido²⁹⁵, para él continúa siendo un refugio fundamental.

Para sacarle de su ensimismamiento, De la Iglesia pasa a un primer plano del joven chapero [Fig. nº 117], que desconoce el himno que está sonando y le pide que cambie de música. Entonces se suceden una serie de planos y contraplanos de primeros planos de cada uno mientras intentan encontrar una música que convenga a Juanito, ya que tampoco conoce a los cantautores progres y comprometidos que escucha Roberto²⁹⁶. Finalmente la cinta elegida es “Canto a la libertad” de Manuel Gerena, que se escuchará en *off* hasta el final de la secuencia.

Después del último contraplano de Roberto se pasa a un plano medio de Juanito, que permanece sentado en el sofá, Roberto entra en campo por la derecha y se queda de pie mirando al joven que comienza a hablarle [Fig. nº 118]. Juanito quiere saber qué uso se le daba anteriormente al apartamento, le pregunta si lo utilizaba de “picadero” para traerse a otros chicos. Ante la negativa de Roberto, el joven continúa preguntado si se trataba, entonces, de chicas. El diputado vuelve a responder negativamente y se dispone a confesar su identidad y el pasado clandestino del piso. Para hacer esta confesión, Orbea se aleja del joven y la cámara filma su movimiento con una panorámica hacia la izquierda, acompañada de un *zoom* que reduce el campo hasta ofrecer un plano medio corto de Roberto, que comienza a sincerarse con Juanito [Fig. nº 119]. A este encuadre le siguen unos primeros planos de ambos, en los que charlan hasta que finalmente resulta ser Juanito quien le confiese a Roberto que ya sabía quién era porque le había visto en la televisión.

²⁹⁵ En una conversación previa con su mujer, Roberto le dice que va a poner en alquiler el piso, ya que “ahora hay locales abiertos de todos los partidos” (40’ 53”).

²⁹⁶ Ana Belén, Joan Manuel Serrat, Raimon y Víctor Manuel.

Se vuelve entonces al plano medio corto del diputado, que comprende que el joven sabe más de él de lo que pensaba. Mediante un movimiento panorámico de la cámara hacia la izquierda, se encuadra a Roberto en un primer plano con escorzo [Figs. nº 120 y 121] mientras vuelve al sofá y se sienta junto a Juanito. La altura del objetivo desciende para corregir el encuadre y que ambos entren en campo [Figs. nº 122 y 123]. Una vez sentado junto a él, Roberto abre su corazón al joven diciéndole: “quisiera saberlo todo de ti, quisiera saberlo todo y sólo sé que necesito estar contigo” (43’ 56”). Ante tal declaración de amor Juanito responde con sorpresa y se queda sonriendo a Roberto.

En ese momento, llega el instante cumbre de la secuencia. El “Canto a la libertad” que suena en *off* aumenta de volumen y De la Iglesia ofrece un plano contraplano de primeros planos de Roberto, que mira intensamente a Juanito tratando de transmitirle su amor, y del muchacho que le devuelve la mirada sonriendo con inocencia. Entre esta sucesión de rostros el director coloca otros primeros planos de carteles con las efigies de líderes socialistas [Figs nº 124, 125 y 126]. A continuación, se pasa a un plano medio de ambos en el sofá. Roberto mira la entrepierna de Juanito, quien adivinando las intenciones de éste se toca por encima del pantalón [Fig. nº 127]. El joven le devuelve una mirada provocativa y se pone en pie. La cámara se alza con él y, a la vez, por medio de un nuevo *zoom*, ofrece un plano medio corto de Juanito, que pregunta con descaro a Orbea si no le apetece que vayan a “echar un polvo” [Figs. nº 128 y 129]. Luego se pasa a un primer plano frontal de Roberto [Fig. nº 130], que mira hacia arriba a su amante y se levanta mientras que la cámara queda fija con lo que su rostro sale fuera de campo. Después, De la Iglesia remata la secuencia con una nueva sucesión de rostros de líderes comunistas y otras estampas revolucionarias [Figs. nº 131, 132 y 133].

En el tramo final de este fragmento Eloy de la Iglesia consiguió expresar una gran tensión homoerótica operada por medio del intercambio de intensas miradas entre Roberto y Juanito. Los primeros planos de ambos y el siguiente encuadre en el que el joven se acaricia bajo la mirada del diputado hacen explícito ante el espectador el deseo homosexual existente entre ellos. Esto resulta provocador, ya que deja al público sin opciones y sin otra referencia en pantalla que la mirada homosexual de los personajes en la que tienen la obligación de reconocerse. Este recurso fue empleado asiduamente por el director con la intención de subvertir los regímenes de representación de la homosexualidad establecidos hasta el momento en el cine *mainstream* de nuestro país –

que únicamente contemplaban a los gays como individuos risibles (*Aunque la hormona se vista de seda* [1971], de Vicente Escrivá), psicópatas (*Fraude matrimonial* [1976], de Ignacio F. Iquino) o solitarios llenos de tristeza (*A un dios desconocido* [1977], de Jaime Chávarri) (Melero, 2010)– y, en cierto modo, constituyó una interpelación distinta a los espectadores heterosexuales, a los que se hacía partícipes del deseo homoerótico, obligándoles a posicionarse y a tomar una “postura ética” (Téllez, 1979: 160) ante el mismo y ante el resto de las tesis pro-homosexuales que en la película se defienden (Ballesteros, 2001: 93).

Sin embargo, la secuencia del apartamento no resulta únicamente interesante por el uso de este recurso, sino también porque en ella De la Iglesia quiso denunciar el acoso al que la izquierda más ortodoxa sometió a los homosexuales dificultando que estos encontrasen su espacio político y social durante la transición. Como se ha visto, para lograr este efecto el director utilizó una serie de elementos clásicos de la cultura comunista, como el himno de “La Internacional”, a modo de interferencias entre Juanito y Roberto. Dichos elementos pueden considerarse obstaculizaciones de la izquierda para tratar de evitar, incluso en ámbito privado, la consumación del acto sexual entre los dos varones.

El momento en que mejor pueden apreciarse estas interferencias de la izquierda llega con el clímax homoerótico alcanzado entre el diputado y el joven chapero al final de la secuencia, cuando De la Iglesia incluye en el montaje una serie de primeros planos de los líderes comunistas. Marx, Lenin, o Guevara se interponen visualmente entre Orbea y Juanito y se manifiestan en el pensamiento de Roberto como figuras morales que representan a la izquierda más tradicional –de la que por entonces De la Iglesia ya se había desencantado (Melero, 2010: 246, 247)–, lo que impide una libre gestión del deseo homoerótico puesto en escena y afecta negativamente a la expresión de la homosexualidad.

El director vasco desveló y criticó con esta secuencia la ausencia de un lugar político para los homosexuales en la España posfranquista. Sin embargo, De la Iglesia no se conformó únicamente con esto y completó su discurso aportando propuestas para acabar con este estancamiento. El protagonista de la película, presionado por la escasa capacidad de movimientos que le permitía la situación de “clandestinidad” dentro de su partido, entra en una crisis personal, pues a lo largo del film se ha ido dando cuenta de que no existía ninguna salida para los homosexuales en un mapa político férreamente definido por la dicotomía izquierda-derecha, debido a que ambas mitades del plano se

manifestaban con hostilidad ante la diversidad sexual²⁹⁷. Finalmente, el protagonista admite la existencia de una sola solución: aceptar públicamente su homosexualidad y hacer de ella un elemento de confrontación política en el sentido reivindicado por el activismo.

Esta aceptación llega únicamente en la última secuencia del film, cuando Roberto está a punto de ser proclamado máximo dirigente de su partido en un congreso ante sus camaradas. En ese momento, Orbea se vuelve consciente de que no podrá ejercer la responsabilidad política que ha de asumir, sin ser previamente responsable consigo mismo y aceptar su identidad sexual por encima de cualquier ortodoxia de partido. Por eso, la película termina en el preciso instante en que Roberto va a hacer un ejercicio de afirmación homosexual confesando su secreto ante la plana mayor del partido, reunida allí para coronarle políticamente. Antes de que el acto comience, todos los militantes, incluido Roberto que está frente al público en el escenario, empiezan a cantar “La Internacional” con el puño en alto. La cámara ofrece un primer plano de Orbea, que comienza a llorar mientras sigue cantando. Entonces la imagen se congela y suena en *over* un flash de máquina fotográfica [Fig. nº 134] que, según sugiere Mira, simboliza el paso de su homosexualidad de lo privado a lo público tras una confesión que no se ve en pantalla (Mira, 2008: 407). A pesar del trasfondo amargo provocado por la muerte de Juanito, la posible proclamación pública de la homosexualidad de Roberto supone un final feliz para la película.

Eloy de la Iglesia da por zanjada así la problemática de la deslocalización de la homosexualidad durante la transición mediante la construcción de una tercera vía, propiamente homosexual, que tiene su punto de partida en la aceptación pública de la identidad sexual de cada uno, y con la que el director vasco venía a agilizar el panorama político español abriendo un espacio alternativo a la izquierda tradicional y a la derecha. Esta nueva vía supuso la transgresión de las barreras políticas y espaciales que oprimían a los homosexuales en la época y la subversión de las etiquetas ideológicas a favor de una afirmación de la identidad sexual; siempre, no conviene olvidarlo, que esta afirmación estuviese hecha desde los patrones de virilidad.

Con el análisis de esta última secuencia se termina el estudio del discurso de Eloy de la Iglesia sobre la homosexualidad. Se trató de un relato acorde con los criterios

²⁹⁷ Durante la transición, la homofobia constituía un punto en común entre la derecha y la izquierda tradicional, lo que demuestra cómo dos ideologías opuestas pueden coincidir en sus fobias, cuando estas suponen una amenaza para un ente superior: el régimen heterosexual dominante (Llamas - Vidarte, 2001: 101).

políticos y estéticos de los colectivos militantes, que estuvo basado en una performatividad viril y fue puesto en práctica a través de la articulación de tres elementos: educación social, deseo homoerótico y afirmación política de la identidad homosexual. Con *Los placeres ocultos* y *El diputado*, el director vasco realizó dos piezas fundamentales para la cultura homosexual de nuestro país, colaborando de un modo inédito hasta entonces, con el movimiento de liberación homosexual a través de los medios de producción y difusión comerciales, lo que permitió que el carácter subversivo que en las películas se concedía a la homosexualidad estuviese al alcance de un público masivo. Tras el estreno de ambos filmes, Eloy de la Iglesia se convirtió en el realizador que más hizo por la visibilidad de la homosexualidad en la nueva democracia española hasta la llegada en los años ochenta de Pedro Almodóvar.

En su filmografía posterior, De la Iglesia siguió mostrando un gran interés por los temas comprometidos, relacionados siempre con la vida de los habitantes de barrios desfavorecidos de la periferia madrileña, con los que continuó haciendo gala de sus inquietudes pedagógicas (Melero, 2010: 257). En sus siguientes filmes, entre los que destacan *Navajeros* (1980), *Colegas* (1982) o *El pico* (1983), siempre incluyó algún personaje homosexual vinculado, generalmente, al mundo de la prostitución y en ellos puede reconocerse también la huella del homoerotismo presente en el tratamiento de los cuerpos de los jóvenes protagonistas. En cambio, De la Iglesia no volvió a abordar el tema homosexual con entidad protagonista hasta 2003²⁹⁸, con su último film, titulado *Los novios búlgaros*, en el que los antiguos jóvenes del lumpenproletariado fueron sustituidos por extranjeros del este de Europa como objetos de los abusos de las clases privilegiadas.

La obra de De la Iglesia agota el corpus filmográfico del cine homosexual subversivo de los años setenta. La eclosión del movimiento de liberación homosexual, junto con el desarrollo de una subcultura libertaria, y la necesidad por parte de los gais y las lesbianas de enfrentarse a una serie de prejuicios que durante el franquismo fueron ley, provocó que en los primeros años de la transición dichos discursos transgresores fuesen producidos y distribuidos indistintamente tanto desde los ámbitos

²⁹⁸ En 1981, De la Iglesia había escrito el guión para un nuevo film que en el que la homosexualidad volvía a tener un papel protagonista. Sin embargo, el proyecto nunca llegó a realizarse. Se trató de *Galopa y corta el viento*, donde se narraba la historia de un joven abertzale que mantenía una relación homosexual con un guardia civil. De la Iglesia asegura que el proyecto no se llevó a cabo, a pesar de haber conseguido la financiación necesaria para producirlo, debido a que, por su temática, en los años ochenta ya era “inestrenable” (Llinàs - Téllez, 1981: 36).

cinematográficos marginales como desde los industriales. A pesar de esta diversidad de formas de producción y distribución, en esta década primaron las películas realizadas más allá de los márgenes de la industria, y sólo Eloy de la Iglesia concibió su discurso subversivo dentro de los parámetros del cine *mainstream*.

No obstante, las obras del realizador vasco no fueron las únicas que tuvieron una alta visibilidad en la época. Junto a ellas, también alcanzaron una gran proyección aquellos filmes realizados en condiciones *underground* que más tarde emergieron a la superficie traspasando la barrera hacia la explotación comercial, ya fuese de forma inmediata, como en el caso de *Ocaña, retrat intermitent*, o tras el paso del tiempo, como ocurrió con *Actuació d'Ocaña i Camilo*. En este sentido, cabe destacar a su vez el documental *Informe sobre el FAGC*, que constituyó en la época un caso muy particular, pues fue distribuido en cines de estreno pero no con fines comerciales, sino políticos.

Con independencia de las condiciones económicas y de visibilidad de las obras analizadas en este capítulo, a lo largo del mismo se han podido distinguir dos líneas generales de representatividad de la homosexualidad que estuvieron definidas, como el resto de productos de la cultura gay y lésbica, según la tendencia militante y camp. Las películas en que se ha elaborado un discurso subversivo de la homosexualidad desde postulados estéticos e ideológicos militantes, como fueron *Una senzilla història d'amor*, *Gais al carrer*, *Informe sobre el FAGC*, *Los placeres ocultos* o *El diputado*, lo hicieron potenciando el carácter docente de sus relatos, reivindicando la derogación de las leyes homófobas o a la necesidad de conseguir cambios sociales amplios que acabasen con la jerarquía patriarcal y heterosexual capitalista. Pero, al mismo tiempo, presentando también una cara de la homosexualidad más asimilable por la sociedad, basada en los principios del gay viril, comedido y comprometido políticamente. Esta puesta en escena de la homosexualidad denotaba cierta rigidez a la hora de defender los derechos de los homosexuales, tendiendo a considerar dignos de tales derechos únicamente a los que seguían el antedicho patrón, lo que conllevó normalmente una censura velada (*Informe sobre el FAGC*) o directa (*Los placeres ocultos*) del resto de identidades homosexuales, incluyendo a las lesbianas.

Al lado de estos filmes, se encuentran otros en los que la puesta en escena de la homosexualidad se rigió por parámetros más flexibles que tenían su origen en la pulsión camp. En estas películas, entre las que incluimos *Cucarecord*, *Buscando el camino de tu amor*, *Ocaña, retrat intermitent* y *Actuació d'Ocaña i Camilo*, la homosexualidad se representó acentuando los rasgos femeninos que favorecían las identidades

estéticamente más llamativas, en las que la “pluma” se convirtió en una constante subcultural y la construcción de performatividades de “masculinidad” inexistente o ambigua –travestis–, consiguió poner en cuestión los roles sexuales socialmente aceptados y subvertir el significado de ciertos referentes culturales represivos como la religión católica o el machismo. Este discurso sobre la homosexualidad era más abierto que el anterior y estuvo fundamentado en la idea libertaria de la defensa de la sexualidad de todos los individuos.

El cine homosexual subversivo tuvo su momento máximo esplendor durante los años setenta, dando lugar a una gran variedad de películas y matices con que la homosexualidad fue presentada a los diferentes tipos de público. En la década de los ochenta esta situación varió ostensiblemente, ya que la situación social de España cambió de manera tan rápida como el país fue asimilando la nueva democracia. Estas condiciones que afectaron profundamente a la política y la cultura homosexuales serán estudiadas en el próximo capítulo.

Imágenes

Gais al carrer (1977)



Fig. nº 1



Fig. nº 2



Fig. nº 3



Fig. nº 4



Fig. nº 5



Fig. nº 6



Fig. nº 7



Fig. nº 8



Fig. nº 9



Fig. nº 10



Fig. nº 11



Fig. nº 12



Fig. nº 13



Fig. nº 14



Fig. nº 15



Fig. nº 16

Els 5 QK's y Cucarecord (1977-1978)



Fig. nº 17



Fig. nº 18



Fig. nº 19



Fig. nº 20



Fig. nº 21



Fig. nº 22



Fig. nº 23



Fig. nº 24



Fig. nº 25



Fig. nº 26



Fig. nº 27



Fig. nº 28



Fig. nº 29



Fig. nº 30



Fig. n° 31



Fig. n° 32



Fig. n° 33



Fig. n° 34

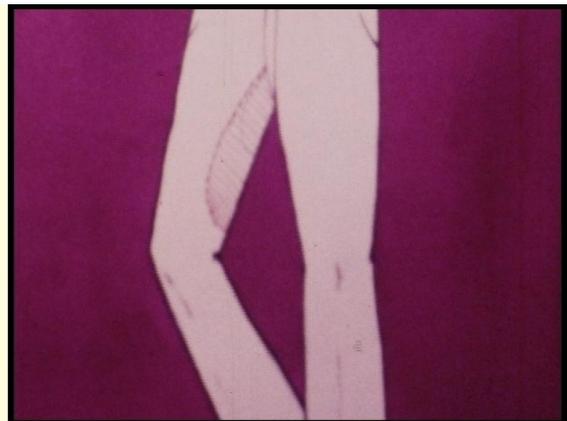


Fig. n° 35



Fig. n° 36



Fig. n° 37



Fig. n° 38



Fig. n° 39

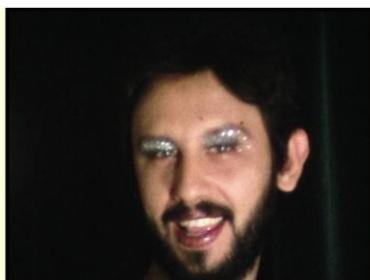


Fig. n° 40



Fig. n° 41

Buscando el camino de tu amor (1979)



Fig. nº 42



Fig. nº 43



Fig. nº 44



Fig. nº 45



Fig. nº 46



Fig. nº 47



Fig. nº 48

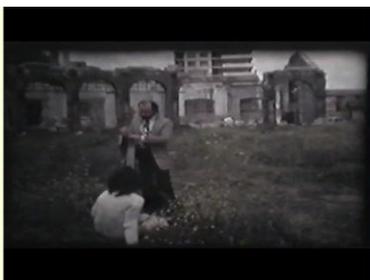


Fig. nº 49



Fig. nº 50



Fig. nº 51



Fig. nº 52

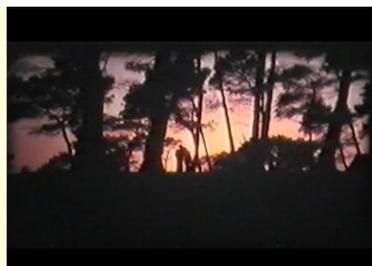


Fig. nº 53

Actuación d'Ocaña i Camilo (1977)



Fig. nº 54



Fig. nº 55



Fig. nº 56



Fig. nº 57



Fig. nº 58



Fig. nº 59



Fig. nº 60



Fig. nº 61



Fig. nº 62



Fig. nº 63



Fig. n° 64



Fig. n° 65



Fig. n° 66



Fig. n° 67

Ocaña, retrat intermitent (1978)



Fig. nº 68



Fig. nº 69



Fig. nº 70



Fig. nº 71



Fig. nº 72



Fig. nº 73



Fig. nº 74



Fig. nº 75



Fig. n° 76



Fig. n° 77



Fig. n° 78



Fig. n° 79



Fig. n° 80



Fig. n° 81



Fig. n° 82



Fig. n° 83



Fig. n° 84



Fig. n° 85



Fig. n° 86



Fig. n° 87



Fig. n° 88



Fig. n° 89



Fig. n° 90



Fig. n° 91



Fig. n° 92



Fig. n° 93



Fig. n° 94



Fig. n° 95



Fig. n° 96

Informe sobre el FAGC (1979)



Fig. nº 97



Fig. nº 98



Fig. nº 99

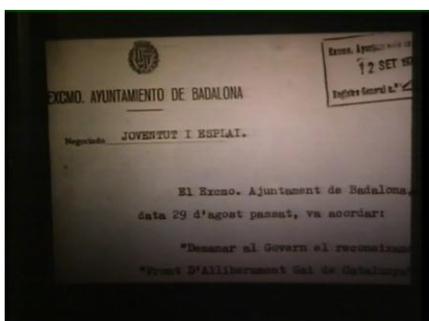


Fig. nº 100



Fig. nº 101



Fig. nº 102



Fig. nº 103



Fig. nº 104

Los placeres ocultos (1977)



Fig. nº 105



Fig. nº 106



Fig. nº 107



Fig. nº 108



Fig. nº 109



Fig. nº 110



Fig. nº 111



Fig. nº 112

El diputado (1978)



Fig. nº 113



Fig. nº 114



Fig. nº 115



Fig. nº 116



Fig. nº 117



Fig. nº 118



Fig. nº 119



Fig. nº 120



Fig. nº 121



Fig. n° 122



Fig. n° 123



Fig. n° 124



Fig. n° 125



Fig. n° 126



Fig. n° 127



Fig. n° 128



Fig. n° 129



Fig. n° 130



Fig. n° 131



Fig. n° 132



Fig. n° 133



Fig. n° 134

5. Activismo, *movida* y cultura homosexual en los años ochenta

La legalización del FAGC el 15 de julio de 1980 supuso un hito en la historia del movimiento de liberación homosexual español pues, en apenas nueve años, este colectivo pasó de su modesta fundación por dos abogados, a formar parte del proceso de cambio abierto con la transición integrándose en la vida democrática del país. Este hecho, junto con la derogación de la LPRS, marcó el devenir de la militancia homosexual durante la década de los ochenta con un primer momento de aguda crisis, y una recuperación paulatina tras el surgimiento de nuevos retos, como la lucha contra el sida. Al mismo tiempo que se producían estos cambios a nivel de militancia, la homosexualidad también sufrió modificaciones en términos socioculturales y de visibilidad. El ejemplo más claro de ello se encuentra en la *movida* madrileña, que se convirtió en un fenómeno de vital importancia para la historia de la homosexualidad en España (Mira, 2004: 515). En este capítulo se estudia la evolución del movimiento homosexual durante los años ochenta dividida en tres apartados diferentes. El primero está dedicado a la reconstrucción del nuevo panorama del activismo, el segundo a la descripción de la *movida* madrileña como marco de referencia para la cultura homosexual, y en el tercero se realiza un repaso de las manifestaciones de dicha cultura en aquellos años.

A) Militancia gay y lésbica ante una nueva etapa

La sensación de desencanto que se fraguó en la sociedad española durante la transición respecto a las esperanzas de cambio alimentadas durante los últimos años del franquismo desde la izquierda clandestina y el exilio, produjo una ruptura en la narratividad histórica de España (Vilarós, 1998). Los futuros posibles que desde la derecha y la izquierda se imaginaron tras la muerte de Franco nunca se hicieron realidad en los años de transición debido al “pacto de olvido”²⁹⁹ de la historia pasada que

²⁹⁹ La expresión “pacto de olvido”, se acerca más a la compleja realidad de la transición que otras referencias –igualmente polémicas– a lo sucedido entonces en el terreno sociopolítico y cultural, como “pacto de silencio”. Sin embargo, la expresión “pacto de olvido” ha de ser matizada cronológicamente, ya

tácitamente aceptaron las fuerzas políticas de todos los signos³⁰⁰, y que tuvo como fin asegurar “un futuro común” a partir de “un pasado inexistente”³⁰¹ (Vilarós, 1998: 10; Monedero, 2011: 146-156).

Este pacto político a escala institucional fue asumido también por la sociedad española que, paso a paso³⁰², fue abandonando el discurso político previamente elaborado para reafirmar a partir de 1982 una nueva etapa política basada en la bipolaridad izquierda-derecha³⁰³ (Vilarós, 1998; Monedero, 2011). Todo esto hizo que, en términos generales, los años ochenta en España comenzaran con una creciente despolitización ciudadana.

En el ámbito del activismo homosexual esta situación se vio agudizada además por su propia crisis interna³⁰⁴, que provocó a comienzos de la década la desaparición de la mayor parte de los colectivos mixtos creados en los años previos, con las excepciones del catalán FAGC, el vasco EHGAM, y la coordinadora de frentes COFLHEE (Llamas - Vila, 1997: 203)³⁰⁵. Estas organizaciones que resistieron la fuerte desmilitantización se caracterizaron por defender posiciones radicales con las que se oponían al “gueto comercial”³⁰⁶ que surgió en aquellos años como nuevo modelo de sociabilidad gay

que éste olvido no se produjo desde los primeros años de la transición, sino fundamentalmente a partir de 1977. Hasta esa fecha la Guerra Civil sí había sido sacada a colación haciendo usos políticos de la contienda desde la prensa (Aguilar Fernández, 1996: 293) y desde los partidos políticos (Aguilar Fernández, 1996: 310-344). En cambio, a partir de entonces, concretamente tras la firma de los Pactos de la Moncloa (Aguilar Fernández, 1996: 324), y conforme se desarrollaban las negociaciones sobre la futura Constitución, los partidos políticos optaron por dejar de hacer referencias explícitas al pasado y optar por una política de consenso, basada en una relectura de la Guerra Civil propia del periodo y edificada en tres principios: los dos bandos implicados en el conflicto tuvieron la misma culpa de la barbarie vivida, tal barbarie se debió a un episodio de locura colectiva y el que un conflicto similar no debía repetirse nunca más (Aguilar Fernández, 1996: 359). Esta política de ocultación del discurso político sobre la Guerra Civil fue bien vista por buena parte de la ciudadanía, que, tras salir de la dictadura, optó por no recordar (forzando así el olvido) los traumas abiertos por la Guerra en el inicio de un nuevo periodo político para el país (Aguilar Fernández, 2006: 398-404).

³⁰⁰ Este pacto fue aceptado fundamentalmente por los representantes y herederos políticos de del Movimiento Nacional y las fuerzas de ideología marxista (Vilarós, 1998: 9, 10).

³⁰¹ Vilarós (1998: 10), citando *El precio de la transición* de Morán.

³⁰² La sociedad fue legitimando paulatinamente los pasos hacia la democracia y la reconciliación nacional que se marcaban desde las instancias políticas, ya fuese de manera directa (referéndum) o indirecta: aprobación de la Ley para la Reforma Política el 15 de diciembre de 1976, legalización del PCE el 9 de abril de 1977, elecciones del 15 de junio de 1977, inauguración de la primera legislatura de las Cortes el 22 de julio de ese mismo año, la aprobación de la ley de amnistía el 14 de octubre de 1977, ratificación de la Constitución de 1978 el 6 de diciembre de ese año, fracaso del intento de golpe de Estado en 1981, victoria electoral del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) en 1982.

³⁰³ Una bipolaridad que, precisamente, pareció querer evitar durante las discusiones sobre la elaboración de la Ley para la Reforma Política (Aguilar Fernández, 2006: 239-248).

³⁰⁴ Véase el capítulo 2.

³⁰⁵ El caso más significativo en este sentido fue el de la disolución en 1980 del madrileño FLHOC, que dejó a la capital del Estado sin un colectivo de referencia.

³⁰⁶ Por “gueto” se entiende el conjunto de espacios, asociaciones, comercios, locales de ocio y servicios que tienen por objetivo el soporte de los homosexuales en su vida cotidiana (Aliaga - Cortés, 1997: 186).

(Anón., 1981; Llamas - Vila, 1997: 202), y se encargaron de subrayar con sus textos y sus actos que la llegada de la democracia no había hecho que la situación real cambiara todo lo deseado pues, entre otras cosas, las redadas en locales frecuentados por homosexuales continuaban siendo frecuentes (Petit, 2003: 32).

Bajo este escenario de adversidad, los colectivos supervivientes adoptaron diferentes actitudes. El FAGC, una vez legalizado, mantuvo la continuidad en su capacidad de acción a pesar de la reducción del número de sus militantes. Así lo demuestran algunos hechos concretos, como la organización en 1980 en Barcelona de la II Conferencia Anual de la Asociación Gay Internacional (AGI) o la creación de un novedoso grupo de trabajo sobre prostitución (*Grup de Treball sobre Prostitució*) (Farran i Serés, 1986: 6). En el País Vasco el EHGAM subsistió aquellos años optando por un posicionamiento político cercano a grupos de la izquierda radical y nacionalista como *Herri Batasuna* (HB), *Euskadiko Mugimendu Komunista* (EMK) o la *Liga Komunista Iraultzailea* (LKI)³⁰⁷ (Imanol, 1989: 16). Por su parte, la COFLHEE continuó celebrando anualmente unas reuniones que servían para analizar la situación del movimiento y definir su futura estrategia política. No obstante, la crisis se hizo notar notablemente en estos encuentros que cada vez contaban con menos asistentes³⁰⁸.

Paralelamente, durante los primeros años ochenta se sucedieron numerosos intentos de reorganizar el movimiento homosexual. En Madrid se trató de reagrupar a los antiguos militantes del FLHOC bajo un nuevo colectivo de carácter moderado fundado en 1983 al que se denominó Asamblea Gay de Madrid (AGAMA) (Trujillo Barbadillo, 2008: 126). Sin embargo, esto no tuvo el resultado esperado, y dos años después la asamblea se disolvió sin que su presencia política llegase a trascender (Trujillo Barbadillo, 2008: 156). De igual manera ocurrió en Valencia, donde se intentó reorganizar el antiguo FLHPV mediante de la creación del *Moviment d'Alliberament*

El gueto gay surgió en las ciudades de Estados Unidos de mayor población homosexual como Nueva York, Los Angeles o San Francisco. En España, el surgimiento del gueto a finales de los años setenta e inicios de los ochenta estuvo asociado principalmente a bares, sunas y demás locales de ocio, lo que hizo que activistas como Jordi Petit se refiriesen a él, un tanto peyorativamente, como “gueto comercial”, ya que la “normalización” de los homosexuales pasaba por la integración al modo de vida consumista del capitalismo que muchos criticaban (Petit, 2003: 61). Sin embargo, algunos años después, los activistas supieron ver en el gueto algo más que un auto-encierro de los homosexuales. El propio Petit reconoce que: “La condena del ‘gueto’ fue un inmenso error moralista y culpabilizador que alejó a las organizaciones de liberalización de la realidad sobre la que pretendía actuar” (Petit, 2003: 120). En el presente trabajo se utilizará ocasionalmente el término “gueto comercial” en lugar del más general de “gueto” para aludir al momento concreto en que este surgió en España.

³⁰⁷ Estos dos últimos partidos mantuvieron un compromiso estrecho con la causa homosexual (Imanol, 1989).

³⁰⁸ En 1983, por ejemplo, únicamente acudieron a la reunión el FAGC, el EHGAM y el MAG-PV.

Sexual del País Valencià (MAS-PV) y del *Moviment d'Alliberament Gai del País Valencià* (MAG-PV), sin mayor éxito. En otros puntos de la geografía española, como Gijón, Zaragoza o Salamanca, también se generaron pequeños grupos activistas, que se disolvían tan rápido como se fundaban (Llamas - Vila, 1997: 203).

Junto a la escasa actividad de los colectivos mixtos y a las distintas tentativas frustradas por reconstruir el movimiento tal como se había conocido hasta el momento, en el inicio de la década de los ochenta surgió un nuevo espacio de acción y reflexión política, que se desmarcó entonces del movimiento homosexual por motivos políticos³⁰⁹ pero cuya importancia para el mismo fue notable. Se trató de la opción representada por los colectivos de lesbianas y la discusión teórica que estos llevaron a cabo una vez se hubieron escindido de las grandes agrupaciones mixtas.

En torno a 1980 las principales agrupaciones lésbicas de Barcelona, Madrid y País Vasco se situaron en la órbita de la Coordinadora de Organizaciones Feministas del Estado Español (COFEE)³¹⁰ (Llamas - Vila, 1997: 201; Trujillo Barbadillo, 2008: 106, 107). Entre estos grupos cabe destacar el Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid (CFLM) y el *Grup en Lluita per l'Alliberament de la Lesbiana* (GLAL) de Barcelona. El primero fue constituido en 1981, y se inscribió en el movimiento feminista con la triple intención de configurar un espacio propio de autoafirmación lésbica, tratar de presentar ante el feminismo la sexualidad lésbica como una opción posible y legítima, e intentar atraer al movimiento feminista hacia el terreno específico de la defensa de los intereses de las lesbianas (Trujillo Barbadillo, 2008: 116). Desde 1984, el CFLM publicó una revista de un profundo calado teórico llamada *Nosotras, que nos queremos tanto*³¹¹, en la que se articularon los principales debates del momento³¹².

Muy diferente fue el caso de la agrupación catalana, GLAL, que comenzó la década formando parte de la Coordinadora Feminista de Barcelona (CFB), pero manteniendo un vínculo firme con colectivos mixtos como el FAGC, con el que trabajó en distintas ocasiones (Trujillo Barbadillo, 2008: 107). Esta doble colaboración con feministas y gais no fue sencilla para las lesbianas catalanas, que siguieron sintiéndose

³⁰⁹ Véase *supra*.

³¹⁰ Esta estratégica separación tuvo siempre una excepción anual pues, cada 28 de junio, en la celebración del día del Orgullo se produjo una manifestación unitaria.

³¹¹ Desde la tribuna de *Nosotras*, las activistas madrileñas hicieron de la ruptura con la norma heterosexual una demanda reiterada, y de la denuncia de la “no existencia” del lesbianismo, así como de la “violencia específica” que sobre él se ejerce desde la sociedad heterosexista, su argumentación de base (Nosotras, 1984-1988).

³¹² Debates que tenían que ver principalmente con reflexiones en torno a la identidad, la pornografía o la autonomía del movimiento entre las feministas y los colectivos homosexuales mixtos.

fuera de lugar en ambos ambientes, y llegaron a afirmar a modo de crítica que su propia existencia era “un interrogante para mucha gente” (Fornells, 1986: 13)³¹³.

El panorama general del activismo español descrito hasta ahora y caracterizado por la escasa actividad de los grupos existentes, los frustrados intentos de reconstrucción y las propuestas que las lesbianas desarrollaron desde fuera del ámbito activista homosexual, encontró en 1986 su punto de inflexión. En esta fecha comenzó a fraguarse la recuperación definitiva de la militancia a partir de la fundación de dos colectivos fundamentales para el futuro del movimiento gay en España: la *Coordinadora Gai-Lesbiana* (CGL) en Barcelona y la Coordinadora Gay de Madrid (COGAM)³¹⁴.

La CGL nació de una escisión del FAGC y estuvo liderada por Jordi Petit. Este grupo tuvo un carácter reformista y se distinguió del histórico colectivo del que provenía por defender una posición más moderada e integradora³¹⁵. Según explica el propio Petit, lo que propició la salida de su formación del FAGC fue el nuevo paradigma abierto con la aparición del sida, que hizo necesario un diálogo con la administración estatal para reclamar una responsabilidad ante la pandemia (Petit, 2003: 34). Desde sus inicios, la coordinadora catalana tuvo entre sus principales objetivos la consecución de la plena igualdad de derechos para los homosexuales, el fomento de la visibilidad y el asociacionismo de las lesbianas, y el diálogo con las instituciones y las ONG cívicas³¹⁶. Entre las propuestas de la CGL que más repercusión alcanzaron destacó la polémica campaña Vota Rosa³¹⁷, que fue muy criticada por las agrupaciones

³¹³ Además de estos grupos inscritos en las coordinadoras feministas, hubo también otras propuestas asociativas entre lesbianas caracterizadas por su independencia respecto al movimiento homosexual y al feminista. El ejemplo más claro en este sentido fue el servicio de conexión entre las lesbianas de toda la geografía española llamado Red de Amazonas. Esta red negó siempre su identificación con la categoría de grupo o colectivo, y resaltó más bien su función de conector. En el año 1986, surgió a partir de la experiencia Red de Amazonas el Grupo de Estudios Lesbianos, que se caracterizó por su pensamiento extremista y por desarrollar una corriente de lesbianismo próximo al feminismo radical francés, que contempla en el lesbianismo una opción consecuente para las feministas y todas las mujeres en general (Trujillo Barbadillo, 2008: 117, 118).

³¹⁴ También se crearon otros menos relevantes como el valenciano *Col·lectiu Lambda de Gais y Lesbianes del País Valencià*.

³¹⁵ En este sentido cabe destacar cómo su política de integración hizo hablar por primera vez en la prensa a Jordi Petit de matrimonio homosexual en 1987, un signo de hasta qué punto demandaban la igualdad, ya que aún no se habían dado pasos intermedios como la ley de parejas de hecho (ley aprobada en Cataluña en 1998, y en años posteriores también en Madrid [2001], en Baleares, Asturias, Andalucía [2002], Extremadura, País Vasco y Aragón [2003]).

³¹⁶ Información obtenida del sitio web de la *Coordinadora Gai-Lesbiana* http://www.cogailes.org/index.php?module=Static_Docs&type=user&func=view&f=spa/federacio/historia.html. (Consultado el 4 de abril de 2011).

³¹⁷ Esta iniciativa data de 1988 y consistió en la organización de una plataforma que debía reunirse con los candidatos de los distintos partidos políticos durante el periodo electoral, para conocer cuál era su

más politizadas. El caso más representativo fue el de la COFLHEE, que manifestó su rechazo a tal iniciativa aclarando que ni ellos ni la *International Lesbian and Gay Association* (ILGA) respaldaban tal propuesta por considerarla carente de coherencia ideológica (COFLHEE, 1989).

En 1986 también se fundó en Madrid la COGAM, que se definió entonces como un grupo de ideología libertaria³¹⁸ (Trujillo Barbadillo, 2008: 158). Su posicionamiento político radical le hizo heredero del extinto FLHOC, y le llevó a situarse en contra del “gueto comercial” y de las máscaras y la doble vida adoptadas por los gays y lesbianas insertos en la sociedad (Trujillo Barbadillo, 2008: 158). La COGAM se adhirió a la coordinadora estatal COFLHEE³¹⁹ desde su fundación, y en ella supo mantener una posición fuerte frente a los colectivos más antiguos (Llamas - Vila, 1997: 208).

