
Cartelera en transición

Mientras en Madrid unos padres metafóricos pactaban los contenidos de nuestra Constitución, en Barcelona algunos de sus hijos extraviados se travestían por placer o por desobediencia, como si la libertad augurada ya antes pero sobre todo tras el 20 de noviembre de 1975 hubiese dinamitado los muros de contención que la dictadura franquista había ido construyendo a lo largo de cuatro décadas de represión, también sexual. Por supuesto, todo era enardecido deseo porque seguía vigente la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social de 1970 y, con ella, el «escándalo público»: algunas plumas sin tinta podían ser demasiado corrosivas por vistosas.

Naturalmente que Madrid fue lo que siempre quiso ser (rompeolas de las españas con todo el inventario de travestismos a su favor, empezando por los políticos), pero nadie negará a Barcelona su por entonces capitalidad transhispánica, certificada ya desde los años veinte y treinta por autores tan incalificables, geniales o subterráneos como Álvaro Retana, Josep Maria de Sagarra o Jean Genet, quienes pasearon por sus cafés, teatros y cabarés (por ejemplo Cal Sagristà o La Criolla, arrasados por la aviación fascista italiana en 1938). Entre 1939 y 1975 las trans no desaparecieron —según relataron entonces, más o menos fugazmente, Carmen Laforet, Sebastià Gasch o Terenci Moix—, sino que, al igual que tantas otras personas cuyas prácticas sexuales se emplazaban en las antípodas de la moral impuesta bajo palio, sobrevivieron y subsistieron dentro de nuevos espacios de socialización. En primera instancia, se trata de un travestismo que había ido reasentándose en algunos tugurios del «barrio chino» y que, poco a poco, fue diversificándose y ampliando su radio de acción: de Mada-

me/Mister Arthur y Violeta la Burra a Pierrot, pasando por Bibi Andersen y Dolly Van Doll. Los setenta fueron años de transición política, pero también quirúrgica: seguro que alguna vez caeré en la trampa para distinguir no ya quién es ¿obviamente? transexual, sino supuestamente; tampoco eran todavía muy claras las diferencias entre «homosexuales» y «gais», entre «transformistas» y «travestis». Una misma persona podía afirmar serlo casi todo, en plena ceremonia de rebelión confusa o de configuración de las etiquetas eróticas identitarias.

La década de 1970 ha sido colonizada por el discurso oficial de la Transición, por el cambio político y la construcción democrática. Y como todo proceso de colonización ha sido destructivo y embustero: la realidad trans ha sido tan ignorada como marginada, y afectó a múltiples frentes sociales durante aquellos años. Porque la capitalidad trans de Barcelona no radicó solo en los locales nocturnos, aunque fueran sustrato y, quizá, su faro más emblemático, sino en sus calles, a plena luz del día: las de la prostitución callejera, las de la ciudad de España en donde se manifestaron por vez primera los travestis —y los gays y las lesbianas— tras la muerte de Franco, reclamando unos derechos que tardarán todavía mucho tiempo en reconocerse o legislarse. La razón es obvia: se temía más la trasgresión de los «maricones» (el Front d'Alliberament Gai de Catalunya no fue legalizado hasta 1980) que la de los «rojos» (el Partido Comunista de España lo había sido en 1977). La Transición política española fue muy trans en Barcelona por múltiples razones, durante unos años en que la fantasía o el deseo se impusieron sobre la sensatez y el cálculo, durante un tiempo en que nacieron o se desarrollaron algunas de las iniciativas políticas y culturales que mejor replicaron al discurso reformista, pactista, consensuador y prudente. Barcelona fue trans como nunca antes, y como nunca después, porque dejó de conformarse. De alguna manera, este ensayo contextualiza algunos de sus gritos de libertad y textualiza varios de sus orgasmos más radicales, pues los discursos en torno a la sexualidad definieron lo que los padres de Madrid olvidaron: el termómetro privado y público de la vitalidad de un pueblo.

La Barcelona que acogerá este volumen, entre lo uno y lo diverso, remitirá a una proliferación de identidades en tránsito, pasadas y coetáneas, suscitadas a partir de las textualidades trans de tres cintas, dirigidas por Vicente Aranda (*Cambio de sexo*, 1977), Ventura Pons (*Ocaña, retrat intermitent*, 1978) y Pedro Olea (*Un hombre llamado*

