



Barcelona es marica

**Un modelo de vindicación posfranquista
visto a través de Ocaña, Camilo y Nazario**



AUTORA
María Gutiérrez Sánchez

TUTORA
Isabel Clúa Ginés

Índice de contenidos

1. Resumen.....	4
2. Palabras clave.....	4
3. Introducción.....	4
3.1. Tema de estudio y justificación.....	4
3.2. Hipótesis.....	6
3.2. Objetivos.....	7
4. Metodología.....	7
5. Marco teórico.....	14
5.1. ¿Qué es queer?: etimología.....	14
5.2. Antes y durante la teoría: el contexto histórico y la formación de grupos disidentes.....	15
5.3. Qué es la teoría Queer: un acercamiento a sus ideas y autoras principales.....	27
5.4. Estructuralismo y psicoanálisis: los maricas contra los dispositivos de patologización.....	27
5.5. Foucault.....	31
5.6. La teoría queer a través de sus autoras principales.....	36
6. Resultados.....	45
6.1. El folklore y la pluma llegan a Barcelona: Nazario, Ocaña y Camilo.....	45
6.2. Los sistemas de reapropiación: la contravisualidad de la beata Ocaña.....	47
6.2.1. Cristo ahora es marica: su pintura.....	49
6.2.2. La prensa catalana se vuelve queer.....	52
6.2.3. La Macarena se pasea por La Rambla y la Asunción sube, gloriosa, fuera de Cantillana: la escultura.....	55
6.2.4. Un poco (o mucho) de Andalucía.....	59
6.2.5. Las mujeres de Ocaña: la puta y la beata.....	63
6.3. Camilo: el contracuerpo desconocido.....	65

6.3.1. Prendimiento y muerte de Antoñito el Camborio: gitanos, maricas y el escándalo en Huelva.	67
6.4. Nazario: un maricón letrado, la cultura, el suburbio y el travestismo.	70
6.4.1. María Antonia, <i>La piraña divina</i> y el Rollo enmascarado.	72
6.4.2. Ocaña y Nazario te enseñan a hacer una felación: la subversión en la revista <i>El Víbora</i>	77
6.4.3. Anarcoma.	83
7. Conclusiones.	90
8. Bibliografía.....	94

1. Resumen.

Tras la muerte de Franco se producen unas particulares líneas de expresión por parte de las identidades periféricas a las que nos vamos a acercar a través de tres artistas fundamentales de la movida barcelonesa de los años setenta. Nos referimos al triunvirato andaluz formado por Nazario, Ocaña y Camilo. Un trío desenfadado, divertido, de pueblo y sobretodo marica que va a desplegar en una Barcelona aun marcada por la figura del caudillo todo un arsenal de iconografía cañí, reapropiándose de la tradición y revirtiendo la propiedad del espacio público: ahora es la clase marginal la que domina la calle, la que vende sus revistas en los kioskos de “toda la vida” y protagoniza las portadas más candentes.

Veremos cómo redefinen la manera clásica de pelear por los derechos y la libertad que ya no necesita de armas, consignas bélicas o soporíferos uniformes de batalla, sino que se sirve de la desvergüenza, de un lenguaje chabacano, jovial, y de una imagen de todo menos discreta. A través de la producción de estos tres personajes nos adentraremos en el universo excepcional de la movida de los setenta que encontrará en la figura del marica andaluz el punto de arranque para la visibilidad y el desahogo de un amplio cosmos de identidades.

2. Palabras clave.

Teoría queer. Homosexualidad. Transición. Franquismo. Performance.

3. Introducción.

3.1. Tema de estudio y justificación.

Las sexualidades periféricas y sus expresiones han suscitado un gran interés en los círculos intelectuales de los últimos años, teniendo su máximo exponente en la teoría queer y sus principales autoras.

En el presente trabajo nos servimos de dicha teoría y su visión particular de estos grupos marginales para presentar a tres artistas de gran transcendencia en la Transición, a los que estudiaremos a través de su producción artística e intervenciones públicas.

Hablamos del dibujante de cómic Nazario, el pintor Ocaña y el indefinible Camilo. Los tres tendrán los siguientes puntos en común:

- Son inmigrantes de origen andaluz afincados en Barcelona.
- No dudan en hacer exaltación de la homosexualidad y la pluma.
- Compartirán contexto y amistad.

Abarcaremos, así, un mapa contracultural compuesto de obra plástica, titulares de revista y pasacalles maricas llevados a cabo en una España convulsa y peligrosa para estas identidades excluidas.

El presente estudio se hace eco de la proliferación de los estudios queer¹ que ha dado como resultado la revalorización de personajes hasta entonces relegados al plano de lo esperpéntico.

Nos encontramos en un momento en el que artistas como Cristina La Veneno, hasta hace poco denostada, se reubica en el panorama social gracias a biografías como la escrita por Valeria Vegas, *Ni puta ni santa* (2016) o la recientemente fallecida Carmen de Mairena que verá reflejada la historia de su vida en 2017 de la mano de Carlota Juncosa. También documentales como el que rescata a Manolita la Chen (dirigido por Valeria Vegas en 2016), la primera transexual en España que consiguió adoptar, o el conducido por Francesc Betriu sobre Mónica del Raval (2009) que se adentrará en el mundo de la prostituta más famosa de Barcelona.

En estos ejemplos vemos una nueva manera de observar a dichos personajes, lejos del morbo de la prensa sensacionalista y más desde el cariño, respeto y admiración. No son menos nuestros protagonistas, en especial José Pérez Ocaña que también ha recibido demostraciones públicas de reivindicación. Un ejemplo es la exposición comisariada por Pedro G. Romero “*Ocaña 1973-1983*” que traería consigo en el Centro Cultural

¹ Nos abstenemos de hacer uso de la cursiva en este término al considerar la normalización del anglicismo en español.

Montehermoso en Vitoria un amplio catálogo sobre el artista. También el seminario organizado por Juan Bosco Díaz-Urmeta en el CICUS “*Transformaciones. Arte y Estética desde 1960/ X edición. Empeñados en ser modernos. De la Posguerra a los encuentros de Pamplona*” que dedicó una parte del mismo al pintor de Cantillana o la muestra que en junio de 2017 que en el Espacio Turina sevillano acogería “*Ocaña, artista y mito contracultural*”.

Con el mismo ánimo de sacar a la luz a estos artistas, se han multiplicado las publicaciones en los últimos años. Ejemplo de esto es *La vida cotidiana del dibujante underground*, autobiografía escrita por Nazario en 2016 donde contará todas las vicisitudes dadas en esos años en Barcelona. Onliyú, con sus *Memorias del underground barcelonés* (2005) esboza el proceder de las publicaciones *underground* que rigieron la vida alternativa de los años setenta. Antonio Orihuela e Isaías Griñolo, por su parte, ponen la mira en *Camilo- és perillós abocar-se-*, el más olvidado de los tres artistas, para, a través de entrevistas con los que le conocieron, vislumbrar la figura del de Moguer. Finalmente, Rafael M. Mérida Jiménez dedica dos publicaciones al tema. La primera, *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX* (2016) y *Ocaña. Voces, ecos y distorsiones* (2018), cuyos títulos ya nos sitúan en el contexto y los personajes de interés.

A pesar de dichos reconocimientos, consideramos que, especialmente en el caso de Camilo y Nazario (y también Ocaña, aunque en menor medida) han sido poco reivindicados en su labor como dominadores del espacio público en la Transición. Consideramos, por tanto, que su labor como pintores, performers, o dibujantes transgrede los límites del gueto y del simple mundo del “artisteo” e intervienen en las vidas post-franquistas “de todo el mundo”, sin pedir permiso, hecho que consideramos de gran relevancia de cara a la integración y que vamos a estudiar dentro del marco del Máster de Comunicación y Cultura (US).

3.2. Hipótesis.

A partir de la muerte de Francisco Franco se presenta una oportunidad para los grupos hasta entonces silenciados de darse a conocer a través de acciones. La pequeña brecha hacia las libertades abierta tras la muerte del caudillo facilitará la salida “del armario” de

toda la pluma reprimida, que encontrará en las acciones escandalosas y soeces una de las formas más efectivas de empezar a ocupar el espacio público que les había sido negado.

Para ello será fundamental la expresión artística y, por supuesto, el papel de los medios de comunicación y las publicaciones *underground* que se encargarán de visibilizar el lenguaje marica, los contracuerpos y la sexualidad abyecta.

Se percibe la articulación de una nueva forma de lucha y reapropiación del espacio por parte de los grupos repudiados, que se servirá del folklore más tradicional, resignificando el uso de lo nacional y transformando la Barcelona franquista en una Barcelona marica, andaluza e impertinente. Encontramos en estos artistas un activismo que podríamos denominar como proto-queer (dado que la teoría queer no se perfila hasta los años noventa), activismo que se orquestará en torno a un lenguaje chabacano, la desarticulación del género y la parranda, y que se popularizará a través de la prensa, el cine, el cómic y la *performance*, fieles coautores de esta particular revolución.

3.2. Objetivos.

El objetivo principal de nuestro trabajo es dar a conocer los mecanismos de invasión del espacio público por parte de las identidades periféricas en la movida barcelonesa dentro del marco de la Transición española y a través de las tres figuras mencionadas: Nazario, Ocaña y Camilo.

Además, reivindicar a estos tres personajes como andaluces, inmigrantes, maricas y artistas, así como analizar su producción desde la perspectiva de la teoría queer tratando de profundizar en los aspectos iconográficos considerados relevantes de cara al contexto referido.

4. Metodología.

Nuestro estudio, basado en el análisis de tres personajes maricas de la Transición española y su proyección en el espacio público del momento, nos obliga a hacer uso de un método cualitativo, tanto por la raíz del propio tema que requiere un análisis del discurso, así

como por la elección de personajes, que al ser solo tres excluye el empleo de un método cuantitativo.

Pero además de describir, el investigador debe comprender e interpretar el discurso. Los discursos —como líneas de enunciación simbólica realizados desde posiciones sociales— no sólo deben ser comprendidos y descifrados por los receptores (...) Al conocimiento de la estructura y organización del texto (significantes) se debe añadir la profundización en los significados presentes en el mismo (análisis semántico-simbólico), lo que implica la necesidad de una teoría de la interpretación. (Alonso y Rodríguez, 2006, p. 11).

Este tipo de análisis, fielmente asociado a las Humanidades donde nos enmarcamos, nos interesa precisamente por su insistencia en la interpretación de los signos. De esta manera, y acercándonos al mundo de la lingüística, en un primer lugar encontramos a Ferdinand de Saussure, cimiento de la lingüística estructural que planteará el famoso dúo compuesto por significado- significante. Es decir, según este autor el signo lingüístico sería un compendio entre la imagen acústica (significante) y su concepto (significado).

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla «material» es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto (Saussure, 1945, pp, 91-92).

Frente a esta estructura dual del signo encontramos la óptica de Roland Barthes. En este caso, vamos a partir del marco estructuralista que considera que “todo sistema cultural es un sistema de signos” (Alonso y Fernández, 2006, p. 13), es decir, el signo se sitúa dentro de una cultura y por tanto no es independiente de la misma por lo que se hace necesario la correlación entre el objeto de estudio y su entorno, hecho en el que nos centramos a lo largo de nuestra investigación. Por ejemplo, en el caso de nuestros artistas, el análisis de la producción de los mismos no obtendría la misma conclusión en su contexto de Transición que en 2020, donde, por apuntar algún dato, el sistema judicial ya

ha eliminado leyes contra la libertad sexual² que hacían, de las obras de nuestros protagonistas, un acto de subversión.

Traemos a colación la óptica estructural de Barthes porque nos ofrece un amplio paraguas de focos de estudio donde el proceso social de la comunicación y, por tanto, el sentido de los relatos, se analiza desde una perspectiva alejada de la norma rígida de Saussure limitada a un significado-significante. Así, tal y como dejamos patente a lo largo de nuestra exposición, el contexto histórico determina la interpretación, relevancia e identidad de los personajes y su proyección.