En este nuevo escenario activista la COFLHEE, que hasta entonces agrupaba únicamente al FAGC, al EHGAM y a algunos de los efímeros colectivos creados en la primera parte de la década³²⁰, vio reestructurada su composición interna. A partir de 1986 pueden distinguirse en esta asociación dos posiciones bien diferenciadas. Por una parte, la COGAM reclamaba desde la capital la reconfiguración de la COFLHEE para hacer de ella una entidad gay a nivel estatal; y por la otra, los históricos grupos nacionalistas abogaban por mantener el modelo de coordinadora vigente hasta entonces que garantizaba la independencia de cada territorio (Anón., 1988). Las distintas sensibilidades se manifestaron también en aspectos concretos, como la elaboración en 1989 del proyecto de ley anti-discriminatoria (Llamas - Vila, 1997: 208; COFLHEE, 1989)³²¹, que consistió en un texto a través del que la COFLHEE propuso la modificación de los códigos Civil, Penal y Militar, además de un cambio en la legislación laboral y en lo referente al régimen de viviendas, para que en ellos se tuviera en cuenta la diversidad de las minorías sexuales. Las discrepancias más significativas en este capítulo las protagonizaron la COGAM y el FAGC³²². Finalmente las disputas

posición ante la homosexualidad. Dependiendo de las repuestas de los políticos, la plataforma Vota Rosa pedía el voto para uno u otro candidato (Petit, 2003: 114)

³¹⁸ Con el paso del tiempo la actitud de la COGAM se fue moderando. En la actualidad, esta entidad defiende un modelo muy alejado de las posiciones originales.

³¹⁹ La *Coordinadora Gai-Lesbiana*, no se adhirió a esta plataforma, debido a su carácter moderado.

³²⁰ Por ejemplo, el MAG-PV también formó parte la COFLHEE en 1983.

³²¹ La redacción íntegra del proyecto de ley se encuentra en el nº 44 de *Gay Hotsa*, publicado en 1989.

³²² Concretamente en el modo en que se hizo público el contenido de la ley, ya que desde Cataluña se propuso la elaboración, no de una ley, sino de una “Carta de Derechos por la Libre Expresión de la Práctica Homosexual”. La propuesta de la COGAM, de redactar el contenido en forma de proyecto de ley fue la que ganó en última instancia (Llamas - Vila, 1997: 208).

internas provocaron varios abandonos y expulsiones en el seno de la COFLHEE en los años posteriores³²³.

Al margen de la creación de colectivos y la configuración de un nuevo mapa activista, el aspecto fundamental que marcó la segunda ola de militancia homosexual en España fue la aparición del VIH/sida y las diversas formas en que las agrupaciones militantes se enfrentaron a él (Fuentes, 2007: 383). El primer caso de sida en España fue detectado en 1983³²⁴, y desde ese momento el virus fue identificado con los homosexuales, a los que inmediatamente se calificó de “grupo de riesgo” volviendo a situar sobre ellos la sombra del estigma. Al mismo tiempo, el VIH fue recibido con recelo³²⁵ entre la comunidad homosexual que temía que las noticias sobre la enfermedad formasen parte de un plan para deslegitimizar la homosexualidad y dañar su imagen justo cuando parecía que se estaba produciendo una mayor permisividad social respecto a la diversidad sexual (Aliaga - Cortés, 1997: 92).

La vinculación directa y carente de matices entre sida y homosexualidad en los medios de comunicación³²⁶ y por parte de los círculos políticos más reaccionarios, hizo que desde el movimiento se le quisiera quitar importancia a la enfermedad (Petit, 2003: 88). Sin embargo, llegó un momento en que la evolución de la misma fue tan grande que los colectivos decidieron tomarse la amenaza en serio y actuar. Este cambio, que se produjo en 1986, hizo que las agrupaciones militantes recuperaran su capacidad de actuación y se fijasen nuevos objetivos, lo que supuso un incentivo para la reactivación de buena parte del activismo³²⁷.

Las primeras acciones en contra del sida consistieron en la distribución de preservativos gratuitos por los locales de ambiente³²⁸. A nivel de organizaciones, la

³²³ El *Col.lectiu Lambda del País Valencià* fue excluido de la COFLHEE en 1991, el mismo año en que la COGAM abandonó la coordinadora (Llamas - Vila, 1997: 209, 210).

³²⁴ El primer caso de sida en Estados Unidos fue diagnosticado en 1981.

³²⁵ Esta primera reacción fue fruto de un ambiente de confusión provocado por la ausencia de información médica, la indiferencia por parte de los medios de comunicación que abordaron el asunto desde el amarillismo, y un sentimiento de vergüenza por parte de quienes padecían la enfermedad y de sus familiares (Mira, 1993: 149; Llamas, 1995: XII, 4; Aliaga - Cortés, 1997: 91, 92; Petit, 2003: 88-90).

³²⁶ Valgan como ejemplos de ello un artículo titulado “El cáncer que ataca a los gays”, publicado en *Interviú* (nº 335) en 1982 (Aliaga - Cortés, 1997: 92), y el titular “La enfermedad de los gays” que *Periódico* publicó en 1984 a propósito de supuestos nuevos avances en la comprensión del funcionamiento del sida (02.02.1984). Para saber más sobre el tratamiento del sida en los medios de comunicación, consúltese Mira (1993).

³²⁷ La reacción por parte de los colectivos llegó tarde, y el trabajo de concienciación y prevención del sida se efectuó durante los primeros años de forma ajena al movimiento gay y lésbico, por medio de ciudadanos preocupados que crearon los primeros Comités ciudadanos anti-sida, como el de Madrid, que comenzó su trabajo de prevención y ayuda en 1984 (Llamas - Vila, 1997: 216).

³²⁸ Uno de los pioneros en estas prácticas fue Jordi Petit, que recuerda cómo la reacción por parte de los clientes de los bares no fue buena; al contrario, estos les insultaron a él y a sus compañeros tachándoles

Coordinadora Gai-Lesbiana fue el primer colectivo en actuar y demostrar su compromiso en la lucha contra el virus elaborando diversas campañas de concienciación sobre el uso del preservativo y facilitando la organización en sus instalaciones de talleres impartidos por el grupo *Gais per la Salut*, destinados a la formación de gerentes y camareros de locales de ambiente, para extender entre ellos las medidas de prevención (Petit, 2003: 35).

A pesar del mal recibimiento de las campañas de prevención por parte de los círculos de socialización comercial³²⁹, desde 1986 el sida se fue haciendo con un lugar cada vez más importante en las publicaciones de los colectivos y asociaciones más representativos. En el *Lambda Butlletí*, el virus se convirtió aquel año en un asunto tratado desde numerosos puntos de vista³³⁰, y en 1987³³¹ la revista inauguró una sección permanente llamada “*Salut i homosexualitat*” en la que se explicaba el modo de evitar riesgos de contagio.

Otras publicaciones, como *Gay Hotsa*, también tuvieron una temprana implicación en la causa, aunque el desconocimiento de la enfermedad propició a veces indicaciones erróneas o no muy acertadas³³². Esta fase incierta pronto fue superada y la información sobre el sida se hizo constante y más fiable, hasta la edición en 1988³³³ de un número especial sobre la enfermedad. En él, el EHGAM aportaba una visión radical del VIH analizándolo desde un punto de vista político y económico con el que se adelantaron a interpretaciones propias de los colectivos queer de los años noventa como *La Radical Gai*³³⁴ (*Gay Hotsa*, 1988: 15,16).

de “fascistas” y “ursulinas” –término despectivo que hace referencia Santa Úrsula, virgen y mártir del siglo IV, bajo cuya advocación se fundó una congregación agustiniana en el siglo XVI para educación de niñas y cuidado de enfermos– (Petit, 2003: 35).

³²⁹ Estas reacciones podían encontrarse aún en fechas avanzadas: en 1985, algunos históricos activistas, como Héctor Anabitarte, se negaban a afrontar el sida como enfermedad manteniendo la teoría de que se trataba de una conspiración anti-homosexual (Aliaga - Cortés, 1997: 92; Llamas - Vila, 1997: 215, 216)

³³⁰ En esta publicación se encuentran algunos artículos donde el sida se aborda desde la óptica de los medios de comunicación (nº 104, 1986), otros en los que se resumen distintos avances médicos al respecto, reseñando conferencias sanitarias que proporcionaban conclusiones concretas sobre el virus (nº 102, 1986) o, incluso, textos que reclaman responsabilidades a las instituciones públicas (nº 101, 1986).

³³¹ En el número 109.

³³² En el nº 27, publicado en 1985, se indicaba lo siguiente: “procura evitar contactos sexuales con personas que te ofrezcan la más leve sospecha de enfermedad venérea. Un rápido examen de tu compañero/ a puede revelarte signos que ni él/ ella mismo/a haya notado”. Cita de la revista *Gay Hotsa* recogida en Aliaga - Cortés (1999: 94).

³³³ En el número 41.

³³⁴ Para más información acerca de la actitud de *La Radical Gai* frente al sida, consúltese el nº 2 de su fanzine *De un plumazo* (1991).

También en la COFLHEE pudo observarse un giro interpretativo de la enfermedad. En 1985³³⁵, la coordinadora se mostraba desconfiada ante las noticias acerca del virus, pues consideraba que la mayor parte de ellas respondían a la conocida teoría de la ofensiva homófoba para estigmatizar a los gais. Sin embargo, un año más tarde³³⁶, la agrupación rectificó su discurso ante lo que se percibió como una amenaza real. Las críticas de la COFLHEE a partir de entonces hicieron hincapié en la falta de información y en la pasividad de la administración pública para desarrollar políticas de prevención (Llamas - Vila, 1997: 217).

Precisamente en 1987, un año después de que lo hicieran los colectivos, los entes públicos se sumaron a la lucha contra la pandemia con la edición, desde el Departamento de Sanidad y Seguridad Social de la *Generalitat de Catalunya*, del primer impreso en contra del sida. También se lanzó en esa fecha la primera campaña de información y prevención a nivel estatal a cargo del Ministerio de Sanidad. Esta campaña constó de diversas propuestas, entre las que cabe destacar un anuncio para televisión que, si bien transmitía una imagen positiva de la enfermedad y presentaba de manera explícita las vías de transmisión (Mira, 1993: 148), en opinión de algunos historiadores resultó bastante “simplista”³³⁷ (Aliaga - Cortés, 1997: 100). A pesar de ello, la campaña sirvió para inaugurar la institucionalización de la lucha contra el sida. Una lucha que fue criticada por ser demasiado abstracta y muy generalista, tanto que olvidaba las particularidades del colectivo homosexual, y se dirigía a un “todos” que “hace pensar en exclusiva en la población heterosexual” (Mira, 1993: 145-162; Aliaga - Cortés, 1999: 101).

A pesar de que el sida copase la mayor parte de la recobrada actividad militante de los colectivos, durante la segunda mitad de los años ochenta las agrupaciones activistas también se interesaron por otros asuntos y llevaron a cabo acciones paralelas a la lucha contra el virus. Entre estas otras líneas de intervención política merecen ser destacadas las respuestas que se dieron desde ciertas publicaciones a la nueva ofensiva homófoba proveniente del Vaticano³³⁸, y la lucha contra la legislación represiva que aún

³³⁵ En la XXXIV reunión realizada en Barcelona en el mes de agosto (Llamas - Vila, 1997: 217).

³³⁶ En diciembre de 1986, en la XXXVII reunión realizada en Madrid (Llamas - Vila, 1997: 217).

³³⁷ Un simplismo debido, principalmente, al juego infantil entre el nombre de la enfermedad sida y los monosílabos –“si da”, “no da”– gritados por los personajes de dibujos, protagonistas de la campaña, con los que se pretendía distinguir las conductas que provocan la infección del sida de aquellas que no lo hacen.

³³⁸ Los más altos representantes de la Iglesia católica resucitaron en aquellos años las viejas tesis de condena a la homosexualidad a través de la Congregación de la Doctrina de la Fe, presidida por el entonces Cardenal Ratzinger (Petit, 1986). Ante este hecho los colectivos reaccionaron y como

estaba en vigor en España, como la ley sobre el escándalo público. En lo que concierne al segundo punto, las acciones más originales y llamativas estuvieron protagonizadas por las activistas lesbianas, que ante el encarcelamiento de dos mujeres en aplicación de dicha norma³³⁹, respondieron en señal de protesta y solidaridad con las afectadas por medio de una “besada” masiva en las plazas de distintas ciudades españolas (Llamas - Vila, 1997: 205).

La ley sobre el escándalo público fue derogada definitivamente en 1988³⁴⁰. No obstante, aparte de protestas puntuales como la anterior, la actitud de los colectivos ante la normativa represiva no fue tan activa como su movilización por la abolición de la LPRS durante los años setenta; en esta ocasión se limitaron a apoyar las acciones de algunos partidos políticos enfocadas a acabar con las discriminaciones civiles³⁴¹.

Con la abolición de la ley de escándalo público se termina este repaso del activismo homosexual español durante los años ochenta. Como se ha podido comprobar, a pesar de que la actividad militante se viese aminorada en esta década, nunca desapareció por completo. Siempre hubo propuestas de acción y reflexión que mantuvieron vivo el espíritu del movimiento nacido en los años setenta. En ocasiones se trató de actitudes un tanto débiles y dispersas, sin un objetivo común –principalmente en los primeros años de la década–, pero a partir de 1986 los colectivos históricos (FAGC, EHGAM) y otros de nuevo surgimiento (CGL y COGAM, entre otros) supieron corregir el rumbo y encontrar nuevos objetivos. Así comenzó una segunda ola de movilización política que cobró forma durante los años noventa desarrollando básicamente las dos grandes líneas de acción que a finales de los ochenta quedaron esbozadas: la lucha contra el sida y la obtención de más avances legales. Ante esta nueva situación, muchas de las agrupaciones lésbicas que en esta década trataron de hacer una carrera independiente o de buscar un hueco en el espacio político del

contraofensiva lanzaron una campaña de desprestigio hacia el Papa Juan Pablo II y la cúpula de la Iglesia, a través de la publicación de numerosos artículos en sus boletines oficiales, principalmente el *Bulletí Lambda* y el *Gay Hotsa*. Dicho enfrentamiento no respondía a una campaña anticlerical planteada como una ofensiva contra la religión católica, sino en oposición a unas actitudes concretas por parte de la Iglesia. Como muestra de ello, en la publicación del *Institut Lambda* se retomó la “Pastoral hacia los homosexuales” de 1979, en la que se afirmaba que los homosexuales podían “ser miembros de la parroquia sin esconder su sexualidad”, para contestar al Vaticano (Anón., 1986: 8).

³³⁹ El 23 de octubre de 1986 dos mujeres fueron arrestadas por escándalo público tras de besarse en la madrileña Puerta del Sol. Una vez salieron en libertad, las acusadas interpusieron una demanda contra los agentes de policía por supuestos malos tratos.

³⁴⁰ La abolición de la ley fue paulatina. En 1983 fue modificado su artículo nº 431, donde se mencionaba la homosexualidad, y en 1988, fue derogada la parte del articulado que incluía las referencias a las manifestaciones afectivas entre personas del mismo sexo.

³⁴¹ En 1987 fue Izquierda Unida, por ejemplo, quien propuso la derogación parcial de la ley de escándalo público (Llamas - Vila, 1997: 208)

feminismo, terminaron reeditando su alianza con las agrupaciones de gais dando lugar a los grandes colectivos mixtos que dominan el panorama del activismo desde entonces y hasta la actualidad.

B) La *movida*: ambigüedad y expresividad camp

De forma paralela al devenir de los colectivos activistas, durante la década de los ochenta la historia de la homosexualidad estuvo marcada por la emergencia en los últimos años setenta de la *movida* madrileña³⁴², que se convirtió desde entonces en un espacio sociocultural especialmente fecundo para las manifestaciones de la cultura gay. La *movida*³⁴³ es un concepto difícil de definir, pues se trató de un fenómeno poliédrico y vivencial³⁴⁴. Sin embargo, en el libro de entrevistas de José Luis Gallero (1991) se aprecia un consenso entre los que formaron parte de ella, por el que puede afirmarse que la *movida* fue un clima artístico, cultural y social que propició un desplazamiento de los patrones ideológicos y de comportamiento por los que los artistas, intelectuales y buena parte de la ciudadanía se habían regido hasta entonces; en términos de sexualidad, la *movida*³⁴⁵ se caracterizó por rechazar las etiquetas y proponer en su lugar una estética y unos patrones de socialización basados en la ambigüedad y en la indefinición. Esta *nueva ola*, como también se la conoció³⁴⁶, estuvo dividida en tres etapas: la *underground* (1978-1981), la de consolidación y apropiación por parte de las instituciones políticas (1981-1986) y la de su paso al ámbito internacional y posterior desaparición (1986-1993)³⁴⁷.

³⁴² A pesar de referirnos aquí a la *movida* madrileña, en otros puntos de España se produjeron movimientos similares por emulación. Ciudades como Vigo, Gijón, Murcia o Sevilla tuvieron sus propias *movidas* (Vilarós, 1998: 26; Lechado, 2005: 229- 254).

³⁴³ La bibliografía referente a la *movida* madrileña es amplia y variada (Alas, 1989; García-Calvo, 1989; Gallero, 1991; Lechado, 2005; VVAA, 2007), con lo que nosotros no nos referiremos a ella con la profundidad que requiere este complejo momento de la historia española reciente, ya que únicamente queremos hacer referencia a ella en el contexto de la historia de la cultura homosexual española.

³⁴⁴ Cada uno de sus protagonistas la vivió de forma diferente y tiene su propia opinión al respecto, incluso muchos de ellos no aceptan siquiera este término *movida*. Véase por ejemplo el caso de dos de sus protagonistas más emblemáticos Paloma Chamorro y Pedro Almodóvar (Gallero, 1991: 179, 180, 211, 212).

³⁴⁵ La bibliografía referente a la *movida* madrileña es amplia y variada (Alas, 1989; García-Calvo, 1989; Gallero, 1991; Lechado, 2005; VVAA, 2007), con lo que nosotros no nos referiremos a ella con la profundidad que requiere este complejo momento de la historia española reciente, ya que únicamente queremos hacer referencia a ella en el contexto de la historia de la cultura homosexual española.

³⁴⁶ En la época, la denominación *nueva ola* se utilizó principalmente para referirse al ámbito de la música, pero con el tiempo se convirtió en un sinónimo de *movida*. Entre los protagonistas de la misma, *nueva ola* fue el término más empleado para referirse a ella (Gallero, 1991: 180).

³⁴⁷ La presente periodización de la *movida* en tres fases es una adaptación propia a partir de la división (también tripartita) ofrecida por Borja Casani (Gallero, 1991: 11, 12). La fecha del fin de la *movida*, la

La *movida* supuso una ruptura con el compromiso político y con el modo de comprender la historia propios de los años setenta (Gallero, 1991: 212; Vilarós, 1998). Por ello, debe ser entendida como un síntoma del desencanto manifestado en una generación de jóvenes que ya no creían en aquello por lo que habían luchado sus padres y hermanos mayores³⁴⁸. El efecto de esa ruptura en la lógica de los años setenta fue un cambio radical en lo social, un redireccionamiento del foco hacia un nuevo tipo de arte lúdico, provocador y original, y un modelo de cultura y de “intelectuales”, más frívolos, apasionados, hedonistas y menos clásicos, “sin grandes obras, ni maestros” (Gallero, 1991: 0; Ballesteros, 2001: 116; Mira, 2002: 535, 536). A pesar de que originalmente la *nueva ola* se estructurase en torno a la música³⁴⁹, las características aquí señaladas pueden aplicarse a cualquier ámbito de lo artístico, ya que este nuevo clima afectó además al mundo del cine, la fotografía, el cómic, la pintura, el diseño, la moda y la literatura³⁵⁰.

El universo creativo de la *movida* no surgió de la nada, sino que fue en parte heredero del *rollo* barcelonés³⁵¹, que durante los primeros años ochenta aún se mantenía vigente como referente subcultural en España. De él, los madrileños asimilaron el ímpetu por la experimentación, por la búsqueda de nuevas formas de expresión a través de la música, el arte, los cómics o el cine, así como las ganas de romper con todo lo anterior a través de la explotación de su juventud con todo tipo de excesos, drogas y promiscuidad sexual. Pero también tomaron del *rollo* la manera en que una serie de personajes nada usuales, al margen de toda convención, con vestimentas y modos de proceder estridentes y llamativos –gente, como diría Fabio

tomamos de Vilarós (1998), que propone 1993 como final de la *movida*, por ser el momento en el que culmina la integración europea de España tras la firma del tratado de Maastricht, que cierra oficialmente el proceso de modernización institucional comenzado en la transición. Por ello puede darse por finalizada la fase de exportación de la nueva imagen de España al extranjero.

³⁴⁸ La vinculación entre el carácter juvenil de la *movida* y la emergente democracia parece algo inmanente según la concepción que Alain Badiou tiene del sujeto democrático. Este filósofo define a dicho sujeto como aquel que “se constituye únicamente en relación con el goce”. En la primera generación de jóvenes de la democracia española –no sólo de artistas, sino de ciudadanos en general–, como fue la que participó de la *movida*, parece quedar retratado el prototipo de individuo democrático, como aquel que tiende al goce que propone el pensador francés (Badiou, 2010: 20).

³⁴⁹ Surgieron nuevos grupos y un circuito de locales de conciertos alternativo. Un buen ejemplo de ello fueron espacios como La Vía Láctea, Marquee, El Jardín, El Pentagrama, o Rock-Ola.

³⁵⁰ Esta variedad expresiva puede constatarse en el catálogo de la exposición *La Movida* comisariada por Blanca Sánchez en 2007 (VVAA, 2007), así como en Lechado (2005: 187-227).

³⁵¹ En ocasiones, al *rollo* también se le ha dado el nombre de *pre-movida* (Vilarós, 1998). Si bien es cierto que en Madrid hubo una clara influencia de lo acontecido en Barcelona, no es correcto aplicar el término de *pre-movida* en referencia al *rollo*, ya que éste fue un fenómeno con una entidad sociocultural propia y no ha de ser revalorizado simplemente como la antesala de la *movida*; así lo demuestran artistas emergentes en el ámbito catalán de la talla de Ocaña, Nazario o Mariscal.

McNamara, con “flash” y con “escándalo”–, tomaron las calles de la ciudad (Gallero, 1991: 317).

A pesar de estos aspectos comunes, entre estos dos fenómenos sociales también hubo profundas diferencias. El *rrollo* fue una experiencia muy politizada, que se desarrolló al mismo tiempo que los movimientos de liberación de las mujeres, de los homosexuales, de los ecologistas y del anarcosindicalismo –entre otros–, por los cuales se vio muy influido; mientras que en Madrid la efervescencia creativa de la *movida* se vivió desde una actitud más relajada políticamente, sin contraer ningún compromiso³⁵². En plena transición, los madrileños, cansados de que su ciudad fuese identificada siempre con el régimen franquista y con un poder centralista afanado en imponer su política al resto del Estado (Gallero, 1991: 367), se esforzaron por modernizarse, y la *nueva ola*, con la frivolidad como emblema, fue el modo que tuvieron de hacerlo.

En lo que respecta a la homosexualidad, la *movida* constituyó un escenario donde ésta pudo expresarse libremente. Durante los primeros años, en la llamada etapa *underground*, los homosexuales comenzaron a hacer su aparición pública en los locales madrileños de la época, como el *O’Clock*, animados por el ambiente de libertad que se vivía en toda España tras la muerte de Franco. Según Fabio McNamara y Borja Casani, en tiempos aún inciertos para la evolución de la democracia, fueron los homosexuales quienes pusieron en marcha el movimiento que vino después y los que “hicieron avanzar” la *movida* a la velocidad que lo hizo (Gallero, 1991: 19-21, 316, 317); la homosexualidad estaba “de moda”, era sinónimo de modernidad y de vanguardia (Mira, 2004: 517, 518), y pronto quedó convertida en un gesto estético más.

A pesar de no estar explícito en sus palabras, con estas afirmaciones McNamara y Casani se están refiriendo a un tipo de homosexual concreto, que fue el prototipo más popular en la *movida*. Se trató de un modelo identitario que puede identificarse como continuador o heredero de aquel que durante los años setenta se construyó desde posiciones marginales, vinculado con la estética y el gusto camp, la “pluma”, la frivolidad, el barroquismo, la apariencia y lo artificial, es decir, un modelo identitario caracterizado por la feminidad, la ambigüedad y el travestismo; cuyo ejemplo más ilustrativo fue el mismo Fabio McNamara³⁵³.

³⁵² Información obtenida en conversación con Nazario (véanse Anexos).

³⁵³ El mismo McNamara cuenta que, junto a Nacho Canut en 1975, iban a “clubes gais”, a mostrar su “rollo” (sic), antes de que personajes como las Costus o Almodóvar se uniesen al grupo (Gallero, 1991: 316).

Además de la presencia expresa de homosexuales, esta primera etapa la *movida* estuvo marcada estéticamente por referentes homoeróticos, como los cantantes Lou Reed, Marc Bolan, Freddie Mercury o David Bowie, el artista Andy Warhol o el escritor Oscar Wilde³⁵⁴, y por la recuperación de iconos y motivos propios del franquismo según la tradición camp –cantantes de copla, religión católica, parafernalia religiosa y toros, entre otros– (Mira, 2004: 521, 522).

Conforme pasaron los años y la *movida* amplió su grado de visibilidad social, el componente homosexual de la misma se fue difuminando en un ambiente de libertad sexual en el que la ambigüedad llegó a ser la norma tanto para homosexuales como para heterosexuales³⁵⁵. Entonces, el modelo identitario descrito anteriormente se convirtió en el patrón estético general. Debido al rechazo de las etiquetas y las categorías sexuales tradicionales que se produjo en el marco de la *movida*, quedó permitido a los heterosexuales jugar al “disfraz” y a la indefinición adoptando una actitud extravagante y barroca, propia de la “pluma” homosexual, lo cual sirvió para igualar, al menos en apariencia, los dos mundos (Aliaga, 1997: 56). Todo ello provocó que la homosexualidad como categoría específica perdiese el papel protagonista que tuvo en los inicios de la *movida* y quedase disuelta en una ambigüedad general (Mira, 2002: 536; 2004: 520).

La ambigüedad tuvo resultados positivos, ya que gracias a ella la homosexualidad quedó incorporada a la *nueva ola* como un componente ornamental más, de modo que elementos tradicionalmente homoeróticos –como los citados anteriormente– alcanzaron una gran visibilidad. Sin embargo, que la homosexualidad perdiese parte de su identidad provocó también que los problemas que afectaban

³⁵⁴ Según Borja Casani, otro componente estético fundamental fue la influencia del punk londinense (Gallero, 1991: 11). Sin embargo, en opinión de Paloma Chamorro, el punk español se diferenció del británico en que aquí el “no futuro”, proclama fundacional de este movimiento, se entendió como un juego, no tanto como la crítica social o la constatación de un estado de las cosas que convenía cambiar (Gallero, 1991: 185). El español fue un punk más estético, más alegre y vital (Vidal, 1989: 37), que optó por la apariencia, más que por la profundidad del mensaje. En todo caso, esta actitud frívola no solo fue característica de la primera etapa de la *movida*, sino una constante a lo largo de los años.

³⁵⁵ La ambigüedad sexual de la *movida*, y el estatus subterráneo que alcanzó la homosexualidad en ella, explica que apenas se le preste atención al hablar de ella en algunos estudios, como el de Collado (1994), y en otros se trate como un detalle poco significativo (Gallero, 1991). Al mismo tiempo es también indicativo de la facilidad que tuvo para apropiarse de la *movida* el alcalde de Madrid Tierno Galván, autor de comentarios homófobos unos años antes (Aliaga - Cortés, 1997: 57; Llamas - Vidarte, 2001: 93; Mira, 2004: 422; Goytisolo, 2003: 101-113).

particularmente a los gais y las lesbianas, como su represión legal o el sida, pasasen desapercibidos³⁵⁶.

C) La cultura homosexual y sus manifestaciones

Los dos espacios que determinaron la historia de la homosexualidad durante los años ochenta constituyeron dos caras de una misma moneda. La primera representaba las propuestas de los colectivos militantes y del ambiente alternativo a estos que ofrecía el “gueto comercial”; y la segunda, a la que pertenecen la *movida* y lo que aún quedaba del *rrollo*, optaba por la libertad individual y por la confrontación estética y política con la sociedad en la que rechazaba integrarse. En esta década, igual que ocurrió en la anterior, hubo manifestaciones de la cultura homosexual provenientes de cada uno de estos ámbitos, que estuvieron marcadas, como todos los productos de dicha cultura, por las tendencias militante y camp respectivamente.

Sin embargo, en los años ochenta se produjo una variación importante, respecto a lo ocurrido anteriormente, en el caudal de expresiones culturales surgidos a partir de cada una de estas tendencias. En los primeros años de la transición la opción militante convivió con la alternativa libertaria y camp, e incluso fue más fecunda y eficaz que ella³⁵⁷. Pero, la crisis que afectó al activismo a inicios de la década condicionó su declive, y esto se reflejó en una escasa incidencia cultural que no puede compararse a la de años atrás. La otra faceta de la homosexualidad, la que se escondía bajo una pátina de ambigüedad en la *movida*, fue, por tanto, la que más presencia tuvo en esta nueva etapa afirmando un modelo de identidad gay construido a partir de una nueva reformulación de la estética camp.

El declive del activismo también provocó en esta década la caída en desuso de los medios de difusión propiamente homosexuales, como los festivales de cine gay, ya que estos circuitos específicos estuvieron organizados desde los colectivos. A este motivo hay que sumarle también el rechazo a las etiquetas que predominaba en los jóvenes, y una cierta institucionalización de los productos de la cultura homosexual, que permitió su difusión a través de medios más generalistas, o publicaciones de gran tirada.

³⁵⁶ Para saber más acerca de las distintas consecuencias que pudo traer la ambigüedad de la *movida*, véase Mira (2002: 535, 536).

³⁵⁷ En términos operativos, por su gestión de un entramado institucional capaz de dotar al colectivo gay y lésbico de un mínimo de servicios (legal, médico o informativo).

A continuación se inicia un breve repaso de las diferentes manifestaciones culturales siguiendo el mismo esquema empleado en el capítulo nº 3.

1. “Asociaciones” y locales de ocio

Los lugares dedicados al ocio y al esparcimiento, conocieron su época dorada en los primeros años de la década cuando, tras los avances legales alcanzados por los homosexuales, y como consecuencia del ambiente de mayor libertad, comenzaron a proliferar establecimientos específicos en las principales ciudades del Estado. Sin embargo, la aparente y progresiva normalización de lo que se dio en llamar el “gueto comercial” no se tradujo en el definitivo cese de la represión policial sobre los asistentes a esos locales, al menos en los primeros años (Petit, 2003: 32).

Con la crisis del activismo, el trasvase de efectivos desde los colectivos militantes a estos locales de ocio hizo que el gueto se poblase de homosexuales masculinos que respondían al modelo viril que anteriormente predominaba en las agrupaciones³⁵⁸. Debido a la acotación espacial que supuso el gueto y a la prácticamente nula acción política y cultural de los clientes que frecuentaban este ambiente, la visibilidad social y cultural de este prototipo viril fue minoritaria si la comparamos con la visibilidad alcanzada por otros patrones más ambiguos que coqueteaban con los rasgos y actitudes femeninos, y que fueron predominantes en la *movida*.

Al margen de estos locales de ambiente, la institución homosexual de referencia, el *Institut Lambda*, continuó con su actividad por la integración de gays y lesbianas en contra del gueto; para ello, entre otras medidas, se abrió un bar en sus instalaciones (Farran i Serés, 1986: 6, 7). El *Institut* mantuvo una actitud moderada que le hizo convertirse en el referente para todos los homosexuales y sirvió de nexo de unión entre los gays y las lesbianas, una vez que estas se independizaron formando sus propias agrupaciones³⁵⁹ (Fornells, 1986: 13).

³⁵⁸ Guasch (1991) no reconoce el modelo viril como una creación de los colectivos militantes, y plantea que este tipo de homosexual surge con los locales de esparcimiento en la década de los ochenta. Las críticas a modelos femeninos y a la “pluma” por parte de colectivos como el FAGC, que se analizaron en el capítulo 2, además de los documentos gráficos de época y los propios filmes que se han analizado, sirven para desmentir las tesis de Guasch, pues en ellos puede apreciarse numerosas muestras del modelo de homosexual viril.

³⁵⁹ Lesbianas y gays colaboraron comúnmente en el seno del *Institut Lambda*, una muestra de ello fue la organización en 1980 de la II Conferencia de la *Associació Gai Internacional* (AGI) (Farran i Serés, 1986: 6).

2. Producción plástica

En lo que respecta al terreno de las artes plásticas, los años ochenta fueron prolíficos en España donde, como en el resto de las naciones occidentales, se vivió una vuelta a la figuración influida por la llamada Transvanguardia italiana. En esta corriente artística se inscribió buena parte de la plástica de temática homosexual.

La ausencia de etiquetas predominante en la *movida* hizo que los artistas rechazasen proyectar cualquier identidad sexual en sus obras. Pero lo cierto es que, tanto en el trabajo de artistas reconocidos como en el de aquellos que no tenían tanta proyección, pueden encontrarse valiosos ejemplos de expresión homoerótica. Algunos artistas, todos ellos marginales y exponentes de un arte basado en la estética camp, como Nazario, Ocaña, las Costus o McNamara, comenzaron su trayectoria profesional en la década anterior, y en los ochenta continuaron trabajando según los mismos parámetros³⁶⁰.

El dibujante Nazario publicó en esta década la mayor parte de su obra maestra “Anarcoma”³⁶¹, y en ocasiones colaboró con algún colectivo militante, como la *Coordinadora Gai-Lesbiana*, en campañas de prevención del sida con la elaboración de carteles propagandísticos o cómics como el folleto *Folla seguro o el misterio de navón*, (Petit, 2003: 35, 96). También en el ámbito catalán, Ocaña continuó pintando y exponiendo, tanto en España como en Francia (Besançon, 1979, galería *Artemis* [Zabala, 1989:29]). Incluso le surgieron proyectos institucionales en su Cantillana natal, como la decoración de la escuela del pueblo. Su carrera se vio truncada en 1983 cuando le sobrevino la muerte tras incendiarse el traje de Sol que vestía y que él mismo había confeccionado con papel maché para amenizar la fiesta de la juventud de Cantillana (Zabala, 1989: 23-30). Por su parte, desde Madrid, las Costus continuaron con su estilo naïf y sus obras de gusto tradicionalmente camp. De esta época destaca su conocida serie *Valle de los Caídos*. La popularidad de este grupo creció en los años ochenta gracias a la relación que mantuvieron con el coleccionista y galerista Fernando Vijande, merced a lo cual encontraron gran visibilidad en España y en el extranjero,

³⁶⁰ Algunos, como Nazario, Ocaña o Costus, lo hicieron de manera más constante y profesionalizada. Sin embargo, McNamara, que por entonces ya había conseguido la fama que tanto ansiaba en otros terrenos – en la música, como *showman* y como actor en las películas de Almodóvar– redujo casi totalmente su dedicación a la pintura en los primeros años de la década.

³⁶¹ Véase *supra*.

concretamente en México, donde realizaron una estancia de varios meses (Pérez Manzanares, 2007: 108).

Junto a estos artistas, surgieron nuevos nombres en cuyas obras el gusto homoerótico fue expresado de distintas maneras. En ocasiones se trató de una pulsión homosexual encubierta, como ocurrió con Guillermo Pérez Villalta y su cuadro *La visita* (1983), en el que según el mismo pintor se representa “la negación, y muchas historias que no necesito contar”³⁶², en un claro ejemplo de la actitud ambigua, típica de la *movida*. La relación de Pérez Villalta con la homosexualidad resulta contradictoria pues, en el mismo año de *La visita* dibujó una serie de bocetos llamada *Dibujos privados* (1983)³⁶³, en los que escenificó relaciones homosexuales explícitas mostrando así una actitud opuesta a la anterior (Sanz Castaño, 2010: 343).

Otras veces la intención homoerótica se exteriorizó de manera más consciente. Tal es el caso del artista gallego Roberto González Fernández, que en 1981 realizó la serie *Historia Sagrada*, una obra especialmente interesante, pues en ella recupera temas bíblicos y los pinta a lápiz desde una óptica gay (Sanz Castaño, 2010: 349). Otra serie destacable es *Parade*, donde de forma hiperrealista recrea varios instantes de la *Gay Pride Parade* de California, en los que pueden verse diferentes tipos gais, tanto viriles como afeminados (Sanz Castaño, 2010: 350).

Por último, en un nivel más marginal destaca Rodrigo, pintor, dibujante y escultor, que se hizo célebre por su escultura *Manuel* (1979-1983) y por el cómic de temática gay con el mismo nombre que publicó en *La luna de Madrid* en 1983 (Sanz Castaño, 2010: 351, 352). Este cómic es un ejemplo de la asimilación de manifestaciones de la cultura homosexual en medios propiamente heterosexuales o sin identidad definida, como en este caso *La luna de Madrid*. Lo más llamativo del cómic “Manuel” es que en él Rodrigo recrea, con una estética onírica y ciertas referencias al surrealismo, el universo del “gueto comercial”, con las saunas, discotecas y bares de ambiente como escenarios recurrentes, y lo hace precisamente en la publicación “oficial” de la *movida*, que fue un fenómeno ajeno al gueto.

Del mismo modo en que ocurrió durante la década anterior, en la producción plásticas de los ochenta, la tendencia creativa mayoritaria continuó teniendo la sensibilidad camp como referente. Con algunas excepciones en esta ocasión, como la de

³⁶² Esta cita la recoge Sanz Castaño (2010: 342) de Kevin Power (1985).

³⁶³ Estos dibujos no vieron la luz hasta el año 2002, en la exposición realizada en La Línea de la Concepción (Sanz Castaño, 2010: 343).

Pérez Villalta, que mantuvo la homosexualidad como algo de lo que prefería no hablar, ni siquiera en sus cuadros, o la de Rodrigo, que optó por reflejar en su obra el ambiente homosexual que le era quizás más cercano³⁶⁴, el del “gueto comercial”, bastante alejado del gusto barroquizante de la “pluma” camp.