Flor de Otoño, 1978). Los paseos performativos de Ocaña por las Ramblas nos llevarán, por ejemplo, hasta la comunidad de la plaza Real, con Nazario y su Anarcoma. Barcelona era contracultura y con-transcultural: la de *Ajoblanco* y *La Pluma*, la de Alberto Cardín y Biel Mesquida traduciendo *Le bal des folles* de Copi para Jorge Herralde (y *Une langouste pour deux* bautizada como *Las viejas travestís*), o la del propio Copi interpretando sus monólogos trans directamente desde París. Es la misma Ciudad Condal en donde Terenci Moix publicó *Lilí Barcelona i altres travestis*, en reedición interesada, la que premiaría *L'anarquista nu* de Lluís Fernández o en la que se editan muchos libritos de divulgación, la mayoría bastante morbosos. Es la misma en donde empezarán a ver la luz una miríada de revistas con «destape» hetero y homo —con trans para todos los gustos, como los semanalmente seleccionados por la revista *Party*—. Y, evidentemente, es la Barcelona en donde florece una prostitución trans de altos y de bajos vuelos (con mercados de hormonas y siliconas incluidos), como de altitudes diversas fueron los espectáculos trans de Gambrinus, Barcelona de Noche, Copacabana, Whisky Twist, Las Cuevas, El Molino y la Bodega Bohemia o los números de El Gran Gilbert, Madame Arthur, Carmen de Mairena, Pierrot, Bibi Andersen, Pirondello, Nicol o Pavlovsky.

Este volumen podría encabezarse con dos citas completamente divergentes. La primera posee un alcance universal, tan remota en el tiempo como presente en el credo de millones de personas, pues procede del Antiguo Testamento, en concreto del Deuteronomio (22, 5): «No llevará la mujer vestidos de hombre ni el hombre vestidos de mujer, porque el que tal hace es una abominación para Yahvéh, tu Dios». Evidentemente, se trata de una prohibición cuya onda expansiva a lo largo de los siglos ha gozado de una eficacia incólume. Tan eficaz como para que la inmensa mayoría de los seres humanos (creamos o no en Yavé) la sigamos naturalizando y, efectivamente, nos vistamos solo de hombres o solo de mujeres. La excepción de los carnavales, si acaso, en los países de tradición católica, es la que mejor confirma la prohibición religiosa. Y es que el atuendo constituye una de las vías más comunes de acatamiento de unas leyes de género, humanas y divinas. Las ropas pueden ofrecer tantos datos de nuestro origen o de nuestra clase social como, incluso, de nuestros deseos más íntimos.

La segunda cita, menos recordada, nació en un espacio y en un tiempo más cercanos. Se trata de una de las propuestas del manifiesto del Front d'Alliberament Gai de Catalunya en la Barcelona de junio de 1977, un texto pionero de la lucha de los derechos de las minorías sexuales en España. Entre las diecinueve propuestas de su plataforma, la octava exigía el reconocimiento y la garantía del derecho de toda persona a vestirse y adornarse como quisiera. No creo, por supuesto, que la asamblea que aprobó este manifiesto fundacional tuviera en mente el Antiguo Testamento. Mucho más lógico es que surgiera propiciado por la legislación vigente durante aquellos años: con la llegada al poder de Francisco Franco, en 1939, se inició también un proceso de persecución a través sobre todo de dos leyes: la reforma efectuada en 1954 de la ley de Vagos y Maleantes de la Segunda República y la ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, de 1970, que no fue derogada hasta fines de 1978, pero que siguió coleando hasta la reforma del Código Penal de 1995. En ambas, el tipo penal denominado «escándalo público» fue un concepto aplicado recurrentemente: una de las mejores pruebas de dicho delito en una dictadura amparada por la jerarquía católica era contravenir la secular prohibición citada del Antiguo Testamento. ¿Y quién más escandaloso a la vista, por entonces, que una persona trans?

Antes de avanzar, resulta indispensable abrir un paréntesis, a propósito del término «trans», prefijo bajo el cual van a agruparse realidades muy diversas, como lo son las diferencias entre personas «transformistas», «travestidas» o «transexuales». Sin embargo, como tendrá ocasión de comprobarse, todas las personas que emplazaré en este recorrido por las calles de Barcelona poseen el denominador común de haber sido representadas como minoría sexual, a la manera de «homosexuales», y dependiendo de la época —lo que puede resultar tanto o más relevante— se supieron perseguidas bajo el tipo penal «escándalo público». Evidentemente, debe objetarse que una persona transexual no tiene por qué sentirse «gay» o «lesbiana», al igual que una persona que se travestía en épocas en las que el término «homosexual» apenas era usado fuera de círculos académicos. En todo caso, a lo largo del período que abarcan estas páginas, en la Ciudad Condal, como en el resto de España, las personas trans pudieron ser vigiladas siguiendo la misma plantilla de inteligibilidad y de control social que a quienes se identificaban como «desviados» por «invertidos». En se-

gundo lugar, cabe constatar que los testimonios conservados de o sobre las personas trans sugieren que se ubicaron en las mismas redes marginales de sociabilidad de quienes en la actualidad se definirían como «gais» y «lesbianas».