En el Julio César de Mankiewicz, todos los personajes tienen flequillo sobre la frente (...) y no se admiten los calvos, aunque la Historia romana los haya proporcionado en buen número. ¿Pero qué es lo que se atribuye a esos obstinados flequillos? Pues ni más ni menos que la muestra de la romanidad. Se ve operar al descubierto el resorte fundamental del espectáculo: el signo. El mechón frontal inunda de evidencia, nadie puede dudar de que está en Roma, antaño. Y esta certidumbre es continua. (Barthes, p. 16).

Es decir, en el caso de nuestros artistas encontramos una iconografía reconocible para todos nosotros: peinetas, vestidos de volantes, vírgenes de la Macarena o asunciones de Cantillana. Ese “resorte fundamental del espectáculo”, ese signo de Barthes funciona aquí como estrategia de ocupación pública donde subyace, tras las iconografías más familiares, un potente mensaje de oposición contra el régimen. La virgen se hace marica al pasearla por Las Ramblas de la mano de un montón de muchachos amanerados, la masculinidad propia de las fuerzas de seguridad se reinventa cuando se les sitúa dentro de un cómic tan poco decoroso como es *Anarcoma*, o el “yo soy esa” toma otro camino cuando la que lo canta es una Juanita Reina muy particular, que cuenta con un falo entre las piernas, maquillaje de prostituta y un público de todo menos heterosexual³.

Entendemos, así, que las imágenes crean una cadena de asociaciones que denominamos como códigos, es decir, un corazón de Jesús ocañí (como veremos en el apartado dedicado a la obra pictórica de José Pérez Ocaña) remite a toda la tradición

² Estamos hablando de la Ley de Peligrosidad Social, que desarrollaremos más adelante, y que castigaba la expresión explícita de la homosexualidad en el mismo contexto en el que nuestros artistas se ocuparon de desarrollar un arsenal de intervenciones maricas.

³ Nos referimos a una serie de intervenciones de Ocaña donde, travestida, imita a las artistas más grandes de la copla.

iconográfica religiosa de la España más tradicional, propia de nuestra cultura. Este corazón de Jesús lo asociamos a la cultura clásica, represora, pero la fuente es homosexual, lo que genera el carácter subversivo en el que haremos hincapié. Por tanto, distinguimos qué denota la imagen de su connotación.

Barthes define tres niveles en el análisis estructural del relato. Un primer nivel que se trata del de las funciones, que según el autor se enfoca a la unidad de contenido, referido a qué quiere decir el texto a analizar sin centrarnos en cómo se dice. El segundo nivel nos lleva al plano de las acciones, el análisis de los actantes, quiénes participan. Y finalmente, el tercer nivel que es narrativo, donde ya intervienen los aspectos sociales a los que daremos especial relevancia (Alonso y Rodríguez, 2006).

Siguiendo en la línea de la semiótica no podemos dejar de citar a Julia Kristeva que, en su libro *El texto de la novela* publicado en 1970, establece dos conceptos claves en el análisis textual. Para ello, en primer lugar, vamos a preguntarnos qué es el texto para ser respondidos por la propia Kristeva en su libro *Semiótica I* publicado en 1969 donde nos dice lo siguiente:

Se podría estudiar como texto todos los sistemas denominados retóricos: las artes, la literatura, el inconsciente. Vistos como textos obtienen su autonomía con respecto a la comunicación fonética, y revelan su productividad transformadora. (Kristeva, 1981, p. 98).

Nos concierne, por tanto, la creación artística como texto, en tanto que lo vamos a considerar relato de una identidad donde subyace una réplica a los valores ideológicos del contexto de producción. Respecto a una de las aportaciones más trascendentes de la autora al campo de la semiología, está la pareja compuesta por el fenotexto y genotexto. El primero se refiere a la estructura que engloba significante y significado mientras que el genotexto es el conjunto de significantes unidos a un fenotexto límite (Pérez, 1981, p. 7). Es decir, el fenotexto de una viñeta de Nazario es la viñeta que vemos, mientras que el genotexto es el producto de este visionado (qué transcendencia tiene, cómo se enmarca dentro de mi contexto, en qué medida se relaciona con otras producciones similares...).

Otro de los autores, quizás el más relevante de cara a nuestra exposición, que ha tratado el tema del discurso y la formación de los mismos es Michel Foucault. El francés deslinda en su libro publicado en 1990, *La arqueología del saber*, las reglas de formación de los objetos, recurriendo a los discursos psicopatológicos del siglo XIX ante los cuáles

se pregunta cuál ha sido el régimen de existencia en tanto a los objetos de discurso (Foucault, 1990, p. 66). En este caso plantea 3 esferas de análisis discursivo:

En primer lugar, lo que él define como **superficie de emergencia**, que no es más que atenerse al contexto que te permitirá realizar el análisis. Así, nos dice que “estas superficies de emergencia no son las mismas para las distintas sociedades, las distintas épocas, y en las diferentes formas de discurso.” (Foucault, 1990, p. 67). Lo que en nuestro caso nos lleva a localizar el análisis en los años setenta del contexto español que manifiesta una perspectiva específica para las obras de los artistas seleccionados.

En segundo lugar, las **instancias de delimitación**. En este caso Foucault se refiere a la institución médica y jurídico-penal, que extrapolándolo a nuestro estudio nos lleva a la categorización de los homosexuales como delincuentes por parte de la Ley de Peligrosidad Social (1970-1990).

En tercer lugar, y último, las **rejillas de especificación**. A través de estas identificamos los sistemas de jerarquización que evalúan la legitimidad de algunas estrategias de comunicación denostando a su vez otras, por ejemplo, cómo el discurso nacional-socialista es legitimado por un régimen como es el de Franco y a su vez las identidades periféricas son castigadas, ocultando así sus discursos insurrectos.

Siguiendo estas ideas, Foucault considera que el objeto de discurso será dependiente de unas condiciones de existencia: “Lo cual quiere decir que no se puede hablar en cualquier época de cualquier cosa (...) El objeto no aguarda en los limbos el orden que va a liberarlo y a permitirse encarnarse en una visible y gárrula objetividad; no se preexiste a sí mismo (...).” (Foucault, 1990, p. 73). Se plantea, por tanto, que el laberíntico complejo de relaciones que componen el significado del objeto se sitúa entre “instituciones, procesos económicos, sistemas de normas, formas de comportamiento, técnicas, tipos de clasificación, modos de clasificación” (Foucault, 1990, p. 73). Estos factores tienen la función de disponer al objeto en su “campo de exterioridad”, o, en un

término más accesible, “asignar su sitio” al objeto dentro de un contexto, lo que es, en última instancia, nuestro objetivo.

Foucault reivindica la importancia de las relaciones. Así, la búsqueda del sentido del discurso en el objeto mismo pierde fuerza para adquirirla el universo de relaciones que se establecen en la práctica discursiva.

Susan Sontag, en la misma línea, considera que la interpretación es un compuesto entre la muestra primaria del texto y sus lecturas (y lectores) subsiguientes (Sontag, 1964). Una de las ideas a la que nos acogemos es la que plantea esta autora donde la interpretación es susceptible del momento contextual del intérprete (razón que justificaría nuestro análisis desde la perspectiva queer, vigente a día de hoy)

Vemos, tras este breve repaso de varios autores que nos acercamos a un modelo de pensamiento que reclama el lugar del contexto, de lo social, en el transcurso del análisis textual.

En lo que respecta al análisis extratextual que realizaremos en el marco teórico y al que recurrimos habitualmente a lo largo del desarrollo del tema, nos centraremos en dos aspectos principales: por un lado, el contexto de aparición de la teoría queer que se sitúa en el marco de los años 90 y por otro, el contexto correspondiente a la España de los años 70/ principios de los 80 donde se sitúan nuestros personajes protagonistas. En el primer caso, fijamos la vista en la lectura planteada por David Córdoba García en *El contexto sociopolítico de surgimiento de la teoría queer*. Este nos acercará al concepto de lo queer así como al ambiente donde surge la teoría, desde los principios de desnaturalización de la sexualidad que se contraponen al armamento de discursos médicos encorsetados, la relevancia de la figura de Michel Foucault hasta el desarrollo de los discursos gays y lesbianos en los años noventa.

A esto sumaremos el estudio de los movimientos identitarios en el mismo contexto, tanto en el caso extranjero como el español. Para ello nos será fundamental la ayuda de Rafael M. Mérida Jiménez y su recopilación en *Manifiestos gays, lesbianos y queer* donde tendremos acceso directo a los textos redactados por los colectivos contestatarios del momento (*Liga Estudiantil Homófila, Radicalesbians, Colectivo del Boletín de Liberación Trans...*) De esta manera, podremos sumergirnos en sus conceptos sobre la masculinidad, la integración (o ausencia de la misma) o la idea de lucha. En lo que respecta a su equivalente español (véase grupos de resistencia o desarrollo jurídico-

legal en torno a la figura del homosexual) nos servimos de los escritos de Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés en su *Identidad y diferencia sobre la cultura gay en España*.

Como vemos, en este aparato extratextual nos servimos de unas fuentes cercanas a la teoría queer y los estudios de género. En este caso, nos interesa el contexto desde una perspectiva queer. Para ello, nos servimos de autores cercanos a la teoría que nos perfilan el contexto histórico.

Siguiendo esta línea teórica, y en lo que se refiere a la teoría queer como tal, se hace ineludible la mención a Judith Butler y su concepto de performatividad desarrollado en *El género en disputa* (1990). Este concepto, en el que nos pararemos en el apartado dedicado al marco teórico, nos adentra en la desarticulación del género como una cuestión biológica incuestionable para abrir la puerta a todo tipo de identidades, como son las de nuestros protagonistas. En el mismo marco encontramos a Monique Wittig con su *Manifiesto heterosexualidad*, así como a Kosofsky Sedgwick que en *A (queer) y ahora* ahonda en los elementos que componen (o no) la identidad queer.

Finalmente, Foucault, que más allá de su propuesta de análisis de discurso, en su *Historia de la sexualidad* (1970) nos conduce al enjambre que son los dispositivos del poder que, establecidos en nuestra sociedad, articulan una realidad donde unas identidades toman la primacía sobre otras. De la misma manera que se ocupa de los mecanismos represivos de la sexualidad, llamados “dispositivos de sexualidad”, destinados al control de nuestra intimidad de cara al funcionamiento de una sociedad concreta.

La sexopolítica es una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo. Con ella el sexo (los órganos llamados «sexuales», las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y de la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida. (Preciado, 2005, p. 157).

El análisis intratextual, por otra parte, se ha sostenido, en primer lugar, sobre la elección de los tres personajes que presentamos: Ocaña, Nazario y Camilo. Esta elección nace de la lectura de la tesis doctoral *Ocaña, artista y mito contracultural, análisis de la*

figura y legado artístico de Ocaña (1947-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española, escrita por José Naranjo Ferrari y dirigida por Carmen Andreu-Lara en 2013. En dicho estudio, se plantea el concepto de “triunvirato andaluz” formado por los tres artistas, concepto al que nos acogemos para la selección de nuestro foco de estudio.

Respecto a la selección de las obras a analizar, dada la amplia producción (especialmente de José Pérez Ocaña), hemos seleccionado las más representativas, basándonos en que nos encontramos ante unos artistas reiterativos en su iconografía, lo que nos permite acercarnos a través de unas pocas piezas al espíritu de su producción. Así, además de ayudarnos de la tesis doctoral ya mencionada, hemos recurrido a material audiovisual en lo que respecta a las performances e intervenciones (*La edad de oro, Ocaña, Retrat Intermitent, Ocaña, der Engel der in der Qual Singt*), además del testimonio propio dado por Nazario Luque en su biografía *La vida cotidiana del dibujante underground* (2016).

Para terminar, y en relación con la prensa *underground* de los años setenta que se hizo eco de los momentos y declaraciones más picantes de nuestros andaluces, destacar la labor de archivo llevada a cabo por La rosa del Vietnam⁴ que nos ha dado acceso a estos escritos, así como a Pepe Ribas con su *Los 70 a destajo* y Onliyú con *Memorias del underground barcelonés* (2005)

5. Marco teórico.

5.1. ¿Qué es queer?: etimología.