3. Producción literaria

Durante los años ochenta, en el terreno de la literatura se perdió el antiguo equilibrio entre las producciones militantes y las de inspiración camp. Entre las obras de ficción fueron los modelos expresivos propios de lo camp los que mayor éxito y visibilidad cosecharon, aunque no fueron los únicos. Por su parte, la producción de ensayos de contenido político e intención activista, se vio considerablemente reducida dado el estado general en que se encontraba el activismo. No obstante, también pueden contarse algunos ensayos destacables.

En la literatura gay de ficción continuó habiendo ejemplos que evocaban una lectura malditista de la homosexualidad. El máximo exponente de esta visión fue Juan Goytisolo, con libros como el autobiográfico *En los reinos de taifa* (1986) o *Las virtudes del pájaro solitario* (1988), en el que irrumpe como una sombra la temática del sida. A inicios de la década Eduardo Haro Ibars se erigió, con la publicación de sus poemarios *Empalador* (1980) y *Sex-Fiction* (1981), en continuador de este modelo (Mira, 2004: 397), aunque renovándolo con rasgos punk y libertarios, característicos de la *movida*, en la que participó activamente (Fernández, 2005).

Pero los años ochenta supusieron un momento triunfal para las formas literarias de lo camp, más frívolas y de carácter lúdico, que gozaron entonces de una presencia más rica y variada que en cualquier otra época. Terenci Moix, que exploró esta línea durante la década anterior, continuó por la misma senda con *Amami, Alfredo! o polvo de estrellas* (1984) y *No digas que fue un sueño* (1986). Junto a Moix, ya consagrado, destacaron dos escritores más jóvenes. El primero fue Pedro Almodóvar, que en 1981 escribió *Fuego en las entrañas*, una apología del placer –sexual en particular– propia de la época. Se trata de un texto escrito con el desparpajo, la frescura, la “pluma” y el descaro característicos del autor, pero que en esta ocasión elevan el contenido de la obra de lo sexual a lo grosero y vulgar (Le Vagueresse, 2004). El mismo Almodóvar, guiado

³⁶⁴ *Manuel* (tanto el cómic, como la escultura) está basada en sus vivencias personales (Sanz Castaño, 2010: 351, 352).

por su interés en el placer y los deseos, comenzó a publicar en 1983 en *La luna de Madrid* la historia de *Patty Diphusa*, una *sex-symbol* internacional que nunca duerme, y que narra en primera persona sus aventuras sexuales y pasionales. Este personaje se convirtió en el *alter ego* de su autor, y resultó ser el extremo de la frivolidad, de la insaciabilidad sexual, de la sofisticación y del humor malicioso que representan, en suma, la forma de vida popularizada con la *movida* madrileña (García-Calvo, 1989: 117-121).

Y en segundo lugar se encuentra Eduardo Mendicutti, destacado escritor camp que ha hecho de la “pluma” su estilo literario (Mira, 2004: 536). Entre sus obras escritas en los ochenta destacan *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982), que constituye un muestrario de los motivos del camp hispánico, y *Siete contra Georgia* (1987), compuesto por siete monólogos en los que sendas “locas” hablan sobre sus experiencias sexuales y donde la “pluma” adquiere múltiples matices que van desde lo político a lo meramente estético (Mira, 2004: 538). En las obras de Mendicutti lo camp que se expresa a través de la palabra y la “pluma” es un elogio de lo femenino, pero el referente no son las mujeres sino los travestis, los transexuales y las *drag-queens* (Mira, 2002: 509).

En el apartado ensayístico destacan tres obras. La primera es un estudio titulado *Historia y presente de la homosexualidad* (1981) de Alberto García Valdés, heredero aún, en los albores de la década, del auge que la homosexualidad alcanzó como objeto de reflexión en los setenta gracias a los colectivos activistas. De este volumen es reseñable el análisis histórico del concepto “homosexual”, con el que el autor analiza las distintas acepciones del término –como pecado, delito y enfermedad– a través del tiempo; igualmente, es remarcable el estudio de campo realizado con numerosos homosexuales que relatan sus experiencias, gustos y necesidades³⁶⁵. De esta manera el autor abandona el análisis únicamente histórico introduciendo la homosexualidad como problemática en su actualidad.

Los otros dos volúmenes son obra de Alberto Cardín y se inscriben en el nuevo contexto activista que abrió la llegada del sida a España. A pesar de la desconfianza que Cardín sentía por la militancia organizada, en 1985 –precisamente el año en que se

³⁶⁵ Si bien en esta publicación su autor se desliga de las interpretaciones homófobas que equiparan la homosexualidad a una enfermedad mental, los rastros de dicha homofobia están bien patentes en los testimonios que se recogen, pues pertenecen a presos homosexuales que aún quedaban en las cárceles españolas después de la muerte de Franco. En este sentido Arnalte afirma que se trata de un último ejemplo del uso experimental que se hacía de los homosexuales en las cárceles franquistas (Arnalte, 2004: 109).

reconoció como seropositivo– colaboró con un destacado militante, Armand de Fluvià, para confeccionar el primer trabajo sobre la enfermedad en España. *S.I.D.A. ¿Maldición bíblica o enfermedad?* es una compilación de los textos y noticias relacionadas con el VIH, aparecidas en los medios españoles y extranjeros con la que se pretendió llamar la atención acerca de la poca concienciación respecto al virus en el Estado español.

El segundo libro, titulado *SIDA: enfoques alternativos* (1991) es también una compilación de artículos sobre el sida, pero desde un punto de vista más maduro y elaborado, en el que influye la condición de enfermo de Cardín, que entre una publicación y otra desarrolló la enfermedad (Cortés, 1993: 170). Se trata en esta ocasión de un intento de comunicación con las personas contagiadas, a las que se informa de métodos alternativos para el tratamiento de la enfermedad, aunque también hay espacio para el análisis del modo en que el sida ha afectado a la sociabilidad entre los homosexuales (Cortés, 1993: 167-175). Junto con el libro de García Valdés, los volúmenes que Cardín dedicó a la información y a la prevención del sida son los únicos ejemplos de la producción literaria en los que se aprecia un intento de intervención social durante los ochenta.

4. Publicaciones periódicas

Para completar el repaso de la producción literaria ha de hacerse referencia también a las publicaciones periódicas de la época, en las que se encuentra un reflejo de la tendencia general de la cultura del momento: una militancia en decadencia, unas propuestas específicamente homosexuales despolitizadas y destinadas al comercio del gueto, y otras publicaciones que –sin ser propiamente homosexuales– dieron salida a manifestaciones culturales gays y lésbicas.

Los boletines y revistas de los colectivos activistas, que fueron tan útiles al proselitismo en los años setenta, vieron entonces reducida su tirada. Conscientes de la disminución de la militancia, ciertas publicaciones mixtas como *Gay Hotsa*, *Infogai*, *Butlletí Lambda*, *Entiendes* (COGAM) y *Papers gais* (MAG-PV) o las lésbicas *Nosotras* y *Laberint* (Red de Amazonas), sirvieron para mantener vivo el debate y la comunicación con aquellos militantes aún interesados en la actividad política. Sin embargo, en las líneas editoriales de estos boletines no se reflejaron las discusiones apasionadas que fueron habituales en los años setenta entre los distintos colectivos – caso del FAGC y la CCAG–, debido a que la situación de crisis no era apropiada para

mantener luchas intestinas en el movimiento. Tan solo la recuperación del activismo a partir de 1986 permitió que el debate entre distintas formaciones³⁶⁶ volviese a encenderse. Al margen de estas publicaciones editadas desde el movimiento, las revistas importantes especializadas en el público gay, como *Party*, se convirtieron en productos meramente eróticos y objetos de consumo propios del ambiente comercial.

En los ochenta, la alternativa a los productos del gueto y de la militancia fue la prensa no especializada, en la que se dio salida a numerosas manifestaciones culturales gais y donde tenían cabida noticias que podían interesar a aquella clientela. La publicación que más destacó al respecto fue *La luna de Madrid*, en cuyo primer número, además de la primera entrega de *Patty Diphusa* ilustrada con fotos de Fabio McNamara travestido como la *sex-symbol*, el lector gay podía encontrar numerosas referencias culturales, entre ellas un fragmento de *La caída del imperio sodomita* de Terenci Moix, ilustrado por Ceesepe. En los números siguientes se incluyó el cómic “Manuel”³⁶⁷, de Rodrigo, entrevistas con figuras importantes para la cultura gay como Nazario³⁶⁸, y artículos escritos por prestigiosos militantes como Jordi Petit³⁶⁹ (Petit, 2003: 95). En 1985 *La luna de Madrid* cambió de director³⁷⁰ y desde entonces pudo apreciarse una reorientación editorial que convirtió la publicación en una revista especializada en arte, en la que se hablaba de temas tan serios para tratarse de la *movida* como la Guerra Civil³⁷¹.

Otras revistas intentaron seguir la estela de *La luna de Madrid*, como *Madrid me mata*, *Sur-Exprés* o *Dezine*, pero ninguna ejerció de vehículo para la cultura homosexual de forma tan efectiva como la primera. Al margen de las revistas de la *movida*, la publicación *underground* de cómics *El Víbora* también ejerció de escaparate de productos de la cultura gay como el “Anarcoma” de Nazario o las fotonovelas de Pedro Almodóvar como “Toda tuya”, protagonizada de nuevo por Fabio McNamara.

³⁶⁶ Véase *supra*.

³⁶⁷ Véase el apartado de “Producción plástica”

³⁶⁸ En el número 20 de 1985.

³⁶⁹ En 1987 publicó un artículo llamado “Movida primavera rosa” en el que repasa la actualidad del movimiento y aprovecha para informar de los medios de prevención contra el sida y pedir la creación de ventanas al gueto (Petit, 2003: 95-98).

³⁷⁰ Este cambio vino motivado por razones económicas. El puesto de Borja Casani fue ocupado por José Tono Martínez y más tarde Javier Timermans (Gallero, 1991: 21-23).

³⁷¹ En el número 39 de 1987.

5. Música

Antes de terminar este rápido recorrido por la cultura homosexual de los años ochenta, debe hacerse mención del componente homoerótico presente en la música de la *nueva ola* madrileña. En 1975 Eduardo Haro Ibars escribió *Gay Rock*, libro en el que indagaba sobre la homosexualidad en la puesta en escena de muchas estrellas de la música *undreground* anglosajona, como Alice Cooper o David Bowie, a través de recursos como el travestismo o la estética camp. Haro Ibars afirmaba que a través de su ornamentación y su actitud estos músicos respondían al deseo de liberación sexual que a finales de los años sesenta invadía a los jóvenes (Mira, 2002: 367). *Gay Rock* fue una lectura muy influyente para los grupos musicales de la *movida*, ya que les permitió conocer cantantes y formaciones como Bowie, Lou Reed o los grupos Sweet, New York Dolls o Slade, asimilar sus estilos musicales, su glamurosa estética, y reconvertirlo todo en una propuesta personalizada.

Hay numerosos elementos en los grupos de la *nueva ola* que pueden interpretarse según la influencia del pop-rock extranjero en clave gay, por ejemplo, la llamativa puesta en escena y el travestismo de Almodóvar y McNamara, la extravagancia camp de Tino Casal y Paco Clavel o la ambigüedad de Miguel Bosé. Además, cabe destacar al respecto la estrecha vinculación de Alaska³⁷² con la cultura homosexual, de la que, aún en la actualidad, continúa siendo un icono³⁷³. Todos estos ejemplos permiten apreciar cómo en la música de la *movida* también estuvo presente el modelo de identidad homosexual camp a través de la exageración, la ambigüedad y la “pluma”.

La producción cultural homosexual durante los años ochenta deja ver dos tendencias o líneas de evolución fundamentales. La primera indica una reducción en número e influencia de los productos creados desde las posturas militantes, en favor de aquellos vinculados con la estética camp. Y la segunda anuncia un proceso de institucionalización e inmersión de la cultura homosexual en otra cultura más general

³⁷² Alaska fue una de las protagonistas de la época como cantante de los grupos Kaka de Luxe y Alaska y los Pegamoides, a los que solía presentar McNamara antes de los conciertos.

³⁷³ Tras la lectura de *Gay Rock*, Alaska afirmó: “Quiero ser chico para ser maricón” (Gallero, 1991: 377). Desde entonces ella ha manifestado siempre su admiración por el mundo homosexual, debido a la posición de vanguardia que este ostenta en lo que se refiere a últimas tendencias musicales y culturales, ya que se trata de un “ambiente de máxima permisividad y mínimos prejuicios, no sólo morales o sexuales” (Gallero, 1991: 376, 377). Además Alaska es la autora de uno de los himnos musicales de la cultura gay como “A quién le importa” (1986) (Aliaga - Cortés, 1997: 57, 58).

que no entiende de diferencias sexuales. Según el modelo de ocultación de las identidades, que fue constante en la *movida*, la identidad gay hegemónica que se ha definido y que estaba presente en buena parte de las manifestaciones culturales quedó a merced de unos medios de comunicación no especializados, que la vehicularon hacia un público mayoritario. De tal forma que productos propios de la cultura homosexual obtuvieron una visibilidad que nunca hubiesen alcanzado permaneciendo en el gueto. Esto supuso, a la postre, una asunción masiva de ciertas imágenes y modelos que tenían que ver con la homosexualidad, lo que produjo sin proponérselo una mayor integración de la misma en estratos sociales mayoritarios.

El proceso de cambio que se viene observando en las distintas disciplinas artísticas afectó también al cine homosexual subversivo como producto de la cultura homosexual. En él la crisis del activismo se hizo notar más que en el resto de las artes, de modo que durante los ochenta todos los ejemplos de este cine serán representantes de los patrones de identidad homosexual más radicales y libertarios, que hacen del camp su expresión estética característica.

6. La subversión sexual en el cine de los años ochenta

El cine homosexual subversivo de los años ochenta se vio condicionado por el nuevo paradigma de la cultura gay y lésbica en España, y se caracterizó por la disminución tanto del número de películas realizadas como de la variedad de condiciones de producción de las mismas. A pesar de esta reducción, los filmes que se llevaron a cabo en aquellos años contribuyeron a la historia del cine homosexual subversivo español aportando nuevas interpretaciones transgresoras de la homosexualidad y distintas formas de expresión homoerótica, desde ópticas que hasta entonces no habían sido desarrolladas. En el presente capítulo se analizará la producción fílmica realizada durante la década de los ochenta en España. Para ello se prestará especial atención al surgimiento de nuevos discursos subversivos y al modo en que los realizadores pudieron articularlos en relación con una industria y una sociedad en pleno proceso de cambio, que les ofrecían nuevas posibilidades expresivas y de visibilidad.

Durante los primeros años ochenta la ciudadanía española buscaba alcanzar un periodo de estabilidad política que llegó tras la victoria electoral del PSOE en 1982 (Tusell, 2005: 329, 350), pero que había comenzado a fraguarse desde los últimos años de la década anterior con el gobierno de la UCD, cuando las instituciones democráticas retomaron las riendas de la economía –tras la firma del Programa de Saneamiento y Reforma de la Economía en 1977– y la política –a partir de la aprobación de la Constitución en 1978– (Monedero, 2010: 130). En ese lapso de tiempo, a medida que la democracia se fue afianzando se produjo una desmovilización ciudadana que acabó con el auge del activismo social vivido tras la muerte de Franco permitiendo que los nuevos gobiernos gestionasen la vida política del país sin una oposición en la calle que mantuviese la “tensión reivindicativa” (Castells, 2008: 29-32; Monedero, 2010: 151-157).

La nueva situación en que se encontraba España permitió la aparición de modelos sociales alternativos que tenían una manera diferente de relacionarse con el pasado franquista del país basada en la negación del mismo (Monedero, 2010: 177). El mejor ejemplo de ello se encuentra en la *movida* madrileña, que supuso una ruptura con

los compromisos políticos de la década de los setenta y planteó un modelo de socialización centrado en la frivolidad y el hedonismo³⁷⁴. Impulsado por la *movida*, Madrid se convirtió en el foco principal de la cultura española en el inicio de los ochenta, en detrimento de Barcelona, donde el *rrollo* aún existía como espacio cultural, pero los movimientos sociales que lo habían nutrido desde 1975 se habían debilitado considerablemente (Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, 2011).

Todos estos cambios dieron lugar a un nuevo ciclo en la historia del cine homosexual subversivo, que en los albores de la nueva década se desarrolló en Madrid según los parámetros socioculturales que marcaba la primera etapa de la *movida*, cuando esta era aún un fenómeno minoritario protagonizado por un círculo reducido de personas³⁷⁵. Inmerso en aquel ambiente, la figura de referencia para el cine subversivo fue Pedro Almodóvar³⁷⁶ debido a los discursos transgresores que planteó en sus filmes a partir de la homosexualidad.

1. Pedro Almodóvar: cortometrajes y *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

El cine de Pedro Almodóvar (Calzada de Calatrava [Ciudad Real], 1949), ha sido objeto de numerosos estudios³⁷⁷, y en buena parte de ellos se han señalado como temas recurrentes de su obra el sexo, la pasión y el deseo calificando su tratamiento de innovador, rupturista y desafiante frente a las convenciones sociales establecidas (Smith, 1998; Allison, 2003; Zurián - Vázquez Varela, 2005; Holguín, 2006; D'Lugo, 2006). Asimismo, es habitual también entre los especialistas llamar la atención sobre su empleo de la homosexualidad como una modalidad sexual al margen de lo heteronormativo, o a partir de la cual se pone en cuestión la norma heterosexual (Smith, 1998; Mira, 2008).

³⁷⁴ Para más información sobre la *movida*, véase *supra*.

³⁷⁵ La etapa *underground* estuvo protagonizada por un grupo de personas cercanas al piso del barrio de Malasaña en el que vivían los pintores sevillanos Enrique Naya y Juan Carrero (Mira, 2004: 516). Entre ellos destacaron Pedro Almodóvar, Fabio McNamara, Paloma Chamorro, Ceesepe, Ouka Lele, Tino Casal y Alberto García-Alix, a estos nombres se fueron sumando otros tan representativos del momento como Carlos Berlanga, Alaska, Pablo Pérez-Mínguez o Guillermo Pérez Villalta por citar algunos (Gallero, 1991: 2)

³⁷⁶ El espacio dedicado en este trabajo a la obra de Almodóvar es mayor al del resto de los autores debido al peso que el director manchego tiene en la cultura homosexual de España.

³⁷⁷ Algunos de los más completos son: Albaladejo [et ál.] (1988), Boquerini (1989), Vidal (1989), VVAA (1989), García de León - Maldonado (1989), Allison (2003), Zurián - Vázquez Varela (2005), Holguín 2006, D'Lugo (2006).

En el ámbito de su vida pública, Almodóvar ha mantenido siempre una posición ambigua frente a la homosexualidad pues, aunque en alguna ocasión él mismo ha hablado de su “sensibilidad gay”, siempre se ha mostrado contrario a quienes le etiquetan como un director de cine gay (Strauss, 2001: 14, 108). Además, durante los años setenta y ochenta su relación con el activismo homosexual, o de cualquier otro tipo³⁷⁸, fue escasa y de rechazo.

A pesar de ello, durante los primeros momentos de su carrera como cineasta, sí puede apreciarse tanto en sus entrevistas como en sus películas y relatos³⁷⁹, un marcado interés por manifestar de forma clara el placer homoerótico a través de una puesta en escena camp³⁸⁰ (Smith, 1998: 170; Mira, 2008: 417), que expresó a partir de cuatro rasgos estilísticos distintos mezclados entre sí³⁸¹: la estética pop renovada con influencias del punk inglés³⁸², la asimilación de iconos femeninos del mundo del cine y la canción (española y extranjera), la reapropiación de la iconografía religiosa³⁸³ conjugada con elementos de la prensa del corazón y los cómics, y el deliberado empleo de la “pluma”, que para él era un elemento de placer (Mira, 2008: 420), pero también de

³⁷⁸ A pesar de su falta de compromiso político, hay momentos en su primera filmografía en los que se deja ver una cierta actitud activista. Por ejemplo su corto *Film político*, realizado en 1974 como “concesión a los superochistas catalanes” (que estaban muy politizados entonces), en el que se le veía a él defecando “de un modo muy explícito, para después limpiarse con una foto de Nixon” (Albaladejo [et ál.], 1988: 30). Al mismo tiempo en su obra plástica también se encuentran referencias a la política nacional e internacional, en *Felicitación 76* (1975) y en *Lluvia de alfileres sobre Chile* (1973) respectivamente.

³⁷⁹ Durante este periodo, el realizador desarrolló su actividad también en otras disciplinas artísticas, como la música, la pintura, la interpretación o la narrativa; esta última tiene una importancia especial para el estudio de su primera obra fílmica, debido a la estrecha relación existente entre esta y sus textos. Almodóvar escribió una serie de relatos cortos aún inéditos, recogidos bajo el título *Relatos*, en los que puede apreciarse un universo imaginario y temático camp muy similar al de su obra cinematográfica. Tal es el caso de las referencias al mundo de las revistas y del espectáculo en el texto “La anciana”, las historias en las que abundan los personajes femeninos, como en “La vida por delante” o la reapropiación de temas religiosos que aparece en “La anunciación”. También la homosexualidad está presente en varios relatos como “La visita” o “La redención”, versión de la Historia Sagrada en la que Cristo acaba huyendo de la cárcel en los brazos de Barrabás, tras haberse enamorado mutuamente y haber mantenido relaciones la noche anterior a la huida (Almodóvar, 1975).

Ocasionalmente alguno de estos escritos fue adaptado como guión. Tal fue el caso de “La anciana”, que se transformó en *El anuncio* (1976), guión de un cortometraje que –hasta donde se sabe– no llegó a rodarse (Almodóvar, 1976), y de “La vida por delante”, que se convirtió en su corto *Muerte en la carretera* realizado en 1976. Aparte de estos dos ejemplos, el caso más significativo fue el de “La visita”, un texto de inspiración autobiográfica que se convirtió muchos años después en la película *La mala educación* (2004).

³⁸⁰ La estética camp no desaparecerá definitivamente de la obra de Almodóvar, pero sí lo hace el sentido transgresor que el director le da en este primer momento, cuyo punto álgido se encuentra en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*.

³⁸¹ Para más información sobre lo camp véase el capítulo nº 3.

³⁸² Para saber más sobre el componente punk en la estética de Pedro Almodóvar, véase Triana-Toribio (2000: 274-282).

³⁸³ De la tradición religiosa también rescata paisajes y escenografías para sus relatos y cortometrajes, muy influido por el director americano Cecil B. DeMille. Algunos ejemplos de ello pueden encontrarse en sus cortos *La caída de Sodoma* (1975) y *Salomé* (1978).

transgresión, ruptura y escándalo. El carácter subversivo de lo camp en los trabajos tempranos de Almodóvar hace que el presente estudio se centre únicamente en la primera etapa de su carrera.

Este periodo de la filmografía del cineasta manchego es conocido como su fase *underground* y abarca desde 1974, cuando filmó el cortometraje *Dos putas o Historia de amor que termina en boda*, hasta 1980, año en que se estrenó *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, película bisagra con la que irrumpe en el ámbito de la industria poniendo fin a dicha etapa. En este intervalo temporal Almodóvar filmó catorce películas de corto y largo metraje, la mayor parte de ellas en formato super 8³⁸⁴.

Estas obras conformaron su proceso de formación como director. Desde su primer cortometraje hasta *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* puede seguirse una evolución en el aprendizaje de la técnica y narrativa cinematográficas³⁸⁵, que implica que sus primeros trabajos deban ser entendidos como meros ejercicios llenos de errores estilísticos, con un montaje precario, falta de iluminación, planos desenfocados y ausencia de *raccord*, entre otros factores.

Estos elementos, que pueden ser considerados como “defectos”, fueron aprovechados por Almodóvar para otorgar a sus películas un carácter muy singular. En este sentido, si se comparan *Muerte en la carretera* (1976) [Figs. nº 1, 2 y 3] y *Folle, folle, fólleme... Tim*³⁸⁶ (1979) [Fig. nº 4] –dos de los escasos filmes de la época a los que se ha tenido acceso–, puede comprobarse que la originalidad de Almodóvar durante su etapa *underground* provenía de la utilización de los formatos subestándar y de la gestión de los “defectos” que esto conllevaba. *Muerte en la carretera* es un corto rodado en 35 mm, de imagen nítida, actores profesionales³⁸⁷ y sonido en directo, pero de una factura simple y tosca, muy rígida y pesada, que deriva en un ritmo lento. Por su parte,

³⁸⁴ En el apartado de Anexos puede encontrarse un listado de estas películas.

³⁸⁵ La coherencia estilística, temática y formal que existe entre estos filmes, hace que, a pesar de ser obras realizadas en décadas diferentes, deban estudiarse conjuntamente en la década de los ochenta, ya que fue entonces cuando el germen del modelo cinematográfico almodovariano eclosionó a partir de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. El corpus formado por estas obras *underground* tiene una entidad propia en la filmografía de Almodóvar.

³⁸⁶ Respecto al título de esta película, ha de precisarse que en ocasiones, entre la prensa de la época, se la menciona como *Folle, folle, fólleme Tin* (Gil, 1979: 38) –incluso como *Folle, folletín* (Anón., 1980: 10). También en los títulos de crédito del film la última palabra del título es “Tin”, en lugar de “Tim”. Este modo de referirse a la película proviene del juego de palabras con el término folletín, que alude a un tipo de publicación de novelas por fascículos en el cual está basada la historia del film (Almodóvar, 1985). Sin embargo, aquí se ha elegido el título *Folle, folle, fólleme... Tim*, debido a que es el nombre recurrentemente empleado en los ensayos dedicados a la obra del director (Boquerini, 1989; Albaladejo [et ál.], 1988; Holguín, 2006), que se refiere, además, a una secuencia concreta de la película en la que María se acuesta con un personaje llamado Tim (Pep Muné), al que espeta “folle, folle, fólleme Tim”.

³⁸⁷ Juan Lombardero y Paloma Hurtado.

Folle, folle, fólleme... Tim es una película con una pobre iluminación en interiores, banda sonora hablada y cantada íntegramente por Almodóvar en post-sincronización³⁸⁸, planos desenfocados y ausencia casi total de montaje. Sin embargo, el resultado es notablemente más fresco, original y sorprendente, debido a que, a lo largo de toda la película, Almodóvar tuvo que idear recursos alternativos con los que subsanar todos los inconvenientes para hilar la narración de la historia³⁸⁹. Dichos recursos alternativos se encuentran también presentes en el resto de sus trabajos tempranos³⁹⁰, lo que dotó de personalidad a su obra y sirvió para que las proyecciones de sus filmes se ganaran el calificativo de “shows” cómicos por parte de la prensa de la época³⁹¹.

Sus películas *underground* tuvieron un gran éxito entre la crítica³⁹² y el público³⁹³. En estos primeros años Barcelona fue el lugar donde cosechó un mayor reconocimiento pues allí fue arropado por los miembros del ambiente contracultural, del mundo de los cómics y del “gay-power”³⁹⁴ [Figs. nº 5, 6 y 7].

Las obras *underground* de Almodóvar tuvieron una distribución marginal, primero en ámbitos extra-cinematográficos como fiestas, cumpleaños y reuniones en casas de amigos. Después, a partir de 1976, fueron acercándose de manera paulatina a terrenos más vinculados con lo audiovisual, como escuelas de imagen, la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, los festivales de cine en super 8 realizados en Barcelona, la cafetería del madrileño cine Alphaville³⁹⁵ o incluso

³⁸⁸ Este es el rasgo de estilo que más caracterizó sus primeros filmes, ya que la ausencia de banda sonora le obligaba a interpretar en directo a todos los personajes, haciendo comentarios sobre la técnica interpretativa de los actores, explicando las intenciones de la narrativa, cantando y, con la ayuda de un casete, haciendo también los subrayados musicales (Antolín - Martí-Rom, 1977: 68; Andrés - Marco, 1980; Albaladejo [et ál.], 1988: 31).

³⁸⁹ En una secuencia de esta película, en que María (Mercedes Guillamón), la protagonista ciega, se va de gira por todo el mundo, Almodóvar hace una sobrepresión de imágenes de ciudades europeas y de un barquito de papel que él mismo mueve con su mano totalmente visible. Igualmente, destaca en el film la intervención que realiza en las revistas de la época, insertando anuncios de su factura propia recortados de manera que, obviamente, queda claro que no son reales.

³⁹⁰ En otras películas de la época pueden encontrarse otras muestras de lo mismo: en su corto *El sueño o La estrella*, en el que el protagonista canta una canción y los subtítulos pasan por la parte inferior de la imagen escritos en un rollo de papel higiénico (Almodóvar, 1985).

³⁹¹ Los críticos de las revistas *Cinema 2002* (Antolín - Martí-Rom, 1977) y *Star* (Marta Entelequia, 1976: 52) hicieron especial hincapié en el carácter de *shows* de los filmes de Almodóvar.

³⁹² A pesar del rechazo que encontró en parte del conceptualismo cinematográfico catalán, cada vez que viajaba a Barcelona cosechaba un gran éxito entre los críticos de las revistas alternativas de la Ciudad condal, que siempre le tuvieron en buena consideración calificando su obra como de lo más interesante que se veía en los festivales de cine en Super 8 (Bufill, 1977: 56).

³⁹³ En el 5º Festival de Cine en Super 8 de Barcelona se llevó el Primer premio del público por *Folle, folle, fólleme... Tim* (Pascual, 1980: 46).

³⁹⁴ Información obtenida del nº 21 de la revista *Star*, reproducido en Nazario (2010: 96).

³⁹⁵ La cafetería de los cines Alphaville, también llamada sala nº 5, fue inaugurada el 28 de noviembre de 1980 por Jean-Luc Godard. Allí únicamente se proyectaban en retroproyección películas en formatos

la Filmoteca Española (Boquerini, 1989: 20-21). La progresiva aceptación de Almodóvar en los círculos cinematográficos hicieron de él una figura reconocida dentro del cine marginal llegando a participar como conferenciante en la II Muestra de Cine en Super 8 de Madrid en 1981 con la ponencia “Cine marginal y cine comercial”, título que ilustra el cambio que se estaba produciendo entonces en su carrera profesional (Boquerini, 1989: 24).

Dentro de su etapa *underground*, las películas más interesantes para la historia del cine homosexual subversivo³⁹⁶ fueron sus cortometrajes *Dos putas o Historia de amor que termina en boda* (1974), *El sueño o La estrella* (1975), *Trailer de Who's afraid of Virginia Wolf?* (1976) y *Sexo va, sexo viene* (1976). Junto a ellos, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* completa la aportación almodovariana a este cine³⁹⁷.

El primer cortometraje, *Dos putas o Historia de amor que termina en boda*, es una obra muy temprana de la que no existen apenas referencias. Sin embargo, la descripción del film realizada por Almodóvar en la revista *Zine-Zine* (Almodóvar, 1985) permite interpretar su tratamiento de la homosexualidad en el marco de la liberación sexual³⁹⁸. En este corto hay dos referencias directas a la homosexualidad; la relación lésbica entre las dos prostitutas protagonistas que terminan casándose, y la conversión –de heterosexuales en gais– que experimentan los clientes de éstas (Almodóvar, 1985). La homosexualidad es presentada en este film como una opción sexual con la que todos los personajes alcanzan la felicidad, algo totalmente novedoso si se compara con las representaciones de la misma en otros filmes contemporáneos³⁹⁹.

Un año después, Almodóvar realizó *El sueño o La estrella* que fue, según la crítica, un film muy “sensual” (Marta Entelequia, 1976: 52). Igualmente, debió de ser uno de los que presentó mejor factura, ya que Iván Zulueta, que contaba entonces con gran experiencia, colaboró en él como operador de cámara y encargado de la iluminación (Zulueta, 1980: 39). El corto estaba protagonizado por el mismo

subestándar (super 8, 16 mm, super 16 mm). Esta información ha sido proporcionada por Mariel Guiot, encargada de la administración del cine Alphaville.

³⁹⁶ Únicamente se ha podido discernir si se trataba la temática homosexual de aquellas películas a las que se ha tenido acceso de forma directa o indirecta (fotografías, reseñas). Cuando se muestren al público todos los primeros trabajos de Almodóvar, tal vez el número varíe.

³⁹⁷ El espacio dedicado al análisis de los cuatro cortometrajes no es igual que el de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, ya que no ha sido posible su visionado. No obstante, se ha contado con fuentes secundarias, como material fotográfico, críticas y referencias escritas en revistas de la época, que han permitido hacer una interpretación sobre puesta en escena de la homosexualidad en los cortos.

³⁹⁸ Un ejemplo de esta liberación sexual se encuentra en el modo de mostrar el mundo de la prostitución de una manera totalmente liberada, en un ambiente festivo y relajado (Albaladejo [et ál.], 1988: 30).

³⁹⁹ Véase *supra*.

Almodóvar, que interpretaba el papel de un chico que sueña con convertirse en estrella y, entre sus ensoñaciones, se ve a sí mismo travestido, imitando a Billie Holliday, cantando y contando cómo su vida se ha basado en el exceso de “hombres, alcohol y desesperación” (Almodóvar, 1985).

Gracias a las crónicas de la época y a algunos fotogramas del cortometraje [Fig. nº 8], puede interpretarse que en esta obra Almodóvar logró configurar un rico universo camp mediante la inclusión de referencias al melodrama, al mundo del cine clásico y al de la canción de intérprete femenina, todo ello unido a la sensualidad del vestuario y la puesta en escena de la Holliday transformista. Un universo similar al que plantea en el tercer corto, *Trailer de Who's afraid of Virginia Woolf?*, de 1976. En él, Almodóvar vuelve a travestirse para imitar a otra diva americana, esta vez Elizabeth Taylor en su papel de Martha en el film original de Mike Nichols (*Who's afraid of Virginia Woolf?*, 1966) [Fig. nº 9]. La transgresión de la norma heterosexual aparece representada en ambas obras a través de la estética camp y del travestismo.

En ese mismo año, 1976, Almodóvar terminó su último cortometraje relacionado con el cine homosexual subversivo, *Sexo va, sexo viene*. Este fue su corto de mayor duración (17') y en él se narran con un tono humorístico, próximo al de sus primeras comedias⁴⁰⁰ (Albaladejo [et ál.], 1988: 30), las desventuras de una pareja formada por dos personas incompatibles, que basan su relación en una sexualidad marcada por el sadomasoquismo –que aparece entonces por primera vez en las películas del director–, la homosexualidad y los cambios de identidad sexual.

En esta ocasión, el protagonista varón recurre al transformismo para poder atraer a su pareja –una chica que acaba de confesarle que es lesbiana– y que ésta siga tratándole con la violencia que él tanto estima. Al final, a fuerza de travestirse para conquistar a su amada, el protagonista termina demostrándose a sí mismo que, en el fondo, él también es homosexual (Almodóvar, 1985). *Sexo va, sexo viene* es una “historia de subversión sexual” (Marta Entelequia, 1976: 52), en la que las identidades sexuales fluctúan constantemente sin llegar a fraguar o a estancarse. Igual que en casos anteriores, aquí la homosexualidad se muestra desproblematizada, tratada con desparpajo y con sentido de liberación y celebración, pues hace feliz al que la manifiesta.

⁴⁰⁰ *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón y Laberinto de pasiones.*

Como ha podido comprobarse, en sus primeros trabajos Almodóvar empleó un enfoque cómico para tratar la homosexualidad a partir de la puesta en escena camp, lo que le permitió desarrollar un mecanismo particular de subversión de los tabúes sexuales (Marta Entelequia, 1976: 52). Dicho mecanismo hizo de sus cortos⁴⁰¹ espacios donde se planteaban nuevos modelos de comportamientos sexuales sin ninguna referencia moral a la heteronormatividad⁴⁰² o al estigma heterosexual⁴⁰³.

Cuatro años después de *Sexo va, sexo viene*, Almodóvar realizó la película con la que culminó su etapa *underground*, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980). En este film es posible reconocer una continuidad con su obra previa a partir del uso de numerosos recursos como las referencias al mundo de la publicidad, la prostitución, la droga, el alcohol o la prensa del corazón. En lo que se refiere concretamente a la homosexualidad, esta película no supuso únicamente una continuación, sino que en ella Almodóvar logró potenciar el carácter subversivo de la misma, gracias al nivel de visualización que alcanzó el film.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón fue realizada en un primer momento según los parámetros del *underground* en los que había transcurrido la carrera del director hasta entonces. Su origen tuvo lugar cuando la revista *Star*, con la que Almodóvar ya había colaborado anteriormente, le pidió escribir un guión para una fotonovela que fuese “muy punk, muy agresiva, muy sucia y muy divertida” (Strauss, 2001: 24). Como respuesta a este encargo el cineasta escribió una historia llamada “Erecciones generales”, que se fue haciendo cada vez más grande hasta convertirse en el primer guión de la película. Inicialmente, el rodaje comenzó en 16 mm, con una

⁴⁰¹ El mismo desparpajo ante las convenciones sexuales puede verse también en alguno de sus relatos de la época, como en los ya citados “La visita” y “La redención”, donde la homosexualidad y su puesta en escena camp y blasfema son la mejor muestra de ello (en “La redención”, Cristo hace el amor con Barrabás en la cárcel [Almodóvar, 1975]).

⁴⁰² Esta característica es un rasgo que tienen en común la obra *underground* de Almodóvar y la de *Els 5 QK's*, aunque no fue esta la única similitud entre ambas. Su estilo era muy similar y tanto Almodóvar como los Cucas rodaban en super 8 y de manera muy rudimentaria. Además los temas que trataban eran parecidos (publicidad, melodramas o travestismo) y la manera desinhibida que tenían de reflejar la sexualidad en general y la homosexualidad en particular también acercaba a *Els 5 QK's* a posiciones que posteriormente se han denominado almodovarianas, tal como en la actualidad reconocen los miembros del colectivo catalán (Fluvià, 2003: 160).

No obstante, las obras de los catalanes presentaban varios rasgos propios que provocaron un gran éxito de las mismas durante los setenta. Para empezar, sus cortos estaban sonorizados, lo cual permitió que su difusión no dependiese de la presencia de los realizadores, mientras que en el caso de Almodóvar era necesario que él estuviese para realizar la banda sonora en directo.

⁴⁰³ En otras películas del cine homosexual subversivo, el estigma aparece al menos como referente a superar.

producción a modo de cooperativa⁴⁰⁴. Debido a problemas de financiación, la filmación de la película duró dos años hasta que finalmente, en el verano de 1980 (Anón., 1980: 10), el productor Pepón Coromina⁴⁰⁵ aportó el dinero necesario para terminar el rodaje en 16 mm y la posterior ampliación a 35 mm⁴⁰⁶, lo cual significó un giro fundamental en la carrera del director (Boquerini, 1989: 31).