Podría proponerse, entonces, pues hago mías las palabras de José Antonio Nieto (2008, p. 23) cuando en la presentación de unas de sus monografías sugería que carecía de «vocación absorbente y universalista», de manera que «las reflexiones del autor y de las personas trans constituyen una polifonía de voces en torno a la transexualidad y el transgénero», si no convendría manejar el concepto «transgénero» («transgender» en inglés) en lugar del «trans» propuesto. A mi juicio, en atención al marco histórico acotado, sería poco acertado, pues acepto la propuesta de diversos investigadores y activistas, como Susan Stryker, quien señalaba que el nacimiento de la conciencia individual y grupal transgénica solo puede datarse a partir de principios de la década de 1990 en Estados Unidos, cuando se produjo una distinción tanto política como generacional entre las terminologías del travestismo/transexualismo/transformismo y las políticas de género emergentes que eran *queer* explícita y conscientemente. Todos estos factores me parecen suficientemente válidos para emplear el concepto «trans» aquí y ahora; diferente sería si pretendiera realizarse una genealogía diversa. La elección, además, quiere homenajear un volumen de corte autobiográfico, titulado precisamente *Memorias trans: transexuales, travestis, transformistas* (2006), obra de Pierrot, una de las personas y uno de los personajes más conocidos como animador de la vida cabaretera trans de los años setenta y ochenta, dentro y fuera de Barcelona.

En *Transgender on Screen*, John Phillips (2006) ofreció una de las primeras panorámicas sobre las representaciones del «transgénero» en el ámbito audiovisual, concepto bajo el cual incluía tanto la transexualidad masculina y femenina como el travestismo, la androginia, el hermafroditismo o la intersexualidad —realidades, en verdad, poco coincidentes en tantos recovecos—. Su selección se concentraba sobre todo en cintas rodadas a partir de la década de 1980; las excepciones serían tres películas tan diversas como *Some Like it Hot* (*Con faldas y a lo loco*, de Billy Wilder, 1959), *Psycho* (*Psicosis*, de Alfred Hitchcock, 1960) y *Kramer versus Kramer* (*Kramer contra Kramer*, de Robert Benton, 1979). Implícitamente, la investigación sugiere un

florecimiento de la imaginería trans en un marco temporal muy concreto, pues sería a partir de 1980 que empezarían a estrenarse las películas diseccionadas: entre otras, comedias como *Tootsie* (de Sidney Pollack, 1982) y *Victor/Victoria* (de Black Edwards, 1982), *thrillers* al estilo de *Dressed to Kill* (*Vestida para matar*, de Brian de Palma, 1980) y *The Silence of Lambs* (*El silencio de los corderos*, de Jonathan Demme, 1991), o cintas tan singulares y dispares como *The Crying Game* (*Juego de lágrimas*, de Neil Jordan, 1993), *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (*Las aventuras de Priscilla, reina del desierto*, de Stephan Elliott, 1994) y *Boys Don't Cry* (de Kimberly Peirce, 1999).

El marco cronológico propuesto puede resultar acertado en parte para valorar el interés suscitado por lo trans en el ámbito audiovisual anglosajón. Se estrenaron algunas otras, por supuesto, aunque Phillips las ignore o mencione al vuelo: así *The Rocky Horror Picture Show* (de Lou Adler, 1975), no en balde una de las películas más populares y delirantes en torno al travestismo y a la (tran)sexualidad. La monografía solo alude a dos cintas no rodadas en inglés: *Todo sobre mi madre* (1999) y *La mala educación* (2004), de Pedro Almodóvar. Ambas excepciones confirman la regla y sugieren, a mi gusto, que un estudio sobre las representaciones de personas trans en el séptimo arte merecería un radio de acción más generoso. Sin ir más lejos, el caso español se presenta completamente diferente si lo valoramos comparativamente con la propuesta de *Transgender on Screen*: entre 1976 y 1982 se rodaron en nuestro país un buen puñado de cintas en donde el travestismo y la transexualidad fueron núcleos protagónicos; entre las más destacadas deben citarse las realizadas por Vicente Aranda, Ventura Pons y Pedro Olea.