El término queer lo datamos en Inglaterra a finales del XVI, aunque a nivel académico es empleado por primera vez en 1991 por Teresa de Lauretis al titular su conferencia ofrecida para la revista *differences* como “Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualitis: An Introduction”. Es este momento cuando podemos considerar que se institucionaliza la

⁴ Web sin ánimo de lucro encargada de recopilar archivo en torno a Ocaña y algunos de sus contemporáneos. Consultar en: larosadelvietnam.blogspot.com

teoría entrando en la universidad. Lo queer se convierte en teoría de manos de nuestras autoras, que descentrará los grandes valores patriarcales.

Una de las cuestiones básicas del término que nos ocupa es su origen y desarrollo peyorativo, que dará un vuelco en los años noventa con nuestras filósofas que encontrarán en esta marginalidad un punto de apoyo común.

Según Kosofsky Sedwick esta palabra encontraría su origen en la raíz indo-europea *twerk* que se traduciría en latín como *torquere* (torcer), en alemán como *quer* (transversal) y en inglés *athwart* (de lado a lado) es decir, una dirección poco común, fuera de lo establecido. Coincide con la estudiosa Richar Norton, que destaca el empleo de este término en clave punitiva antes del siglo XX (fecha en la que se asociaría con el concepto de homosexual), encontrándose, por ejemplo, que ya en el XVI el concepto queer se relacionaba la delincuencia, la enfermedad o la rareza.

Como mencionábamos, será en el XX cuando finalmente lo queer sea sinónimo de homosexual, viéndose esto reflejado en la definición que da el propio diccionario Oxford donde se define el sustantivo como “a homosexual man” y en su adjetivo “Denoting or relating to a sexual or gender identity that does not correspond to established ideas of sexuality and gender, especially heterosexual norms”.

Así, vemos como la palabra queer se ha visto destinada desde sus orígenes a tener una connotación negativa que será resignificada por las autoras que trataremos a continuación y por un colectivo deseoso de reinterpretar una herramienta de sometimiento y convertirla en artillería para la lucha por las libertades.

5.2. Antes y durante la teoría: el contexto histórico y la formación de grupos disidentes.

Robert me hace un corte en la nuca al afeitarme con una cuchilla nueva. Entonces le digo Hazme el favor, te pones esto y esperas treinta minutos ¿vale? Me dice ¿Treinta? Es lo que hay que esperar para el VIH según la etiqueta del producto antiséptico, para las demás enfermedades tarda menos. (Dustan, 2016, p. 27).

Al hablar de teoría queer y de la Barcelona de los 70 en nuestro trabajo, nos enfrentamos al problema de plantear desde el comienzo dos cuestiones separadas cronológicamente (y espacialmente) pero con un enlace, a nuestro parecer, que deja de lado la diferencia generacional.

Los mensajes en torno a la liberación homosexual y la proliferación de identidades diferentes empiezan a germinar mucho antes del academicismo del movimiento queer y sus teóricas. Existe una circulación de misivas liberales pre-Stonewall, que encenderán los ánimos de la minoría múltiple favoreciendo así el enfado, la crítica y por supuesto la protesta pública.

Harry Hay funda en 1951 la *Mattachine Society* en Los Ángeles y cuatro años después nacerá *The Daughters of Bilitis*, ambos de carácter homófilo, estando la última centrada en las lesbianas. En esta misma época ya va apareciendo publicaciones de tendencia similar como es el caso de *The Ladder* (de la mano de *The daughters of Bilitis*), *ONE* o *The Advocate*, todas editadas antes de la muerte de la pequeña Dorothy⁵. También encontraremos manifestaciones antes de los disturbios y es que, por ejemplo, unas pocas personas salieron a la calle en 1964 de la mano de la *Homosexual League of New York* y la *League For Sexual Freedom* para criticar la marginación y despido de los militares homosexuales en el *Army Induction Center* de la misma ciudad. Estos hechos y ediciones evidencian una conciencia previa a los famosos disturbios que queda prácticamente olvidada a causa del estruendo que este supuso para el colectivo a nivel público, pero que desde luego fue producto final de una serie de presupuestos de años anteriores (Mérida, 2009).

Algún documento interesante precedente de los textos canónicos de las estrellas académicas “de lo queer”, será por ejemplo el presentado por la Liga Estudiantil Homófila⁶ en 1969 con el título ya prometedor de “Un manifiesto radical: ¡El movimiento homófilo debe radicalizarse!”. En dicho manifiesto, se plantean ya inicialmente algunas de las ideas fundamentales de nuestra teoría. Así, se apostará abiertamente por la radicalización del movimiento incluyendo en el mismo a homosexuales, hippies y negros; se propugnará una ideología antibelicista y contraria a los postulados del sistema

⁵ Nos referimos a Judy Garland, intérprete de Dorothy en *El mago de Oz* (Victor Fleming, 1939) y consagrada diva gay que cuyo funeral se celebraría el mismo día y año que los disturbios de Stonewall.

⁶ Fundada en el 65 por Stephen Donaldson en la Universidad de Columbia, siendo la primera asociación en ser admitida legalmente por la institución académica de cara a la defensa de los derechos de los gais, lesbianas, transexuales y bisexuales.

heterosexual, y alude a la defensa de la diferencia siempre libre de cualquier contaminación del sistema establecido.

En la misma línea y con similar cronología, Carl Wittman en su “Refugiados de América: un manifiesto gay” (1969), reiterará la influencia del movimiento negro y hippie, aunque autodefiniéndose en todo momento como un homosexual blanco, varón y de clase media. Esta descripción le convierte a él mismo en foco de la crítica. Se conserva una conciencia clara por parte del autor de su raza y sexo además de un deseo intrínseco de hacer evolucionar el movimiento de liberación de las clases excluidas en manada, independientemente de la procedencia, creyendo así en el potencial del grupo.

No dudará tampoco en criticar el machismo endémico en todo hombre, introduciendo en este saco a homosexuales a los que acusa de excluir a causa de su misoginia a muchas mujeres dentro del movimiento de liberación, insistiendo en esta vía en la relevancia para las mujeres de crear un comité específicamente lesbiano donde puedan sentirse dentro de una zona de confort.

Siguiendo con Wittman, nos produce simpatía su definición de la heterosexualidad a la cual se referirá como “una enfermedad” (Wittman, 1969, p. 53). Es decir, hará uso del término habitualmente usado por los heterosexuales para definir la homosexualidad y así darle la vuelta al sistema de valores acostumbrado a finales de los setenta. Seguidamente establecerá cuatro tipos de opresión hacia las clases marginadas (homosexuales, transexuales, prostitutas...) que serán pilares del control de la misma:

- Opresión física.
- Guerra psicológica.
- Auto-opresión.
- Institucional⁷

Estos cuatro apuntes que establece el autor, resultan familiares a cualquiera de los personajes que nombraremos en nuestra exposición, desde la persecución externa hasta la incompreensión hacia uno mismo a causa de la diferencia. Cuatro pilares que vertebran la vida de cualquier figura apátrida con el fin de mantenerla callada y en calma evitando así el altercado contra la gran mano estatal.

⁷ Véase la Ley de Vagos y Maleantes en el contexto español.

En la misma línea de Wittmann, pero con un espíritu más belicista, encontramos a *Radicalesbians*⁸ y su “La mujer identificada con mujeres” de 1970. Este manifiesto será uno de los fundacionales del grupo creado a partir de activistas de las *Daughters of Bilitis*, *Redstocking* y el *Frente de Liberación Gay*, que unirán fuerzas para salir en armas contra la homofobia propia de los grupos de liberación de mujeres que se inclinarían a menudo por la marginación de las bolleras. Entenderán a partir de este escrito que el lesbianismo se trataría de una categoría diferente a la de la homosexualidad masculina, y que las mujeres se sitúan en un contexto siempre divergente del de los hombres, independientemente de los compañeros de cama. Estas ideas alrededor del lesbianismo seguirán dándose con Charlotte Bunch, que apuntará la importancia de que las mujeres heterosexuales abandonen esta condición como elección política dentro del movimiento feminista, logrando así escapar de las estrategias dominantes que las manipulan y harían de la lucha un campo estéril.

(...) cualquier mujer que tuviera éxito, fuera independiente y que no orientara totalmente su vida hacia el hombre, oía esta palabra. Porque en esta sociedad sexista, que una mujer sea independiente significa que no puede ser una mujer: debe ser una bollera. (*Radicalesbians*, 1970, p. 77).

La lista de demandas continúa en esta década de los setenta con el Colectivo del Boletín de Liberación Trans y sus deprecaciones en torno a la gratuidad del tratamiento hormonal, así como la defensa de la excarcelación de las personas trans del sistema médico que las señala como enfermas.

Con respecto a la teoría y su foco de surgimiento, nos remitimos a la crisis del sida que verá su punto de arranque a principios de los ochenta y que generará un enorme desarrollo de propaganda que convertirá a los gays en antihéroes, acusándoles del contagio del VIH a través del sexo. Esta marginación se considerará fruto solo de homosexuales, haitianos, hemofílicos y heroinómanos, es decir, grupos de exclusión encabezado por los sodomitas.

En esos momentos, en la opinión pública, los homosexuales son satanizados, y hay razones para ello puesto que sus acciones “antinaturales” y “amorales” les llevan a la

⁸ En sus inicios nombrado como *Lavander Menace*, nace en los años setenta en la ciudad neoyorkina en contraposición a los grupos de liberación de las mujeres a causa de la homofobia intrínseca en estos. Entre sus componentes más importantes encontramos, por ejemplo, a Matha Shelley o Barbara J. Love.

muerte, son ajusticiados por la propia naturaleza que admite, a ojos del conservador, lo impropio del ser gay.

La figura de Reagan, también ya mencionada por B. Ruby Rich al describir uno de los factores claves de la fundación del *New Queer Cinema*, será destacable. Este, con sus políticas derechistas extremas, se limitó a intervenir en la nueva enfermedad dando el visto bueno al negocio de las farmacéuticas que pondrían precios astronómicos los medicamentos contra el VIH en vez de apoyar la democratización de los mismos.

Junto a esta crisis farmacopolítica se gestó una más, la del feminismo que tampoco quedó intacto. Frente a la aparente visión de unidad que se había vivido en el grupo, en los 80 las voces disidentes que se alzaron para recalcar la falta de mira hacia los sectores minoritarios de mujeres como las lesbianas o extranjeras que no se verán representadas por el discurso general. Estas, reivindicaron la necesidad de hacerse un hueco en la historia de la lucha por los derechos de las mujeres y hacerse visibles tomando la palabra.

Así, surgieron grupos como *Lesbian Avenger*, *Radical Fairies* o el movimiento intersexual (Cheryl Case) para destacar esta idea de homogeneidad impuesta por el pensamiento feminista tradicional que habría dejado atrás a muchas personas. En esta línea se inscriben autoras de la talla de Monique Wittig, en la que nos detendremos más adelante por su relevancia teórica. Estos grupos y pensadoras se situarán contra la aparente naturalidad que habría marcado la heteronormatividad intrínseca en el discurso feminista previo a los años ochenta.

Esta crítica al discurso feminista, la anterior, que entroncaría también con la crisis dentro de la propia comunidad gay. La América Post-Stonewall⁹ (28 de junio de 1969) supondría un punto de partida para el desarrollo de la lucha por los derechos de aquellos seres extraviados que no habían sido tenidos en cuenta por el sistema.

Ellos y ellas, unidos por la una misma causa: la visibilidad, saldrían a la calle a partir de los 70 para reivindicarse y mostrarse ante la opinión pública. Esta visibilidad traería consigo la integración de la comunidad gay en el orden heterosexual establecido, que, de nuevo, necesariamente, dejaba fuera prácticas como el travestismo o la pluma, bajo la premisa de ser homosexual siempre y cuando no lo parezcas. En definitiva, la

⁹ Stonewall supuso un antes y un después en la historia de las reivindicaciones por los derechos de los homosexuales en Estados Unidos. Nacería a partir de una redada sucedida en el bar de ambiente con el mismo nombre el 28 de junio del 69 que haría saltar la conciencia y la necesidad de lucha contra las cargas policiales injustas.

salida al mundo exterior a través de la protesta por parte de los “parias” de la sociedad les llevaría irremediabilmente a ser absorbidos en su mayoría por el sistema normativo.