Una vez finalizada, la película se estrenó dentro de la programación de la sección de nuevos realizadores del Festival de San Sebastián en 1980 (Boquerini, 1989: 32). El estreno ante el público general fue en Madrid el 27 de octubre de ese mismo año (Boquerini, 1989: 37). Desde entonces, su exhibición en las salas pasó por dos etapas diferentes. En la primera atrajo hasta las pantallas a 104.950 espectadores recaudando 18.419.296 pesetas⁴⁰⁷ en su primer año de proyección (Ministerio de Cultura, 1981: 125). Dos años después, a partir del 8 de enero de 1982, el madrileño cine Alphaville retomó la exhibición del film⁴⁰⁸. En esta segunda ocasión acudieron a ver la película, entre 1982 y 1983, 47.901 espectadores y se recaudaron 11.409.238 pesetas⁴⁰⁹ más (Ministerio de Cultura, 1982, 1983). En el lapso temporal que transcurrió entre esos dos momentos, algunas revistas cinematográficas como *Contracampo* (Fernández Torres, 1981: 73) o *Dezine* (Andrés - Marco, 1980: 26-28, 58), comenzaron a interesarse por el joven realizador entrevistándole y analizando su ópera prima.

La entrada en los circuitos comerciales de Almodóvar con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* supuso la irrupción en el cine *mainstream* del modelo alternativo y transgresor de socialización que caracterizó a la *movida* madrileña⁴¹⁰, ya que en esta película quedó condensado el ambiente de todo aquello que estaba ocurriendo subrepticamente en Madrid desde finales de los años setenta y que aún era desconocido mayoritariamente.

La base estética del film, como la de la propia *movida* en su primera etapa, fue el punk anglosajón reinterpretado según los principios del pop neoyorquino de finales de

⁴⁰⁴ Además de la recaudación de dinero para poner en marcha el proyecto (Boquerini, 1989: 30), el trabajo en cooperativa se aprecia también en la participación de muchos amigos en calidad de actores, o como diseñadores de los carteles y títulos de crédito, como en el caso de Ceesepe [Fig. nº 10]. Este mismo tipo de colaboración ya se dio en algunas obras precedentes, como en los créditos de *Folle, folle, fólleme... Tim*, realizados por Guillermo Pérez Villalta [Fig. nº 11] o el cartel de *La caída de Sodoma* diseñado por Zulueta [Fig. nº 12].

⁴⁰⁵ Para saber más sobre el productor Pepón Coromina, véase Rimbau (1999).

⁴⁰⁶ El anuncio de las bragas Ponte fue el único material que se filmó directamente en 35mm (Albaladejo [et ál.], 1988: 40)

⁴⁰⁷ La cantidad establecida en pesetas equivale actualmente a 110.702,20 €.

⁴⁰⁸ Información obtenida en los archivos del cine Alphaville.

⁴⁰⁹ La cantidad establecida en pesetas equivale actualmente a 68.570,90 €.

⁴¹⁰ Véase *supra*.

los años sesenta (Vidal, 1989: 37). Con estas referencias, Almodóvar llenó la pantalla de personajes sacados de su entorno más próximo, entre ellos “*camellos, cocainómanos, roqueros (y) desviados*” (Aliaga - Cortés, 1997: 56). De este modo, el director consiguió ofrecer una muestra del joven ambiente madrileño representante durante la transición de la ruptura con los valores anteriores⁴¹¹.

En lo que respecta a la visibilidad de la diversidad sexual, el éxito de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* supuso uno de los hitos de la historia del cine homosexual subversivo, ya que se trató de la presentación ante el gran público del primer film donde el lesbianismo y el sadomasoquismo eran tratados como comportamientos sexuales con capacidad de provocar y alterar el esquema patriarcal de la sociedad española.

La película cuenta la historia de tres amigas y el mundo que las rodea. La primera de ellas, Pepi, es violada por un policía en la primera secuencia del film. Sus planes de venganza por haberle destrozado sus proyectos de vender su virginidad –no por la violación en sí–, hacen intervenir a su amiga Bom, que es la joven cantante de un conjunto punk llamado Bomitoni Grup⁴¹². Además, Bom es una lesbiana sadomasoquista, que inicia una relación amorosa con Luci, la mujer del policía que violó a Pepi. Seducida por la violencia del trato que Bom le inflige, Luci abandona a su marido y se muda al piso de la cantante punk⁴¹³, con quien inicia una relación lésbica. Un día, el marido de Luci, henchido de celos tras haber sido abandonado encuentra a su mujer y le propina una gran paliza. De este modo, gracias a tal demostración de violencia el policía logra superar la crueldad de Bom –que se ha ido enamorando de Luci sin querer y dejando, por tanto, de tratarla cruelmente– y recuperar el amor de su mujer, que finalmente regresa a su hogar al lado del hombre que la maltrata para asegurar así su felicidad.

En lo que a convenciones sexuales se refiere *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es un acto vandálico. En ella, Almodóvar se salta todas las premisas del decoro y de las buenas maneras tanto en el lenguaje hablado como en las pasiones puestas en juego ofreciendo una actitud amoral, fría y burlona ante las agresiones sexuales, palizas

⁴¹¹ Almodóvar argumenta que “la película está más cerca de (Alaska y los Pegamoides) que de los progres” (Andrés - Marco, 1980: 28). En este sentido, según se decía desde *Contracampo*, el objetivo que plantea la película era “ser pegamoide” (Fernández Torres, 1981: 73), término que se emplea aquí como condensación de la actitud hedonista y libertaria de la *nueva ola*.

⁴¹² Alaska y los Pegamoides en la realidad.

⁴¹³ En realidad es el apartamento de las Costus.

y abusos que se repiten a lo largo de la película, así como ante la prostitución masculina⁴¹⁴.

Entre todas las alteraciones del orden moral y sexual, en esta historia el papel protagonista recae sobre la homosexualidad. Concretamente, Almodóvar articuló aquí su discurso de transgresión de la heteronormatividad a través del lesbianismo sadomasoquista. La elección del lesbianismo como mecanismo de subversión fue llevada a cabo siguiendo las convicciones feministas del propio director⁴¹⁵ que, en unas declaraciones sobre la película, alude a la relación mantenida por Luci y Bom, afirmando que el hombre se “merece ser engañado por la mujer con mujeres”⁴¹⁶, lo cual acerca su actitud a la teoría feminista más radical que defiende el lesbianismo como modelo sexual ideal para todas las mujeres⁴¹⁷.

Partiendo de esta posición feminista, en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, Almodóvar escenifica el deseo lésbico de un modo natural, sin exageraciones, mostrando comportamientos “propios del porno”⁴¹⁸, pero de forma cotidiana, sin querer resaltar o subrayar ninguna actitud⁴¹⁹ ni hacer de ellas un espectáculo (Andrés - Marco, 1980). De este modo, al dar una imagen realista y no estética de las relaciones sexuales, el efecto que se obtiene resulta “mucho más revulsivo” (Andrés - Marco, 1980: 28), pues se incorporan naturalmente a la esfera de lo público comportamientos propios del ámbito privado.

Uno de los momentos en que mejor puede observarse esta forma de proceder, se encuentra en la secuencia donde Luci y Bom se conocen (17' 40'') y la joven cantante orina en la cara su nueva amiga. Esta actitud, que resulta perfectamente comprensible en la diégesis para las protagonistas de la secuencia, dota de un aire de cotidianidad a un acto público –Pepi también está presente– de marcado contenido sexual.

El fragmento comienza con el objetivo encuadrando en un plano medio a Bom y a Pepi, que acaba de abrir la puerta a su amiga. La altura de la cámara es ligeramente baja y el ángulo recto, por lo que las cabezas de los personajes quedan parcialmente

⁴¹⁴ Esta misma actitud desinhibida en la que no caben juicios de valor se daba por igual respecto a las drogas (Holgúin, 1980: 87).

⁴¹⁵ Almodóvar se define a sí mismo como “auténticamente feminista” (Vidal, 1989: 35). Además, el interés de Almodóvar por el feminismo aparece previamente en su film anterior film, *Folle, folle, fólleme... Tim*, en el que su protagonista María compone y canta la canción “Pieza realista de protesta feminista”.

⁴¹⁶ En una entrevista publicada en Vidal (1989: 35)

⁴¹⁷ Véase *supra*.

⁴¹⁸ Afirmación de Almodóvar recogida en Vidal (1989: 35).

⁴¹⁹ Almodóvar no era amante de las expresiones homosexuales “muy obvias” (Smith, 1998: 170), dentro de la lógica de la ambigüedad de la que hablamos para la *movida*.

fuera de plano. Bom hace su entrada en el piso impactando al espectador con una estética punk que contrasta con la de las otras dos, y mirando a Luci pregunta altiva “¿quién es esta?”. Entonces, un subrayado musical indica en *over* el flechazo pasional entre ambas, son los primeros acordes de un tango que acompañará la acción hasta el final de la secuencia. Se pasa a continuación a un contraplano de Luci en primer plano con la boca abierta tras ver a la joven. Después se vuelve al plano medio de Bom y Pepi, en el que Bom avanza sin apartar la mirada de Luci y sale de campo rápidamente por la izquierda [Fig. nº 13].

El siguiente es un plano medio oblicuo en el que se ve juntas a las tres protagonistas por primera vez en la película. En él Luci y Pepi están sentadas alrededor de una mesa mientras que Bom permanece de pie, la cámara está situada a la altura de las dos primeras por lo que la cabeza de Bom permanece fuera de campo, cortada en el margen superior del encuadre. Seguidamente Bom se acerca a Luci, le toca con brusquedad y afirma para sí misma “cuarentona y blandita, como a mí me gustan. ¡Uh! vengo meándome” (17’ 56”). Pepi, que sabe de los gustos sadomasoquistas de Luci, interviene: “Espera, aprovecha y háztelo encima de ella, está caliente y la refrescará” (18’ 03”). A Bom le parece buena idea y procede de inmediato.

Cuando Pepi se pone en pie para ayudar a Bom a subirse a una silla y miccionar, una brusca inclinación de la cámara propicia un ligero contrapicado para acompañarla, pero la distancia del encuadre no aumenta, con lo que la cabeza de Bom queda también en esta ocasión fuera de campo. A continuación, se pasa a un plano medio con escorzo de Luci, en el que Pepi permanece situada en el centro de la composición, entre el perfil de la expectante Luci y la pierna de Bom apoyada en la pared [Fig. nº 14]. Bom empieza a hacer pis y Luci lo recibe, estalla de júbilo y se regocija sacando la lengua para poder alcanzar la orina. El volumen del tango en la banda sonora aumenta mientras se suceden estos planos resaltando la pasión y el disfrute de ambas.

El público asiste como espectador, igual que Pepi, al placer que se produce entre las dos chicas. Después, se muestra un primer plano contrapicado del rostro de Bom que, a pesar de su inexpresividad, evidencia su gozo al ver cómo Luci acepta su pis, y le dice “Cómo disfrutas” (18’ 30) [Fig. nº 15]. Algo que queda claro en el siguiente contraplano, en el que se muestra un encuadre en primer plano de la cara de Luci con los ojos cerrados, gimiendo y riendo [Figs. nº 16 y 17]. Un último primer plano de Bom, en el que dice “oye, que no soy una vaca” (18’ 38”), anuncia el final de este primer encuentro con la que desde entonces será su compañera. Luego, en un primer

plano Pepi confirma el final de la micción, mientras Luci permanece extasiada en el margen inferior derecho del marco [Fig. nº 18].

Seguidamente, la cámara se coloca frontalmente encuadrando a las tres chicas en un plano medio [Fig. nº 19]. En esta toma, considerablemente más larga que las anteriores, charlan sentadas a propósito del origen murciano de Luci y sobre una fiesta en casa de Toni, el guitarrista del grupo de Bom. Finalmente, Luci se despide de su nueva amante y de Pepi saliendo de campo por la izquierda. A lo largo de toda la secuencia, el público asiste a un intercambio del placer lésbico y sadomasoquista operado mediante los primeros planos del plano contraplano con el que Almodóvar incita a los espectadores a adoptar una actitud frente a lo que se proyecta. La manera natural y cruda en que el director narra esta secuencia otorga al lesbianismo un carácter perturbador que provoca sensación de inquietud en el público.

El encuentro entre Luci y Bom sirve en la diégesis para “refrescar” a la primera, pero también debe entenderse como una especie de bautismo o iniciación de ésta al lesbianismo. A partir de ese momento Luci es “otra” (45’ 14”), pasa de ser un ama de casa gris a convertirse en una *groupie* de Bomitoni Grup, más feliz merced, paradójicamente, a su sumisión a Bom.

La interpretación de la homosexualidad como un elemento que aporta felicidad a la persona que la experimenta es una constante presente en la obra de Almodóvar desde su primer cortometraje. En este caso, el lesbianismo es la salida liberadora que Luci encuentra ante el aburrimiento y la rutina del matrimonio heterosexual, pero es, además, una vía de escape al modelo de familia patriarcal impuesto como único patrón de gestión social por el franquismo durante la dictadura, y que está representado en el film por el modo de vida que Luci llevaba junto al policía.

El amor lésbico que existe entre Luci y Bom no se expresa en ningún momento a lo largo de la película de forma sensiblera, sino con la apariencia dura que ofrece el sadomasoquismo. Por ello, en ocasiones, resulta complicado ver más allá de esta fachada una expresión homoerótica lésbica clara. Sin embargo, hay en el film una secuencia de gran interés en este sentido, porque en ella los sentimientos de las dos chicas quedan codificados fílmicamente mediante la puesta en escena ideada por Almodóvar. Se trata del fragmento en el que se narra la actuación de Bomitoni Grup (43’ 23”).

La secuencia comienza con una toma larga, un *travelling* lateral hacia la izquierda a través del interior del salón de actos en el que se va a ofrecer el espectáculo.

Al tratarse de un interior, la iluminación es muy precaria en toda la secuencia, por lo que predominan la fotografía oscura y los planos de escasa profundidad. El movimiento lateral de la cámara, situada en ángulo recto con el público, ofrece una impresión general de la expectación que se crea en torno al grupo Bomitoni, que es jaleado por los asistentes.

Según avanza el *travelling*, la cámara disminuye su velocidad hasta detenerse para encuadrar a una eufórica Luci que está sentada junto a Pepi en primera fila y, como el resto del público, corea el nombre del grupo antes de que este salga a escena [Fig. nº 20]. Después, el objetivo gira a la izquierda con un breve movimiento panorámico para encuadrar la entrada al escenario desde los camerinos por la que entra en campo Fabio McNamara travestido, que sube al proscenio para presentar a la banda⁴²⁰. En un plano medio, McNamara habla al público en un inglés inventado, performativizando su “pluma” a través de poses femeninas muy forzadas y gestos exagerados con los que aparta el pelo de la peluca de su rostro [Fig. nº 21]. Al terminar su presentación, una ligera inclinación encuadra en picado la entrada del escenario, por donde salen Bom y el resto de su banda.

Se pasa a continuación a un encuadre general picado del patio de butacas, con el que Almodóvar muestra el fervor del público que se ha puesto en pie para recibir al grupo entre vítores. Posteriormente, en un plano general de ángulo ligeramente elevado, la banda se coloca en el escenario [Fig. nº 22]. Tras una serie de planos en los que el director desarrolla otra historia paralela a la principal⁴²¹, se vuelve a ver a Luci, radiante, en un plano medio corto encuadrada frontalmente y mirando con admiración a Bom, mientras Pepi la observa de perfil [Fig. nº 23]. Entonces se inicia una conversación en la que Luci agradece a su amiga que le haya presentado a Bom, por lo mucho que ésta le ha cambiado la vida: “hasta pareces más joven” (45’ 15”), le responde Pepi. El lesbianismo se manifiesta aquí claramente como un motivo de felicidad. Además, la emoción de Luci revela la existencia de un sentimiento amoroso hacia Bom que no se había mostrado hasta entonces en la película.

Inmediatamente después comienza la actuación con el tema “Murciana marrana”. La letra de esta canción fue escrita por Almodóvar, y en la diégesis Bom se la

⁴²⁰ Tal como hacía en la vida real con Alaska y los pegamoides.

⁴²¹ Almodóvar retoma aquí una historia protagonizada por un “carroza” que previamente había hecho negocios sexuales con Toni, el guitarrista del grupo. El hombre, que se presenta como el “vecino del primo de Toni” intenta ligar con uno de los seguidores del grupo que asiste al concierto. El joven, que se siente mal por haber estado “bebiendo y fumando”, así que no para de vomitar durante la secuencia y el hombre más mayor, en sus intentos de intimar con él, se ofrece a acompañarle fuera para que tome el aire.

dedica a Luci como símbolo de su amor. Una declaración de amor obscena y grosera que, en la línea habitual de su relación sadomasoquista, a Luci le encanta. La canción empieza con un plano medio corto de Bom y su guitarrista. El enfoque gana profundidad con un plano de grúa que desplaza el objetivo hacia la izquierda situando la cámara en el lado inferior izquierdo del escenario para ofrecer un plano general oblicuo y en contrapicado, que deja fuera de plano a algunos músicos [Fig. nº 24].

Seguidamente, un nuevo movimiento de grúa hacia arriba eleva el objetivo para encuadrar en un plano medio a los miembros del grupo que se han juntado en el centro del escenario para cantar al unísono el estribillo. Después, se suceden unos planos de relleno que responden únicamente al acompañamiento visual de un cambio de ritmo en la canción, tras los que se pasa a un primer plano picado en escorzo del batería del grupo mientras hace un redoble.

A continuación, Almodóvar construye uno de los planos más interesantes del film. Con un movimiento de cámara en mano un tanto indefinido desde la batería hacia la izquierda, la cámara encuadra la espalda de Bom que está cantando con las piernas entreabiertas. Mediante un desplazamiento hacia abajo el objetivo busca el hueco entre sus piernas para, desde ahí, tratar de que Luci, sentada frente a ella en la primera fila del patio de butacas, entre en campo al otro lado. Esto se consigue finalmente en un plano ligeramente picado, oblicuo y muy *sucio*, en el que los globos que decoran la parte baja del escenario y el cable del micrófono interfieren en la composición del cuadro [Figs. nº 25, 26, 27 y 28]. Este forzado encuadre le sirve a Almodóvar para hacer explícito el amor lésbico, que estaba presente ya en la emoción manifestada por Luci al principio de la secuencia y en la letra de la canción⁴²², pero que se potencia y se torna visible mediante este recurso.

Después, la cámara ofrece un plano medio con escorzo de Bom que continúa espetando groserías a la murciana. El objetivo sigue a la cantante con un movimiento de grúa primero a la izquierda y luego a la derecha. Finalmente, en un plano picado Luci y Bom sellan esta declaración de amor cuando la cantante se agacha y Luci entra en campo para darle un abrazo [Figs. nº 29 y 30]. Esta insólita muestra de cariño entre ambas no volverá a repetirse a lo largo de toda la película.

Tras abrazar a Bom, la cámara sigue a Luci, que vuelve a sentarse, y sale inmediatamente de campo. El final de la secuencia llega cuando la cámara encuadra a

⁴²² Podría decirse que en él, el director plasma en imágenes el mensaje obsceno de “Murciana marrana”.

Bom en un plano medio con escorzo desde el lateral del escenario, mientras que el resto de la banda se sitúa en segundo plano [Fig. nº 31]. En ese momento, el objetivo desciende mostrando un contrapicado de ella y su guitarrista [Fig. nº 32]. A continuación, se suceden dos planos generales del público, para pasar de nuevo al contrapicado de la cantante y, con un movimiento de grúa hacia la izquierda la cámara ofrece una panorámica de los miembros del grupo manteniendo el ángulo bajo, hasta detenerse en un plano medio de Pérez Grueso, teclista de la banda [Fig. nº 33].

En cuanto a la traducción fílmica de la expresión lésbica, esta secuencia es la más destacada de la película, tanto por el marco ideado por Almodóvar donde la cabeza de Luci queda encuadrada en la parte alta del triángulo que forman las piernas abiertas de Bom, como por la expresión afectiva en forma de abrazo con la que Luci agradece a su compañera la declaración pública de su amor. Pero además, formalmente, en esta secuencia quedan resumidos el estilo y la estética de la película, marcados por los movimientos de cámara imprecisos, los encuadres forzados, la pobre iluminación, la suciedad de la imagen y la obscenidad del lenguaje, fílmico, oral y gestual.

Además de la puesta en escena del lesbianismo, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* destaca en la historia del cine homosexual subversivo por el modo en que Almodóvar plantea en ella un baile de roles de género donde las identidades se confunden e intercambian continuamente⁴²³. En la película, tal intercambio se produce en forma de crítica o burla de la dicotomía identitaria *Butch/fem* (masculina/femenina)⁴²⁴ que usualmente adoptan las lesbianas (Alfarache Lorenzo, 2003: 261-271), lo que cabe interpretar como una muestra de la actitud a favor de la ambigüedad que predominaba en la *movida* y que el director defendía.

La crítica de las identidades de género y los comportamientos sexuales prototípicos, que Richard Dyer clasifica como una constante en los realizadores *underground*⁴²⁵, opera en esta película en términos de liberación y movilidad de los modelos identitarios gracias al componente sadomasoquista de la relación lésbica, que da sentido a este tipo de intercambio de papeles y posiciones⁴²⁶ (Smith, 1998: 182). A

⁴²³ Este recurso, ya había sido utilizado por Almodóvar como elemento cómico en su corto *Sexo va, sexo viene* (1976). La incorporación en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* de ideas realizadas previamente en sus cortos fue habitual. En este sentido, destaca el anuncio de las bragas Ponte, una versión en 35 mm y protagonizada por Cecilia Roth de su corto *Las tres ventajas de Ponte* (1977).

⁴²⁴ Para saber más sobre las características que comporta cada uno de estos roles véase Mira (2000: 140-141).

⁴²⁵ Dyer habla de Warhol como ejemplo de lo mismo en *Now you see it* (1990: 285)

⁴²⁶ Según afirman las teóricas feministas, los juegos de roles sadomasoquistas son un ejemplo de “la pluralidad de posiciones desde las que se puede obtener placer” (Smith, 1998: 182, 183).

pesar de que en principio la dualidad *Butch/fem* quede marcada en las protagonistas del film por la apariencia brusca de Bom, su actitud dominante y su afición a un deporte tradicionalmente masculino como el boxeo, y la apariencia de “clásica” ama de casa de Luci, su sumisión a Bom y su ingenuidad, estos modelos no tienen continuidad a lo largo de la película. Al contrario, según avanza la historia dichos patrones se invierten, principalmente a partir del momento en que Luci decide abandonar a Bom por volverse esta demasiado amable. Este cambio de actitud permite identificar a Bom con roles típicamente *fem*, mientras que Luci se sitúa en la posición de autoridad, de quien domina la situación, que otorga la actitud *butch* (Smith, 1998: 183).

Las identidades sexuales se ven, asimismo, afectadas por los roles de género que se plantean en la película e, igual que estos resultan móviles, el lesbianismo se intercambia con la heterosexualidad también con facilidad. Esto queda reflejado con claridad en la secuencia de una fiesta organizada por Toni, en la que Almodóvar, esta vez como actor, orquesta el concurso llamado “Erecciones Generales”. El ganador de este juego, tal como le permiten las reglas del mismo⁴²⁷, elige a modo de premio que Luci le haga una felación, a lo que ésta responde dubitativamente. Entonces, en su rol dominante Bom obliga a su novia a obedecer. Mediante la orden de la joven punk se produce una interrupción o desviación de la homosexualidad de Luci al mantener relaciones heterosexuales que responden, paradójicamente, al deseo lésbico de Bom puesto en escena a través de un juego de roles típicamente sadomasoquista.

Con esta reflexión sobre la fluidez de las identidades sexuales y la mutabilidad de los roles de género, concluye el discurso subversivo sobre la homosexualidad presente en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Con él, Pedro Almodóvar culmina su etapa *underground* alcanzando una visibilidad mayor de la que pudo estimar en un principio gracias a la distribución comercial que tuvo el film⁴²⁸. El paso de este autor a los circuitos industriales en 1980 tuvo una gran repercusión en la visualización de la cultura homosexual dentro del Estado español.

En los inicios de la década, esta visibilidad se produjo por medio del analizado modelo de expresión lésbica y sadomasoquista, según el cual la homosexualidad se muestra como un elemento de ruptura de las convenciones sociales y sexuales

⁴²⁷ El concurso consistente en medir el tamaño de los penes de los participantes de la fiesta. Entre ellos, quien gane en longitud podrá elegir que cualquiera de los presentes haga lo que él desee.

⁴²⁸ A partir de aquél momento, la obra de Almodóvar discurrió por diversos cauces comerciales hasta encontrar la estabilidad a mediados de la década de los ochenta tras fundar su propia productora El Deseo S. A. (1985). Para saber más sobre esta productora y su papel en la industria cinematográfica española, véase Díaz López (En imprenta).

hegemónicas. Esto supuso presentar al gran público una concepción de la diversidad sexual sobre la que Almodóvar llevaba trabajando desde sus primeros cortometrajes. En los años siguientes, la imagen de la homosexualidad ofrecida por este director cambió, de modo que los planteamientos subversivos que presenta el lesbianismo de las protagonistas en su primer film comercial no volvieron a repetirse.

En parte, este cambio estuvo condicionado por los esfuerzos que el director invirtió, a partir de su entrada en los circuitos industriales, para fraguarse una identidad propia como realizador en el ámbito cinematográfico nacional e internacional. Este proceso de creación de una imagen profesional conllevó un ejercicio de manipulación de su biografía⁴²⁹, que afectó especialmente a todo lo que tenía que ver con la expresión homoerótica de su imaginario personal.

Pero además, este giro vino condicionado también por la evolución misma de la *movida* madrileña, que tras 1982, una vez que el PSOE hubo ganado las elecciones generales, inició una fase de consolidación, expansión y comercialización. Esto se produjo principalmente cuando la administración socialista del Ayuntamiento de Madrid, personificada en el alcalde Enrique Tierno Galván, comenzó a interesarse por la *movida* promoviendo su institucionalización⁴³⁰ (Mira, 2004: 515).

Conforme la *movida* se convirtió en una moda comercial, dejó de interesar a muchos de sus primeros protagonistas, que ya no se identificaban con el ambiente que años atrás habían contribuido a crear. Este hecho provocó, entre otros aspectos, que se disipase el componente homosexual de la *nueva ola*, ya que el desencanto con la misma afectó principalmente a los artistas homosexuales que habían potenciado el carácter innovador de la *movida* como Fabio McNamara (García-Calvo, 1989: 117-121), o a aquellos que se habían convertido en iconos de la cultura gay y lésbica durante los primeros años como Alaska⁴³¹.

⁴²⁹ Paul Julian Smith pone como ejemplo de ello la entrevista publicada por *Contracampo* en 1980, con la advertencia de que ha sido revisada por el entrevistado (Smith, 1998: 169). En algunos trabajos importantes sobre Almodóvar hay errores bibliográficos producidos por la manipulación de su propia biografía, siendo el más destacado el que retrasa dos años la fecha de su nacimiento (de 1949 a 1951). Véase Holguín (2006: 25).

⁴³⁰ El interés socialista por apropiarse de la renovación y la modernidad con las que se asociaba la *nueva ola* culminó de manera oficial en 1985 con la organización de una exposición en el Centro Cultural de la Villa de Madrid bajo el nombre de *Madrid, Madrid, Madrid* en la que se presentó la obra de los artistas más influyentes vinculados al fenómeno.

⁴³¹ Paloma Chamorro habla sobre el cambio que sufrió la carrera de Alaska en diez años, desde el inicio de la *movida* como cantante, hasta finales de la década de los ochenta cuando se dedicaba a la hostelería (Gallero, 1991: 184).

En esta lógica de comercialización y des-homosexualización⁴³² de la *movida* a mediados de la década de los ochenta, Almodóvar, que era la única figura del núcleo original⁴³³ que seguía siendo objeto de atención en publicaciones como *La luna de Madrid*, *Madrid me mata* o *Sur Exprés*, continuó su carrera tratando de borrar cualquier sospecha de identidad homosexual en su obra, para evitar encasillamientos en un momento en que empezaba a ser reconocido como director también en el extranjero⁴³⁴ (Smith, 1998: 170). Envuelto en este proceso, el realizador eliminó principalmente todos los elementos con los que durante su etapa *underground* había apostado por una imagen agresiva de la homosexualidad. Este cambio se reflejó en sus siguientes películas en una progresiva matización de las manifestaciones homoeróticas a fin de exteriorizarlas de una manera que no plantease tensión frente a la norma heterosexual, sino que se diluyesen entre otros temas paralelos que cobraron mayor protagonismo con el tiempo como las drogas, el sexo heterosexual, la religión o las relaciones familiares⁴³⁵.

A pesar de estas modificaciones en la forma de expresar el componente homosexual de sus películas, éste nunca desapareció de los filmes de Almodóvar completamente, y en algunas de sus últimas producciones (*La mala educación* [2004], *La piel que habito* [2011]) se ha visto, incluso, reforzado con nuevos contenidos transgresores. De este modo, a lo largo de su carrera, Almodóvar ha logrado configurar una serie de códigos estéticos y de comportamiento marcadamente homoeróticos, con los que ha acercado la cultura homosexual al público mayoritario. Las películas de este director han contribuido así no solo a la visibilidad, sino también a la integración y aceptación de la diversidad sexual en España. Este hecho sitúa a Almodóvar en una posición fluctuante dentro de la cultura gay y lésbica de este país pues, aún habiendo

⁴³² En este contexto por des-homosexualización se entiende la pérdida de la homosexualidad como un elemento con entidad propia en el seno de la *movida*, lo que anteriormente se ha denominado ambigüedad. Véase *supra*.

⁴³³ Véase *supra*.

⁴³⁴ En 1983 se dio a conocer internacionalmente con su película *Entre tinieblas* en la 40ª *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, donde volvió en 1986 con el filme *Matador*. Sin embargo, el salto definitivo al panorama internacional lo dio en 1988 con el estreno en Estados Unidos de *Mujeres al borde de un ataque de nervios*.

⁴³⁵ El caso más interesante en este sentido es *La ley del deseo* (1986). En esta película, la homosexualidad es despojada de cualquier intención subversiva; la relación que mantiene el protagonista con sus dos amantes se inscribe dentro de los patrones de socialización y deseo supuestamente heterosexuales, con un tratamiento naturalista de la relación basándose en la interacción de sentimientos como los celos, la pasión, la inseguridad o la obsesión, donde no hay nada que hable de una especificidad sexual concreta (Ballesteros, 2001: 122). Con todo ello el realizador consigue transmitir una imagen de normalización de la homosexualidad. Además, en este film la transexualidad es tratada como causa de sufrimiento, o al menos de conflicto personal en el personaje de Tina. Esta sombra de tristeza sobre las minorías sexuales era algo que quedaba muy lejano en su etapa *underground*.

contribuido notablemente a su difusión⁴³⁶, siempre ha rechazado identificarse con dicha cultura negando incluso la existencia de una “tradicón gay” en su cine (Mira, 2002: 61), lo cual influye en detrimento de la cultura que sus propias películas contribuyen a visibilizar. Estas contradicciones hacen de Almodóvar una figura difícil de clasificar en la historia española de la homosexualidad.

2. El cine homosexual subversivo en los últimos años del *rollo*

Al margen de este director, en los primeros años de la década de los ochenta se dieron otros dos casos de realizadores que presentaron la homosexualidad como fuerza rectora de los discursos enfrentados a los tabúes sexuales y que ponían en cuestión la hegemonía heterosexual; estos fueron Jesus Garay con su film *Manderley* (1981), y Xavier-Daniel con *Silencis* (1982). Las películas de ambos directores constituyen documentos sumamente representativos del cambio habido durante la transición en el seno de la cultura homosexual y dos piezas fundamentales de la historia del cine homosexual subversivo. Con ellas se vuelve al marco geográfico de Barcelona, ciudad en la que se originó en 1970 este tipo de cine con el cortometraje *Una senzilla història d'amor*.

Diez años después, y tras el despertar democrático vivido en la Ciudad condal desde 1975 como capital del *underground* español, ésta había perdido su hegemonía debido al auge de Madrid como centro cultural de referencia para el resto del Estado. A inicios de la década de los ochenta, aquello que anteriormente se había considerado contracultural pasó a formar parte de la cultura institucional y en la capital catalana comenzó a extenderse la sensación de que algo había cambiado⁴³⁷. Ocaña, por ejemplo, que había sido durante la década de los setenta un referente de la marginalidad expuso en el Museo de Arte Moderno de Ibiza (1980), y en el Museo Municipal de Arte Moderno de Santander (1983), lo que suponía cierto grado de institucionalización (Zabala, 1989: 29). De igual manera, Nazario habló entonces de la aparición de *El Vibora* como el momento en que el cómic alternativo encontró un medio de difusión comercial, lo que supuso un cambio en los parámetros hasta entonces conocidos ya que,

⁴³⁶ En este sentido, Leopoldo Alas afirma que este director es la persona que más ha hecho por el desarrollo de la cultura homosexual en España (Mira, 2008: 416).

⁴³⁷ Esta opinión es corroborada por numerosos protagonistas del *rollo* catalán en el film *Barcelona era una fiesta underground*, de Morrosko Vila-San-Juan (2010).

si anteriormente hubiese existido esta revista, no habría habido “ni *underground*, ni vender por las calles” (Nazario, 2010: 216).

La sensación de haber llegado al final de una época se notó también en el ambiente propiamente homosexual. El ejemplo más claro se encuentra en la exposición de cómics de Nazario llamada *Principio y fin del 'underground'* (1981), en la que estaba programado que el último día el dibujante oficiase “el entierro del *underground*” (Nazario, 2010: 214). En la misma línea destaca la opinión de otro de los protagonistas de la cultura gay de los setenta, Alberto Cardín, quien en un artículo de 1980 denunció el final de una etapa escribiendo en contra de la comercialización del ambiente marginal catalán, y siendo particularmente crítico con “la Ocaña post *Retrat intermitent*”, que se habría convertido, según el antropólogo, en una imitación de sí mismo perdiendo la naturalidad con que se dio a conocer⁴³⁸.

En este contexto de una cultura *underground* que desaparece para integrarse en otra *mainstream* y adaptarse así a la nueva vida democrática en España, surgieron las dos películas antedichas, *Manderley* y *Silencis*, que –ejemplificando el declive del *underground*– están protagonizadas por Ocaña. En ellas, sus respectivos autores defendieron un discurso libertario sobre la homosexualidad introduciendo temas nuevos que continuaban siendo completamente tabúes par la época, como la sexualidad de los niños y la homosexualidad vinculada al Ejército y a la Iglesia.

2.1. Jesus Garay: *Manderley*

La primera de estas películas fue *Manderley*, un film realizado en 1980 por Jesus Garay (Santander, 1949). Garay se había formado como director en el *Institut del Teatre*⁴³⁹, donde impartían clases Pere Portabella, Carles Santos y Llorenç Soler, entre otros (Martí-Rom, 1978: 57; Casas, 2009: 88). Durante sus inicios como cineasta hizo diversos cortometrajes en super 8 y 16 mm formando parte del colectivo llamado La

⁴³⁸ En ese mismo artículo, Cardín aprovechó también para escenificar el recelo con que desde Barcelona se veía la incipiente *nueva ola*, que según él hacía “modernos en Madrid a gente que nunca lo fue en Barcelona” (Cardín, 1980: 52, 53). Con esta afirmación, Cardín se refiere en concreto a Federico Jiménez Losantos –escritor cuya carrera intelectual entonces transcurría en los márgenes de la izquierda (escribía en *El Viejo topo*), y que en la actualidad constituye una de las voces más exaltadas de la ultraderecha española. Pero parece falsa si la aplicamos a otros personajes pues, por ejemplo, el caso de Almodóvar fue inverso, triunfó en Barcelona años antes de hacerlo en Madrid.

⁴³⁹ Para saber más sobre el *Institut del Teatre*, véase Martí-Rom (1978: 57-58).

Fábrica del Cine de Santander⁴⁴⁰, hasta que en 1978 realizó su primera obra en solitario, un largometraje llamado *Nemo*, rodado también en 16 mm. Dos años después continuando su trabajo en este formato subestándar, comenzó el rodaje de *Manderley* en unas condiciones muy precarias, con un equipo de trabajo pequeño y una producción autogestionada que consistió en la creación de la Sociedad Cooperativa Manderley, que se organizó entre amigos expresamente para financiar esta película (Saiz Viadera, 1990: 22).

En lo referente a su estilo, *Manderley* combina secuencias deudoras de una técnica documental, filmadas con cámara de mano y sonido en directo, con otras donde prima la cámara fija, en las que apenas hay movimientos de cámara y abundan las tomas largas. La principal carencia formal de la película es la iluminación, que en algunas secuencias es tan escasa que no deja ver lo que hay ante el objetivo.

Tras terminar el rodaje, José Luis Galvarriato y su distribuidora Profilmar aportaron el dinero necesario para la traslación del film a 35 mm⁴⁴¹, y poder así distribuirlo en las salas comerciales (Miret Jorba, 1980: 24). El paso de la película al ámbito *mainstream* no tuvo los resultados esperados debido a que la Dirección General de Cinematografía clasificó *Manderley* con una “S”, lo que significó identificarla como un producto erótico o de pornografía blanda (Saiz Viadero, 1990: 22).

Este aspecto afectó negativamente a la recepción del film pues, además de condenarle a una exhibición marginal dentro de la industria cinematográfica, al no estar pensada “para estos circuitos” defraudaría también al espectador que esperase encontrar lo que su clasificación “S” anunciaba (Miret Jorba, 1980: 25). La película se estrenó comercialmente en el cine barcelonés Maldà⁴⁴², y posteriormente se distribuyó casi en exclusiva en la Ciudad condal⁴⁴³, con lo que su impacto social fue pequeño. En su primer año en las pantallas catalanas fue vista tan solo por 4.780 espectadores y obtuvo unas ganancias de 1.043.600 pesetas⁴⁴⁴ (Ministerio de Cultura, 1981: 113).

Manderley narra la historia de tres amigos homosexuales que deciden pasar juntos unos meses de vacaciones en la casa de campo de los padres de uno de ellos,

⁴⁴⁰ Formada por directores santanderinos que coincidieron en Barcelona a mediados de la década de los setenta (Casas, 2009: 88).

⁴⁴¹ Información obtenida en correspondencia con Jesus Garay (2 de mayo de 2011).