¿Qué compartieron estas tres cintas para suscitar mi interés? De entrada, muchas eran las diferencias. Las divergencias de sus tramas resultan obvias: la muy libre adaptación de *Flor de Otoño* (1972), obra teatral de José M.^a Rodríguez Méndez, que escribieron Pedro Olea y Rafael Azcona recreaba los conflictos políticos en la Barcelona de fines de los años veinte de la mano de un abogado burgués que por las noches se travestía y actuaba en un local del barrio chino (Olea ya había filmado la farándula madrileña de posguerra en *Pim, pam, pum ¡fuego!*, de 1975); el documental de Ventura Pons se concentraba en la biografía y en la obra de un artista sevillano que había emigrado a

la Ciudad Condal en 1972 con el propósito de iluminar su poliédrica identidad, tan genuina como contradictoria para los cánones (no solo eróticos) imperantes; el largometraje de Vicente Aranda, en fin, es una ficción, presentada como trasunto de la realidad, protagonizada por un adolescente que escapa de su entorno familiar opresivo para convertirse en aquello que siempre se ha sentido (una mujer), transformación que se logra gracias a un empresario del mundo del espectáculo barcelonés. Desde una perspectiva de análisis que parta de los géneros cinematográficos más o menos al uso, apenas encontraríamos una base común.

Obviamente, mi interés radica en su comunión más genérico-sexual que genérico-audiovisual, pues las tres películas otorgaron protagonismo cinematográfico a personajes que podemos calificar como «trans», si aceptamos como hipótesis de trabajo los vasos comunicantes que se establecían en el imaginario sociocultural de la España posfranquista entre varones que, de forma más o menos ocasional, se vestían con ropas femeninas. Se trata de un protagonismo insólito en la historia del cine español, pues nunca antes las personas trans habían gozado de tal relevancia (si descartamos algún que otro caso extraordinario en más de un detalle, como *Mi querida señorita*, 1971, de Jaime de Armiñán). Sus estrenos pueden estimarse una coincidencia azarosa, fruto en buena medida del *boom* sexual que proyectaban las pantallas españolas. En efecto, no pretendo descartar esta realidad, pues es la que propició, o al menos acogió, las tres producciones, escritas y rodadas durante el período más turbulento de nuestra historia reciente, entre el entierro del dictador y, casi, el referéndum constitucional de 1978.

A mi juicio, resulta determinante que las tres películas, a pesar de sus múltiples diferencias narrativas, técnicas e ideológicas, se filmasen en Barcelona. Que la Ciudad Condal fuera la escogida no puede aventurarse como fruto del azar en dos de ellas: si Rodríguez Méndez hubiese ubicado la trama de su pieza teatral en otra ciudad, la obra hubiera sido sencillamente otra; aunque *Un hombre llamado Flor de Otoño* fuese rodada en parte en Madrid, sus exteriores refuerzan la verosimilitud de la microhistoria narrada en la macrohistoria del anarquismo ibérico, imprescindible para comprenderla y legitimarla. Imposible imaginar a Ocaña sin las Ramblas en la cinta de Pons, al tratarse de un documental. ¿Podría aventurarse que el emplazamiento de

la tercera sería casual? Probablemente si Bibi Andersen hubiese estado actuando en una sala de fiestas madrileña en 1977, como en tantas ocasiones con posterioridad, quizá la topografía urbana hubiera sido otra. Así, en una cinta como *El transexual* (1977), de José Jara, trasunto de la biografía de Lorena Capelli, la sala Gay Club de Madrid acaba convirtiéndose en una de las escenografías más visitadas, en donde la transexual brasileña Yeda Brown se presenta tan didáctica como espectacularmente. O tal vez no, y por tan poderosa razón he analizado las implicaciones simbólicas e históricas que en la elección condal pudiera pesar el prestigio tenebroso y festivo de su genealogía trans.

Geografía y sexualidad, pero también narrativas. Porque estas páginas no pretenden ofrecer una investigación sobre la filmografía en torno al universo trans, pues su reto ha fluído por otros cauces; no quiere ser un *Transgender on Screen* hispánico, aunque falta haría. Tampoco es una aproximación historiográfica sobre la realidad transexual y travesti en la Barcelona de los setenta, aunque ofrezca muchos datos al respecto. Este libro es un análisis y una reflexión sobre una variada muestra de «textualidades trans»: en él se dan citas películas, pero también espectáculos, *performances*, cómics, novelas, cuentos, artículos periodísticos, autobiografías, entrevistas, y, por supuesto, personas trans que escriben o que son escritas, para bien y para mal. Ha seguido un curso guadianesco por su propia naturaleza ensayística y porque en realidad es también un rompecabezas cuyas piezas pueden interrelacionarse de múltiples maneras (o complementarse con otras). No es omnicompreensivo, sino voluntariamente subjetivo; ha exhibido tonos dispares, pues cada segmento ha dado rienda suelta a su propio, loco, afán, que es el de sus protagonistas y el mío —aunque por razones diversas.*

* Esta investigación forma parte de los proyectos FEM2011-24064 y FEM2015-69863-P del Ministerio de Economía y Competitividad de España y se ha desarrollado en el marco del Grupo de investigación consolidado 2014 SGR44.