Así, al igual que las mujeres negras o las lesbianas, el residuo de la comunidad gay mostrará su desencanto con esta mercantilización del movimiento abrazando la diferencia y defendiéndola frente a la homosexualidad burguesa, capitalista y despolitizada en la que se había convertido el grupo.

En este contexto estadounidense nacerán asociaciones de las cuales cabe mencionar especialmente la *ACT UP* que pondremos luego en relación con la *Radical Gai* y la *LSD* en el contexto español.

La *Aids Coalition to Unleash* será la sede de la “mugre” del movimiento. Maricones, bolleras, drogadictos, prostitutas o negras, entre otras, se unirán para contraponerse al movimiento institucionalizado y así recalcar la diferencia, no rechazarla.



Ilustración 1 ACT UP!. (1987). Póster de ACT UP. Recuperado de: <http://juliacgs.blogspot.com/2018/03/act-up-24-de-marzo-de-1987.html>

Encontramos su primera puesta en escena cuando en 1987 se manifestarán en Wall Street en contra del trato de las farmacéuticas con respecto a los afectados por el virus. *ACT UP* se definirá por tanto como un grupo contrario a la tradición de protesta vista hasta el momento. Contestatario hasta la médula y con una idea muy clara: estar fuera del marco no es una cuestión negativa ni una normalización en potencia, sino todo un orgullo al que no hay que renunciar.

El hecho de que una asociación que reunía a toda la inmundicia, como diría Divine¹⁰, no buscara integrarse, sino aplaudir la pertenencia al gueto, convierte en novedosa y rompedora la iniciativa. El discurso radicalizado, violento y a favor de la intervención agresiva en el espacio público (cosa que bien se podría enlazar con las figuras andaluzas que analizaremos a continuación) plantea un universo punk, rebelde e integrador con las clases más bajas.

¹⁰ Personaje de John Waters que se declarará reina de la inmundicia en la película *Pink Flamingos* (1972).

Esta idea de la ocupación del espacio y las manifestaciones de índole impetuosa llevaría a los de *ACT UP* a realizar actividades como el *Die-in* (la muerte en público de enfermos de sida) o el *outness*, la “salida del armario” que se enmarcan dentro de un sistema de reapropiación, en este caso, del espacio público que se recupera o se conquista. Esta idea sería fácilmente extrapolable a nuestros tres personajes protagonistas, que no dudarán en salir a las calles de Barcelona a modo de feria andante con trajes de flamenca, jolgorio y genitales al aire.

También el *Acting out*, la manifestación de los impulsos reprimidos, como los besos y la expresión de virus como el VIH, se convierten en una hipérbole de la realidad que facilita la intromisión de esta en el espacio y en las otras conciencias, para, en un primer punto, desestabilizarlas. De esta manera, este tipo de actividades a primera vista grotescas, tendrían la función básica de romper con estos patrones performativos y desvelar el espacio de libertad como lugar legítimo del que hacer uso.

Siguiendo los preceptos de *ACT UP*, en 1990 se funda la *Queer Nation* bajo lemas como “Queer, read this!”, que continúa el aspecto combativo y provocador de los primeros.

En el manifiesto de este grupo, se repite en varias ocasiones “I’m Angry” un enfado que se dejaría entrever a lo largo de todo el texto donde se incitaba a la masa queer a odiar, entre otras cosas, a los heterosexuales, situándolos como enemigos.

Ser queer, según *Queer Nation*, se definiría precisamente por no pertenecer a esa masa “It’s not about the mainstream, profit-margins, patriotism, patriarchy or being assimilated. It’s not about executive directors, privilege and elitism.” (The Queer Nation Manifesto, *History is a Weapon*- s.f.). Por defender, como comentábamos con el *ACT UP*, esa diferencia. En definitiva, el manifiesto conglomeraba el espíritu belicista del nuevo movimiento, que lejos de quedarse callado o asustado saldría a la calle dejando clara la plena conciencia del enemigo, al que habría que derrocar y no engatusar.

Bajo este paraguas de crisis internas, fundación de asociaciones y cambios en el seno de las políticas de lucha del movimiento gay, nacerá la teoría queer, o teoría “rarita” como se ha intentado traducir al español, que trataría de dotar de un esquema teórico e intelectual a todo este marco de subversiones e intentos por festejar la disimilitud.

En el contexto de nuestro país, debemos apuntar una fecha: 20 de noviembre de 1975 que es cuando Francisco Franco muere en Madrid y se da paso a la etapa conocida como Transición española, que traería consigo una serie de movimientos y cambios en los marcos legales de nuestro país, especialmente en lo que se refiere al movimiento gay que nos ocupa.

Este movimiento, y sus integrantes, se ven situados dentro de dos etapas o momentos fundamentales en la política española a través de dos leyes: la ley de Vagos y Maleantes (1954) y la ley de Peligrosidad social¹¹ (1970).

La primera de estas leyes se basaba en la aprobada en 1933 durante la Segunda República, de idéntico nombre pero que, sin embargo, no trataba a este colectivo. Su modificación por el régimen franquista, en líneas muy generales, no hacía más que entender al homosexual (hombre) como una figura perniciosa dentro del campo social, lo que llevaría necesariamente al control de este a través del castigo y la persecución.

Será en los artículos segundo (donde se habla de proxenetes, homosexuales y rufianes al mismo nivel) y sexto (referido a las medidas a tomar contra estas personas) donde se incluirá por primera vez el término homosexual, en un sentido, evidentemente, negativo, para situarlos dentro del campo de acción del sistema punitivo del momento.

La segunda ley a la que nos referimos, la de Peligrosidad social, que entra en vigor un 4 de agosto de 1970 reemplaza a la anterior.

La diferencia entre esta ley y su precedente radica en el enfoque que adopta respecto a los homosexuales. Mientras que, en la primera, el hombre gay era peligroso en sí mismo, independientemente de sus actos (bajo el miedo de propagación de la condición), en la segunda se apela más a la exposición de la homosexualidad, es decir, no al ser sino al hacer. Así, aquellos mariquitas con pluma tendrían que resguardarse en sus casas para no ser penados y vivir reclusos e invisibles, recordamos en este momento a Wittman que hablaría de aquellos con pluma así:

1) los gays que han destacado han sido nuestros primeros mártires. Ellos salieron y resistieron la desaprobación antes de que nosotros lo hiciéramos. 2) Si han

¹¹ Nos referiremos a esta ley con las siglas “LPRS”.

sufrido por ser visibles, es a la sociedad hetero a la que debemos acusar, no a la reinona. (Wittman, 1969, p. 57).

Gana aquí peso por tanto la visibilidad, el acto sexual público, o el amaneramiento sobre cualquier grado de intimidad que, mientras quede fuera de los ojos del resto no llega a ser castigado. De esta manera, la salida al espacio público, que será un denominador común de los tres artistas analizados en este trabajo, supone una ruptura de enorme trascendencia con respecto a los detalles de la Ley de Peligrosidad.

La muerte del caudillo abre la puerta a todas las identidades que habían permanecido ocultas durante la dictadura bajo la amenaza de ser castigadas penalmente. Así, existirá un emplazamiento a partir del 75 para el desarrollo de los movimientos de liberación que ampliarán un discurso en contra de la homofobia explícita manifestada.

Una de las muestras más emblemáticas de esta dinámica es la celebración en 1977, en Barcelona, de la primera manifestación gay en España bajo el techo de la LPRS. En ella encontramos ya a uno de nuestros artistas, Ocaña, que irrumpe travestida y contoneándose por la marcha, en una actitud que podemos clasificar de apología explícita del gesto homosexual, que se muestra ya sin miedo ni reparo, a pesar de lo que dictaba la ley aún vigente. Ley de la cual se pediría su abolición con el lema “Libertad sexual, amnistía total” (Naranjo Ferrari, 2012).

El desarrollo de estos movimientos y la penetración de la nueva bandada de personajes estafalarios en el espacio público denotarán una necesidad, cada vez mayor, de al menos modificar la ley, si no derogarla. Así, en 1978, apenas un año después de la manifestación y tras la redacción de la Constitución, un decreto-ley modificaría parte de la LPRS para eliminar el acto homosexual de la lista de delitos (si bien se mantuvo la tipificación del delito de escándalo público que al menos no apelaba a esta condición sexual directamente, aunque sí al acto lúbrico, lo que daba lugar a múltiples interpretaciones a la hora de un juicio.).

A pesar de la petición de la amnistía total, manifestada en el 77 en las calles de Barcelona, esta consigna no se tendría en cuenta hasta 1995 cuando la Ley Orgánica 10/1995 de 23 de noviembre (BOE) eliminaría finalmente la LPRS para reubicar a los homosexuales y admitirlos dentro del sistema penal heterosexual.

Así, a través de estas dos leyes, visualizamos la posición de estos personajes marginales en el ámbito español del post- franquismo de sus años póstumos, que no fue del todo fácil. La motivación para acabar con este tipo de castigos y el cielo que empezaba a despejarse con la muerte de Franco facilitan la ruptura con la moral nacional-católica liderada por el grupo de travestis y locas que en una Barcelona todavía con el susto en el cuerpo se atrevieron a dejar de ocultarse.

Dado el contexto político de nuestro país, y la sucesión de leyes restrictivas contra la libertad sexual que se sucedieron en los años vistos, la formación de grupos abyectos a favor de la individualidad se localiza entre 1993 y el 94 siguiendo la estela de grupos como *ACT UP*. En palabras de Trujillo, “Ser marica es suficiente razón para ser insumiso.” (Trujillo Barbadillo, 2005). Además, con la crisis del sida, estos personajes pasarán a convertirse en enfermos y, por tanto, en un foco viral, amenaza constatada para la salud pública; de este modo destacarán por la labor de visibilización del VIH tan importante en un momento en el que era satanizado y usado como un arma para atacar a los homosexuales.

Ante semejante contexto, las asociaciones no dudaron en aparecer para reivindicarse como voces ilegítimas, peligrosas y necesarias, prueba de ello serían dos publicaciones: *De un Plumazo* y *Non Grata la Radical Gai y LSD* (respectivamente) que se colaban en una España cargada de prejuicios.

Las intervenciones de este grupo se verán ejemplificadas en exposiciones como la de Lesbianas Sin Duda (LSD) que llevaría el nombre de “Es-cultura lesbiana” y reivindicaba el carácter propio del grupo que definiría su arte, a través de este título, como parte de una realidad posible, admisible y con un valor a tener en cuenta.

Así, este tipo de organizaciones engloban a toda la clase social que habría sido penada por la Ley de Vagos y Maleantes y la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación social. “Agitadores” o terroristas sexuales que a través de su muestra pública del deseo libidinoso se verían obligados a manifestarse, como no puede ser de otra manera, fuera de las líneas divisorias de la normalidad.

Respecto a LSD se enfocaría a las lesbianas, que hasta ese momento en las manifestaciones del orgullo no habían tenido suficiente visibilidad, siendo la imperceptibilidad uno de los grandes problemas del colectivo. Se fundará en 1993 mayoritariamente por integrantes del movimiento feminista de los años ochenta. El significado de “LSD” no sería estático,



Ilustración 2 LSD. (Aprox. 1993). Cartel del colectivo para visibilizar el SIDA entre lesbianas. Recuperado de: *Veinte retratos de artistas queer de la Radical Gai, LSD y RQTR [Documental]* Museo Reina Sofía.

permitiendo la movilidad de un significado a otro desde *Lesbianas Sin Límites* (que es como se conoce habitualmente) a *Lesbianas Sin Dinero* o *Lesbianas Sin Dios*. Se reclama, por tanto, en los noventa, la necesidad de encontrar un imaginario común para un grupo que había sido ignorado y que solo podía hallar sus referencias en publicaciones extranjeras que poco o nada tenían que ver con el contexto español.