⁴⁴² Este era un cine de “arte y ensayo”, que en la época se caracterizó por exhibir películas no comerciales. En la actualidad continúa abierto y mantiene esta misma línea de programación.

⁴⁴³ Información obtenida en correspondencia con Jesus Garay (2 de mayo de 2011).

⁴⁴⁴ La cantidad establecida en pesetas equivale actualmente a 6.272,16 €.

situada en un pueblo de la costa cantábrica. El dueño de la casa es Quique⁴⁴⁵, un joven es culto y reflexivo que vive obsesionado con una futura operación de reasignación de género que le convierta anatómicamente en Paula, su alter ego femenino. Olmo, es el personaje interpretado por Ocaña, y está inspirado casi sin disimulo en la vida real del pintor; es un artista naïf que se comporta y viste como el Ocaña real y que, incluso, repite en la película alguna de las actuaciones que le hicieron famoso⁴⁴⁶. Cansado de su trabajo en Barcelona, Olmo decide ir a buscar la inspiración al campo aceptando la invitación de Paula. Pero este viaje no lo realiza solo, sino acompañado del tercer protagonista, Juan, que es un personaje neutro y sirve en la diégesis para resaltar las personalidades contrapuestas de los otros dos. Los tres amigos disfrutan de unas vacaciones entre días de sol y lluvia.

Sin un argumento más preciso que el de asistir al día a día de los tres personajes, el espectador es testigo de sus paseos por la playa y comparte fiestas nocturnas con ellos. Un día, la hermana de Paula decide dejar a sus hijos con su tío una temporada. Desde ese momento se introduce el tema más inquietante dentro del film, el de la relación entre los niños y la homosexualidad, pues los tres amigos se encargarán del cuidado de los sobrinos de Paula sin ocultar en ningún momento los rasgos característicos de su identidad sexual: Olmo, impulsivo y sin tabúes; Paula, con su permanente travestismo y sus formas afeminadas.

Desde el punto de vista de la cultura homosexual esta película es un texto singular y complejo. En un primer nivel de observación se advierte cómo en ella predomina la estética camp, manifestada por las referencias al cine clásico de Hollywood y al *peplum*⁴⁴⁷ (Miñarro, 1981: 66), pero también a través del travestismo de los personajes y de una “pluma” que nunca ocultan. Sin embargo, en un segundo nivel, bajo esta superficie camp, Garay ofrece dos modelos diferentes de entender y exteriorizar la homosexualidad, que además representan momentos distintos de la historia del movimiento gay en España (Casas, 1992: 31). El primero está representado por Paula y en él se encuentran reminiscencias del estigma homosexual previo al surgimiento del activismo, como la vinculación de los homosexuales con la soledad y la tristeza; en cambio, en el segundo modelo, encarnado por Olmo, la homosexualidad

⁴⁴⁵ Interpretado por Enrique Rada.

⁴⁴⁶ Al inicio del film hay una secuencia rodada de manera muy espontánea en una fiesta, tanto que los asistentes a la misma olvidan que se trata de una película y saludan a Ocaña por su nombre en lugar utilizar el ficticio Olmo.

⁴⁴⁷ En este sentido destaca la secuencia en la que disfrazado como un romano, Paula recrea un antiguo ritual para el cuidado de la piel.

aparece desproblematizada y como motivo de gozo, lo cual era más acorde a los cambios y las conquistas del movimiento gay y lésbico en la nueva etapa democrática que se vivía en España.

El film está estructurado narrativamente por medio de la tensión entre estos modelos-personajes, que además determinan el estilo fílmico de Garay, que concibió un acercamiento documental al personaje de Olmo y otro más próximo a la ficción para Paula (Miret Jorba, 1980: 24). En las secuencias en las que Olmo interviene, el estilo del film asume postulados cercanos al *cinéma vérité*, como la cámara en mano o el sonido natural sin post-sincronización (Saiz Viadero, 1990: 41). Con esto, el director quiso potenciar las cualidades para la improvisación de Ocaña, que se evidencian en muchos de sus diálogos, giros y expresiones fácilmente identificables como propios del Ocaña real, al haber quedado plasmados previamente para el gran público en *Ocaña, Retrat intermitent*.

El personaje de Paula, por el contrario, depende más de un guión definido y de los parámetros que Garay quiso darle. Sus diálogos tienen subrayados musicales, y son más profundos y elaborados que los de Olmo. La diferencia entre ambos queda patente en una secuencia que recrea una fiesta donde los dos realizan actuaciones musicales. Según palabras del propio director, allí Ocaña comienza a recitar por impulso propio la “Elegía a Ramón Sijé” de Miguel Hernández y la cámara lo recoge a modo de documental. Acto seguido, Paula canta “Aline” de Christophe, una canción escogida explícitamente por Garay debido a su “carácter nostálgico” (Miret Jorba, 1980: 24), con la que quiso apoyar el retrato del personaje.

Entre estos modelos contrapuestos de homosexualidad representados por Olmo y Paula, el que resulta más interesante para la historia del cine homosexual subversivo es el del personaje interpretado por Ocaña, que hace del film un representante de la narrativa “ultraliberal” posfranquista (Melero, 2010: 179). El personaje de Olmo otorga el carácter transgresor a la película⁴⁴⁸ y esto se debe, según reconoce Jesus Garay, a las aportaciones personales de Ocaña, que fue quien más influyó en la realización y en el resultado final del film⁴⁴⁹.

⁴⁴⁸ Si las interpretaciones de la película se realizan dando prioridad al discurso planteado por el personaje de Paula, el sentido transgresor del film desaparece. Esto puede verse en las escasas ocasiones en que la crítica ha reflexionado sobre el contenido homoerótico de la película, que ha sido para identificarla con el romanticismo, y con un trasfondo trágico y nostálgico que habla de la identidad homosexual como un impedimento personal que condena a los personajes a la locura y a la tristeza (Miñarro, 1981: 65-66).

⁴⁴⁹ Ídem.

En este sentido resulta interesante destacar que la huella del pintor andaluz estuvo presente en la película desde sus orígenes pues, precisamente el encuentro entre Garay y Ocaña⁴⁵⁰ fue lo que puso en marcha el proyecto de *Manderley* (Saiz Viadero, 1990: 23); y desde entonces el principal objetivo del director fue mostrar la naturaleza transgresora del pintor⁴⁵¹. Esta intención hizo de Ocaña, en el papel de Olmo, el “protagonista absoluto” del film (Melero, 2010: 197). La concepción que tenía el pintor de una homosexualidad alejada de los patrones socialmente hegemónicos, aportó a la película un tono humorístico, de frescura e irreverencia, que tuvo un gran efecto corrosivo sobre los tabúes sexuales. Son muchos los momentos en los que la actitud ante la sexualidad de Ocaña quedó plasmada en el film⁴⁵², entre ellos, el más destacado se produce cuando Olmo plantea en reiteradas ocasiones la cuestión de la sexualidad infantil⁴⁵³. El tema surge en un principio de manera indirecta, con comentarios sobre su deseo de llegar a convertirse en “una anciana cachonda que pellizca el culo a los niños” (Casas, 2009: 99) o, más adelante, cuando los tres personajes visitan un antiguo colegio y dice imaginarse a los niños “haciendo penitencia y tocándose” (59’ 10”).

Ambos ejemplos están marcados por un tono cómico que no conduce a una reflexión profunda en torno a la sexualidad infantil. Sin embargo, esto cambia tras la irrupción en el film de “los niños que miran”, un elemento inquietante que cobra forma por medio de los sobrinos de Paula. La presencia de estos niños que conviven con los tres homosexuales interfiere en la narración de la película abriendo un nuevo espacio para el debate sobre la infancia y la sexualidad. La secuencia más significativa al respecto tiene lugar en un paseo por la playa en el que los tres gais caminan mientras los niños juegan en la arena. Entonces se produce una conversación en la que los niños y el sexo quedan vinculados entre sí, con todo lo que ello supone para el cuestionamiento de las convenciones sociales (43’ 18”).

⁴⁵⁰ La relación profesional y amistosa entre Ocaña y Garay había comenzado previamente, ya que el pintor había hecho un papel en el primer largometraje de Garay, y continuó posteriormente con dos cortos: uno llamado *Expocaña* 82 (1982), en el que Garay muestra en super 8 la exposición de la obra de Ocaña celebrada aquel año en la capilla del Hospital de la Santa Creu, y otro llamado *El 10 de la Plaza Real* (1983), que fue ya grabado en vídeo, y que consistió en un reportaje sobre la casa-estudio del pintor en la Plaza Real, realizado a petición de la familia de Ocaña una vez este había fallecido (Saiz Viadero, 1990: 45, 46).

⁴⁵¹ Información obtenida en conversación con Jesus Garay (22 de febrero de 2011).

⁴⁵² Desde su primera aparición en la que liga con un chico y sube con él a su casa de la Plaza Real, pasando por las secuencias en las que recita y canta, hasta aquella en la que sale de la mansión gritando al ser perseguido por un perro y muestra el culo a la cámara mientras huye del animal.

⁴⁵³ La temática de la sexualidad infantil fue provocada por el “hedonismo de Ocaña” y su visión ingenua de la sexualidad. Información obtenida en conversación con Jesus Garay (22 de febrero de 2011)

La secuencia está rodada íntegramente con cámara en mano, lo que provoca una sucesión de encuadres imprecisos y constantes correcciones. Se inicia con un plano de conjunto de la playa en el que los niños quedan encuadrados en el centro del marco, pero tan lejos que no puede percibirse lo que hacen **[Fig. nº 34]**. Por un ligero movimiento de la cámara hacia la izquierda, Olmo y Paula entran en campo. Un primer plano les encuadra desde atrás **[Fig. nº 35]**, y otro movimiento hacia la izquierda alrededor de ellos sitúa el objetivo frente a ambos. Ahora el encuadre compone un plano de gran profundidad, en primer plano están Rada y Ocaña, en un segundo término y fuera de foco, Juan, que les sigue un poco más retrasado, entrando y saliendo de campo continuamente⁴⁵⁴. Detrás de él, las olas del mar rompen en la playa provocando un sonido que acompaña de forma constante los diálogos en un nivel más bajo **[Fig. nº 36]**.

Una vez que la cámara encuadra este primer plano, los personajes comienzan a andar y esta les sigue retrocediendo y manteniendo su distancia. Entonces, Paula pregunta a Olmo “¿qué pensarán los niños de nosotras?”⁴⁵⁵ (43’ 21”). Esta cuestión introduce así por primera vez explícitamente el tema de la homosexualidad y la infancia en la película. Olmo le responde preguntándose él mismo qué pensarán, y entonces Paula replantea su pregunta: “en realidad, quiero decir si los niños son aptos para follar” (44’ 00”).

Tras la reformulación de la pregunta, Olmo comprende a qué se refiere en realidad su amigo y comienza a hablar. En ese momento, la cámara corrige el encuadre, ahora en escorzo, con un movimiento hacia la derecha que favorece la situación central de Ocaña, y deja parcialmente fuera de campo a Paula **[Fig. nº 37]**. Olmo/Ocaña contesta “Mira nena, a nadie le amarga un dulce. Pero no quisiera tener que pasar quince años en el penal de Ocaña. Ni crear traumas a nadie” (44’ 04”). Mientras Olmo pronuncia esta frase, la cámara, en un movimiento que parece simular el vaivén envolvente de las olas del mar que se escuchan de fondo en la banda sonora, se ha ido desplazando alrededor de los personajes por la derecha hasta situarse a sus espaldas, lo que permite ver en segundo plano a los niños jugando con la arena **[Figs. nº 38 y 39]**.

Seguidamente, la cámara repite la misma acción a la inversa y el objetivo vuelve a colocarse frente a Ocaña y Rada, encuadrando en primer plano y en el centro de la composición a Olmo, mientras Paula, que se limita a escuchar, queda de nuevo

⁴⁵⁴ Su papel en esta secuencia es, como en el conjunto de la película, el de acompañante.

⁴⁵⁵ Nótese el uso del femenino en el habla de Paula para referirse a los tres amigos, como una muestra de la puesta en escena de la “pluma”.

escorada. Juan vuelve a entrar en campo detrás de ellos, aunque continúa en segundo plano y sin participar en la acción principal. Ocaña prosigue su argumentación afirmando ahora que los padres, cuando acarician a sus hijos en realidad “les meten mano, pero nunca lo admitirán, (...) los adultos admitirán primero que no existe la luna antes que admitir el deseo para con los niños”⁴⁵⁶ (44’ 30”). Y para terminar su discurso, advierte que no debemos engañarnos pues, “de todo esto los niños se dan cuenta, y les gustaría hacer el amor con los mayores, porque son cantidad de perversos. Lo que ocurre es que ellos no hacen distinciones, y de ahí tendríamos que aprender” (44’ 39”).

Después de estas declaraciones, la cámara corrige hacia la derecha permitiendo que Paula entre totalmente en campo, pero manteniendo el primer plano de ambos de modo que Ocaña no desaparece del encuadre como antes sí lo hiciera su acompañante. Paula contesta a su compañero coincidiendo con él, pero ampliando que “han pasado setenta y cinco años sin querer admitir la sexualidad *de* los niños y tendrán que pasar otros setenta y cinco para admitir la sexualidad *con* los niños” (45’ 00”), frase con la que termina la conversación.

Entonces comienza la segunda parte de la secuencia, en la que el sexo se hace explícito ante la mirada impasible e inexpresiva de los niños (45’ 06”). La cámara en mano encuadra en un plano general a los sobrinos de Paula, que han hecho un muñeco con la arena de la playa, y a Paula y Olmo que les han alcanzado y se inclinan para ver el muñeco [Fig. nº 40]. Juan entra en campo por la izquierda, al tiempo que Olmo pregunta a los hermanos “¿qué hombre habéis hecho niños? ¡Si os falta lo mejor!” (45’ 08”). Entonces se agacha y empieza a añadir genitales al muñeco [Fig. nº 41]. En un ligero picado la cámara encuadra en un plano medio a Olmo, al muñeco y a la cabeza de Paula. El objetivo comienza entonces a desplazarse lentamente hacia la izquierda, girando alrededor de los personajes y tratando de filmar a modo de documental la creación de Ocaña en directo, manteniendo en todo momento el picado [Fig. nº 42].

Desde fuera de campo se escucha a Juan en *off* pidiéndole a Olmo que pare, y avisándole de que va a estropear el muñeco. En cambio Paula, también en *off*, le anima riéndose de su ocurrencia. Cuando Olmo termina, la cámara encuadra en escorzo y en picado un plano medio del muñeco, el mismo Olmo, Paula y los dos niños, uno a cada lado de la figura de arena, componiendo un paréntesis en torno a la criatura [Fig. nº 43].

⁴⁵⁶ En el guión esta frase aparece algo retocada remarcando más aún el concepto de la sexualidad con los niños: “admitirían antes que no existe la luna que el admitir la posibilidad de sexualidad con los niños” (Garay, 1980: 27). En el guión original, Paula incluso habla de la figura del pederasta, afirmando que sólo una cultura como la helénica la ha “admitido como normal” (Garay, 1980: 27).

El movimiento circular de la cámara prosigue entonces hasta encuadrar en el centro de un plano medio a Paula que propone hacer una mujer del hombre que ha hecho su amigo, para lo que ha de practicarle una operación de “cambio de sexo” [Fig. nº 44]. Ante esta propuesta, Olmo se aparta pasando por delante del objetivo, y cede el puesto y la palabra a Paula, que comienza a escenificar la operación. El objetivo se aproxima y en un plano medio corto encuadra, siempre en picado, los genitales del muñeco al tiempo que Paula explica paso a paso la operación y simula las incisiones con una pala sobre la masa de arena. En el margen derecho del cuadro, su sobrina se asoma curiosa entrando en plano [Fig. nº 45].

Garay utiliza entonces un plano contraplano para narrar la intervención: por una parte un primer plano del rostro de Ocaña que muestra cara de desagrado, como si estuviera viendo realmente la operación [Fig. nº 46], y por la otra el mismo plano medio corto picado sobre la zona sometida a la intervención de Paula que da continuidad a la acción, mientras en *off* se escuchan los gritos de Ocaña avisando de que se está mareando “con tanta sangre” (46’ 17”). En los contraplanos de la operación, la sobrina de Paula se muestra cada vez más atenta, a pesar de la terminología técnica empleada por la improvisada cirujana⁴⁵⁷. Cuando termina la operación, Garay empieza a plantear el fin de la secuencia marcado con un tono poético.

La iluminación de las últimas tomas se vuelve más tenue, ya que, al rodar al atardecer y en exteriores sin iluminación artificial, se deja notar el paso del tiempo. Luego se pasa a un primer plano de la mano del muñeco consumida por las olas del mar, y seguidamente el director vuelve a emplear una sucesión de planos y contraplanos. Primero, un plano medio corto que encuadra en picado todo el cuerpo del muñeco dejando ver cómo este se va deshaciendo [Fig. nº 47] y después, su contraplano, un encuadre medio y con la cámara baja de los tres homosexuales y los dos niños sentados en el suelo observando cómo se consume la mujer de arena recién operada [Fig. nº 48]. La secuencia finaliza con un plano general de la playa, desde la orilla hacia el mar, que encuadra la zona en la que presumiblemente estaba el muñeco, del cual ya no queda nada.

Esta secuencia condensa todo el potencial subversivo de *Manderley*. Su relevancia radica en el modo en que la sexualidad, y especialmente la homosexualidad, se hacen explícitas ante la infantil mirada de los sobrinos de Paula. Tanto la obsesión de

⁴⁵⁷ Se habla de neoclítoris y de neovagina.

Olmo por los hombres –refiriéndose al pene como “lo mejor”– como el deseo de cambiar de sexo de Paula se manifiestan sin ningún tipo de cuestionamiento moral ni cortapisas frente a los niños. Garay rompe así, con esta secuencia, el tabú que tradicionalmente se ha impuesto socialmente en torno a la sexualidad y la infancia. Además el tono marcadamente didáctico que Paula emplea en su explicación sobre el cambio de sexo permite al director abrir una grieta en el terreno de la educación sexual de los niños, que en la España de la época aún estaba dominada por el puritanismo religioso, una de las herencias de la educación franquista.

Por otra parte, en los diálogos de la primera mitad de la secuencia, Olmo y Paula hacen mención de la problemática de la sexualidad *de* y *con* los niños, que era un tema polémico en la época, y que estaba de actualidad gracias a los colectivos militantes que mantenían abierto el debate al respecto en sus manifiestos⁴⁵⁸. Sin embargo, la actitud de Paula y Olmo no puede identificarse con la de estos colectivos, pues ellos no proponen ningún cambio, ni plantean estrategias de acción para acabar con la situación que denuncian, tan solo señalan un elemento problemático que entonces constituía un tabú social.

A pesar de que la prensa de la época pasó por alto el papel subversivo que Ocaña desempeñó en el film⁴⁵⁹, sí supo apreciar, aunque sin identificar porqué, el carácter “incómodo” de la película (Miñarro, 1981: 65-66). La imposibilidad de descifrar dicha incomodidad, se debió principalmente a que los críticos especializados del momento carecían de las herramientas necesarias para valorar *Manderley* desde el punto de vista de la cultura homosexual, tal como aquí se ha hecho. Visto desde ésta óptica, el mensaje transgresor que se transmite en esta película supone un ejemplo más de la performatividad camp vinculada a la homosexualidad como elemento que cuestiona las normas y deshace los presupuestos hegemónicos sobre la sexualidad. Además, el film destaca en la historia del cine homosexual subversivo porque merced a su reflexión en

⁴⁵⁸ En la mayoría de los manifiestos y plataformas de los colectivos militantes surgidos entre 1975 y 1980 existían referencias al respecto, concretamente a través de peticiones de considerar los 14 años como la “edad mínima para fijar el consentimiento en la relaciones sexuales” (Soriano Gil, 2005: 134). Tal es el caso de grupos como el FAGC, el FHAR, el MDH, el MERCURIO, el FAHPV o el FAGI. Sin embargo, hubo otros colectivos, como el EHGAM o el FLHOC que fueron más allá reclamando el “reconocimiento de la sexualidad desde la infancia” (Soriano Gil, 2005: 146, 163). Incluso hubo quien, como la CCAG –el colectivo catalán con planteamientos más radicales– llegó a pedir la liberación sexual de los niños, criticando “la imposición en ellos de las normas dominantes” que les convierte “desde pequeños en seres oprimidos y explotados” (Soriano Gil, 2005: 180).

⁴⁵⁹ El personaje interpretado por Ocaña en el film ha sido normalmente menospreciado por la crítica arguyendo que la libertad que éste encarna supone una amenaza para la profundidad del mensaje del film (Miñarro, 1981: 65).

torno a la sexualidad infantil Jesús Garay logró actualizar los discursos transgresores conocidos hasta entonces con nuevos planteamientos⁴⁶⁰.

2.2 Xavier-Daniel: *Silencis*

En la misma línea de renovación temática del cine homosexual subversivo, se encuentra *Silencis* (1982). Se trata de la ópera prima de Xavier-Daniel, un realizador autodidacta que aprendió la profesión participando como asistente técnico en diversas producciones cinematográficas y que, hasta entonces, se había dedicado a la crítica de cine y vídeo, y a la organización de diversos festivales cinematográficos (Maso, 1983: 27; De Fluvià, 2003: 85-87). En su cortometraje *Silencis*, Xavier-Daniel aborda la diversidad sexual desde una óptica transgresora con la que establece una relación directa entre instituciones tan influyentes en la España de la época como el Ejército o la Iglesia católica y la homosexualidad y el incesto.

La película narra la historia de un militar y padre de familia que desea secretamente a su hijo adolescente⁴⁶¹. Estos sentimientos producen en él un alto grado de frustración, ya que chocan con su educación católica y su código profesional en tanto que miembro del ejército. La imposibilidad de expresar su deseo homosexual crea en el seno de su hogar un ambiente muy tenso que termina por arruinar la convivencia, y su mujer –interpretada por Ocaña– acaba abandonándole junto a sus dos hijos. La marcha de su esposa, lejos de establecerse como un elemento negativo, parece liberar al militar, que termina por reconocer su homosexualidad renunciando muy gráficamente a todo lo que representa el Ejército y asumiendo plenamente los sentimientos que tiene hacia su hijo.

Según afirma Xavier-Daniel, el proyecto original del film data de 1979, cuando comenzó a buscar financiación oficial para llevarlo a cabo (De Fluvià, 2003: 87). En ese momento, debido a la complicada situación política que se vivía en España, el guión fue censurado⁴⁶²; aún era demasiado temprano para plantear el tema de la homosexualidad vinculada al Ejército (De Fluvià, 2003: 87), uno de los pilares fundamentales del recién

⁴⁶⁰ Puede reconocerse, en cambio, cierta mirada pedófila en algunos ejemplos de la filmografía hispánica anterior como *Marcelino, pan y vino* (1955) de Ladislao Vajda y *El amor del Capitán Brando* (1974) de Jaime de Armiñán. Posteriormente, en 2000 Cesc Gay volvió a tratar el tema de la sexualidad infantil vinculado con la homosexualidad en *Krámpack*.

⁴⁶¹ El sentimiento homoerótico hacia su hijo no responde al tema de la homosexualidad, la infancia y la pederastia, tratado en *Manderley*, ya que su vástago es ya mayor y libre de elegir.

⁴⁶² http://www.valentifilms.com/index.php?option=com_content&view=article&id=140%3Asilencis&catid=40&Itemid=132. (Consultado el 25 de mayo de 2011).

difunto franquismo y de las instituciones que más tiempo y esfuerzo costó democratizar (Aguilar Olivencia, 1999: 353). Todos los esfuerzos del director para conseguir financiación por parte de las instituciones fueron en vano y el proyecto tuvo que retrasarse hasta que la productora Samba⁴⁶³ pudo financiarlo en 1982 (De Fluvià, 2003: 87).

El resultado fue un cortometraje filmado íntegramente en blanco y negro, mudo y con una factura muy cuidada en la que destaca la utilización expresiva de la iluminación y un estudio detallado de cada plano, donde algunos elementos de los decorados y del atrezzo, como los espejos o las esquinas, cobran especial relevancia narrativa. De esta puesta en escena cabe resaltar especialmente la participación de Carles Gusi⁴⁶⁴ como fotógrafo y operador de cámara, que acerca la película al ámbito artístico. Igualmente digna de mención resulta la banda sonora, compuesta por una selección de obras de Shchedrin, Shostakóvich y Brian Eno, con la que Xavier-Daniel enfatiza los momentos de mayor tensión del cortometraje (Maso, 1983: 27). *Silencis* fue filmado originalmente en 16mm⁴⁶⁵ (Olson, 1996: 229).

Un año después de su realización, en 1983, la cinta fue seleccionada para participar en la sección *Panorama* del Festival Internacional de Cine de Berlín⁴⁶⁶, donde se estrenó mundialmente⁴⁶⁷. Desde ese momento la obra circuló por certámenes europeos y americanos, como el *Festival de Lecce* (Roma), donde obtuvo el premio del Jurado de la Crítica también en 1983, el portugués *Festival Internacional de Cinema de Autor de Figueira da Foz* (Marcet, 1983: 27; Nazario, 2010: 221) o el *Outfest Gay & Lesbian Film Festival* de Los Ángeles en 1985⁴⁶⁸. Conforme la película fue obteniendo reconocimiento en el extranjero, su presencia en los festivales españoles se hizo progresivamente más notable y se presentó en la *Mostra del Cinema Mediterrani* de Valencia, en la Muestra Cinematográfica del Atlántico en Cádiz y en el *Festival de Vilanova i la Geltrú* (Marcet, 1983: 27). El film llegó incluso a obtener un

⁴⁶³ El nombre de la productora ha sido obtenido directamente de los títulos de crédito de *Silencis*.

⁴⁶⁴ Carles Gusi, es un director de fotografía que comenzó trabajando en proyectos de directores independientes como Antoni Padrós (*Lock-out*, 1973), Jesus Garay (*Nemo*, 1978, *Manderley*, 1981) o Paulino Viota (*Cuerpo a cuerpo*, 1982), y en los años posteriores colaboró con realizadores insertos en el *mainstream* español, como Santiago Segura (*Torrente, el brazo tonto de la ley*, 1997), Enrique Urbizu (*La caja 507*, 2001) o Iciar Bollain (*Te doy mis ojos*, 2004).

⁴⁶⁵ Pero fue hinchado a 35 mm para poder distribuirlo en festivales cinematográficos nacionales e internacionales.

⁴⁶⁶ http://www.berlinale.de/en/archiv/jahresarchive/1983/02_programm_1983/02_Filmdatenblatt_1983_19830967.php. (Consultado el 19 de mayo de 2011).

⁴⁶⁷ Información obtenida en correspondencia con Xavier-Daniel (29 de julio de 2008).

⁴⁶⁸ Ídem.

reconocimiento oficial al recibir en 1984 el Premio Especial Calidad del Ministerio de Cultura (Xavier-Daniel, 2010: 221).

Varias décadas después, en los primeros años del siglo XXI, *Silencis* continúa programándose en ciclos de cine experimental y de vanguardia en la Filmoteca Española⁴⁶⁹, y en otros dedicados al cine de temática homosexual⁴⁷⁰, además el Museo del Cine de Taipei⁴⁷¹ ha comprado una copia de la película para su colección. Al igual que ocurre actualmente con los vídeos del colectivo *Video-nou*⁴⁷², *Silencis* ha vivido un proceso de institucionalización que le ha llevado a convertirse en una pieza de museo valorada artísticamente. Ambos ejemplos, junto con el caso de Pedro Almodóvar, son indicativos del cambio sociopolítico vivido en España a partir de la década de los ochenta y del grado de integración en el ámbito cultural general que desde entonces alcanzaron manifestaciones que previamente podían considerarse marginales dentro de una cultura particular como la homosexual.

Silencis es un film profundamente homoerótico en términos estilísticos. Todo en él hace referencia a la cultura homosexual, desde las duchas comunitarias que toman los adolescentes después de hacer deporte —y que el director remarca como enclave voyeurístico al filmar la secuencia desde el exterior de la sala dejando así que el marco de la puerta encuadre los planos de los jóvenes duchándose [Fig. nº 49]—, hasta el planteamiento del tema tabú del Ejército como comunidad donde solo conviven hombres, pasando por el transformismo como expresión de la identidad homosexual o, incluso, la presencia de la misoginia que a menudo se achaca a los homosexuales⁴⁷³. Pero además, desde el inicio del film la cámara contribuye a hacer explícito un fuerte deseo homoerótico recorriendo sugerentemente los cuerpos varoniles, redundando en primerísimos planos de labios con bigote y camisas entreabiertas que muestran los

⁴⁶⁹ La última vez en el año 2005, incluida en un ciclo llamado *Cultura en democracia*. <http://www.mcu.es/cine/docs/MC/FE/PrograDore/PrograDore24.pdf>. (Consultado el 19 de mayo de 2011).

⁴⁷⁰ Un ejemplo de ello es el ciclo de cine que acompañó a la exposición *Ocaña. 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*, en el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz) en 2011.

⁴⁷¹ http://www.valentifilms.com/index.php?option=com_content&view=article&id=140%3Asilencis&catid=40&Itemid=132 (Consultado el 8 de diciembre de 2011).

⁴⁷² Véase *supra*.

⁴⁷³ Hay varios elementos que nos permiten reconocer la misoginia en el corto. En él no trabaja ninguna actriz y el único papel femenino, el de la esposa del militar, fue interpretado por Ocaña. Pero además este personaje es el único con un marcado carácter negativo en el film, ya que cuando desaparece abandonando a su familia el militar consigue por fin liberarse de sus coerciones y manifestar su verdadera identidad sexual. El carácter misógino de la película queda reforzado en una secuencia en la que se narra una ensoñación liberadora que tiene el militar al aceptar su homosexualidad, y en la que este imagina que su mujer no le ha abandonado, sino que él la ha matado. Para más información sobre la misoginia gay consúltese Nabal Aragón (2007: 105-136).

pechos poblados de pelos, así como primeros planos de la zona genital masculina en cuerpos vestidos y desnudos.

La homosexualidad recibe en este cortometraje un tratamiento próximo a posturas libertarias, absolutamente desproblematizado y liberador, haciendo uso de las estrategias camp de apropiación con sentido crítico de elementos propios del franquismo, como el Ejército o la educación católica, y poniendo en juego referencias icnográficas tan cercanas al imaginario homosexual *underground* de los años de la transición, como los travestis de los cómics de Nazario [Figs. nº 50 y 51]. Todos estos elementos, reforzados por el deseo incestuoso que el protagonista siente hacia su propio hijo, hacen de la homosexualidad la herramienta con la que el director se enfrenta a los tabúes sobre las relaciones homoeróticas en el Ejército. Para ello configura un relato iconoclasta que rompe con el prototipo de militar varonil, protector de la patria y forzosamente heterosexual, que tanto prestigio tuvo durante el franquismo.

Hay una secuencia en *Silencis* en la que queda condensado todo el sentido transgresor del film y se ponen en escena la mayor parte de los elementos que caracterizan el discurso sobre la homosexualidad de Xavier-Daniel. Se trata del momento en que el militar reconoce su homosexualidad y la acepta rompiendo con todo su pasado (5' 40").

Esta es una secuencia de evocación surrealista, rodada casi en su totalidad con un ángulo de cámara bajo, y en la que predominan los movimientos panorámicos, los planos diagonales, picados y contrapicados. La acción comienza precisamente con la cámara baja ofreciendo un plano medio oblicuo y ligeramente contrapicado que encuadra la entrada de una casa desde el interior. La puerta queda relegada al lateral derecho del cuadro mientras que en el centro de la composición hay una esquina, elemento empleado para enfatizar la tensión de la acción que va a narrarse y el inquietante mundo interior del militar que Xavier-Daniel va a mostrar a continuación.

El padre, protagonista de la secuencia, entra en campo abriendo la puerta desde el exterior, va vestido con el uniforme militar [Fig. nº 52]. Avanza por el recibidor, sin que la cámara se mueva, y mira hacia el piso de arriba. El objetivo acompaña este gesto con un movimiento en contrapicado que da como resultado un plano con gran profundidad de enfoque, en el que se deja ver, a la izquierda del encuadre, todo el recorrido de la escalera que conecta las dos plantas de la casa. En el margen derecho inferior queda emplazado el busto del padre en escorzo, y en lo alto de la composición su hijo conversando con un travesti de tipo nazariano –con bigote, calvo y con pelo en

el pecho. El travesti mira al militar, mientras el adolescente prosigue conversando con él [Fig. nº 53]. Entonces, se pasa a un plano medio corto, aún en contrapicado, del hijo del militar y su acompañante que se gira ahora hacia el chico. Seguidamente se pasa a su contraplano, un encuadre oblicuo en primer plano picado del rostro de asombro del protagonista, que no da crédito a lo que ve, y que ayuda a subrayar el carácter onírico de la secuencia.

Los planos y contraplanos se suceden hasta que en un plano medio en contrapicado, el travesti se gira bruscamente hacia el militar y comienza a descender las escaleras mirándole fijamente. La cámara sigue al personaje con un movimiento también descendente. Una vez que este ha alcanzado el suelo queda encuadrado con el objetivo situado a poca altura en plano medio corto y un movimiento panorámico hacia la derecha le sigue mientras, con la mirada puesta en el militar, toma una copa de una mesa próxima y se marcha. Con un nuevo movimiento panorámico hacia la izquierda de 180° la cámara sigue al travesti que entra en una sala contigua donde se está celebrando una fiesta. Un *travelling* hacia delante introduce al espectador en una habitación con una tenue iluminación de relleno y varios focos laterales que señalan los puntos en los que se desarrollan las acciones principales, algunas muy próximas al objetivo y otras al fondo de la sala, con lo que se obtiene una sensación de gran profundidad.

Una vez dentro, la cámara mantiene en el centro del cuadro al travesti con varios movimientos panorámicos hacia la izquierda y la derecha. Este personaje se desplaza por el espacio alternando con los invitados de la fiesta hasta que se detiene a hablar con otro de los hijos del militar que también asiste al evento. La cámara prolonga esta última panorámica hacia la izquierda encuadrando a una pareja de varones que están besándose apasionadamente en un sofá con el torso descubierto. Todos los asistentes a la fiesta son hombres y mantienen distintas actitudes que sugieren homosexualidad. La mayor parte de ellos están charlando o ligando, a excepción de la pareja, que hace de su sexualidad algo totalmente explícito.

Inmediatamente después se pasa a un plano general muy escorado de la sala, con el que el director ofrece una visión de conjunto de todos los personajes, aunque los amantes del sofá quedan con la mitad del cuerpo fuera de campo [Fig. nº 54]. El encuadre diagonal y la esquina iluminada al fondo de la sala inciden en la importante presencia que en *Silencis* tiene lo torcido. Como si de un preludio de la teoría queer de los años noventa se tratase, Xavier-Daniel habla así de la homosexualidad, como algo torcido –no recto–, apropiándose conscientemente –a través de ambos elementos– del

concepto de desviación transformando el insulto en un elemento positivo –por la naturalidad con la que se trata y la ausencia total de censura– que dota a la composición de un aura inquietante y perturbadora.

Tras esta visión, el militar decide subir a su habitación. La cámara le espera en el interior de la misma encuadrando desde abajo y en diagonal un primer plano en ligero contrapicado en el que se aprecia un espejo colgado de la pared, y bajo él una mesa sobre la que se apoyan distintos objetos. El protagonista entra en campo abriendo la puerta por el margen derecho y se sitúa frente al espejo, muy cerca del objetivo de la cámara, con lo que sólo puede verse de espaldas y con el cuerpo cortado por las piernas y la cabeza. En cambio, gracias al espejo también puede verse su rostro reflejado fuera de foco.

La cámara permanece inmóvil mientras el militar contempla su imagen en el espejo, deja su cigarro en un cenicero que hay sobre la mesa y comienza a quitarse los galones del traje. Cada vez con más decisión y rabia se desprende del uniforme en su totalidad, y se queda desnudo ante el espejo, que hace de único testigo en este proceso de afirmación de su identidad sexual. Una vez se ha desprendido de todas sus vestimentas y de lo que estas representan, comienza a masturbarse frente a su propia imagen [Fig. nº 55]. Su reflejo aún se mantiene fuera de foco, mientras la espalda y el trasero, ahora desnudos, quedan nítidamente enfocados en primer plano.

Este momento de encuentro consigo mismo queda completado por medio de tres fragmentos, que se comentarán seguidamente, en los que se representan los pensamientos del militar mientras se masturba. Todo ello intercalado mediante el montaje con los mismos planos de la masturbación que se han descrito y otros primeros planos del rostro del protagonista en el espejo ligeramente escorados hacia la derecha [Fig. nº 56]. El efecto espacial que se crea mediante el reflejo del espejo en estos encuadres provoca en el espectador una sensación de pérdida de la orientación y desconcierto que permiten al realizador jugar con elementos reales y oníricos.

Aprovechando la ambigüedad espacial que provoca este efecto, Xavier-Daniel muestra en segundo plano y fuera de foco al hijo, objeto del deseo del militar, en el instante preciso en que éste está alcanzando el clímax al final de la secuencia. En un primer momento, podría interpretarse esta aparición como un producto de la imaginación del padre⁴⁷⁴, pero finalmente, mediante un cambio focal el hijo cobra

⁴⁷⁴ Como puede verse, una iluminación dura y lateral, orientada hacia los ojos del muchacho, inciden en la sensación de irrealidad producida aquí.

nitidez, y se descubre que era real y estaba en el mismo espacio que su padre mientras este se masturbaba.

El discurso homosexual subversivo que Xavier-Daniel propone en *Silencis* se completa con los tres fragmentos anteriormente citados que el director utiliza, a modo de *flashbacks*, para representar la imaginación del militar mientras se está masturbando delante del espejo. El primero de ellos consiste en un plano medio de un sacerdote sentado en una silla con un monaguillo arrodillado a su lado y agarrado a sus piernas. Ambos permanecen hieráticos e impassibles hasta que el sacerdote se agacha para besar bruscamente al muchacho en la boca [Fig. nº 57]. Este episodio de naturaleza autobiográfica en la diégesis representa el primer acercamiento del militar a la homosexualidad cuando era un niño y es una clara crítica a la educación religiosa durante el franquismo y a la doble moral de la Iglesia católica en estas cuestiones, pues al mismo tiempo critica la homosexualidad de cara al exterior y oculta los casos de abusos en su seno.

El segundo *flashback* es un recuerdo de los días de instrucción del militar, y presenta al protagonista vistiendo el uniforme, con la camisa abierta y postrado en una camilla mientras un compañero de filas, igualmente ataviado, le coloca un aparato sadomasoquista en los pezones. Acto seguido, se besan apasionadamente escenificando una relación homosexual, que junto al fragmento anterior constituye un ataque directo a los pilares fundamentales del franquismo⁴⁷⁵ [Fig. nº 58].

El último fragmento consiste en una reminiscencia de las prácticas sexuales que el militar practicaba con su mujer (Ocaña). Se inicia con un primer plano muy picado y en escorzo del militar, que abraza a su mujer por detrás; él permanece de pie mientras que ella está sentada en una silla [Fig. nº 59]. La cámara, en un movimiento panorámico descendente que agudiza el picado paulatinamente, revela lo que está ocurriendo: la esposa del militar se masturba con la pistola de su marido mientras él le acaricia metiendo su mano por el escote [Fig. nº 60 y 61]. Entonces se pasa a un primer plano del rostro del personaje interpretado por Ocaña en el que se aprecian también las manos del militar dentro de su camisa. La actuación exagerada de Ocaña muestra el placer que este juego sexual despierta en ella [Fig. nº 62]. A continuación, se pasa al mismo plano

⁴⁷⁵ Esta no es la primera ocasión en la que se trataba el asunto de las relaciones homoeróticas en la filmografía española: *¡Harka!* (1941) de Carlos Arévalo y *¡A mi la legión!* (1942) de Juan de Orduña, son dos ejemplos notables de ello, a pesar de que el tratamiento de la homosexualidad en ambas, oculto tras un manto de camaradería marcial, no se asemeja al de *Silencis*. Para más información al respecto véase Mira (2008).

picado del inicio y, finalmente, el fragmento concluye con un primerísimo plano del rostro de Ocaña que redonda en el goce de la mujer.

Esta secuencia justifica por sí misma el valor de *Silencis* dentro de la historia del cine homosexual subversivo. En cambio, la película no termina con esta afirmación de la identidad sexual del militar frente al espejo y a su hijo. En los minutos restantes el padre, ya sin uniforme, cena junto a su hijo y dos hombres más alrededor de una mesa. Al terminar de cenar los cuatro se van a dormir, cada uno con su respectiva pareja. Los últimos planos son para el antiguo militar, que cierra la cinta metiéndose en la cama con su hijo, que le espera a punto de dormirse. El director del cortometraje emite con este final un último mensaje perturbador, con el que hace tambalearse las normas sociales situando al incesto homosexual, no solo como un motivo de felicidad, sino también como el punto álgido en el proceso de configuración de las identidades sexuales tanto del militar como del joven.

A pesar de ser valorado en la actualidad por su factura y su carácter plástico, *Silencis* es al mismo tiempo un texto de gran valor documental, que muestra –igual que lo hizo *Manderley*– la pervivencia de la homosexualidad como elemento de subversión en el ambiente catalán de los primeros años ochenta tras el final del *underground*. Una subversión que se plantea en este cortometraje atentando contra la estabilidad familiar a través del incesto, y alterando las normas sociales que aún justificaban tabúes como las relaciones homoeróticas en el Ejército y la Iglesia.

Los años ochenta consolidaron el cambio social, económico, político y cultural en España. También en lo que respecta a la cultura homosexual española la década supuso un verdadero cambio de paradigma, consistente en el declive de la militancia y en el auge de los modelos de performatividad camp desarrollados en ambientes socioculturales alternativos, como la *movida* o el *rrollo*. Tal proceso provocó que durante estos años las escasas muestras de cine homosexual subversivo se desarrollasen lejos de la ortodoxia militante y se identificase plenamente con las formas expresivas de lo que durante los años setenta se consideraba el *underground*.

Las tres películas estudiadas en este capítulo presentan ciertas características comunes. Todas ellas muestran los rasgos más diferenciadores de la identidad homosexual, como la “pluma” o el travestismo reforzando así la posición de dichos modelos en contra de la integración social y a favor de la confrontación ante los tabúes sexuales escenificando planteamientos homoeróticos alternativos, frente a la

heterosexualidad dominante. Además, los tres filmes exponen planteamientos transgresores inexplorados durante la década de los setenta: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* pone en escena un lesbianismo crudo, que además queda radicalizado por los tintes sadomasoquistas de la relación entre Luci y Bom; en *Manderley* se ponen en cuestión los tabúes en torno a la sexualidad infantil y la relación entre sexo e infancia; y en *Silencis* Xavier-Daniel ataca la preconcebida heterosexualidad de los dos mayores pilares sobre los que se sustentó el franquismo, la Iglesia católica y el Ejército. Una última coincidencia relaciona estas tres películas entre sí; todas alcanzaron una visibilidad mayor de la que sus autores pudieron esperar cuando iniciaron los proyectos, ya sea a través de los cines comerciales, de festivales cinematográficos o de las galerías de los museos.

Después de *Silencis* no se vuelven a encontrar muestras de cine homosexual subversivo durante los años ochenta. Este tipo de cine reapareció una década después, cuando ciertos directores retomaron la realización de películas de contenido transgresor en distintos formatos y partiendo desde diferentes condiciones de producción, distribución y exhibición⁴⁷⁶. Más tarde, en el nuevo milenio, las películas que hacen de la disidencia sexual su estrategia política se generalizaron aprovechando el desarrollado circuito de festivales de cine LGBTQ existente en España, y actualmente son numerosos los filmes de cada ámbito en los que puede leerse un mensaje subversivo⁴⁷⁷.

Pero esta historia pertenece ya a otro trabajo.

⁴⁷⁶ Entre estas películas se encuentran algunas vinculadas a la televisión como *Francesc y Luis* (1992) de Llorenç Soler, o el programa televisivo *Hasta en las mejores familias* (1995-1997), dirigido por Urbano Hidalgo e Inés Nuñez, entre otros; filmes creados para ser exhibidos en instituciones artísticas, como *Bollos* (1996) y *Un beso* (1996), Helena Cabello y Ana Carceller; y otras películas, realizadas desde la industria cinematográfica, como *Pasajes* (1996) de Daniel Calparsoro, *Amic/Amat* (1999) de Ventura Pons.

⁴⁷⁷ En los primeros años del siglo XXI cabe destacar filmes que forman parte de la historia del cine homosexual subversivo como: *En malas compañías* (2000) de Antonio Hens, *El camino de Moisés* (2004) de Cecilia Barriga, *El sexo de los ángeles* (2005) de Frank Toro, *La moma* (2007) de Samuel Sebastián, *Guerriller@s* (2010) de Montse Pujantell, *BOMBOM. La casa de mi deseo* (2003) y *La tentación vive arriba* (2004) de Eduardo Sourrouille, *Un Mystique Determinado* (2003) de Carles Congost, *Binder* (2009) de Florencia P. Marano, *Ocaña, la memoria del sol* (2009), de Manuel Huete, *Clandestinos* (2007) de Antonio Hens, *La mala educación* (2004) y *La piel que habito* (2011) de Pedro Almodóvar.

Imágenes

Pedro Almodóvar: cortometrajes (1974-1979)



Fig. nº 1: Fotografía del rodaje de *Muerte en la carretera*.



Fig. nº 2: Fotografía de los actores Juan Lombardero y Paloma Hurtado en un momento del rodaje de *Muerte en la carretera*.



Fig. nº 1: Fotografía del rodaje de *Muerte en la carretera*.

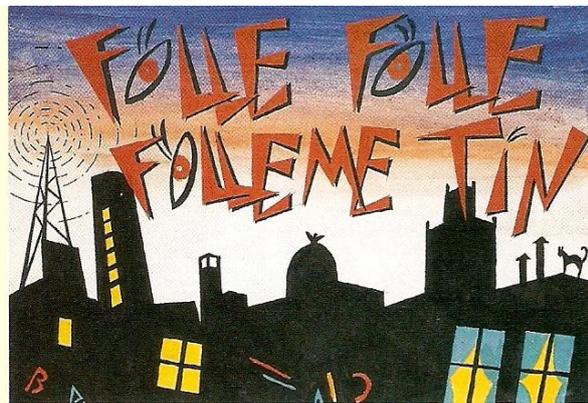
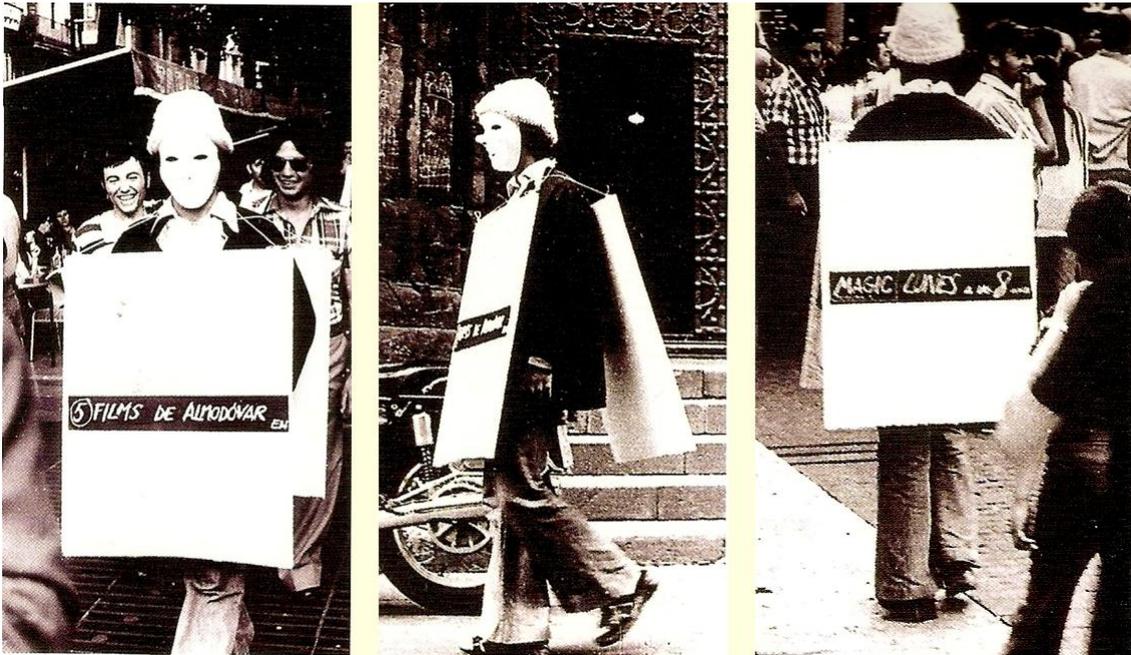


Fig. nº 4: Título de crédito de la película *Folle, folle, fólleme... Tim*.



Figs. nº 5, 6 y 7: De este modo promocionaba Almodóvar sus cortometrajes en Barcelona



Fig. nº 8: Fotograma de *El sueño o La estrella*



Fig. nº 9: Fotograma de *Trailer de Who's afraid of Virginia Wolf?*



Fig. nº 10: título de crédito de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*

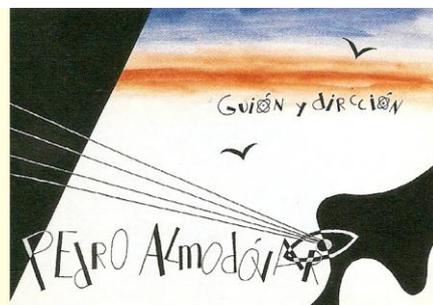


Fig. nº 11: título de crédito de *Folle, folle, follème... Tim*



Fig. nº 12: Cartel de *La caída de Sodoma*

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980)



Fig. nº 13



Fig. nº 14

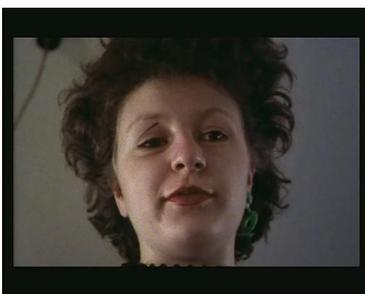


Fig. nº 15



Fig. nº 16



Fig. nº 17



Fig. nº 18



Fig. nº 19



Fig. n° 20



Fig. n° 21



Fig. n° 22



Fig. n° 23



Fig. n° 24



Fig. n° 25



Fig. n° 26



Fig. n° 27



Fig. n° 28



Fig. n° 29



Fig. n° 30



Fig. n° 31



Fig. n° 32

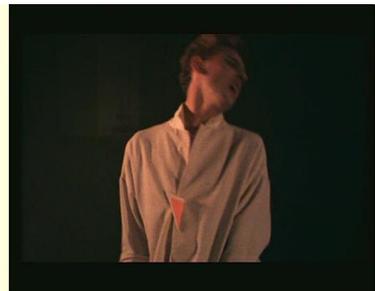


Fig. n° 33

Manderley (1981)



Fig. n° 34



Fig. n° 35



Fig. n° 36



Fig. n° 37



Fig. n° 38



Fig. n° 39



Fig. n° 40



Fig. n° 41



Fig. n° 42



Fig. n° 43



Fig. n° 44



Fig. n° 45



Fig. n° 46



Fig. n° 47



Fig. n° 48

Silencis (1982)



Fig. n° 49



Fig. n° 50



Fig. n° 51



Fig. n° 52



Fig. n° 53



Fig. n° 54



Fig. n° 55



Fig. n° 56



Fig. n° 57



Fig. n° 58



Fig. n° 59



Fig. n° 60



Fig. n° 61



Fig. n° 62

Conclusions

Dans la présente étude nous avons dessiné une carte des stratégies politiques du mouvement homosexuel et des expressions culturelles gays et lesbiennes au cours des années soixante-dix et quatre-vingt en Espagne, et nous y avons intégré une manifestation culturelle qui jusqu'à présent n'avait pas été située : le cinéma homosexuel subversif. Avec l'inclusion de ce type de cinéma dans la cartographie culturelle du mouvement LGTBQ s'ouvre un nouvel espace pour l'étude dans le cadre du cinéma gay et lesbien de l'Etat espagnol, composé de ces films dont le message met en jeu la diversité sexuelle comme un signifié transgressif, propose des modèles politiques et socioculturels alternatifs à partir de l'homosexualité, et questionne les tabous sexuels existant dans la société espagnole.

La spécificité du thème traité a rendu possible non seulement de tirer des films de l'oubli en élargissant ainsi la filmographie de thématique gay et lesbienne utilisée jusqu'à présent, mais aussi de proposer la relecture, basée sur l'analyse des discours transgressifs développés dans les films, de certaines œuvres très ayant été très étudiées sous des angles différents. L'élargissement filmographique dans ce projet s'est fondamentalement déroulé par le biais de l'inclusion dans le corpus de celui-ci de nombreuses œuvres provenant de milieux marginaux, dont la diffusion avait eu une portée limitée, mais dont la valeur contre-culturelle est forte. L'approche de ces films a permis de centrer l'étude sur des questions qui n'avaient pas été traitées de façon systématisée par l'historiographie espagnole, comme les relations entre le cinéma et la militance gay ou la production filmique réalisée dans les milieux *underground* du mouvement homosexuel.

Le cinéma homosexuel subversif, en tant que produit de la culture gay et lesbienne, prend forme au sein des tendances créatives militante et camp, qui conditionnent le contenu des films et la manière dont l'homosexualité s'y manifeste. La tendance vers un modèle d'expressivité ou un autre dépend des conditions politiques et économiques dans lesquelles les films ont été créés, et varie selon qu'il s'agit de films *mainstream*, militants ou *underground*.

Les films *mainstream* et militants qui ont été réalisés durant les années soixante-dix présentent de profondes différences entre eux en termes de production, de distribution et de projection. Cependant, ils partagent certaines caractéristiques en raison de leur volonté commune de changer le rapport de la société à l'homosexualité. Dans les deux types de films, on remarque un positionnement en faveur de la suppression des lois homophobes, de la non discrimination et des politiques intégratrices proposées par les collectifs activistes ; cela étant, les films militants (*Gais al carrer, Informe sobre el FAGC*) dépendent de la ligne politique d'un collectif en particulier (FAGC), tandis que les *mainstream* (*Los placeres ocultos, El diputado*) élaborent une synthèse des revendications de différents groupes activistes sans défendre une posture en particulier.

En termes de performativité homosexuelle les similitudes permettent moins de nuances car, aussi bien dans les films *mainstream* que dans les militants l'homosexualité se manifeste uniquement à travers le modèle identitaire viril. Ce modèle d'identité répond à l'intérêt politique manifesté par une bonne partie des collectifs activistes de montrer l'homosexualité comme quelque chose de normalisé, qui n'attire pas l'attention par rapport à la société et qui, de ce fait, est facilement intégrable dans celle-ci.

Face à ces films qui, malgré leur diversité, partagent certaines caractéristiques de fond, on trouve les œuvres *underground* dans lesquelles la pulsion camp prédomine. Dans ce type de films l'interprétation de l'homosexualité s'est éloignée des approches des collectifs et s'est articulée de façon hétérodoxe, libre et créative. On y perçoit un effort différenciateur et antinormalisateur, qui ne conduit pas à l'élaboration de messages en faveur de la reconnaissance de l'homosexualité par la société, mais à la création de discours qui misent sur une confrontation avec les habitudes sociales et les usages politiques qui maintiennent en vigueur l'homophobie comme expression culturelle.

Esthétiquement, les approches subversives des films *underground* deviennent explicites par le biais d'identités homosexuelles plus voyantes, opposées au modèle viril, qui sont illustrées par les performativités camp du maniérisme et des travestis. Cette pulsion camp adopte une forme différente dans chaque film grâce à son caractère ludique, à l'absence de normes préétablies pour son identification et à la conception de l'homosexualité comme une catégorie de construction individuelle et libre.

Au cours des années soixante-dix, le cinéma homosexuel subversif espagnol a montré une grande variété de formes et de contenus, car des films ont été réalisés dans

les trois milieux de production cités, avec leurs différents messages et façons de mettre en scène l'homosexualité. Cependant, vers la fin de la décennie cette situation a commencé à changer. Durant la décennie suivante, le cinéma, conditionné par la crise de l'activisme, s'est détaché des positions des collectifs, ce qui a engendré la disparition des films industriels et des films proprement militants de la filmographie subversive. A partir de ce moment, l'élaboration des récits transgressifs depuis l'homosexualité a échoué uniquement au milieu qui dans les années soixante-dix était étiqueté comme *underground*. En ce qui concerne la performativité homosexuelle, cela a signifié le triomphe des modèles identitaires camp face au prototype viril, qui a disparu des films réalisés durant cette décennie, en même temps que les maniérismes et les travestis se sont généralisés.

Un autre changement fondamental qu'on remarque suite à l'étude des films homosexuels subversifs des années quatre-vingt est qu'avec eux, en raison du contexte politique que traversait le pays, un processus d'institutionnalisation de la culture homosexuelle a débuté. Malgré le fait que l'acceptation de l'homosexualité n'ait pas été généralisée, et que l'homophobie n'ait pas non plus disparu complètement de la législation espagnole, les films réalisés durant cette période, créés dans des conditions non professionnelles (tournés en 16mm et produits en coopérative), ont accédé à des sphères visibles de l'industrie cinématographique et artistique. Cet accès a eu la particularité de se développer à travers des canaux différents pour chaque film, ce qui a permis de déterminer trois des diverses voies par lesquelles s'est déployé le cinéma homosexuel dans les décennies qui ont suivi : la pleine intégration à l'industrie du cinéma (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*), l'assimilation des films comme des œuvres d'art dans les musées (*Silencis*), et la distribution minoritaire de produits considérés propres à une culture homosexuelle spécifique (*Manderley*). L'augmentation de la visibilité de ces films a été le reflet de l'évolution sociale et politique relatif à la diversité sexuelle qui a eu lieu en Espagne depuis les années soixante-dix, lorsque les films qui étaient produits dans des milieux marginaux restaient toujours dans ces milieux⁴⁷⁸.

De façon générale, les propositions filmiques étudiées dans ces pages peuvent être rapprochées des approches politiques progressistes, grâce à la composante

⁴⁷⁸ Même l'exception que constituent les œuvres de *Video-Nou* –réalisées dans les années soixante-dix–, qui ont atteint une plus grande visibilité après leur entrée aux musées d'art contemporain (MACBA), l'ont fait au cours des années quatre-vingt et plus tardivement, au cours du nouveau millénaire.

subversive qu'elles affichent face à l'hétéronormativité. Néanmoins, les analyses réalisées ont permis d'identifier des attitudes discriminatoires et homophobes dans certains films, qui contrastent avec les objectifs politiques que ces derniers visent. Cela s'est manifesté principalement par le biais de la marginalisation des gays efféminés et de l'occultation des lesbiennes.

Dans le premier cas, l'homophobie se constate particulièrement dans les films militants et *mainstream*, qui misent sur l'image normalisatrice de l'homosexualité qu'offre le modèle d'identité virile en faisant obstacle à la présence des performativités les plus efféminées dans ces films. Les rares fois où les gays maniérés ou les travestis interviennent dans ces films, ils revêtent toujours un caractère folklorique ou risible ; l'avis de Raúl, personnage de *Los placeres ocultos*, concernant les gays maniérés⁴⁷⁹ en est le meilleur exemple.

Pour ce qui est de l'attitude envers les lesbiennes, la position la plus fréquente et que l'on retrouve dans les trois types de production identifiés ici, est la misogynie, qui les exclue des films en tant que femmes. Dans certains cas, cela s'avère symptomatique d'une nostalgie et d'une imitation des principes patriarcaux sur lesquels est fondée la société que les films eux-mêmes et leurs auteurs critiquent (*Informe sobre el FAGC*), et dans d'autres cas cela répond au supposé idéal gay d'une communauté uniquement constituée d'hommes (*Silencis*). Outre cette attitude majoritaire on remarque les propositions affichées dans *Gais al carrer* et *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, dans lesquels les lesbiennes trouvent en revanche un espace au sein duquel manifester la particularité qu'offre leur condition sexuelle et sociale, même si seul le premier film leur donne la parole pour qu'elles puissent s'exprimer à la première personne.

Comme nous avons pu le voir au fil de ces pages, le cinéma homosexuel subversif constitue une catégorie d'étude ayant une évolution et une problématique spécifiques qui lui confèrent une entité propre dans l'histoire du cinéma gay et lesbien réalisé en Espagne. Dans le présent projet, ce type de cinéma est apparu comme un phénomène complexe, novateur et rupturiste –tant de par sa façon d'aborder l'homosexualité que de par ses propositions formelles et esthétiques–, qui évolue en accord avec les tournures que prennent l'histoire politique de l'homosexualité et les principaux courants de la culture gay et lesbienne.

⁴⁷⁹ Voir *supra*.

Toutes ces caractéristiques ont engendré le fait que, dès les deux premières décennies de son histoire, le cinéma homosexuel subversif ait devancé certaines des thématiques avec lesquelles le dit *New Queer Cinema* a rénové le cinéma gay à l'échelle internationale au cours des années quatre-vingt-dix, comme par exemple l'absence de moralisme dans le traitement du sadomasochisme, de la drague dans les lieux publics, de la promiscuité ou de la prostitution (Suárez, 2006: 131). Les films de *Els 5 QK's*, *Video-nou*, Almodóvar ou Xavier-Daniel réalisés durant les années soixante-dix et quatre-vingt en ont été une parfaite illustration.

Dans les années suivantes le cinéma homosexuel subversif a rapidement évolué vers un paradigme très différent de celui que nous avons étudié dans ce projet. Les transformations ayant donné forme à ce nouveau modèle ont été dues, entre autres facteurs, à l'émergence du cinéma queer, à l'apparition de nombreux festivals de cinéma LGTBQ à travers tout l'Etat espagnol, et aux grandes modifications politiques qui ont touché la communauté homosexuelle dans ce pays au cours des dernières décennies. Les conséquences de ces changements donnent forme à une histoire qui sera écrite dans de futures recherches.



Bibliografía

Fuentes primarias:

Agencia EFE (1979) “Película española invitada al Fórum de Berlín”, en *La vanguardia*, 02.02.1979, p. 45.

Almodóvar, P. (1975) *Relatos*. Madrid.

— (1976) *El anuncio, (titulo provisional)* (guión). Madrid.

— (1981) *Fuego en las entrañas*. La Cúpula, Barcelona.

— (1985) “Super Almodóvar: *Yo hice super 8*”, en *Zine-Zine*, nº 1, 2

— (1991) *Patty Diphusa y otros textos*. Anagrama, Barcelona.

— (2004) *La mala educación* (guión). Ocho y Medio, Madrid.

Alphaville (1979) *Alphaville: anuario 1977-1978*. Alphaville, Madrid.

— (1981) *Alphaville news*, nº 3. Madrid.

Anabitarte, H. - Lorenzo Sanz, R. (1979) *Homosexualidad: el asunto está caliente*. Queimada, Madrid.

— (1980) “Entrevista con Angelo Pezzana”, en *El Viejo Topo*, nº 50.

Andrés, E. - Marco, J. M. (1980) “Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, de Pedro Almodóvar”, en *Dezine*, nº 4, pp. 26-28, 58.

- Anón. (1978) “Noticias gays”, en *Party*, nº 77, p. 17.
- (1978) “Ocaña ha vuelto de presentar su película en Cannes”, en *Lib. Uuna revista sugestivamente libre*, nº 82, pp. 22-24.
- (1979) “Los comunistas interpelan al Gobierno por no legalizar el *Front d’Alliberament gai de Catalunya*”, en *Party*, nº 109, p. 5.
- (1979) “Fiesta del IV aniversario del FAGC”, en *Party*, nº 139.
- (1980) “Noticias gays”, en *Party*, nº 153.
- (1980) “Información”, en *Dezine*, nº 3, p. 10.
- (1981) “Orgullo gay 1981”, en *Infogai*, nº 20.
- (1981-1982) “Sin título”, en *Infogai*, nº 24.
- (1986) “Col·lecció Documentació: Homosexualitat i Eclesia”, en *Butlletí informatiu de l’Institut Lambda*, nº 106, p. 8.
- (1988) “Reunión anual de la COFLHEE, Valencia 7 y 8 de noviembre de 1987”, en *Papers gais, Butlletí informatiu del Col·lectiu Lambda de València*, nº 0.
- (1990) “El Vaticano la caga de nuevo”, en *Gay Hotsa*, nº 48.
- Antolín, M. (1979) *Cine marginal en España*. Semana Internacional de Cine de Valladolid, Valladolid.
- Antolín, M. - Martí-Rom, J. M. (1977) “II Semana Nacional del Film Super 8. *Spanish underground*”, en *Cinema 2002*, nº 33.

Argullol, R. (1977) “Reflexiones sobre los años radicales. Movimientos estudiantiles”, en *Materiales*, nº 2. Incluido en VVAA, (1987) *La juventut a Catalunya al segle XX. Materials per una historia*, Vol. II. Diputación de Barcelona, Barcelona.

Arkadin 2 (1978) “Publicidad”, en *La vanguardia*, 26.05.1978, p. 31.

Arrieta, A. (1976) “Un independiente en París. Entrevista con Adolfo Arrieta”, en *Cinema 2002*, nº 19, pp. 44, 45.

Bonet, E. (1978) “There is an Independent Cinema in Spain, but...”, en *Millenium Film Journal*, nº 2, pp. 59-73.

Bonet Mojica, Ll. (1980) “Ventura Pons cultiva un humor mediterráneo”, en *La vanguardia*, 02.11.1980, p. 59.

Bufill, J. (1977) “La Tercera Semana del Super 8”, en *Star*, nº 31, pp. 56, 57.

— (1978) “Sin título”, en *Star*, nº 38.

Cardín, A. (1980) “Ocaña: the making of a sub-star”, en *Dezine*, nº 4, pp. 52, 53.

— (1987) “Una cierta sensación de fin”, en *Los Cuadernos del Norte*, nº 44.

Cardín, A. - Jiménez Losantos, F. (1978) “Literatura y cultura gay”, en *El Viejo Topo*, nº 16.

COFLHEE., (1989) “La COFLHEE no se suma a *Vota Rosa*”, en *Gay Hotsa*, nº 44.

Contel, R. (1979) “Cine de homosexuales”, en *Cinema 2002*, nº 56, pp 54-56.

De Fluvià, A. (1977) “Los movimientos de liberación homosexual en el Estado Español”, en Weinberg, M. - Williams, C. *Homosexuales masculinos*. Fontanella, Barcelona.

— (2003) *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-75)*. Laertes, Barcelona.

Farran i Serés, A. (1986) “10 anys d’història”, en *Lambda. Butlletí informatiu de l’Institut Lambda*, n° 100, pp. 6, 7.

Fernández Torres, A. (1981) “Pepi, Luci, Bom”, en *Contracampo*, n° 18, p.73.

FHAR (1971) *Rapport contre la normalité*. Champ libre, París.

FLHOC (1980) “¿Qué es el FLHOC?”, en *Party*, n° 162, p. 49.

— (1980) “¿Por qué un grupo de lesbianas?”, en *Party*, n° 162, p. 50.

F. M., (1979) “Travestis en Barcelona, detenciones diarias”, en *Party*, n° 117, p. 121.

Fornells, M. (1986) “Les lesbianes i l’Institut Lambda”, en *Lambda. Butlletí informatiu de l’Institut Lambda*, n° 100, p. 13.

Galán, D. (1980) “Pepi, Luci, Bom”, en *El País*, 30.10.1980.

Gallero, J. L. (1991) *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Ardora, Madrid.

Garay, J. (1980) *Manderley* (guión). Jesús Garay, Barcelona.

García, M. (1979) “Una semana de orgullo gay”, en *Party*, n° 119.

Gay Hotsa, (1988) *Gay Hotsa: Especial SIDA*, n° 41.

Gil, V. (1979) “La película del mes: Folle, folle, fólleme Tin”, en *Paso estrecho*, n° 9, pp. 38.

Imanol, (1989) “Los partidos políticos y el movimiento gay”, en *Gay Hotsa*, nº 45, p. 16.

Jiménez, L. (1978) “Críticas y comentarios: *Ocaña, retrat intermitent*”, en *Butlletí informatiu de l’Institut Lambda*, nº 7-8.

Linatza, R. (1980) “La homosexualidad tiene truco”, en *Infogai*, nº 21.

Llinàs, F. - Téllez, J. L. (1981) “El primer plano y el aceite de colza: entrevista con Eloy de la Iglesia”, en *Contracampo*, nº 25-26, pp. 27- 36.

Maldà (1978) “Publicidad”, en *La vanguardia*, 26.05.1978, p. 61.

Marc, (1978a) “*Buscando el camino de tu amor dels 5 QK’s*”, en *Lambda. Butlletí informatiu de l’Institut Lambda*, nº 9.

— (1978b) “*El diputado d’Eloy de la Iglesia*”, en *Lambda. Butlletí informatiu de l’Institut Lambda*, nº 11.

Marcet, J. (1983) “*Silencis*, el cortometraje de Xavier-Daniel despierta una gran polémica en Figueira da Foz”, en *La Vanguardia*, 17.09.1983, p. 27.

Mariñas, J. (1978) “Ocaña: Sarasa sí, ‘gay’ no”, en *Party*, nº 60.

Marta Entelequia (1976) “Historia de una semana”, en *Star*, nº 21, pp. 48-52.

Martínez Prado, M. - Maragall, P. (1983) “El vídeo, un enlace con el pueblo”, en *Autonomía local*, nº 5, pp. 21, 22.

Martí-Rom, J. M. (1978) “Institut del Cinema Català (ICC)”, en *Cinema 2002*, nº 38, pp. 72-75.

— (1978) “Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán” *Cinema 2002*, nº 38, pp. 56-60.

— (1980) “La crisis del cine marginal”, en *Cinema 2002*, nº 61-62, pp. 104-107.

— (1986-1987) “La Central del Curt (1974-1982): una experiencia alternativa”, en *Cinematògraf (Annals de la Federació Catalana de Cineclubs)* Vol. 4.

Maso, A. (1978) “Ocaña, retrat intermitent”, en *La Vanguardia*, 04.06.1978, p. 59.

Maso, S. (1983) “Silencis, el filme de Xavier-Daniel, acudirà al Festival de Figueira da Foz”, en *La Vanguardia*, 08.08.1983, p. 27.

Millán, F. (1978) “Noticias gays”, en *Party*, nº 66, p. 14.

Ministerio de Cultura, (1979) *Boletín Informativo del control de Taquilla: películas, recaudaciones, espectadores*, nº 5 (1977, 1978, 1979). Ministerio de Cultura, Madrid.

— (1981) *Boletín Informativo del control de Taquilla: películas, recaudaciones, espectadores*, nº 8. Ministerio de Cultura, Madrid.

— (1982) *Boletín Informativo del control de Taquilla: películas, recaudaciones, espectadores*, nº 9. Ministerio de Cultura, Madrid.

— (1983) *Boletín Informativo del control de Taquilla: películas, recaudaciones, espectadores*, nº 10. Ministerio de Cultura, Madrid.

Miñarro, L. (1981) “Manderley”, en *Dirigido por...*, nº 79, pp. 65-66.

Miret Jorba, R. (1980) “Entrevista con Jesús Garay”, en *Dirigido por...*, nº 78, pp. 23-25.

Nazario, (2010) *Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos* (Ellago, Barcelona, 2004 Ellago, Barcelona.

Nosotras, (1984-1988) *Nosotras, que nos queremos tanto*, nº 1, 3, 4, 5, 6. Madrid.

- Onliyú, (2005) *Memorias del underground barcelonés*. Glénat, Barcelona.
- Ordovás, J. (1977) *De qué va el rrollo*. La Piqueta, Barcelona.
- Pascual, F. (1980) “5º Festival de Cine den Super 8”, en *Dirigido por...*, nº 73.
- Petit, J. (1986) “El documento del Vaticano sobre los homosexuales”, en *El Pais*, 04.11.1986.
- (2003) *25 años más. Una perspectiva sobre el pasado, el presente y el futuro del movimiento de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales*. Icaria, Barcelona.
- Pons, V. (2011) *Els meus (i els altres)*, proa, Barcelona.
- Puig, T. (1977) “Ocaña, ¿la terrible ascensión de un marginado?”, en *Ajoblanco*, nº 27, pp. 21-23.
- (1978) “Ooocaña y la espontaneidad”, en *Ajoblanco*, nº 36, pp. 48-51.
- Ribas, J. (2001) “Niñas malas: Luisa Ortínez”, en *El Mundo* (Cataluña) del 15.12.2001.
- (2007) *Los 70 a destajo. Ajobanco y libertad*. RBA, Barcelona.
- Rosillo, E. (1979) “Eloy de la Iglesia: hacer cine sobre la homosexualidad pero sin tener que explicarla”, en *Party*, nº 95, pp. 14-15.
- Téllez, J. L. (1979) “*El diputado*, de Eloy de la Iglesia”, en *Contracampo*, nº 1, pp. 51-52.
- Tolédano, V. (1980) “Espagne: le super 8 entre l’expérimental et le militant”, en *La revue du cinéma*, nº 151, pp. 134-135.

Vega, J. (1981) “El aparato (ideológico) de Eloy de la Iglesia”, en *Contracampo*, nº 25-26, pp. 22-26.

Video-Nou, (1999) “Proyecto de estudio y de Intervención Vídeo en el Barrio de Can Serra (Hospitales)”, en *Banda Aparte* nº 16, pp. 49-50.

Zulueta, I. (1980) “Entrevista con Ivan Zulueta”, en *Dirigido por...*, nº 79, pp. 38-41.

Fuentes secundarias

Adam Donat, A. - Martínez Vidal, A. (2004) “‘Consideraciones sobre tan repugnante tendencia sexual’: la homosexualidad en la psiquiatría del franquismo”, en *Orientaciones: Represión franquista*, nº 7, pp. 51-70.

— (2008) “‘Infanticidas, violadores, homosexuales y pervertidos de todas las categorías’. La homosexualidad en la psiquiatría del franquismo”, en Ugarte Pérez, J. (Ed). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Egales, Madrid/ Barcelona, pp. 109-138.

Aguilar, C. et ál. (Eds.) (1996) *Conocer a Eloy de la Iglesia*. Filmoteca Basca, San Sebastián.

Aguilar Fernández, P. (1996) *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Alianza Editorial, Madrid.

— (2006) “La evocación de la Guerra Civil y del franquismo en la política, la cultura y la sociedad españolas”, en Juliá, S. (Dir.) *Memoria de la Guerra Civil y el franquismo*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, pp. 279-317.

Aguilar Olivencia, M. (1999) *El ejército español durante el franquismo*. Akal, Madrid.

Alas, L. (1989) “¿Quién engañó a Pedro Almodóvar?”, en VVAA, *El cine de Almodóvar y su mundo. Curso de verano El Escorial*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

— (2007) “Cine de los ochenta y cine de la movida. Una generación y su época”, en VVAA, *La Movida*. Comunidad de Madrid, Madrid.

Albaladejo, M. et ál. (1988) *Los fantasmas del deseo: a propósito de Pedro Almodóvar*. Aula 7, Madrid.

Aldrich, R. (Ed.) (2007) *Gleich und anders*. Murmann Verlag, Hamburgo.

Alfarache Lorenzo, Á. (2003) *Identidades lésbicas y cultura feminista: Una investigación antropológica*. Plaza y Valdés, México D. F.

Aliaga, J. V. - Cortés, J. M. (1993) *De amor y rabia. Acerca del Arte y el Sida*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

— (1997) *Identidad y diferencia. Sobre la cultura gay en España*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Allison, M. (2003) *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*. Ocho y medio/ Semana de cine experimental de Madrid, Madrid.

Álvarez Osés, J. A. - Cal Freire, I. - Haro Sabater, J. - González Muñoz, M. C. (2000) *La guerra que aprendieron los españoles. República y Guerra Civil en los libros de Bachillerato (1938-1983)*. Los libros de la catarata, Madrid.

Ameller, C. (1999) “Por una comunicación contextual. La experiencia de Vídeo-nou / Servei de Vídeo Comunitari”, en *Banda Aparte*, nº 16. La Mirada, Valencia, pp. 45-48.

Amorós, C. (2009) “Debates ideológicos en el movimiento feminista durante la transición española”, en Martínez Ten, C. - Gutiérrez López, P. - González Ruiz, P. (Eds.) *El movimiento feminista en España en los años 70*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, pp. 189-201.

Andreu, A. (2002) “El héroe amado. Criptohomosexualidad en el cine fascista español”, en *Orientaciones: Cinefilias*, nº 3, pp. 69-94.