El desarrollo de la actividad de este grupo se daría a todos los niveles, tanto a nivel público, realizando intervenciones, como a nivel privado ya que las integrantes compartían casa y tiempo de manera que la reivindicación se convertía en parte integral del día a día de cada una de ellas. Esta integración de la conciencia de la identidad abyecta en la rutina sería una de las cuestiones clave a la hora de entender el desarrollo de estos movimientos identitarios motivados más por la cuestión personal y la necesidad de resituarse en algún espacio que por la teórica en la que derivaría.

La asociación se encargará de mostrarse a través de múltiples exposiciones como *Es-cultura lesbiana* o *Menstruosidades*, esta última haciendo referencia al cuerpo femenino y bollero que ahora no esconde la fisiología, sino que la defiende y quita, de paso, la etiqueta de perversidad a la menstruación. Así, la mujer abre el abanico de su sexualidad y se revela provocadora, sinvergüenza y sin grado de sumisión.

De esta manera, LSD se desarrollará bajo el marco de la contracultura, de la crítica al sistema establecido que convertía a las lesbianas en ciudadanas de segunda, o quizás ni siquiera eso dada a la invisibilidad que padecían. El grupo no tendrá una fecha de

finalización fija, sino que su final se vería definido por la dejadez a la hora de practicar acciones, lo que acaba por diluir el sentido inicial y pondrá fin a esta época de rebeldía y reivindicación.

En lo que se refiere a estas asociaciones paralelas cronológicamente a los grupos estadounidenses tratados con anterioridad, encontramos la Radical Gai. Esta asociación nace en 1994 y tiene una duración de apenas dos años, con sede en Lavapiés en contraposición a Chueca, espacio, este último, que sería criticado por la falta de implicación en la lucha contra el VIH.

Parte de los miembros vendrían del desencanto con la COGAM, y encontrarían en la Radical Gai la posibilidad de una acción más gamberra y violenta con el uso de influencias externas. Esto les llevaría a redefinir mucha cartelería extranjera sumada a una iconografía plagada de referencias al mundo de la calle como jeringuillas o falos. El ideario público se reestructura al sacar estos carteles a plena calle, al dar un punto de protagonismo al paria que no espera ser salvado, sino que sencillamente se vuelve ostensible.

De la mano de la Radical, encontramos la publicación de otro fanzine, *De un Plumazo*, donde se decían cosas como que el amor también era radical, desechando así el concepto pueril de las relaciones. La asociación estaría a favor del arte callejero, de las expresiones de carácter democrático, a pie de calle, para mostrarse y exhibir al montón de maricones salidos del subsuelo que de pronto encontraban la posibilidad de ofrecer su punto de vista, siempre descrito desde la otra orilla.

Entre sus intervenciones más famosas podemos mencionar las diversas manifestaciones frente al Ministerio de Sanidad o la manifestación junto a LSD el Día internacional de la lucha contra el sida que les llevaría a tinter el agua de las fuentes de la Puerta del Sol de color rojo, en alusión a las muertes que estaba causando la enfermedad, en palabras de la activista Martha Shelley “Y para poneros incómodos nos comportamos de forma escandalosa-aunque tengamos que pagar un precio muy elevado por ello- y nuestra conducta escandalosa brota de nuestra rabia” (Shelley, 1970, p. 71)

Tras la *Radical Gai* encontramos una “post-radi”, con *Planeta Marica*, en un momento en el que la cultura del consumo rosa llenaría la capital española, lo que les hará posicionarse contra revistas como *Shangai* que fomentaría el mito del homosexual pudiente y capitalista.

En general, estos dos grupos seguirán la estela de aquellos extranjeros como *ACT UP* o *Queer Nation*, que serían un primer paso necesario para la construcción de una teoría con base académica que amparara la revuelta.

El denominador común de estos grupos es su preocupación por los cuerpos y la formación del discurso político homosexual, tratando cuestiones como la del matrimonio gay, situándose en contra de la reinterpretación del cuerpo marica a través de las leyes y favoreciendo las libertades individuales en oposición a lo institucional.

Un punto de respuesta descarada no solo a los valores tradicionales evidentes sino también a todo el constructo de las ideologías de izquierda que serían (y son) cuestionadas buscando crear nuevos espacios para aquellos olvidados, operarios de segunda en la lucha por las libertades.

5.3. Qué es la teoría Queer: un acercamiento a sus ideas y autoras principales.

Queer es Sr. Antonio con sus caramelos en la puerta del colegio. Queer es Marimar corriendo al salir de clase para conseguir los ricos caramelos que le da el Sr. Antonio por tocarle la salchicha. Queer es no correrse nunca. Queer es correrse siempre antes. Queer es osos, zorras, lobos, perras, buitres, leonas, víboras. Un zoo no lógico. (Carrascosa, S. p. 179.)

5.4. Estructuralismo y psicoanálisis: los maricas contra los dispositivos de patologización.

El concepto de homosexual (atribuido al médico Karoly Maria Benkert en 1869) dentro del campo de la psicología irá de la mano del psicoanálisis durante el siglo XIX. Esta ciencia conseguirá proponer un nuevo modo de entender la sexualidad que se distanciará del argumento de la biología.

Al referirnos a la teoría queer nos vemos obligadas a remontarnos al psicoanálisis y sus aportaciones (y críticas) que no serán pocas. A pesar de que Freud cuestionará la homosexualidad como enfermedad, será diferente en sus herederos que encontrarán en la

teoría psicoanalítica la posibilidad de estigmatizar a los maricas, idea que habría llegado hasta nuestros días.

En el caso de Freud, se establecerá una ruptura con respecto a los conceptos predefinidos en torno a la sexualidad previos al siglo XX, ya que hará temblar los cimientos de una estructura decimonónica cargada de prejuicios conservadores contra todo lo carnal. El simple hecho de que ya en 1905 en sus *Tres ensayos de teoría sexual* ensuciara la idea virginal del niño y hablara de la sexualidad infantil como algo real le extrapolaría al plano de lo subversivo tan conocido por nuestras autoras queer.

Con respecto a la homosexualidad, este la consideraría como una posibilidad en todos los seres humanos (por tanto, no una enfermedad), en definitiva, una tendencia que se definiría en el inconsciente al igual que cualquier otra, considerando a nivel global cualquier sexualidad como proterva y anulando así las categorías que colocarían a la heterosexualidad en la cumbre de la cima.

Por un lado, resulta curiosa su percepción de la sexualidad como una cuestión problemática, a la par que democrática en la medida en la que no se sataniza solo a la minoría, sino que todos entrarían dentro del mismo saco. Esta aportación del psicoanalista nos conduce inmediatamente a la multiplicidad de opciones a un mismo nivel.

Freud establece una diferencia entre la cuestión biológica y el deseo, al que, según su teoría, todos seríamos susceptibles de vernos inclinados a cualquier tipo de genitalidad o cuerpo según qué brío nos invadiera. De esta manera, la problemática del sexo se transfiere tanto a homosexuales, bisexuales, y, lo más interesante, heterosexuales, que serán puestos en cuestión con esta teoría psicoanalítica (Sáez, 2004).

Así, la postura del austriaco con respecto a los homosexuales y la homofobia será clara en sus escritos. Como ejemplo, podemos ver la breve carta que le dirige a la madre de un joven homosexual donde en pleno 1935 dirá lo siguiente en respuesta a una petición de “conversión”:

Muchas personas muy respetables de los tiempos antiguos y modernos han sido homosexuales, varios de los más grandes hombres de entre ellos: Platón, Miguel Ángel, Leonardo da Vinci, etc. Es una gran injusticia perseguir la homosexualidad como si se tratase de un crimen, y una crueldad también. Si no me cree, lea los libros de Havelock Ellis. (Freud, 1935).

Dado este primer (y breve) encuentro con los preceptos freudianos, resulta extraño hablar del psicoanálisis como enemigo de la “causa queer” en vez de como aliado. Su predisposición a igualar cualquier tipo de tendencia sexual a la misma categoría “oscura” debería dar como resultado que se eliminaran las diferencias en vez de potenciarlas. Entonces, ¿A qué se debe el giro homófobo del psicoanálisis?. La respuesta más inmediata sería decir que el psicoanálisis, al igual que múltiples disciplinas, se rinde ante las peticiones del Amo (en palabras lacanianas) para convertirse en un dispositivo del poder con la suficiente autoridad como para medicalizar cualquier opción de índole sexual a favor de los valores tradicionales.

Con la muerte de Freud en el 39 se abrirá un nuevo camino para el psicoanálisis, esta vez conservador y punitivo con todas las sexualidades ajenas a las normativas. Así, este cambio encontrará su sede en la IPA¹², que en aquella época tenía una posición explícitamente en contra de los homosexuales, cuestión contra la que se situaría Lacan, curiosamente, además de contra el duro academicismo de la asociación que acabaría expulsándole en 1963.

Según Didier Eribon, el discurso freudiano sería tergiversado en manos de Lacan que acabaría convirtiéndose en un caballo de Troya en busca de reconquistar las sexualidades periféricas y traerlas de vuelta a la normatividad. A pesar de esto, es posible encontrar en la lectura del psicoanálisis estructural laciano un aliado para nuestra teoría.

Si bien estas prácticas se teñirían de la falacia de autoridad del hombre blanco, heterosexual y científico, bien es cierto que se plantearon cuestiones rompedoras con respecto al género y su desarrollo que servirían posteriormente a la teoría queer como base.

Lacan habla en 1960 del “Objeto a” como objeto de deseo del sujeto. Este objeto se fundamentaría en la falta, en aquello que no está y que se requiere. Dicho objeto estaría, según el autor, dentro del marco del goce puro y escaparía de la cuestión de género pudiéndose dar una interpretación ajena a la heteronormatividad y el binomio masculino/femenino, hombre/mujer.

Así, considera también que la sexualidad se sitúa dentro del inconsciente, y el inconsciente no es algo biológico, ni netamente cultural, por lo que quedaría en un tercer

¹² Asociación Psicológica Internacional fundada en 1910 por, entre otros, Sigmund Freud.

plano que, desde luego, escaparía de la tesis de la tendencia sexual como algo puro y natural, dando lugar a múltiples variaciones.

Denunciará, por tanto, la tendencia normalizadora de la psicología que se convierte en una herramienta estatal a favor de la moral imperante y alejada de los preceptos de Freud, y suyos propios, que colocarían a la sexualidad en una situación incómoda para la aparente normalización de la heterosexualidad.

Otra de las ideas que aporta, aparentemente misógina, es la concepción de la mujer como no-toda, que, como bien menciona Paco Vidarte, podría ponerse en relación con la afirmación de Monique Wittig sobre la lesbiana como no mujer “(...) como falla del sistema, la excepción -el "no-toda" femenino- intentará romper con cualquier conceptualización o regulación fálica.” (Sáez, 2004, p. 55).

En base a esta lectura, resultaría interesante acoger los postulados psicoanalíticos, apartarlos de las prácticas y reutilizarlos para las teorías de género posteriores. El propio Lacan afirmará que cualquier tendencia a crear un sistema de valores de sexualidades (es decir, el sistema piramidal donde la cúspide sería la heterosexualidad) es una trama de lo que él define como el Amo, en definitiva, el discurso dominante del que hablábamos al principio.

Este tipo de razonamientos tanto por parte de Lacan como de Freud nos permiten resituar el sexo y las tendencias sexuales en un espacio cambiante, no estático, lo que dejaría un hueco para todo lo periférico. No buscamos, por otra parte, colocar a estos dos personajes en ningún tipo de trono de lo queer o lo subversivo, más bien simplemente destacar su valor deconstructivo del discurso en torno a la sexualidad que bien podría servir de artilugio al ejército de maricas revolucionarias que vendrían después.

Por eso, no podemos dejar pasar este epígrafe sin mostrar la crítica hecha a los conceptos machistas propuestos también por el pensador, pues, a pesar de diluir la naturaleza de la heterosexualidad, bien es cierto que el pensamiento de Lacan se sitúa dentro del orden simbólico fálico que se erige como único símbolo de subjetividad posible.

Se entiende, así, la crítica del feminismo a este pensamiento. Gayle Rubin, en la que nos basaremos para explicar esta crítica con brevedad, reconocía en su artículo de 1987 “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo” que las teorías

freudianas en un inicio habrían sido una puerta excelente hacia la ruptura con el *establishment* sexual. Rubin considera que “el psicoanálisis es una teoría feminista frustrada” (Rubin, 1978). De esta manera, la figura fálica como centro del universo en esta tendencia psicológica ha sido criticada por múltiples autoras, entre ellas Teresa de Lauretis, que no dudan en exponer su desacuerdo a este centralismo del pene en el orden universal, aunque sin negar el aporte que harán los psicoanalistas al desnaturalizar el sexo.

No es de nuestro interés centrarnos ni en la crítica feminista realizada al psicoanálisis ni en los postulados de Lacan y Freud en profundidad, sencillamente pretendemos entender el acercamiento de los teóricos posteriores a estos postulados que, con ojo crítico, harán una criba hasta aprovechar y sustituir muchas de las ideas propuestas.

Para finalizar en lo que se refiere al campo de la psicología, no será hasta 1973 cuando la *American Psychiatric Association* borre la homosexualidad de su listado referido a las enfermedades mentales, suceso que no ha servido, desde luego, a día de hoy, para depurar del todo la percepción del homosexual (basta ver la reciente polémica sucedida con los cursos de Alcalá¹³). Así, de nuevo la institución encuentra en la falacia de autoridad de los grandes autores un resguardo para respaldar una estrategia política, social y económica que permita mantener las herramientas normalizadoras “de toda la vida”.

5.5. Foucault.

Dedicarle un pequeño espacio al francés Michel Foucault se nos hace casi obligado al ser una de las influencias principales de la teoría que tratamos. Su capacidad para desmembrar los dispositivos de control y desarticular los cimientos de nuestra sexualidad en base al discurso, facilitan la deconstrucción de las sentencias inamovibles que habrían localizado nuestra manipulación de la sexualidad hasta el momento.

Su famosa obra *Historia de la sexualidad* (1970), traduce el mecanismo del poder no como una pirámide con una cúspide oscura e indiscutible, sino más bien como un sinfín de enlaces que se entrecruzan para formar una malla, un organismo vivo capaz de

¹³ Cursos impartidos por el Obispado de Alcalá de Henares para curar la homosexualidad, cuya polémica salió a la luz en 2019.

introducirse en las personas y conformar su espacio, intimidad, vida pública e identidad: “El poder no es una institución, y no es una estructura, no es cierta potencia de la que algunos estarían dotados: es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada.” (Foucault, 1970 p. 89).

Foucault daría el nombre de “dispositivo de sexualidad” a aquella instancia encargada de definir a los sujetos a partir de, entre otras cosas, sus tendencias sexuales. Concretamente en lo que se refiere a los homosexuales, señala que es en el siglo XIX cuando se elabora una percepción que definirá a este como un personaje cercado en relación a un discurso psiquiátrico, lo que marcaría una diferencia clara con respecto a sus “colegas” los heterosexuales. “El sodomita era un relapso, el homosexual es ahora una especie”. (Foucault, 1970, p. 45)

Este autor sitúa en el siglo XVII el germen de la creación del discurso burgués a favor de las represiones. Curiosamente, estos discursos en torno a la sexualidad se multiplican a partir del XVIII y es que, es en este momento cuando proliferaran las oraciones en torno a la sexualidad y al control de la misma. Este uso del lenguaje explícito como medio de represión se ejemplifica en la práctica de la confesión. Tras el Concilio de Trento (1545), la iglesia descubrirá en este ejercicio una vía de presión sobre el fiel. Así, se comenzará a exigir al arrepentido respuestas de carácter explícito en torno a las prácticas sexuales, entendiéndose la vergüenza como el mayor medio de manipulación. El pudor y deber narrar explícitamente los pecados cometidos se definirían como dos pesos pesados de la inspección y las estrategias de vigilancia. El confesionario se establece en este siglo XVIII como el escenario del bochorno, donde el confeso se ve obligado a un desnudo integral, con pelos y señales, con el fin de no volver a cometer el pecado para evitar pasar de nuevo por el patíbulo, pues, si bien la práctica puede ser divertida, contarle al *pater familias* ya no tanto.

Este aumento del discurso llevaría consigo el crecimiento también de las persecuciones y del tildar aquellas sexualidades periféricas de enfermas para definir, por exclusión, la norma. El vocabulario médico se vería enfocado entonces a la función punitiva de cara a todas las “actividades infecundas” (Foucault, 1970, p. 38). La función conyugal, las regularidades canónicas, someten la base de la norma en las prácticas íntimas, quedando fuera acciones como la sodomía. Así, el entendimiento de las perversiones en cuanto a tal favorece la solidificación y aumento de la sexualidades

“raritas”¹⁴, recurriéndose necesariamente a un crecimiento de las relaciones de poder de cara al manejo del placer, pues, a mayor ramal, mayor necesidad de dispositivos.

Uno de los términos que emplea el autor en el capítulo tres del primer tomo de su historia de la sexualidad es el de *scientia sexualis*, para referirse a aquella ciencia esclava de los preceptos de la moral, herramienta fundamental para la suma y resta de los deseos más privados, y cabeza de cartel de la mentalidad occidental.

En la diferencia entre la fisiología de la reproducción y la medicina de la sexualidad habría que ver otra cosa (...) la primera dependería de esa inmensa voluntad de saber que en Occidente sostuvo la institución del discurso científico; la segunda, de una obstinada voluntad de no saber. (Foucault, 1970, p. 55).

Con estas palabras el francés se refiere a la ciencia o la medicina de la sexualidad que, durante el siglo XIX, se erigiría como una entidad poco honesta con la realidad, deseosa de establecer una serie de parámetros capaces de controlar y distinguir lo repugnante de lo socialmente aceptado: heterosexualidad vs terror anal¹⁵.

Todo esto le llevará a hacer una separación entre la *ars erotica* y la *scientia sexualis*, entendiendo estos dos conceptos como las vías principales para describir las realidades de percepción de la sexualidad. En el primer caso, el del “arte erótico” que situará en espacios como como “China, Japón, India, Roma, las sociedades árabes musulmanas (...)” (Foucault, 1970, p. 57), se buscaría en el placer la verdad del sexo. En su contrapunto, topáramos con la *scientia sexualis* de Occidente, que suprimiría el placer de esta ecuación cobrando importancia, una vez más, la represión de los deseos a través de herramientas ya mencionadas. Nos referimos, por supuesto, a la confesión religiosa encargada de la construcción de certezas que se sumaría al desarrollo de una ciencia enfocada a la patologización de las prácticas prohibidas.

Una confesión religiosa extrapolada, con el tiempo, a todos los ámbitos de la vida, ampliando sus territorios al hogar, al ámbito privado. Occidente se define como un espacio confesional, retocado a lo largo de los siglos, pero con la misma base en las relaciones de poder que nos convierte a nosotros, los desviados sexuales, en cabezas de

¹⁴ Usamos este concepto en referencia a Carmen Romero Bachiller y su traducción de la teoría queer como “Teoría rarita”.

¹⁵ Término utilizado por el filósofo Paul B. Preciado en su ensayo publicado en el año 2000.

turco, en niños que se ven en la obligación de explicar a sus padres lo que han hecho en los baños del colegio.

El sexo por tanto se sitúa en el espacio hablado más que en el acto en sí mismo. Adquiere una importancia abismal en la medida en la que es parte protagonista del discurso y de la curiosidad de las personas en su día a día. Esto lleva al francés a preguntarse qué composición tienen las relaciones de poder y cómo se ejecutan de cara a la sexualidad.

En este sentido, Foucault entenderá que existen unos aspectos fundamentales que determinan la relación entre el poder y los placeres:

- *La relación negativa.* Es decir, el poder niega la legitimidad del sexo pues es incapaz de enfrentarse a lo lúbrico de otra manera. Esto quiere decir que no puede existir una relación sana entre poder y sexualidad puesto que la única manera de combatir el sexo sería mediante la connotación negativa, la narración de soslayo.
- *La instancia de la regla.* Lo prohibido y lo admitido (sexo conyugal vs sodomización). El poder legisla a partir de la palabra, dicta lo que se puede hacer y lo que no y es a raíz de esto como se define lo admisible, lo decente.
- *El ciclo de lo prohibido.* La enunciación del no mediante el castigo. La proscripción lleva a la autocensura, el sexo se redefine a partir de la norma con la finalidad de no ser suprimido.
- *La lógica de la censura.* Si no existe no se puede hablar de ello, por lo tanto, esto lleva a la negación y la invisibilidad de lo periférico que se sitúa ajeno al discurso oficial.
- *La unidad de dispositivo.* Control sobre el sexo que se efectúa a todas las altitudes, lo que significa que el control no se ejerce desde un solo punto, sino que se perfila a todos los niveles, desde el profesor de la escuela, el sistema de gobierno o la estructura familiar.

Foucault asimila el poder no como una simple sucesión de prohibiciones ejercidas contra los aspectos de la vida íntima del pueblo, sino como una “tecnología” laberíntica que hay que analizar de una manera más precisa, no siendo nuestro objetivo desmembrarla en su totalidad en este momento.

Partimos de la base de que entenderá el poder no como la fuerza practicada de uno sobre otro (el Estado, por ejemplo), sino como “(...) el nombre que se presta a una

situación estratégica compleja en una sociedad dada”. (Foucault, 1970, p. 89). El poder se sitúa como una serie de relaciones endémicas a la sociedad y productoras de la misma, sus relaciones se establecen a través del discurso que obtiene una posición privilegiada en lo que se refiere a la capacidad de crear vidas admitidas y “contra-vidas”.

Estas “contra-vidas” de las que hablamos, término con el que nos referimos al contra-discurso oficial y en el que entrarían nuestros personajes protagonistas, se plantean en base a unos textos, unas palabras que fluyen no de manera limpia, sino que se dibujan como organismos vivos que tendrían la suerte de ser parte del sistema de poder o bien parte de su obstáculo. Esto plantearía la posibilidad de cambiar e invertir el texto mayoritario que no sería eterno e inamovible y que estaría siempre sujeto a posibles alteraciones contextuales.

Foucault, en relación a estos discursos y los dispositivos de poder, establecerá a partir del siglo XVIII cuatro gigantes estratégicos fundamentales para determinar nuestra sexualidad: En primer lugar, la *histerización del cuerpo femenino* con la imagen de la madre como mujer-nerviosa. A continuación, tendríamos la *pedagogización del sexo infantil* lo que llevaría a la necesidad de controlar esta sexualidad y educarla. Por otra parte, la *socialización de las conductas procreadoras* a través de medidas que conviertan a las parejas normativas en responsables del bienestar social animándolas a tener hijos. Finalmente tendríamos el aspecto que más nos interesaría de cara a nuestra exposición y es la *psiquiatrización del placer perverso* y por tanto la señalización de este como pernicioso y en su defecto la persecución del mismo más la necesidad de adoctrinarlo.

Este análisis del autor en sus tres tomos de *Historia de la sexualidad* que desnaturalizaría la “verdad” del sexo le convierte en uno de los grandes influyentes en los estudios queer posteriores. Si bien este personaje no estuvo cercano a los movimientos identitarios homosexuales franceses por su desconfianza (cuestión que, curiosamente, repetiría el propio Ocaña en varias entrevistas a lo largo de su vida, negando cualquier cercanía a ningún tipo de colectivo), representaría un modelo esencial en el estudio de las formaciones de identidades y deseos a través de los mecanismos discursivos que resultarían de gran ayuda para la comprensión de las personalidades disidentes.

Comprenderá, así, el cuerpo como una herramienta política, idea que en los movimientos de liberación será una cuestión base con la práctica, por ejemplo, del

sadomasoquismo o la pospornografía de Annie Sprinkle¹⁶. Así, nos era fundamental tratar algunas de las cuestiones principales, que no todas, para entender los discursos del sexo como dispositivos de control y, con nuestras autoras principales, desmontarlo y redefinirlo en su aspecto más subversivo.