Arnalte, A. (2003) *Redada de violetas. La represión de los homosexuales durante el franquismo*. La esfera de los libros, Madrid.

— (2004) “Galería de invertidos. Vida cotidiana de los homosexuales en las cárceles de Franco”, en *Orientaciones: Represión franquista*, nº 7, pp. 101-112.

Artières, P. - Zancarini-Fournel, M. (Dir.) (2008) *68. Une histoire collective [1962-1981]*. La Découverte, París.

Babuscio, J. (1982) “Lo ‘camp’ y la senibilidad homosexual”, en Dyer, R. et ál. *Cine y homosexualidad (Gays and films, 1977)*. Alertes, Barcelona, pp. 69-94.

Badenes Salazar, P. (2006) *La estética de las barricadas*. Universitat Jaume I, Castellón.

Badiou, A. (2010) “El emblema democrático”, en VVAA, *Democracia en suspenso, Casus Belli*, Madrid.

Ballesteros, I. (2001) *Cine (ins)urgente*. Fundamentos, Madrid.

Barba, D. (2009) *100 españoles y el sexo*. Random House Mondadori, Barcelona.

Bassets, L. - Bastardes, E. (1979) “La prensa clandestina en Catalunya: una reflexión metodológica”, en Vidal Beneyto, J. (Ed). *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*. Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS), Madrid.

Berzosa, A. (2008) “La Central del Corto, recuperando la experiencia”, en *Actas del I Congreso Internacional de Historia y Cine 2007*. Instituto de Cultura y Tecnología, Cátedra de Estudios Portugueses Luis de Camões, Universidad Carlos III, Madrid.

— (2009) *Cámara en mano contra el franquismo*. Al Margen, La Plata, Buenos Aires.

— (2009a) “Combate contra la otra censura: Francesc y Luis”, en *Lectures du genre*, nº 6. 2009, publicación Online : http://www.lecturesdugenre.fr/Lectures_du_genre_6/Berzosa.html. (Consultado el 14 de abril de 2011)

— (2010) “Terrorismo y homosexualidad: Un hombre llamado ‘Flor de Otoño’”, en Gaytán, E. - Gil, F. - Ulled, M. (Ed.) *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*. Rialp, Madrid, pp. 168-182.

Bonet, E. (1980) “Situación del vídeo en España”, en Bonet, E. - Dols, J. - Mercader, A. - Muntadas, A. *En torno al vídeo*. Gustavo Gili, Barcelona.

Bonet, E. - Dols, J. - Mercader, A. - Muntadas, A. (1980) *En torno al vídeo*. Gustavo Gili, Barcelona.

Boquerini, (1989) *Pedro Almodóvar*. JC, Madrid.

Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina (La domination masculine, 1998)*. Anagrama, Barcelona.

Brecht, B. (1974) *El compromiso en literatura y arte (Schriften zur Literatur und Kunst, 1967)*. Península, Barcelona.

Brillant, B. (2003) *Les clercs de 68*, presses Universitaires de France, París.

Bustamante, E. (2006) *Radio y televisión en España. Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Gedisa, Barcelona.

Butler, J. (2002) “Críticamente subversiva” (“Critical queer”, 1993), en Mérida Jiménez, R. (Ed.) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Icaria, Barcelona, pp. 55-81.

— (2006) *Deshacer el género (Undoing gender, 2004)*, paidós, Barcelona.

— (2007) *El género en disputa (Gender Trouble, 1990)*, paidós, Barcelona.

Buxán, X. (Ed.) (1997) *ConCiencia de un singular deseo*. Laertes, Barcelona.

— (2006) *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*. Egales, Madrid/Barcelona.

Campo Vidal, A. (2000) *Ventura Pons. La mirada libre*. Festival de Cine de Huesca, Huesca.

Carr, R. (2009) *España, 1808-2008*. Ariel, Barcelona.

Carter, D. (2004) *Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution*. St. Martin's Press, Nueva York.

Carrillo, J. (Ed.) (2005), *Desacuerdos, sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, Vol. 3. Granada, Arteleku/ Diputación Foral de Guipúzcoa, Centro José Guerrero/ Diputación de Granada, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universidad Internacional de Andalucía/ UNIA arteypensamiento.

Casas, Q. (1992) “Jesús Garay: la línea de sombra”, en *Nosferatu*, nº 19.

— (2009) *Jesús Garay, cineasta de l'obsessió*. Filmoteca de Catalunya-Pòrtic, Barcelona.

Castells, M. (1977) *Ciudad, democracia y socialismo: la experiencia de las asociaciones de vecinos en Madrid*. Siglo XXI, Madrid.

Castells, M. (2008) “Productores de ciudad: el movimiento ciudadano en Madrid”, en Pérez Quintana, V. - Sánchez León, P. (Eds.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal: Madrid 1968-2008*. Los libros de la catarata, Madrid, pp. 21-32.

Castro de Paz, J. L. (2005) *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*. Vía Láctea, La Coruña.

Chavarría, A. (2002) “La creación de uno mismo. En torno a tres entrevistas a Michel Foucault”, en *Orientaciones: Cinefilias*, nº 3, pp. 189-201.

Comabella, M. (2009) “Movimiento Democrático de Mujeres”, en Martínez Ten, C. - Gutiérrez López, P. - González Ruiz, P. (Eds.), *El movimiento feminista en España en los años 70*. Fundación Pablo Iglesias, Madrid, pp. 247-266.

Córdoba, D. - Sáez, J. - Vidarte, P. (2005) *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Cortés, J. M. (1993) “A Alberto Cardín In memoriam”, en Aliaga, J. V. - Cortés, J. M. *De amor y rabia. Acerca del Arte y el Sida*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

Courant, G. (2008) “Même les anges meurent dans le supplice”, publicada on-line en: <http://www.gerardcourant.com/index.php?f=24> (Consultado el 25 de julio de 2011).

Cristóbal, R. (2010) *La homosexualidad en el cine*. Irreverentes, Barcelona.

Désalmand, P. (2005) *Sartre s'est-il toujours trompé? La passe du vent*, Genouilleux.

Díaz de Rada, A. (2010) *Cultura, antropología y otras tonterías*. Trotta, Madrid.

Díaz Lopez, M. “Los caminos de El Deseo. Almodóvar y la industria filmica español”, en Vernon, K - D'Lugo, M. (Eds.), *A Companion to the Cinema of Pedro Almodóvar*. Blackwell Publishing, Nueva York/ Londres.

D'Lugo, M. (2006) *Pedro Almodóvar*. Illinois University Press, Urbana/ Chicago.

Domingo Lorén, V. (1977) *Los homosexuales frente a la ley*. Pllaza & Janés, Barcelona.

Domínguez Michael, C. (2008) “Juan Goytisolo y sus ancestros”, en *Letras Libres*, noviembre, pp. 52-56.

- Dopico, P. (2005) *El cómic underground español, 1970-1980*. Cátedra, Madrid.
- Dreyfus-Armand, G. - Gervereau, L. (Dir.) (1988) *Mai 68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde*. Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine Nanterre, Nanterre.
- Dyer, R. et ál. (1982) *Cine y homosexualidad (Gays and films, 1977)*. Alertes, Barcelona.
- (1990) *Now You See It: Historical Studies on Lesbian and Gay Film*. Routledge, Londres.
- (1993) *The Matter of Images: Essays on Representations*. Routledge, Londres.
- Enríquez, J. R. (Comp.) (1978) *El homosexual ante la sociedad enferma*. Tusquets, Barcelona.
- Eribon, D. (2001) *Reflexiones sobre la cuestión gay (Réflexions sur la question gay, 1999)*. Anagrama, Barcelona.
- (2004) *Herejías. Ensayos sobre la teoría de la sexualidad (Hérésies. Essais sur la théorie de la sexualité, 2003)*. Bellaterra, Barcelona.
- Fernández, J. A. (2004) “The Authentic Queen and the Invisible Man: Catalan Camp and Its Conditions of Possibility in Ventura Pons's *Ocaña, retrat intermitent*”, en *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 5, nº 1, pp. 83-99.
- Fernández, J. B. (2005) *Eduardo Haro Ibars: los pasos del caído*. Anagrama, Barcelona.
- Fernández Labayen, M. - Prieto Souto, X. “Film workshops in Spain: Oppositional practices, alternative film cultures and the transition to democracy”, en *Studies in European Cinemas*, Vol. 8, nº 3. (En prensa).

Folguera Crespo, P. (1997) “El franquismo. El retorno a la esfera privada (1939-1975)”, en Garrido, E. (Ed.) *Historia de las mujeres en España*. Síntesis, Madrid, pp. 527-549.

Font, R. (Ed.) (1976) *Jean-Luc Godard y el Grupo Dziga Vertov: un nuevo cine político*. Anagrama, Barcelona.

Foucault, M. (1981) “De l’amitié comme mode de vie”, en *Gai Pied*, nº 25, pp. 38-39.

— (1999) “Sexo, poder y política de la identidad” (“Sex, Power, and the Politics of Identity”, 1984) en Foucault, M., *Estética, Ética y Hermenéutica*, Paidós, Barcelona, pp. 417-430.

— (2001) *Los anormales. Curso del Collage de France (1974-1975) (Les anormaux. Cours au Collège de France 1974-1975, 1999)*. Akal, Madrid.

— (2002) *Historia de la sexualidad I, La voluntad de saber (Histoire de la sexualité I: la volonté de savoir, 1976)*. Siglo XXI, Buenos Aires.

Fuentes, P. (2007) “La transformación de las culturas homosexuales en la España del siglo XX”, en Herrero Brasas, J. A. (Ed.) *Primera plana. La construcción de una cultura queer en España*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Galván, V. (2010) *De vagos y maleantes. Michel Foucault en España*. Virus, Barcelona.

García-Calvo, C. (1989) “Early Almodóvar: la reina de la movida”, en VVAA, *El cine de Almodóvar y su mundo. Curso de verano El Escorial*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

García de León, M. A. - Maldonado, T. (1989) *Pedro Almodóvar. La otra España cañí*. Área de Cultura Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real, Ciudad Real.

García Rodríguez, J. (2008) *El celuloide rosa. Un paseo por la historia del cine de la mano de personajes homosexuales*. La Tempestad, Barcelona.

Goytisolo, J. (2002) “Genet y los palestinos: ambigüedad política y radicalidad poética”, en Genet, J. *Cuatro horas en Chatila* (*Quatre heures à Chatila*, 1983). Nación árabe, Madrid.

— (2003) *Pájaro que ensucia su propio nido*. Barcelona, Debolsillo.

Guasch, Ó. (1991) *La sociedad rosa*. Anagrama, Barcelona.

— (1997) “Minoría social y sexo disidente. De la práctica sexual a la subcultura”, en Buxán, X. (Ed.) *ConCiencia de un singular deseo*. Laertes, Barcelona.

Gubern, R. (2009) *Historia del Cine Español* (6ª Edición). Cátedra, Madrid.

Guevara, E. (1965) “El socialismo y el hombre en Cuba”, en *Manifiesto*. Ocean Press, La Habana.

Hernández Ruiz, J. - Pérez Rubio, P. (2004) *Voces en la niebla: el cine durante la transición española (1973-1982)*. Paidós, Barcelona.

Herrero Brasas, J. A. (Ed.) (2007) *Primera plana. La construcción de una cultura queer en España*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Hobsbawm, E. - Ranger, T. (2002) *La invención de la tradición* (*The invention of Tradition*, 1983). Crítica, Barcelona.

Hocquenghem, G. (1971) “Pour une conception homosexuelle du monde”, en FHAR, *Rapport contre la normalité*. Champ libre, París, pp. 71-77.

— (2009) *El deseo homosexual* (*Le désir homosexuel*, 1972). Melusina, Santa Cruz de Tenerife.

Holguín, A. (2006) *Pedro Almodóvar* (Cátedra, Madrid, 1994). Cátedra, Madrid.

Hopewell, J. (1989a) *El cine español después de Franco*. El Arquero, Madrid.

— (1989b) “Prólogo” a García de León, M.A. - Maldonado, T. (1989) *Pedro Almodóvar. La otra España cañí*. Área de Cultura Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real, Ciudad Real.

Jackson, J. (2009) *'Arcadie'. Un combat des homosexuels en France, de la Libération aux années SIDA*. Autrement, París.

Laiz, C. (1995) *La lucha final. Los partidos de la izquierda radical durante la transición española*. Los libros de la Catarata, Madrid.

Lechado, J. M. (2005) *La movida : una crónica de los 80*. Algaba, Madrid.

Lechón Álvarez, M. (2001) *La cámara oscura. Una guía del cine gay de España y Latinoamérica*. Nuer, Barcelona.

Le Dem, G. (2008) “Mai 68, un printemps gay?”, en *Têtu*, nº 132.

Le Masson, Y. (2004) “Alors, le cinéma militant aujourd’hui?”, en Gauthier, G. (Coord.) “Le cinéma militant reprend le travail” *CinémAction*, nº 110, Courbevoie.

Le Vagueresse, E. (2000) *Juan Goytisolo. Écriture et marginalité*. L’Harmattan, París.

— (2004) “Fuego en las entrañas (1981), de Pedro Almodóvar. Le plaisir dans la vulgarité”, en Salaün, S. - Étienvre, F. (coords.) *Le(s) plaisir(s) en Espagne (XVIIIe – XXe siècles)*. Centre de Recherche sur l’Espagne Contemporaine, Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III), pp. 200-219, publicación online : [http://crec.univ-paris3.fr/Plaisir\(s\).pdf](http://crec.univ-paris3.fr/Plaisir(s).pdf).

— (2009) “De quelques manipulations dans *El diputado* (1978) de Eloy de la Iglesia: Séduction, mensonge et politique”, en VVAA, *Les Cahiers du GRIMH: Image & Manipulation*, nº 6. Université Louis-Lumière Lyon II-GRIMH/LCE, Lyon, pp. 357-371.

Llamas, R. (Comp.) (1995) *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Siglo XXI, Madrid.

Llamas, R. (1997) *Miss Media*. Libros de la tempestad, Barcelona.

— (1998) *Teoría torcida, prejuicios y discursos en torno a “la homosexualidad”*. Siglo XXI, Madrid

Llamas, R. - Vidarte, P. (1999) *Homografías*. Espasa Calpe, Madrid.

— (2001) *Extravíos*. Espasa Calpe, Madrid.

Llamas, R. - Vila, F. (1997) “Spain: Passion for life”, en Buxán, X. (Ed.) *ConCiencia de un singular deseo*. Laertes, Barcelona.

López Fernández Cao, M. (2006) *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Fundamentos, Madrid.

López Penedo, S. (2008) *El laberinto queer*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Magnini, S. (1987) *Rojos y rebeldes. La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Anthropos, Barcelona.

Mampaso, A. (2006) “EL vídeo como soporte comunicativo y creativo en la acción social, la lucha política y el arteterapia”, en López Fdez. Cao, M. *Creación y posibilidad. Aplicaciones del arte en la integración social*. Fundamentos, Madrid, pp. 130-158.

Marcus, G. (1993) *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX. (Lipstick Traces. A Secret History of the Twentieth Century, 1989)* Anagrama, Barcelona.

Marin, D. (2010) *Anarquistas. Un siglo de Movimiento Libertario en España*. Ariel, Barcelona.

Martínez, M. (1987) “Video-nou”, en Palacio, M. *La imagen sublime. Vídeo de creación en España (1970-1987)*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Melero, A. (2010) *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Notorious, Madrid.

Mira, A. (1993) “Esta noche... SIDA. Comentarios a algunos tratamientos del SIDA en prensa y televisión”, en Aliaga, J. V. - Cortés, J. M. *De amor y rabia. Acerca del Arte y el Sida*. Universidad Politécnica de Valencia, Valencia.

— (2002) *Para entendernos. Diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica* (La Tempestad, Madrid, 1999). La Tempestad, Barcelona.

— (2004) *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales, Madrid/Barcelona.

— (2006) “El significante inexistente. Cinco calas en la representación de la homosexualidad en el cine español”, en *La mirada homosexual. Archivos de la filmoteca*, nº 54, pp. 70-97.

— (2008) *Miradas insumisas. Gays y lesbianas en el cine*. Egales, Madrid /Barcelona.

Miró, N. (2003) “De la difusión y promoción del vídeo: notas”, en Sichel, B. - Miró, N. - Álvarez Reyes, J. A., *Monocanal*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.

Monedero, J. C. (2011) *La transición contada a nuestros padres. Nocturno de la democracia española*. Los libros de la Catarata, Madrid.

Monferrer Tomás, J. (2003) “La construcción de la protesta en el movimiento gay español: La Ley de Peligrosidad Social(1970) como factor precipitante de la acción colectiva”, en *REIS*, nº 102, pp. 171-204.

— (2010) *Identidad y Cambio Social*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Monterde, E. (1993) *Veinte años de cine español (1973-1992): un cine bajo la paradoja*. Paidós, Barcelona.

Nabal Aragón, E. (2007) *El marica, la bruja y el armario. Misoginia gay y homofobia femenina en el cine*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad (Representing reality, 1991)*, paidós, Barcelona.

Nicolas, J. (1978) *La cuestión homosexual*. Fontamara, Barcelona.

Olson, J. (1996) *The ultimate guide to lesbian & gay film and video*. Londres, Serpent's Tail.

Palacio, M. - Bonet, E. (coord.) (1983) *Práctica fílmica y vanguardia artística en España, 1925-1981*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

Palacio, M. (1987) *La imagen sublime. Vídeo de creación en España (1970-1987)*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

— (2001) *Historia de la televisión en España*. Gedisa, Barcelona.

— (Ed.) (2011) *El cine y la Transición política en España (1975-1982)*. Biblioteca Nueva, Madrid.

Palencia, L. (2008) *Hollywood queer*. T&B, Madrid.

— (2011) *La pantalla visible. El cine queer en 33 películas*. Editorial Popular, Madrid.

Pérez Ledesma, M. (1994) “‘Cuando lleguen los días de la cólera’ (Movimientos sociales, teoría e historia”, en *Zona Abierta*, nº 69, pp. 51-120.

Pérez Manzanares, J. (2007) “Costus. A la pintura”, en VVAA, *La Movida*. Comunidad de Madrid, Madrid.

Perriam, C. (2006) “Sara Montiel: entre dos mitos”, en *La mirada homosexual. Archivos de la filmoteca*, nº 54, pp. 196-209.

Polimeri, C. (2004) *Pedro Almodóvar y el ‘kitsch’ español*. Campo de ideas, Madrid.

Powell, C. (2001) *España en democracia, 1975-2000*. Plaza Janés, Barcelona.

Preciado, B. (2002) *Manifiesto contra-sexual (Manifeste contre-sexual, 2000)*. Opera prima, Madrid.

— (2008) *Testo yonqui*. Espasa, Madrid.

— (2010) *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en “Playboy” durante la Guerra Fría*. Anagrama, Barcelona.

Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, R. - Fernández Amador, M. (2011) “El movimiento vecinal: la lucha por la democracia desde los barrios”, en Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, R. (Ed.), *La sociedad española en la Transición. Los movimientos sociales en el proceso democratizador*, Biblioteca Nueva, Madrid, pp. 207-220.

Ramírez, J. A. (ed.) (2010) *El sistema del arte en España*. Cátedra, Madrid.

Riambau, E. (1999) *Pepón Coromina: un productor con carisma*. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid.

Riambau, E. - Torreiro, C. (2008) *Productores en el cine español: Estado, dependencias y mercado*. Cátedra, Madrid.

Rodero San Román, M. (2008) “La movilización obrera y estudiantil en el franquismo y la democracia (1962-1986)”, en Ortiz de Orduño, J. M. - Ugarte, J. -Rivera Blanco, A. *Movimientos sociales en la España contemporánea*. Abada, Madrid, pp. 255-276.

Rodríguez Méndez, J. M. (1979) *Bodas que fueron famosas del Pingajo y Fandango / Flor de otoño*. Cátedra, Madrid.

Romaguera, J. (1983) *Cataleg de films disponibles parlats o retolats en catalá 1982-1987*. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona.

Romaguera, J. - Soler, L. (2006) *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Lartes, Barcelona.

Rosés Cordobilla, S. (2002) *El MIL: una historia política*. Alikornio, Barcelona.

Ross, A. (1989) *No Respect: Intellectuals and Popular Cultura*. Routledge, Nueva York.

Rossellini, R. (1979) *Un espíritu libre no debe aprender como esclavo (Un sprit libre ne doit rien apprendre en esclave, 1977)*. Gustavo Gili, Barcelona.

Rossi Barilli, G. (1999) *Il movimento gay in Italia*, Feltrinelli, Milano.

Ruiz López, A. (1989) *Ocaña, el fuego infinito*. El Público, Madrid.

Russo, V. (1981) *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. Harper and Row, Nueva York.

Saiz Viadera, J. R. (1990) *Jesús Garay, cineasta*. Tantin, Santander.

Sala, A. - Durán, E. (1974) *Crítica de la izquierda autoritaria en Catalunya (1967-1974)*. Ruedo Ibérico, París.

Sanz Castaño, H. (2010) "Institucionalización y marginalidad del arte *desviado* en la Transición española", en Ramírez, J. A. (ed.) *El sistema del arte en España*. Cátedra, Madrid, pp. 335-374.

- Sartre, J. P. (1977) *Autorretrato a los setenta años. Situación X*. Losada, Buenos Aires.
- Sauvêtre, P. (2010) “Les Comités d’action en 68”, comunicación presentada en el *Séminaire du Groupe de Recherches Matérialistes, 3ème année*. http://www.europhilosophie.eu/recherche/IMG/pdf/GRM_17.4.10_Pierre_Sauvetre_Les_comites_d_action_68.pdf (Consultado el 26 de agosto de 2010).
- Sheldon, C. (1982) “Cine y lesbianismo: algunas ideas”, en Dyer, R. et ál. *Cine y homosexualidad (Gays and films, 1977)*. Laertes, Barcelona, pp. 27-68.
- Sewell, W. (1999) “The Concept(s) of Culture”, en Bonnell, V. - Lynn Hunt, L. *Beyond the Cultural Turn. New Directions in Study of Society and Culture*. University of California Press, Los Angeles, pp. 35-61.
- Sibalis, M. (2005) “Gay Liberation Comes to France: The *Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire* (FHAR)”, en Coller, I. - Davies, H. - Kalman, J. (Ed.) *The French History and Civilization: Papers from the George Rudé Seminar*. Sidney.
- Sichel, B. - Miró, N. - Álvarez Reyes, J. A., (2003) *Monocanal*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid.
- Smith, P. J. (1994) *Desire unlimited: The cinema of Pedro Almodóvar*. Verso, Londres.
- (1998) *Las leyes del deseo. La homosexualidad en la literatura y el cine español 1960-1990 (Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990, 1992)*. La Tempestad, Barcelona.
- (2002) “El periodo azul de Almodóvar: sexo y literatura”, en *Orientaciones: Cinefilias*, nº 3, pp. 92-102.
- Sontag, S. (1984) “Notas sobre lo ‘camp’” (*Notes on Camp, 1966*), en *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral, Barcelona.

Soriano Gil, M. A. (2005) *La marginación homosexual en la España de la Transición*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Soto, A. (1998) *La transición a la democracia. España 1975-1982*. Alianza, Madrid.

Strauss, F. (2001) *Conversaciones con Pedro Almodóvar (Conversations avec Pedro Almodóvar, 2000)* Akal, Madrid.

Suárez, J. A. (1996) *Bike Boys, Drag Queens, and Superstars: Avant-Garde, Mass Culture, and Gay Identities in the 1960s Underground Cinema*. Indiana University Press, Indiana.

— (2002) “Homosexualidades en el primer cine de vanguardia norteamericano: *Salomé, La caída de la casa de Usher y Lot en Sodoma*”, en *Orientaciones: Cinefilias*, nº 3, pp. 21-38.

— (2006) “Otros lugares, otras intimidades: espacio y sexualidad en el Nuevo Cine Queer”, en Buxán, X. *Lecciones de disidencia. Ensayos de crítica homosexual*. Egales, Madrid/Barcelona.

Torrell, J. (2011) “El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo”, en *El viejo topo*, nº 281, pp. 57-62.

Trenzado, M. (1999) *Cultura de masas y cambio político: el cine español de la transición*. Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid.

Triana-Toribo, N. (2000) “A Punk Called Pedro: la Movida in the Films of Pedro Almodovar”, en *Contemporary Spanish Cultural Studies*, pp. 274 - 282.

Trujillo Barbadillo, G. (2008) *Deseo y resistencia. Treinta años de movilización lesbiana en el Estado español*. Egales, Madrid/ Barcelona.

Tusell, J. (1997) *La transición española a la democracia*. Historia 16, Madrid.

- (2005) *Dictadura franquista y democracia*. Crítica, Barcelona.
- Tyler, P. (1972) *Screening the sexes. Homosexuality in the movies*. Holt, Rinehart and Winston, Nueva York.
- (1973) *Cine Underground. Historia crítica (Underground Film: A Critical History, 1969)*. Planeta, Barcelona.
- Úbeda, J. (2000) “Video-nou: evocación en tres tiempos”, en *Banda Aparte*, nº 17, pp. 49-52.
- Ugarte Pérez, J. (2004) “Entre el pecado y la enfermedad”, en *Orientaciones: Represión franquista*, nº 7, pp. 7-26.
- Ugarte Pérez, J. (Ed.) (2008) *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Egales, Madrid/ Barcelona.
- Vertov, D. (1974) *Cine-ojo: (textos y manifiestos)*. Fundamentos, Madrid.
- Vidal, N. (1989) *El cine de Pedro Almodóvar*. Destino, Barcelona.
- Vidarte, P. (2007) *Ética marica*. Egales, Madrid/ Barcelona.
- Vilarós, T. (1998) *El mono del desencanto*. Siglo XXI, Madrid.
- Villaplana, V. (1999) “Video-nou/ Servei de Video Comunitari. Introducció”, en *Banda Aparte*, nº 16, pp. 43-44.
- Villena, L. A. de (1999) *Madrid ha muerto*, planeta, Barcelona.
- VVAA, (1989) *El cine de Almodóvar y su mundo. Curso de verano El Escorial*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- (2007) *La Movida*. Comunidad de Madrid, Madrid.

— (2010) *Democracia en suspenso*, Casus Belli, Madrid.

Watney, S. (1995) “El espectáculo del SIDA”, en Llamas, R. (Comp.) *Construyendo sidentidades. Estudios desde el corazón de una pandemia*. Siglo XXI, Madrid, pp. 33-54.

Waugh, T. (2006) “El tercer cuerpo: estructuras en la construcción del sujeto masculino en las películas narrativas gays”, en *La mirada homosexual. Archivos de la filmoteca*, nº 54, pp. 22-43.

Weinberg, M. - Williams, C. (1977) *Homosexuales masculinos*. Fontanella, Barcelona.

Wittig, M. (2010) *El pensamiento heterosexual y otros escritos* (2ª edición) (*The Straight Mind and other essays*, 1992). Egales, Madrid/ Barcelona.

Xavier-Daniel (2010) “Silencis. El reto de trabajar con Ocaña”, en Nazario, *Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos* (Ellago, Barcelona, 2004 Ellago, Barcelona, p. 221.

Zabala, I. (1989) “De la vida de Ocaña”, en Ruiz López, A. *Ocaña, el fuego infinito*. El Público, Madrid.

Zurian, F. A. - Vázquez Varela, C. (Coords.) (2005) *Almodóvar: el cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar": Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca.

Créditos de las imágenes

Capítulo nº 5

Figs. nº 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 y 17.

Gais al carrer, J. R. Ahumada, 1977. © Front d'Alliberament Gai de Catalunya

Figs. nº 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41 y 42.

Cucarecord, *Els 5 QK's*, 1977-1978. © Els 5 QK's.

Figs. nº 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53 y 54.

Buscando el camino de tu amor, *Els 5 QK's*, 1979. © Els 5 QK's.

Figs. nº 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67 y 68.

Actuació d'Ocaña i Camilo, *Video-nou*, 1977. Cortesía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. © Vídeo-Nou / Servei de Video Comunitari.

Figs. nº 69, 70 y 71.

Carlos Bosch, 1977. © Carlos Bosch

Fig. nº 72.

Ocaña, der engel der in der qual sing, Gérard Courant, 1979. © Gérard Courant.

Figs. nº 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96 y 97.

Ocaña, retrat intermitent, Ventura Pons, 1978. © Producciones Zeta S. A.

Figs. nº 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105.

Informe sobre el FAGC, Ventura Pons, 1979. © Institut del Cinema de Català / Ajuntament de Barcelona.

Figs. nº 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112 y 113.

Los placeres ocultos, Eloy de la Iglesia, 1977. © Alborada P. C. / Films Bandera.

Figs. nº 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134 y 135.

El diputado, Eloy de la Iglesia, 1978. © Producciones Cinematográficas UFESA S. A. / Figaró Films / Producciones Zeta / Universal Films España.

Capítulo nº 6

Figs. nº 1, 2 y 3.

Rodaje de 'Muerte en la carretera', 1976. © Juan Lombardero.

Figs nº 4 y 11.

Títulos de crédito de Folle, folle, folleme... Tim (títulos de crédito), de Guillermo Pérez Villalta, 1979. © Guillermo Pérez Villalta.

Figs. nº 5, 6 y 7.

© Eugeni Bonet.

Fig. nº 8.

El sueño o La estrella, de Pedro Almodóvar, 1975. © Pedro Almodóvar.

Fig. nº 9.

Trailer de Who's afraid of Virginia Wolf?, de Pedro Almodóvar, 1976. © Pedro Almodóvar.

Fig. nº 10.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (títulos de crédito), de Ceesepe, 1980. © Ceesepe.

Fig. nº 12.

La caída de Sodoma (cartel), 1975. © Iván Zulueta.

Figs. nº 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32 y 33.

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón, de Pedro Almodóvar, 1980. © Figaró Films / Alenda S. A.

Figs. nº 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 y 48.

Manderley, de Jesus Garay, 1981. © Sociedad Cooperativa Manderley / José Luis Galvarrioto Tintore.

Fig. nº 51.

Nazario © El País.

Figs. nº 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61 y 62.

Silencis, de Xavier-Daniel, 1982. © Xavier-Daniel / Samba.

Anexos

Índice de siglas

AGAMA: Asamblea Gay de Madrid

AGI: Asociación Gay Internacional

AGHOIS: Agrupación Homófila para la Integración Social

AIRDO: Associazione Italiana per il Riconoscimento dei Diritti degli Omifili

BNE: Biblioteca Nacional de España

CAPR: Comité d'Action Pédérastique Révolutionnaire

CCAG: Coordinadora de Col·lectius d'Alliberament Gai

CCM: Colectivo de Cine de Madrid

CdC: Central del Curt

CFB: Coordinadora Feminista de Barcelona

CFLM: Colectivo de Feministas Lesbianas de Madrid

CGL: Coordinadora Gai-Lesbiana

CNT: Confederación Nacional del Trabajo

CLB: Col·lectiu de Lesbianes de Barcelona

COC: Cultur en Ontspanningscentrum

COFEE: Coordinadora Feminista del Estado Español

COFLHEE: Coordinadora de Frentes de Liberación Homosexual del Estado Español

COGAM: Coordinadora Gay de Madrid

COPEL: Coordinadora de Presos en Lucha

EHGAM: Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua

EMK: Euskadiko Mugimendu Komunista

FAGC: Front d'Alliberament Gai de Catalunya

FAGI: Front d'Alliberament Gai de les Illes

FAHPV: Front d'Alliberament Homosexual del País Valencià

FHAR: Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire

FAHR: Frente Homosexual de Acción Revolucionaria

FLHOC: Frente de Liberación Homosexual de Castilla

FOC: Frente Obrero de Cataluña

FUORI!: Fronte Unitario Omosessuale Rivoluzionario Italiano

GLAL: Grup de Lluita per l'Alliberament de la Lesbiana

GLF: Gay Liberation Front

GLH: Groupe de Libération Homosexuel
GLHPQ: Groupe de Libération Homosexuel Politique et Quotidien
HB: Herri Batasuna
HUCA: Homosexuales Unidos Canarios
ICC: Institut del Cinema Català
IDHEC: Institut des Hautes Etudes Cinématographiques
ILGA : International Lesbian and Gay Association
LCR: Liga Comunista Revolucionaria
LGTBQ: Lesbiana, Gay, Transexual, Bisexual, Queer
LKI: Liga Komunista Iraultzailea
LPRS: Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social
MAG-PV: Moviment d'Alliberament Gai del País Valencià
MAS-PV: Moviment d'Alliberament Sexual del País Valencià
MDH: Movimiento Democrático de Homosexuales
MELH: Movimiento Español de Liberación Homosexual
MHA: Movimiento Homosexual Aragonés
MIL: Movimiento Ibérico de Liberación
MLF: Mouvement de Libération des femmes
MNCARS: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
NMS: Nuevos Movimientos Sociales
OICE: Organización Izquierda Comunista de España
PCE: Partido Comunista de España
PCUS: Partido Comunista de la Unión Soviética
PRI: Partito Radicale Italiano
PSAN: Partit Socialista d'Alliberament Nacional
PSC: Partit dels Socielistes de Catalunya
PSOE: Partido Socialista Obrero Español
PTE: Partido del Trabajo de España
PSUC: Partit Socialista Unificat de Catalunya
RTVE: Radiotelevisión Española
SVC: Servei de Video Comunitari
TVE: Televisión Española
UCD: Unión de Centro Democrático
UDHM: Unión Democrática de Homosexuales de Málaga

Extracto de entrevista con Nazario

Realizada en su casa de la Plaça Reial, Barcelona, el 4 de enero de 2011

N: (En referencia al tema de la tesis) Hombre, en cuanto a la militancia gay, si amplías mucho te encontrarás con una que te rebasará la tesis, porque si sobrepasas el cine tienes el vídeo, si sobrepasas el vídeo tienes el cómic... La verdad es que en cómic tampoco hay mucho, yo he metido en *Slideshare* y en mi *Facebook*, las primeras historietas gais, los primeros dibujos que hice en este plan militante.

En el principio era una actitud de atacar bastante la represión contra la homosexualidad tanto por parte de la familia, como por parte de la política, como por parte de la religión. Era como un ajuste de cuentas para decir, “esta gente son los culpables de que nosotros nos sintamos oprimidos”. Después me dedico a hacer “Tatuaje”, “Ojos verdes” y más canciones, todo esto un poco antes de “Anarcoma”, e, incluso, durante “Anarcoma”.

A: En cuanto a “Anarcoma”, es un personaje que se ha querido reivindicar en la actualidad como un ejemplo de muchos aspectos que defiende la Teoría Queer⁴⁸⁰.

N: Sin embargo, es curioso: yo siempre me negué a trabajar para revistas gais porque me parecían una especie de gueto y prefería hacer mis historietas sobre homosexuales para todo tipo de público, precisamente para apoyar la normalización. Si yo sigo en el gueto de hacer historietas para homosexuales en revistas homosexuales siempre estaremos en esta especie de mordernos la cola. Yo lo que he pretendido siempre ha sido... bueno “Ali Babá”, lo publiqué en *Gai Pied*⁴⁸¹, pero al mismo tiempo se publicaba aquí en *Makoki*⁴⁸², que era totalmente heterosexual. Pero bueno, al que le gustaban las pollas bien, y al que no les gustaban las pollas, pues veía lo que era una polla y veía lo que hacíamos con las pollas.

⁴⁸⁰ Nos referimos aquí a las afirmaciones de Aliaga - Cortés (1997: 68).

⁴⁸¹ Conocida revista gay francesa.

⁴⁸² Revista *underground* de cómics que se editaba en Barcelona durante los años ochenta.

Y precisamente en este *Gai Pied*, al principio Anarcoma no les interesaba por no ser hombre ni mujer. Como mujer no les interesaba, porque a los homosexuales se supone que no nos interesan las mujeres y como hombre, al ser travesti, tampoco funcionaba porque era travesti. Entonces le dieron un poco de lado en estas revistas homosexuales que tenían que ser exclusivamente homosexuales. Es como cuando, en un momento dado, alguna gente no permitía la entrada a mujeres en bares gais, me parece bastante aberrante.

A mi nunca me han gustado los bares gais, porque allí no se encuentra el tipo bisexual que a mi me gusta. Puedo ir para saludar, y he ido, por ejemplo, al Elefante Blanco, que es de los bares más míticos de aquí de Barcelona, un bar gay antiguo, que funcionaba aquí abajo, donde estaban todos los bares de ambiente. En frente del Elefante Blanco, había un amigo, Coto, que tenía otro bar con una barrita para tres personas, yo me aparcaba allí con él a tomar las cervezas y a charlar, y los amigos que pasaban al Elefante Blanco salían a charlar conmigo. Pero yo lo pasaba mucho mejor allí en la puerta, viendo qué pasaba y viendo quién entraba, quién salía, que dentro con el ruido, y con el rollo de que a mi no me ha gustado nunca mucho bailar, la verdad que lo pasaba mucho mejor fuera.

Y después he ido a muchos bares gais cuando actuaba Paca la Tomate, por ejemplo, que era amiga mía y éramos *groupies* o seguidores de ella. Pero a ese nivel no soy el homosexual estándar, imagino que ninguno somos homosexuales estándar. Por ejemplo, yo he estado dos veces en la sauna nada más y las dos veces muy borracho, de forma que no me comí ni un rosco y cuando he intentado comérmelo, cuando me he dado cuenta me lo han quitado porque estaba muy borracho.

Hay discotecas de aquí muy conocidas donde tampoco he estado nunca. En mi época sí iba al Jazz Colón, donde había de todo. Lo mismo había marineros americanos que te podías ligar en el váter que... bueno, todo tipo de gente, pero siempre me gustó ligar más en sitios públicos. De hecho, de aquí, el bar más famoso, el mítico Bar Kike de los ochenta, que es un bar casi de la onda de cualquier bar mítico de la *movida* madrileña, pues del 82-83, u, 83-84 –fue después de muerto Ocaña– hasta el noventa era un bar abierto con dos puertas y entraba y salía todo el mundo. Había muchos maricones, gente que fumaba porros, *dealers* que vendían, travestis... estaba la policía, que de vez en cuando venía y te hacía un registro... Pero bueno, era un bar donde yo lo pasaba bien. Estaba Paca la Tomate en la barra animando, lo cual era bastante divertido...

Y de esta especie de ambiente saqué mucho para mi “Anarcoma”, de hecho Anarcoma se mueve mucho por este tipo de bares, de ambientes, de actuaciones. Por ejemplo, cuando van a actuar, van a un sitio que se llama Torpedo y que es más o menos el Dickens o los bares aquellos donde había actuaciones de transformistas por la noche. Anarcoma actúa al principio, en la primera parte, después actúa XM2 y empieza a amariconarse, se quita la barba, se depila todo, se disfraza de mujer y empieza a actuar. Hay toda una evolución hasta que termina operándose porque quiere ser mujer. Pero vamos que eso es la tercera parte de “Anarcoma” que a ver si tengo tiempo un día de escribirla porque me gustaría escribirla, pero no dibujarla. No me veo con fuerzas ahora de dibujar “Anarcoma”, aparte de que el mercado no está para anarcomas...

A: Pero esto es raro, ¿por qué antes sí y ahora no, porque salíamos del franquismo y el mercado estaba ávido de novedades y de productos que eran tabú hasta el momento?

N: Éramos más rupturistas, era chocante, tenía el atractivo del morbo, hoy un travesti no tiene morbo ninguno. Hoy por ejemplo tiene morbo, o más que morbo, produce un shock esto: hace como seis u ocho meses, mi informático, que es muy morbosito, me dice “mira”, y me saca un tío totalmente cachas, con pendientes, con su barba, la cabeza afeitada, unos pechos así, con unos tatuajes y esto, y sigue para abajo, para abajo y cuando llegas abajo del todo te quedas muerto cuando le ves un chocho... pero un chocho, como que es una mujer.

Esto es lo contrario de lo que estamos acostumbrados a ver: unos pedazos de tetas y al final bajas para abajo y ves una polla y esto lo vemos ya totalmente normal, pero al revés es una cosa... y entonces comprendes y dices, “joder, es normal que la gente reaccione de esta forma cuando ven por primera vez un travesti o incluso cuando ven un maricón”, se quedan totalmente así que no saben...

A: ...como reaccionar.

N: Claro, porque se sale de los esquemas. Pero bueno, para que veas todo lo que puede dar de sí esta actitud o este movimiento de transgénero y este ver que cualquier cosa, si tú quieres hacer con tu cuerpo lo que quieras, puede ser normal. Porque no estás acostumbrado a verlo no quiere decir que esto no exista o que esto no tenga porqué existir. Si esta persona quiere, pues es su cuerpo, es decir, desde lo más mínimo de

hacerse una paja hasta lo que consideran más grave, como pueda ser la eutanasia, pues no sé, es tu cuerpo y yo siempre he defendido que cada uno –¡qué mínimo!–, que pueda hacer con su cuerpo lo que quiera.

Yo siempre mantuve que mi posición política era individualista, no milité nunca en ningún sitio, estaba mucho más cerca de los anarquistas, de los libertarios, de esta especie de recuperación del anarquismo que se dio en los setenta aquí en Barcelona, un poco del anarquismo aquel de antes de la guerra. Duró muy poco, duró hasta la Scala⁴⁸³, hasta el 78.

A: ¿Un poco en la línea de *Ajoblanco*?

N: Sí, pero yo no tenía nada que ver con *Ajoblanco*. Por ejemplo, tampoco teníamos nada que ver con el FAGC. Cuando hubo una escisión del FAGC y surgió la CCAG, a la que se fueron todas las travestis y todas las mariconas como nosotras, nos fuimos inmediatamente apoyando al CCAG en todas sus manifestaciones. Es decir, nos sentíamos mucho más de esta parte que de la parte oficial. Que sí, que yo he hecho campaña para el uso del condón, para los seropositivos, para todas estas cosas que ha promovido el FAGC y toda su labor me parece muy válida, pero siempre he estado más al otro lado, en fin, llámalo radical, izquierda o lo que sea.

Yo me acuerdo la primera manifestación que hubo gay aquí en la Rambla, Ocaña se disfrazó de reina, como ella normalmente hacía, y quería ir en primera fila, pero los militantes le prohibieron que fuera en primera fila y le dijeron que se metiera para el bulto porque no se quería dar imagen de... se quería dar imagen del maricón serio y que pareciera normal.

Entonces, de esto después hubo una revisión bastante fuerte en Francia porque ocurría lo mismo: se dieron cuenta de que el homosexual “normal”, estaba tratando al homosexual con “pluma”, al homosexual afeminado, como si fuese de segunda categoría. Es decir, que lo que el heterosexual hace con el homosexual lo estaba haciendo el homosexual macho con el homosexual afeminado. Entonces hubo toda una revisión, también hubo una escisión y se luchó por que cualquier homosexual, tuviera pluma o no tuviera pluma... el homosexual con pluma siempre es más discriminado, entonces había que darle más, llegar a más normalización. Una persona homosexual con

⁴⁸³ En referencia al incendio en la sala de fiestas Scala.

pluma, casi era mucho más agresiva, era mucho más interesante a nivel de decir “aquí estamos y qué pasa, sí, tengo pluma, es una cosa más que tenemos de ventaja o de variedad”, que no es solamente ya una actitud sexual a escondidas, sino es una actitud delante de la galería.

Luego también tuve que ver con el *Gay Liberation Front*⁴⁸⁴ (GLF), porque yo tenía un novio noruego que estaba en Glasgow y fui tres meses a vivir con él y en Londres tenía unos amigos, y un día yo estaba en Picadilly y me metí en los váteres con unos libros y una ropa que había comprado. Eran unos váteres inmensos, había dos o tres (personas) por allí, y de pronto me vienen por detrás y me llevan y me registran y me metieron en el cuartelillo⁴⁸⁵: me acusaban porque en aquella época era bastante frecuente por lo visto, que hubiera policías escondidos detrás de cristales, de aquello que tú no les puedes ver desde fuera, pero ellos te ven desde dentro. Iban, te pillaban, entonces, si te negabas a acompañarles te llevaban arrastrando y después lo negaban todo a la hora del juicio. Mi amigo fue al GLF a ver qué podíamos hacer y entonces me dijo que lo negara todo, yo no tenía ni puta idea de inglés, pero que lo negara todo en el juicio. Al mismo tiempo, me dijeron en la policía que si pagaba diez libras de multa y me marchaba –yo estaba ya para venirme– que no pasaba nada, entonces, me hicieron el juicio, me declaré culpable, pagué las diez libras de multa y me fui. El GLF funcionaba a este nivel. Esto era antes de empezar por aquí con el Lambda y Armand de Fluvià y todo esto.

A este respecto yo siempre digo que la *movida* de Barcelona tuvo tanto interés, porque, aunque no lo quieran reconocer, fue una *movida* más política que la de Madrid que fue una *movida* totalmente de bares y de fachada, de grupos de música y aquí se dieron los primeros movimientos de liberación de la mujer, de liberación homosexual, del movimiento ecologista, con revistas y esto. Coincidió toda esta época con el final del franquismo en la que la gente teníamos aquí muchas ideas para desarrollar y antes no podíamos porque nos las prohibían. Entonces cuando terminó el franquismo todos pasamos a la calle, y claro es muy diferente esto a cuando llega la *movida* de Madrid que te lo dan todo hecho ya y cuando Tierno Galván ve que puede medrar en esa situación se convierte en el adalid de la *movida*. Entonces esto ya es otra historia. Pero

⁴⁸⁴ Colectivo homosexual pionero en el Reino Unido.

⁴⁸⁵ Con este recuerdo Nazario se refiere a las prácticas represivas de la policía frente a la homosexualidad, que tenían lugar en ciudades europeas más abiertas, como Londres en este caso. Al igual que en Inglaterra, en España durante los años setenta los baños públicos eran un lugar habitual de ligue para los homosexuales, y la vigilancia policial en estos lugares también era algo cotidiano.

vamos, que a nivel de repercusión nacional e internacional... además toda las pijas y los pijos de provincias iban a Madrid para ir al Rock-Ola este famoso, donde ya ni actuaba siquiera Pedro Almodóvar & McNamara, porque ya era otra época, pero fueron yendo a Madrid para ver que era aquello de la Movida.

A: Volviendo a la CCAG, allí estaban también los 5QK's que hacían cine gay ¿no es así?

N: Sí, esta gente no sé si provenían del PSUC o de algún partido político y hacían números de teatro, de música o de cabaret en las campañas del PSUC. Pero esta historia no la conozco muy bien.

En cine, la primera película cien por cien homosexual fue la de Ocaña⁴⁸⁶, igual que la primera historieta cien por cien homosexual fue “La visita”, una historia de dos páginas en la que se retrataba esto. Que yo sepa esto sólo lo había hecho antes Tom de Finlandia⁴⁸⁷, pero Tom de Finlandia lo hace ya en plan de normalización, no de crítica, ni se posiciona en contra de una represión, como yo hago con “San Reprimonio” o con “La visita”.

Para mí el valor que tiene esta película de Ocaña, es el valor que tiene Ocaña en sí, no por lo que hiciera Ventura. Le salió bien, porque Ocaña era Ocaña. Pero podía haber salido aún mucho mejor, porque Ocaña realmente lo que hacía era un *remake* de lo que hacía normalmente. Realmente esa película hubiera tenido más valor si él se hubiera dedicado a rodar lo que no... por ejemplo Marta Sentís, que hizo la foto fija, tiene fotos que no salieron en la película y, para el que las conoce, son mucho más interesantes que la película en sí porque retrata todo lo que hay detrás, es mucho más válido y hubiera tenido más profundidad y hubiera sido mucho mejor.

A: Sí, se ve que las escenas a veces son un poco forzadas, por la presencia del público...

N: Si, todo demasiado repensado. Por ejemplo: las actuaciones de Ocaña en *Video-nou* son mucho más espontáneas, mucho más... llámalo divertidas o como quieras llamarlo, que las actuaciones posteriores en la película, que estaba un poco como imitándose a sí mismo, cosa que no hacía en *Video-nou*, que estaba haciendo la mariconada que hacía

⁴⁸⁶ Ocaña, *retrat intermitent*, 1978.

⁴⁸⁷ Seudónimo de finlandés Touko Laaksonen, uno de los dibujantes de cómics gays más importantes.

normalmente sin cámara delante. O en las grabaciones que hay de su exposición en la Mec-Mec⁴⁸⁸, donde se muestra mucho más natural, no representándose.

A: ¿Tú estuviste con Ocaña en Cannes o en Berlín?

N: No, yo no participé en la película. Cuando tenía que salir en la película siempre estaba muy borracho y entonces no salía. La única aparición que tengo en la película es en la Rambla, cuando nos encontramos y esto. También estaba en el Café de la Ópera, pero al margen, o en la casa donde rodaron lo de la muerte de la niña. Entonces teníamos que haber salido Camilo, Guillermo y yo disfrazados de mujer, pero había una botella de aguardiente y Camilo y yo empezamos a beber y a beber aguardiente y al final terminamos formándonos unos escándalos por los pasillos... Ella (Camilo) terminó con el rostrillo así y con el sombrerito que hacía como de señora del alcalde como muy fina ella siempre, en la taza del váter así vomitando y Marta Sentís haciéndole fotos ahí, que quedaba como una señora abrazada a la taza del váter... era fabuloso. Y te digo estuve en toda la película, pero no participé, me ponen como actor, pero realmente eran Camilo y él (Ocaña) los que se comen la película. Camilo muy en segundo plano, porque era Ocaña, Ocaña y Ocaña y los demás éramos un poco comparsas, que servíamos de muletas para en un momento dado bailar unas sevillanas, jalearlo para que no estuviera solo.

A: ¿Qué papel tiene Ocaña en la historia de la liberación homosexual? ¿Cómo lo podríamos encuadrar?

N: Mi postura de militancia, no era la postura de ningún grupo, sino que siempre consideré la militancia como algo individual, a nivel de que yo considero que doy ejemplo con mi vida, con mi forma de vivir y con mi concepto de libertad. De cara a los demás puedo hacer mucho más proselitismo, más labor que con un grupo, a mí lo de los grupos no me ha seducido nunca. Cada vez que me hacen una entrevista hablo abiertamente de mi homosexualidad como una cosa de lo más normal o en mis historietas no lo oculto para nada. Me mezcló con Anarcoma, sale mi amigo, sale

⁴⁸⁸ Nazario se refiere a *Ocaña, exposicin a la Galería Mec-Mec* (1977), también obra de *Video-nou*.

Ocaña, y sale todo mi mundo, lo he hecho y lo sigo haciendo con *Facebook*, no tengo porqué ocultar nada, sino que... lo que intento es que se vea como algo normal.

Ocaña iba más allá, porque Ocaña se dedicaba a provocar. Yo me dedicaba a provocar con mis historietas y él provocaba con su vida, se paseaba vestido de lo que fuera, no para aparentar ser una mujer, porque él nunca pretendió parecer una mujer. De pronto iba vestido de mujer se levantaba las faldas sin bragas y enseñaba la polla. Ocaña no se pintaba los labios normalmente, sí se pintaba los ojos y se daba un poco de pómulo, pero no quería parecer una mujer, y además en ninguna película o actuación puede nadie engañarse de que pueda ser una mujer porque no pretendía aparentarlo. Esta actitud y la actitud de meterse con la gente descaradamente, la gente que disimula, que quiere pasar desapercibida, que quiere esconderse, él las azotaba en público y había mucha gente que se enfadaba pero él no tenía ningún reparo.

Y bueno, yo pienso que su actitud en aquella época le hizo convertirse en un mito, porque cualquier sitio al que iba, su actuación, no se limitaba a una actuación en un club, en una discoteca o en una fiesta privada, sino que sus actuaciones eran en la calle, por lo cual ya adquirían otra dimensión. No hacía teatro, era él el personaje, porque luego teatro lo haría La Cubana y gente desde tipo, pero él no: era su vida y era su forma de ser, su forma de expresarse y su forma de provocar y a mí me parece que a este nivel fue un tío que representó bastante esta *movida* de Barcelona.

A: Y después de Ocaña todo el ambiente de Barcelona se fue perdiendo...

N: Nadie iba a decir que Barcelona fuese a convertirse en una ciudad aburrída como se ha convertido, conforme Madrid iba siendo una ciudad mucho más... Barcelona fue decayendo con el rollo este del puyolismo, fue agrisándose y, bueno, pues se ha convertido en una ciudad de provincias con mucho turismo. Con esta especie de cosa cutre, considerando lo cutre como el quiero y no puedo, Barcelona es una ciudad cuyos gobernantes pretenden que sea otra cosa de la que es. Quieren que sea Marsella o Nápoles... o París, pero ¿cómo va a ser París, ni New York, ni Londres, si es más o menos pues esto te digo, Marsella, o Bilbao un poquito más mediterráneo?, es una ciudad de provincias y... Por ejemplo Madrid, tiene otro barniz, otra cosa porque realmente es una capital, pero aquí es que somos capital de un país que no existe, entonces pues es más cutre todavía, no es capital de nada, pero vamos estas ya son otras historias...

Una película, muy divertida también, de maricones de la época, que la rodaron en la casa donde vivíamos, fue aquella de José Sacristán: *Flor de Otoño*⁴⁸⁹. Esta la rodaban en el portal de la casa de aquí, de la Plaça del Pi. Entonces, cuando la rodaban, nosotros estábamos arriba todos, teníamos tres balcones y éramos como cuarenta maricones, la Ocaña chillando: “aprende antes a andar con tacones, no sé qué...” y Sacristán allí cabreado diciendo que se callaran todos, y no se callaba nadie. Todo el mundo allí en los rodajes por la noche, cuando se supone que ella salía de su casa y cuando entraba, todos allí asomados al balcón y chillándole, metiéndose con su mal hacer de homosexual.

A: Es que hay mucha diferencia, luego ves a Ocaña, por ejemplo, y no tiene nada que ver.

N: Fue otra cosa, lo de *Flor de Otoño*, es una cosa, pero me resulta mucho más válido para mariconeo *Arrebato*, es mucho más interesante porque realmente es un intento de hacer una película de maricones sin maricones y en un tiempo que no podías sacarlos, pero le sale una película maricona cien por cien.

A: Luego también está *Silencis* de Xavier-Daniel

N: Esto ya es más posterior, está *Manderley* de Jesús Garay, y *Silencis*. Lo que pasa es que no la ha visto nadie porque el maricón⁴⁹⁰ no sé, no quiere...no sé porqué... mira que estaba harto de decirle: “mira podías poner el corto de Garay sobre la muerte de Ocaña⁴⁹¹, y el corto tuyo...”. Como corto tampoco la ha movido, y es una película que no sé porqué la silencia, la silencia a nivel de que no la ha visto aquí gente, yo no la he visto por ejemplo.

A: ¿Quién la tiene, Garay?

N: No, la tiene él, Xavi Daniel.

⁴⁸⁹ *Un hombre llamado 'Flor de Otoño'*, 1978.

⁴⁹⁰ En alusión a Xavier-Daniel.

⁴⁹¹ Nazario se refiere a *El 10 de la Plaza Real* (1983).

A: Si, yo también le he pedido algunas cosas y nunca...

N: Pues es lo que te digo, hay un fotograma de Ocaña que está, pero la película la ha visto contada gente, ¿por qué?, no lo sé. Y te digo, le he dicho muchas veces aunque sea muy amigo de él, pero le he dicho: “joder esta película podías comercializarla con esta de Garay, de la muerte de Ocaña, y la tuya que también es sobre Ocaña, y sobre esto”, y él: “¡ah, sí pues no sé qué...!” y mira que tiene posibilidad de pasarla porque, joder, con todo el cine gay, y además es el director de toda la historia esta⁴⁹², pues nada.

⁴⁹² Xavier-Daniel es el director del *Barcelona Internacional Gay & Lesbian Film Festival*.

Listado cronológico de películas estudiadas

Título	Autor	Duración	Año	Tipo de film según clasificación
<i>Una senzilla història d'amor</i>	Ferran Llagostera	10'	1970	Underground
<i>Dos putas o Historia de amor que termina en boda</i>	Pedro Almodóvar	10'	1974	Underground
<i>El sueño o La estrella</i>	Pedro Almodóvar	12'	1975	Underground
<i>Trailer de Who's afraid of Virginia Wolf?</i>	Pedro Almodóvar	5'	1976	Underground
<i>Sexo va, sexo viene</i>	Pedro Almodóvar	17'	1976	Underground
<i>Gais al carrer</i>	J. R. Ahumada	35'	1977	Militante
<i>Actuació d'Ocaña i Camilo</i>	Video-nou	30'	1977	Underground
<i>Los placeres ocultos</i>	Eloy de la Iglesia	97'	1977	Mainstream
<i>Cucarecord</i>	Els 5 QK's	9'	1977/1978	Underground
<i>Ocaña, retrat intermitent</i>	Ventura Pons	85'	1978	Underground
<i>El diputado</i>	Eloy de la Iglesia	116'	1978	Mainstream
<i>Buscando el camino de tu amor</i>	Els 5 QK's	54'	1979	Underground
<i>Informe sobre el FAGC</i>	Ventura Pons	11'	1979	Militante
<i>Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón</i>	Pedro Almodóvar	82'	1980	Underground
<i>Manderley</i>	Jesus Garay	103'	1981	Underground
<i>Silencis</i>	Xavier-Daniel	14'	1982	Underground

Fichas técnicas de las películas

Una senzilla història d'amor

Año de producción: 1970

Dirección: Ferran Llagostera

Montaje: Ferran Llagostera

Duración: 10 minutos

Formato⁴⁹³: 16 mm

Fotografía: Morgan

Intérpretes: I. Duran, Pere Vidal

Dos putas o Historia de amor que termina en boda

Año de producción: 1974

Dirección, guión y producción: Pedro Almodóvar

Duración: 10 minutos

Formato: 8 mm

Género: Ficción

El sueño o La estrella

Año de producción: 1975

Dirección, guión y producción: Pedro Almodóvar

Duración: 12 minutos

Formato: 8 mm

Género: Ficción

Intérpretes: Pedro Almodóvar



⁴⁹³ El formato que se indica en cada caso es el de producción.

Trailer de Who's afraid of Virginia Wolf

Año de producción: 1975

Dirección, guión y producción: Pedro Almodóvar

Operador de cámara e iluminación: Iván Zulueta

Duración: 5 minutos

Formato: 8 mm

Género: Ficción

Intérpretes: Pedro Almodóvar



Sexo va, sexo viene

Año de producción: 1976

Dirección, guión y producción: Pedro Almodóvar

Duración: 17 minutos

Formato: 8 mm

Género: Ficción

Gais al Carrer

Año de producción: 1977

Dirección: J. R. Ahumada

Guión: Jordi Petit

Producción: Front d'Alliberament Gai de Catalunya

Sonido: Jaime Canal

Duración: 36 minutos

Formato: 16 mm

Género: Documental

Voces: Maria Giralt, Antoni Boixadós

Intérpretes: Dolores Sanahuja, Victoriano Domingo Loren, Oriol Martí



Actuació d'Ocaña y Camilo

Año de producción: 1977

Dirección y producción: Video-Nou

Duración: 30 minutos

Formato: Vídeo

Género: Documental

Intérpretes: Ocaña, Camilo, Nazario, Onliyú, Video-Nou



Los placeres ocultos

Año de producción: 1977

Dirección: Eloy de la Iglesia

Guión: Eloy de la Iglesia, Rafael Sanchez Campoy, Gonzalo Goicoechea

Producción: Alborada P. C.

Fotografía: Carlos Suárez

Música: Carmelo Bernaola

Duración: 97 minutos

Formato: 35 mm

Género: Ficción

Intérpretes: Simón Andreu, Tomy Fuentes, Charo López, Beatriz Rossat, Josele Román, Germán Cobos



Cucarecord

Año de producción: 1977-1978

Dirección: Els 5 QK's

Guión: Lluís Escribano, Ramón Massa, Enric Benz, Cesc Pérez y Alfons de Sierra

Producción: Els 5 QK's

Duración: 7: 30 minutos

Formato: 8 mm

Género: Ficción



Intérpretes: Lluís, Ramón, Enric, Cesc y Alfons

Ocaña, retrat intermitent

Año de producción: 1978

Dirección: Ventura Pons

Guión: Ventura Pons

Producción: José María Forn Costa

Fotografía: Lucio Poirot

Música: Aurelio Villa

Duración: 85 minutos

Formato: 16 mm

Género: Documental

Intérpretes: Ocaña, Camilo, Nazario y María de la Rambla



El diputado

Año de producción: 1978

Dirección: Eloy de la Iglesia

Guión: Eloy de la Iglesia, Gonzalo Goicoechea

Producción: Producciones Cinematográficas UFESA S. A., Figaró Films y Producciones Zeta (Prozesa)

Fotografía: Antonio Cuevas

Música: Antonio Vivaldi, Manuel Gerena, Víctor Manuel

Duración: 116 minutos

Formato: 35 mm

Género: Ficción

Intérpretes: José Sacristán, María Luisa San José, José Luís Alonso, Angel Pardo, Queta Claver, Agustín González, Enrique Vivo, Fabián Conde



Buscando el camino de tu amor

Año de producción: 1979

Dirección: Lluís Escrivano y Ramón Massa

Guión: Els 5 QK's

Producción: Els 5 QK's

Duración: 7: 30 minutos

Formato: 8 mm

Género: Ficción

Intérpretes: Lluís, Ramón, Enric, Cesc, Alfons, Jordi, Domenec, Josep, Jesús y Paco.



Informe sobre el FAGC

Año de producción: 1979

Dirección y guión: Ventura Pons

Producción: Institut del Cinema Català

Fotografía: Tomás Pladevall

Duración: 12 minutos

Formato: 35 mm

Género: Documental

Voces: Pepa Palau, Joan Pera, Ernest Serrahima

Intérpretes: Armand de Fluvià y Jordi Petit



Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón

Año de producción: 1980

Dirección y guión: Pedro Almodóvar

Producción: Figaró Films

Fotografía: Francisco Femenias

Música: Alaska y los Pegamoides

Duración: 80 minutos

Formato: 16 mm

Género: Ficción



Intérpretes: Carmen Maura, Olvido Gara (Alaska), Mercedes Guillamón (Eva Siva), Félix Rotaeta, Kivi Manver

Manderley

Año de producción: 1981

Dirección y guión: Jesus Garay

Producción: Sociedad Cooperativa Manderley

Fotografía: Carles Gusi

Sonido directo: Juan Quilis

Música: José María Cañete

Duración: 103 minutos

Formato: 16 mm

Género: Ficción

Intérpretes: José Ocaña, Enrique Rada, Juan Ferrer, Pio Muriedas, Antonio y Rebeca Martín



Silencis

Año de producción: 1982

Dirección y guión: Xavier-Daniel

Producción: Samba Producciones Cinematográficas S. A.

Fotografía: Carles Gusi

Música: Rodino Shchedrin, Dmitri Shostakóvich y Brian Eno

Duración: 14 minutos

Formato: 16 mm

Género: Ficción

Intérpretes: Adolfo Myer, Carles Artigas, Ocaña y Ángel Olivares



Documento para la mención de Doctorado Europeo: resúme

La présente thèse doctorale se propose d'étudier le cinéma homosexuel subversif en Espagne au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, envisageant ainsi une catégorie cinématographique inédite jusqu'à présent dans l'historiographie espagnole spécialisée⁴⁹⁴. Ce cinéma est constitué des films de thématique gay et lesbienne qui transmettent des messages dont l'objectif est de transgresser l'hétéronormativité⁴⁹⁵ via différentes façons d'extérioriser l'homosexualité, de présenter des identités sexuelles et de genre alternatives ou d'exposer des discours qui remettent en question les tabous sociaux, culturels et politiques relatifs à la sexualité. Le cinéma homosexuel subversif est apparu en Espagne dans les années soixante-dix avec le développement de la culture gay et lesbienne, qui dans ces années-là commençait à prendre forme en tant qu'entité propre, soutenue par les nombreux changements politiques et sociaux qui ont affecté la visibilité de la diversité sexuelle au niveau national. Pour toutes ces raisons, afin d'étudier cette catégorie cinématographique il est indispensable d'analyser les contextes politiques et culturels dans lesquels s'est déroulée l'histoire de l'homosexualité au cours de ces mêmes décennies.

Les années soixante-dix ont constitué le moment d'inflexion de l'histoire de l'homosexualité dans l'Etat espagnol. C'est à cette époque qu'est apparu le mouvement politique de libération homosexuelle sous la double influence des événements de Mai 68 et des émeutes de Stonewall Inn à New York. Les origines de ce mouvement de libération homosexuelle en Espagne remontent à 1971, date à laquelle a été fondé le premier collectif, appelé Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH). Cependant, l'apogée de l'activisme gay et lesbien a eu lieu après la mort de Franco, grâce à l'action de groupes comme le *Front d'Alliberament Gai de Catalunya* (FAGC), le *Euskal Herriko Gay Askapen Mugimendua* (EHGAM) ou le Frente de Liberación Homosexual de Castilla (FLHOC), qui ont œuvré pour un double objectif, en faveur de l'intégration sociale des homosexuels et de l'abrogation des lois oppressives, en

⁴⁹⁴ Dans cette bibliographie on distingue les apports de Smith (1998), Ballesteros (2001), Mira (2004; 2006; 2008) et Melero (2010), entre autres.

⁴⁹⁵ Ce concept est défini entre autres par des théoriciens comme Michel Foucault, Judith Butler, Monique Wittig ou Didier Eribon.

particulier de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) promulguée le 4 août 1970.

L'apparition des divers collectifs, et la visibilité accrue qu'elle a engendrée, ont permis que les gays et lesbiennes espagnols commencent à articuler une culture propre à partir de la réappropriation d'éléments qui en principe leur étaient étrangers –comme la copla ou les symboles religieux–, et de l'élaboration de nouveaux éléments, tous fondamentalement construits sur la base de l'influence de deux tendances créatrices : la militante et la camp.

La première se caractérise par le fait qu'elle donne lieu à des manifestations culturelles qui dépendent idéologiquement et économiquement des collectifs militants. Il s'agit d'expressions culturelles esthétiquement plus sobres, et leurs contenus sont orientés vers la réalisation d'objectifs politiques défendus par les groupes activistes dont elles s'étaient inspirées. En ce qui concerne la façon d'exprimer la diversité sexuelle, les manifestations réalisées à travers la tendance militante ne représentent habituellement que des modèles d'homosexualité virile, qui montrent les gays et les lesbiennes comme une couche sociale normalisée, qui n'attire pas l'attention par rapport à la société et qui, par conséquent, est facilement intégrable dans celle-ci.

De leur côté, les expressions culturelles créées à travers la pulsion camp ne dépendent pas de l'orthodoxie d'un collectif et tendent vers l'exubérance, la théâtralisation, l'ambiguïté et les modèles d'homosexualité efféminée. Ces manifestations se distinguent par leurs approches esthétiques plus voyantes, qui n'ont pas pour objectif l'intégration dans la société, mais la libre expression de la diversité sexuelle. Deux des ressources esthétiques les plus employées dans les produits culturels réalisés via la tendance camp sont le maniérisme et le travestisme.

La culture homosexuelle, envisagée selon ces paramètres entre les deux tendances, a démontré dès ses débuts sa grande richesse expressive qui a pris forme à travers un large éventail de manifestations, telles que les associations culturelles (*Institut Lambda*), les lieux de loisir (*Elefante blanco*, *O'clock*), la littérature (Terenci Moix, Juan Goytisolo), les publications périodiques (*Infogay*, *Party*), la peinture (Ocaña, Costus), la bande dessinée (Nazario) ou le cinéma (Eloy de la Iglesia, Pedro Almodóvar). Au cours de la période historique que couvre cette étude, le cinéma de thématique homosexuelle a pris forme de manières très différentes⁴⁹⁶, et parmi elles,

⁴⁹⁶ De nombreux films en rendent compte ; par exemple *La Corea* (Pedro Olea, 1976), *Ellos las prefieren... locas* (Mariano Ozores, 1976) ou *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977).

celle du cinéma subversif qui, comme une expression parmi d'autres de la culture gay, s'est défini entre les paramètres militant et camp.

Depuis les débuts de ce cinéma dans les années soixante-dix on peut distinguer trois types de films homosexuels subversifs différenciés selon leur processus de production, de distribution et de projection. Dans ce sens, au sein du présent projet nous parlons de films *mainstream*, s'ils ont été conçus et distribués dans le milieu de l'industrie cinématographique, et de films marginaux s'ils ont été créés en marge de cette industrie. En outre, parmi les films marginaux il faut distinguer les militants, qui sont ceux réalisés par les collectifs activistes ou en collaboration avec ces derniers, et les films *underground*, qui sont conçus depuis des espaces alternatifs étrangers aux groupes activistes et plus proches des mouvements contre-culturels qui se sont développés dans les années soixante-dix et quatre-vingt à Barcelone et Madrid principalement.

En plus de ces différences politiques et économiques, les divers types de films se différencient également en termes esthétiques, selon les mêmes paramètres que le reste des produits de la culture homosexuelle. De cette façon, on peut observer la manière dont les films *mainstream* et militants, bien qu'ayant des modèles de production et de distribution très différents, se manifestent à travers une idéologie et une esthétique communes (homosexualité virile), propres à la tendance militante destinées à promouvoir des images contribuant à l'intégration sociale. En revanche les films *underground* sont davantage liés à l'exubérance ornementale de l'esthétique camp (le maniérisme et le travestisme) et à la diffusion de l'image de l'homosexualité en tant que signifiant différenciateur.

Dans un premier temps, durant les années soixante-dix, l'émergence du cinéma homosexuel subversif s'est faite dans une ambiance de liberté sexuelle et politique croissante où l'on observait une large visibilité du mouvement gay et lesbien, encouragée aussi bien par l'essor des collectifs que par l'expansion à Barcelone d'un espace contre-culturel qui a reçu le nom de *rrollo*. La conjonction de ces facteurs a favorisé la prolifération de films dans chacun des trois milieux définis antérieurement.

Durant la première décennie d'existence du cinéma homosexuel subversif, on ne trouve que deux exemples de films *mainstream*, *Los placeres ocultos* (1977) et *El diputado* (1978), tous deux réalisés par le basque Eloy de la Iglesia. De leur côté, les œuvres marginales ont été plus abondantes et parmi elles se distinguent les films militants *Una senzilla història d'amor* (1970), de Ferran Llagostera, *Gais al carrer*

(1977), de J. R. Ahumada et *Informe sobre el FAGC* (1979), de Ventura Pons; et cinq films *underground*, qui sont: *Actuació d'Ocaña i Camilo*, de Video-Nou (1977), *Cucarecord* (1977-1978) et *Buscando el camino de tu amor* (1979), de Els 5 QK's et *Ocaña, retrat intermitent* (1978), de Ventura Pons.

Toutes ces productions transmettent des messages qui ont pour objectif l'érosion de la norme hétérosexuelle depuis différents points de vue. Les films dans lesquels un discours subversif de l'homosexualité a été élaboré sous l'angle de postulats esthétiques et idéologiques activistes –qu'ils soient militants ou *mainstream*–, comme *Una senzilla història d'amor*, *Gais al carrer*, *Informe sobre el FAGC*, *Los placeres ocultos* ou *El diputado*, l'ont fait en favorisant le caractère pédagogique de leurs récits, revendiquant l'abrogation des lois homophobes ou la nécessité d'obtenir de grands changements sociaux pour en finir avec la hiérarchie patriarcale et hétérosexuelle capitaliste. Mais, en même temps, ils présentent aussi une facette de l'homosexualité plus assimilable par la société, basée sur les principes du gay viril, réservé et engagé politiquement. Cette mise en scène de l'homosexualité démontre une certaine rigidité au moment de défendre les droits des homosexuels, tendant à ne considérer comme dignes de ces droits que ceux qui rentrent dans le moule susmentionné, ce qui a en général impliqué une censure voilée (*Informe sobre el FAGC*) ou directe (*Los placeres ocultos*) des autres identités homosexuelles, en particulier de celles basées sur des prototypes efféminés et, parfois, des lesbiennes également.

Par ailleurs, dans d'autres films la mise en scène de l'homosexualité a été régie par des paramètres plus flexibles qui émanaient de la pulsion camp. Dans ces films, parmi lesquels on trouve *Cucarecord*, *Buscando el camino de tu amor*, *Ocaña, retrat intermitent* et *Actuació d'Ocaña i Camilo*, l'homosexualité a été représentée en accentuant les traits féminins que favorisaient les identités esthétiquement plus voyantes, dans lesquelles le maniérisme est devenu une constante subculturelle. En outre, la construction de performativités de « masculinité » inexistante ou ambiguë – travestis – a permis d'y remettre en question les rôles sexuels socialement acceptés et à perturber le sens de certaines références culturelles répressives comme la religion catholique ou le machisme. Ce discours sur l'homosexualité était plus ouvert que le précédent et a été fondé sur le concept libertaire de la défense de l'homosexualité de tous les individus.

La grande variété de films homosexuels subversifs qu'on observe dans les années soixante-dix ne se poursuit pas au cours de la décennie suivante, du fait de la

crise qu'a traversé l'activisme au début des années quatre-vingt. Durant cette nouvelle décennie, les revendications homosexuelles ont perdu la force qu'elles avaient quelques années plus tôt principalement en raison de l'obtention de l'un de leurs principaux objectifs, l'abrogation de la LPRS en 1979, et de l'installation d'une nouvelle scène démocratique plus permissive et tolérante pour les gays et les lesbiennes, comme l'illustre la légalisation du FAGC, le principal collectif activiste, en 1980. Suite à ces deux tournants de l'histoire politique de l'homosexualité en Espagne, le militantisme s'est relâché jusqu'à pratiquement disparaître. De plus, à la crise de l'activisme il faut ajouter l'importance qu'ont acquise les milieux culturels comme la *movida* madrilène, caractérisée par son ambiguïté, fondée sur les postulats camp, dans son expression de l'homosexualité, ce qui a engendré en termes culturels une réduction drastique du nombre de manifestations réalisées sous l'influence de la tendance militante.

Cette diminution des expressions culturelles liées aux collectifs activistes a également été perceptible dans le cinéma homosexuel subversif, de sorte que pendant les années quatre-vingt seulement trois films ont été réalisés, tous inclus dans la catégorie esthétique et idéologie que nous avons définie précédemment comme *underground*. Ces films ont été *Pepi, Luci, Bom y otras chicas el montón* (1980), de Pedro Almodóvar, *Manderley* (1981), de Jesus Garay et *Silencis* (1982), de Xavier-Daniel.

Ces films se sont caractérisés par le fait de présenter les traits les plus différenciateurs de l'identité homosexuelle, comme le maniérisme ou le travestisme, renforçant ainsi la position de ces modèles contre l'intégration sociale et en faveur de la confrontation aux tabous sexuels mettant en scène des approches homoérotiques alternatives, face à l'hétérosexualité dominante. En outre, les trois films exposent des approches transgressives inexplorées durant les années soixante-dix : *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* met en scène un lesbianisme cru, qui par ailleurs est radicalisé par le ton sadomasochiste de la relation entre Luci et Bom ; dans *Manderley* les tabous relatifs à la sexualité infantile et à la relation entre sexe et enfance sont remis en question ; et dans *Silencis* Xavier-Daniel attaque l'hétérosexualité préconçue des deux plus grands piliers sur lesquels s'est appuyé le franquisme, l'Eglise catholique et l'Armée. Un dernier point commun relie ces trois films entre eux : ils ont tous atteint une visibilité supérieure à ce à quoi leurs auteurs s'attendaient en débutant leurs projets, que ce soit par le biais des cinémas commerciaux (*Pepi, Luci, Bom y otras chicas del*

montón), de festivals cinématographiques (*Manderley*) ou des galeries des musées (*Silencis*).

Comme on peut le constater, au cours de ses deux premières décennies d'existence, le cinéma homosexuel subversif se définit selon deux étapes bien délimitées : un premier instant d'éclosion durant lequel ce type de cinéma apparaît sous toutes ses formes possibles (*mainstream*, militant et *underground*) ; et une seconde étape, à partir de 1980, au cours de laquelle, du fait du contexte politique et culturel que vivait l'Espagne, et plus particulièrement la communauté homosexuelle, la production filmique s'est vue réduite uniquement à son expression *underground*. A travers l'étude de la production homosexuelle subversive réalisée lors de ces deux étapes nous avons tenté de concevoir une double approche de l'historiographie du cinéma espagnol : la constitution d'une catégorisation innovante de la filmographie de thématique homosexuelle réalisée en Espagne pendant la transition ; et l'analyse de films jusqu'à présent inconnus qui permettent d'élargir l'étude du cinéma gay et lesbien vers des espaces inexplorés par l'historiographie spécialisée, en approfondissant les relations que la production audiovisuelle a avec les collectifs militants ainsi qu'avec les milieux culturels et politiques les plus marginaux.