5.6. La teoría queer a través de sus autoras principales.

Puesto que el sexo ya no se puede considerar una “verdad” interior de disposiciones e identidad, se argumentará que es una significación performativamente realizada (y, por tanto, que no “es”) y que, al desembarazarse de su interioridad y superficie naturalizadas, puede provocar la proliferación paródica y la interacción subversiva de significados con género. (Butler, 1990, p. 99).

Si bien abrimos este epígrafe con una de las obras capitales de la teoría queer, no podemos dejar pasar la oportunidad, antes de volver a la misma, de hacer referencia a algunas de las piezas previas que abren el camino a los grandes textos fundacionales de la década de los noventa.

En 1970, la escritora estadounidense Kate Millett publica su obra más famosa: *Política sexual*, que conseguirá acercarse a algunos de los conceptos bases de la teoría queer que trataremos.

Es muy relevante el planteamiento que hará en el segundo capítulo de este ensayo, en el que expondrá el sexo no como algo natural sino como una categoría política, cuestión que tendrá su continuidad en nuestros días. Por tanto, el propósito de referenciar a Millett en el comienzo de este epígrafe es encontrar el germen de pensamientos como el de Monique Wittig que, veinte años después de la publicación de este tomo dará a conocer su obra *El pensamiento heterosexual*, donde repetirá la idea del género, o en este caso de las mujeres como categoría política.

Millett se encargará en su libro de enumerar los aspectos que, según su criterio, estructuran la relación género-sexo. Señala que esta relación emerge inicialmente por una

¹⁶ Ex actriz porno protagonista de una nueva manera de ver la pornografía llegando al MACBA en 2003 y desarrollando actividades como las “ecobodas”.

cuestión biológica, ya que será nuestra genitalidad la que marque desde el principio nuestro papel en la sociedad. También apunta a la cuestión sociológica y la sociabilización dentro de espacios como el de la familia, que se encargará de formar y apoyar el mantenimiento de las estructuras políticas y sociales establecidas, siguiendo el ejemplo de la *patria potestas* romana, que se verá contrapuesta por la posibilidad de las sociedades de carácter matriarcal. Tendrá, además, importancia la clase social, la cuestión económica y educacional, la antropológica (por ejemplo, a través de la creación de la femineidad en base al tabú y al rito), o los aspectos sociológicos traducidos en una asimilación automática de las ideas patriarcales.

El libro servirá para establecer la diferenciación entre sexo y género, lo que tiene un claro precedente en la repetida frase de Simone de Beauvoir que nos decía en aquel *El segundo sexo* que la mujer no nace, sino que se construye¹⁷. Esta idea básica será una de las armas empleadas por parte de la teoría queer para desmontar falsa realidad de la femineidad y masculinidad. Por ello constituye, junto con *Historia de la sexualidad* de Michel Foucault -al que nos hemos referido en el apartado anterior- y *El pensamiento heterosexual* (1992) de Monique Wittig, uno de los textos canónicos sobre los que se construye la teoría queer. El denominador común de todos ellos, será profundizar en la idea de la heterosexualidad como una herramienta biopolítica y no como una cuestión biológica intachable.

La teoría queer nos habla de la desnaturalización, no solo del sexo sino de todos los preceptos aprehendidos a lo largo de nuestras vidas. Es así como, tras la desvirtualización del mundo natural, se permite abrir la puerta a múltiples prácticas y formas del ser alejadas de las impuestas por la figura del *pater familias*. Nuestra sexualidad se traduce de la mano de estas autoras en un artefacto biopolítico a favor de un sistema que se erige como represor de aquellos que quedan fuera del marco.

Resumir qué es la teoría queer, más allá de subrayar a sus precedentes más relevantes, se hace una tarea complicada pues, cada autora, se ha dedicado a plantear una serie de conceptos de carácter personal, priorizando la apertura a nuevas ideas en una teoría aun en desarrollo y que tiene como marca la posibilidad de inclusión de nuevos

¹⁷ *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir es publicado en Francia en 1949, siendo una de las obras capitales en las teorías feministas ya que admitiría la femineidad como un constructo y no como una cuestión biológica.

conceptos y análisis. Aun así, para acercarla, podemos sustraer una serie de pilares fundamentales que harán más sencillo su entendimiento (Córdoba, 2009):

- En primer lugar, existe una desfiguración del sexo en tanto que deja de considerarse como algo natural, biológico, y pasa a convertirse en un constructo insertado dentro de una sociedad y por lo tanto, reestructurable.
- Se aplicará el concepto de la sexualidad como dispositivo que ya veíamos en el apartado dedicado a Foucault y que convertía al sexo en una herramienta sujeta a las relaciones de poder.
- Asimilación de la dicotomía sexo-género que transformará a este último concepto en una cuestión educacional independiente del genital del individuo, como planteará Rubin en 1975 (veremos cómo Butler desnaturalizará también el propio sexo igual que Haraway mediante su conocida teorización en torno al ciborg¹⁸).
- Implantación del concepto de performatividad apoyado por Judith Butler y antecedido por Jacques Derrida en su artículo “Firma, acontecimiento, contexto”(1971), que explicaría la formación de identidad a partir del acto de reconocimiento (es decir, la aceptación de una interpelación que lleva necesariamente a la identificación con la misma) sumado a la falta de conciencia de la raíz social que sostiene dicha interpelación.

Es en 1990 cuando Judith Butler hace público su libro más emblemático: *El género en disputa*, donde trata de romper las ideas esenciales aprehendidas a lo largo de la Historia sobre las cuestiones de género.

Butler define el binomio sexo/género como el orden obligatorio. Se entiende por tanto que el género es un significado cultural. De esta afirmación, se deduce la posibilidad de existencia de múltiples representaciones de género con respecto a un mismo cuerpo sexuado.

En definitiva, el género no es una cuestión biológica sino cultural, aunque inevitablemente supeditada al sexo. Este último (el sexo) es puesto en cuestión también por la estadounidense que hablará del estado prediscursivo del mismo, considerando que el cuerpo no es solo un “agente pasivo” que recibe una imposición cultural:

¹⁸ Publicado en 1984, el Manifiesto ciborg será la obra en la que Donna Haraway hablará de esta categoría saltándose el binomio de hombre/mujer.

No puede afirmarse que los cuerpos posean una existencia significativa antes de la marca de su género. (...) El hecho de que el género o el sexo sean fijos o libres está en función de un discurso que, como se verá, intenta limitar el análisis o defender algunos principios del humanismo como presuposiciones para cualquier análisis de género. (Butler, 1990, p. 58).

El punto de transición más alto que encontramos en Butler no es solo la cuestión del género como algo marcado culturalmente, sino que ella, a su vez, cuestiona la naturaleza propia del sexo, diciendo que el cuerpo, en tanto que es cuerpo, se sitúa dentro de un contexto y que ese estado nunca puede colocarse en una etapa prediscursiva, por consiguiente, el sexo no existe de forma natural, sino que sería género. El género es, por tanto, el encargado de significar al cuerpo, es decir, de construirlo. Es así como el cuerpo no existiría en sí mismo sin su marca de género.

Esta serie de cuestiones nos lleva a preguntarnos cuál es la verdad del sexo. Queda claro, a simple vista, que el género, incluso el sexo, se mueven dentro de un espacio cambiante, inestable y plástico. Así, no existe una “verdad del sexo” pero sí una adecuación del mismo a los medios reguladores de la vida.

Los géneros “inteligibles” son los que de alguna manera instauran y mantienen relaciones de coherencia y continuidad entre sexo, género, práctica sexual y deseo. Es decir, los fantasmas de discontinuidad e incoherencia, concebibles únicamente en relación con las reglas existentes de continuidad y coherencia, son prohibidos y creados frecuentemente por las mismas leyes que procuran crear conexiones causales o expresivas entre sexo biológico, géneros culturalmente formados y la “expresión” o “efecto” de ambos en aparición del deseo sexual a través de la práctica sexual.” (Butler, 1990, p. 72).

La autora parece romper con el esquema cartesiano del cuerpo y alma (que aquí sería sexo /género) para poner en cuestión la aparente inamovilidad de dicha realidad. Añade, de esta manera, la importancia de los medios que modifican nuestra vida y que sostienen la “matriz de inteligibilidad” (Butler, 1990, p. 73) de nuestra sexualidad, compuesta por la relación establecida entre el género, sexo, deseo y práctica sexual. Un conjunto de cuatro regido por un director de orquesta encargado de que ninguno de los componentes se desate y escape del marco inteligible. Cuando alguno de los elementos se revuelve contra el orden dominante, y desarticula la falsa realidad del sexo, se encalla

en un espacio oscuro, lejos del marco normativo y por supuesto de la ley del padre que lo sostiene, congratulándose (o no) de haber roto con las cadenas reguladoras y haber escapado a la trinchera de la subversión.

En *Cuerpos que importan*, publicado en el 93, Butler atacará directamente al centro fundador de todo, al sexo, recogiendo los preceptos de Sedwick o de la propia Wittig, cuando habla de las lesbianas como esposas desertoras, de la mujer como clase y no como sexo, y de la necesidad de escapar de este espacio para ser libres.

(...) y sería impropio decir que las lesbianas viven, se asocian, hacen el amor con mujeres porque “la-mujer” no tiene sentido más que en los sistemas heterosexuales de pensamiento y en los sistemas económicos heterosexuales. Las lesbianas no son mujeres. (Wittig, 1992, p. 57).

Con este tipo de afirmaciones, no solo se hace temblar la idea del género como dispositivo de índole cultural, sino que también se plantea la posibilidad de discutir afirmaciones del tipo “tengo pene” o “tengo vagina” pues nada, para estas filósofas, es objeto de realidad absoluta.

La autora estadounidense (refiriéndose a Sedgwick a la que mencionaremos en varias ocasiones después) nos dirá que el acto de performatividad está basado fundamentalmente en el enunciado planteado por el discurso dominante, es decir, en la repetición y declaración de una cosa desde el ámbito en el que reside el poder. “En este sentido, el enunciado performativo iniciador “¡Es niña!” anticipa la sanción: “ Yo os declaro marido y mujer” (Butler, 2002, p. 65).

Entendemos, por tanto, que el sujeto se formará en tanto que recibe una declaración de otro, el yo o la enunciación del yo no existirá sin la definición del mismo desde el ámbito externo. Esta enunciación está basada, obviamente, en una anterior, por lo que requiere del pasado y de la repetición, en tanto que imita e instaura unos conceptos a lo largo del tiempo que en el caso que nos ocupa se centraría en las ideas heteropatriarcales que marginan en guetos a las sexualidades detractoras.

Así, el concepto queer nace como un desvío en el camino entre la interpelación y el receptor de la misma. El insulto “¡Marica!” redefine su significado cuando la direccionalidad del poder discursivo no consigue lo esperado: es decir, deja de percibirse como un insulto y pasa a considerarse una opción válida. De esta manera, la reapropiación

del término peyorativo se erige como una de las formas más coherentes y eficaces de lucha.

Insiste Butler en la necesidad de que la palabra queer no se convierta en una identidad, sino simplemente en un término que no sea de nadie, pero que incluye a todos, de manera que no pueda caer en la historicidad del resto de conceptos performativos que acaban siendo restrictivos hacia “los que sobran”.

La teórica afirma que el género como tal no es una elección consciente personal, sino el efecto de un sistema que regula las diferencias de manera que enmarca a cada persona en una situación u otra. Así, la libertad de elección reside en el espacio libre que queda entre una norma y otra y que algunos, sin querer o queriendo, aprovechan. Este espacio sería el lugar de encuentro de los personajes queer, una brecha para los olvidados.

Siguiendo los preceptos del psicoanálisis (tema tratado con anterioridad al que dábamos importancia por su posterior uso en los estudios queer), en especial, los que abordan el concepto de melancolía como aquella pérdida que no se ha llorado, entenderá Butler en gran medida la actividad del *drag* como una manera de sostener o mantener un “fantasma”, que evidenciaría de alguna manera la posibilidad de acceso a múltiples discursos a través de la imitación. Ello demostraría la falsa naturaleza y el estado teatralizado de cuestiones como la feminidad que pasaría a ser una simple opción cultural independiente de la cuestión biológica.

Se habla de la puesta en escena en el *drag* del signo de género que, a pesar de asociarse al sexo, no es indisoluble del mismo, y, por tanto, si bien este signo se basa en una norma, la norma es débil y no sería un imposible romperla.

Entonces, ¿qué lazo existe entre lo material y lo discursivo? Para Butler, en el momento en el que algo es nombrado, es decir, en el momento en el que decimos que el cuerpo es cuerpo, esta materia depende automáticamente del medio lingüístico que la significa y, por tanto, nunca queda ajena al sistema de habla (en definitiva, cultural) propio.

Así, lo material no es solo materia cuando es reconocido por la palabra. De esta manera, la autora no niega lo material, pero indaga en la necesaria correlación con la estructura que lo apoya. El cuerpo (la materia) y el lenguaje (el género) se yuxtaponen para favorecer, a través de un pasado y una repetición, la permanencia de una serie de

patrones y significaciones que han llegado a nuestros días y que nos instauran dentro de un sistema de comprensión particular que establecería el sentido de “hombre” o de “feminidad” y que necesitan de una revisión para romper con las falacias que tienden a atribuirlo todo al sentido natural de las cosas.

En la misma sintonía que Butler, Donna Haraway nos define como ciborgs en su manifiesto¹⁹, en el que pone en cuestión la supuesta invariabilidad de la genitalidad humana, sobrepasando a la “madre naturaleza” y sobreponiendo las tecnologías del poder y del control por encima de cualquier aspecto biológico.

De este “sentido natural de las cosas” se encargará también otras de las autoras más importantes de nuestra teoría: Eve Kosofsky Sedgwick nos define lo que sería una posible performatividad queer situada en los márgenes de lo admitido como normal como una herramienta de diferenciación, pero también de reafirmación de nuevas identidades.

La idea de performatividad, que es nuclear en la propuesta butleriana y, en última instancia, en la teoría queer, se fundamenta en la teoría de los actos del habla de J.L. Austin, formulada en 1955 y revisada por Butler desde una perspectiva post-estructuralista, en la que también profundiza Eve Kosofsky Sedgwick.

Kosofsky, en *A (queer) y ahora*, señala que una de las bases de la identidad queer es la expresión “Qué vergüenza” es decir, no existe afirmación del “yo queer” sin el rechazo externo, sin la vergüenza o el pudor transmitido por el otro, que se emplea como impulso político a la hora de admitir el insulto y desarrollarlo como parte positiva o legítima del yo.

Esto nos llevará a un debate interesante y crucial dentro de la teoría queer. Dado que asumimos el carácter ficticio o plástico de la marca de género ¿Tendría sentido entonces la creación de nuevas identidades o debería abolirse sencillamente esta posibilidad? ¿Conviene hablar de mujeres, hombres, gays o lesbianas o por el contrario habría que derribar esos conceptos para crear una página en blanco que posibilite la fluidez de opciones?

El acto político del grupo queer (que podemos ver en la *queer nation*) se destina sobre todo a la acción contra la organización, la permisión de múltiples modos de

¹⁹ La escritora feminista Donna Haraway publica en 1991 su *Manifiesto cyborg* donde, en clave mordaz, nos quitará a todas las etiquetas de “hombre” o “mujer” para pasar a convertirnos en ciborgs sometidos a una misma *polis* tecnológica, transgrediendo cualquier dualidad de género existente.

intervención y el uso de modelos de expresión de corte *underground* que nada tienen que ver con las grandes manifestaciones o las organizaciones de gays y lesbianas contras las que se sitúa, anárquicamente y sin miedo a definir los límites identitarios.

En 1993 se celebra un debate sobre el “año queer” referido a la celebración del orgullo de ese año. En este debate, y a la sombra de la palabra queer, muchos de los integrantes se colocarían en contra de dicho paraguas “Queer no es tanto rebelarse contra la condición marginal sino disfrutarla” (Gamson, 2002, p. 151).

La negación de la posibilidad de ser normal y de incluirse dentro de los derechos civiles como cualquier otro grupo identitario define a lo queer, que lejos de redefinirse dentro del marco, celebra el estar en el extrarradio donde habría lugar también para los transexuales y bisexuales apartados del binarismo gay/lesbiana habitual en estos movimientos de liberación sexual.

La teoría queer apela también al ámbito pedagógico, insistiendo en la necesidad de que este se aleje de los conceptos de normalidad para dejar incluir todo tipo de “rarezas”.

Si entendemos que la educación es una institución dentro del sistema de poder y de formación de identidades, debemos apelar a ella para el cambio y la intrusión del ejército de *freaks* al que nos referimos en todo momento a través de este capítulo.

La nueva pedagogía tiene que dar lugar a la irresolución, dejar de definir límites y formas rígidas de transmisión de la información. “La teoría queer no es una afirmación sino un compromiso” (Britman, 2009, p. 202). Un compromiso con el cambio de las estructuras de significación a través de la educación, entre otros mecanismos.

Entre esos otros mecanismos de los que hablamos encontramos fundamentalmente el de la sexualidad, que abrirá sus límites a todas las experiencias o como dirá Paul B. Preciado, “prácticas contrasexuales”. La contrasexualidad se definirá, así,

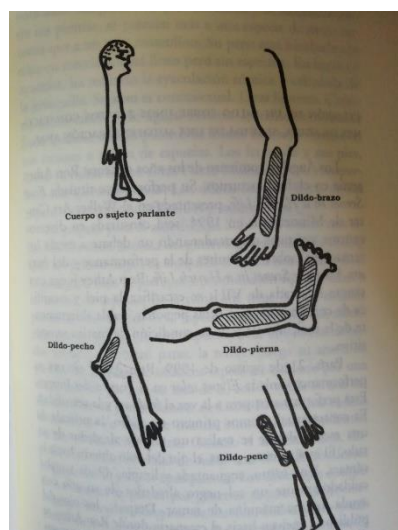


Ilustración 3 Paul B. Preciado. (2011). Dibujo que explicaría otras maneras de entender el dildo o "dildotopía". Rescatado de: *Manifiesto contrasexual*.

como la muerte de lo natural como juez de nuestra intimidad para dar lugar a la ruptura de las prácticas sexuales performativas.

Por consiguiente, renuncian no solo a una identidad sexual cerrada y determinada naturalmente, sino también a los beneficios que podrían obtener de una naturalización de los efectos sociales, económicos y jurídicos de sus prácticas significantes.” (Preciado, 2011, p. 13).

Así, lo contrasexual se erige como un nuevo camino de experimentación de la intimidad, indicado para aquellos expulsados del patrón social preestablecido y que encuentra una salida en la apertura de orificios corporales y las prácticas abyectas, tal y como nos propone nuestro autor.

Donald Morton, por otra parte, nos define el nuevo terreno en el que se mueve esta línea de pensamiento que nos sitúa ya en una era post lésbica y post gay, es decir, estamos en un momento en el que el término queer, la connotación negativa, es reinstalada como parte esencial en el grupo marginal. Entiende Morton que la reactivación de lo queer es una exclamación sobre los preceptos ilustrados en los que se basaría la revolución gay de los 70 que acabó poniendo cara a cara a gays y lesbianas sin diluir la barrera de género. Frente al movimiento gay surgido en los 60, la teoría queer sostiene al gay como un “espejismo de la significación” es decir, algo ficticio.

En este caso, la política o la “economía” queer se basaría en la individualidad: cada cual allá con su deseo, y su intensidad, de esta manera ningún “queer” tomará la palabra de un colectivo, ni debería crear la simple ilusión de identidades definidas ya que esto sería caer de nuevo en las barreras impuestas por el sistema dual de género. De esta manera, la autodefinition como gay te convertirá en algo limitado mientras que la definición de queer, o la indicación, te sitúa automáticamente en la indeterminación o lo que Deleuze y Guattari llaman “partícula asignificativa” es decir, no hay determinación textual detrás (Morton, 2002).

La teoría queer, de alguna manera, enfoca hacia un futuro que no reinventa normas, sino que las suprime. En este breve repaso por las ideas principales de la teoría, hemos encontrado un acuerdo común en la aceptación de la marginalidad como punto de

valor para los grupos desplazados al gueto. Así, la Antígona²⁰ descrita por Butler, se erige en contra de las normas autoritarias que la sociedad impone, decide jugar sus propias cartas a favor de sí misma así como nuestros personajes no dudan en ocupar el espacio, transformarse, desplazarse de un lugar a otro, ya sea territorial o genitalmente y transgredir las leyes admitiendo su salida del marco de aceptación social.

6. Resultados.

6.1. El folklore y la pluma llegan a Barcelona: Nazario, Ocaña y Camilo.

A pesar de la permanencia de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social tras la muerte de Franco, Barcelona se convertirá en foco del desarrollo de las identidades *freaks*, trans y contraculturales de inicios de la Transición.

Si bien su protagonismo sería eclipsado por una politizada Movida Madrileña, la capital catalana se caracterizará por su cercanía al movimiento hippie, su intransigencia y su desfile de esperpentos que se darán la mano para luchar por los derechos civiles. Así, ya en este lugar encontrábamos antes de los 70, figuras como la de Jean Genet²¹ o antecedentes como el famoso Álvaro Retana²² con su género frívolo que a finales de los años treinta encarnaría el soplo de aire fresco y descarado reclamado por los suburbios españoles.

Estos personajes de trastero, Genet, Retana, y todos aquellos de los que desconocemos sus nombres, se situaron en lugares como el Barrio chino, espacio destinado a la marginalidad desde sus inicios, y desde allí fueron extendiendo poco a poco la ocupación a espacios públicos donde harían ver los nuevos modelos de representación de la sexualidad.

²⁰ Obra de Judith Butler en la que habla de la figura de Antígona descrita por Sófocles como elemento contrario al Estado que decide subvertir la norma a favor de lo que se cree como correcto.

²¹ Escritor francés que llamaría la atención por mostrarse polémico en sus escritos, situados habitualmente en ambientes de suburbio, masculinos, que podría considerarse como precedente de algunos autores homosexuales posteriores. También será defendido por la autora Kate Millett en su *Política sexual* frente a autores como Henry Miller.

²² Artista homosexual conocido por la composición de cuplés, diseños de moda y escritura de novelas. Cercano al género frívolo, padecería los males de vivir su sexualidad bajo el paraguas político del general Franco, muriendo en 1970.

Con la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975 encontramos una apertura a nuevas posibilidades enmarcadas dentro de la Transición española. Así, películas como *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), *El transexual* (José Jara, 1977) o *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978) representan esta apertura a la nueva visualidad e identidades a través del cine además de un repaso de los espacios del suburbio como es en el caso de la película de Olea con la Sala Bataclán.

Así, si bien la película se estrena en 1978, ejercería un doble poder contravisual: el primero se situaría dentro de la propia temporalidad de la narración que se coloca en tiempos de Primo de Rivera (1923-1930), época conocida también por su conservadurismo que dejaría al margen de la “normalidad” a este tipo de personajes relegados a los suburbios.

El segundo poder, que es el que nos interesa, se localizaría en el contexto de estreno de la obra (1978) es decir, los años de Transición. En estos años, si bien estas imágenes empezaban a ser frecuentes, a causa, entre otras cosas, de los movimientos de liberación (recordemos que en 1977 tiene lugar primera manifestación del Día del Orgullo en Barcelona, tras ser fundado cinco años antes el Movimiento Español de la Liberación Homosexual (MEHL)) continuaban siendo imágenes turbadoras y no interiorizadas por el total de la población.

Flor de Otoño nos sirve para enlazar con el contexto barcelonés en el que nace la película y en el que se inspira. Así, vemos cómo los movimientos de liberación, las “libertarias²³”, encuentran en este sitio antes que en la Movida, la posibilidad de desarrollarse, gracias al flujo, por ejemplo, de personas de diferentes nacionalidades y estilos que solían pasar por el lugar en sus viajes a Ibiza.

Esta fluidez de culturas de la que fue testigo la Barcelona setentera facilitó la implantación de movimientos contraculturales que cogerían fuerza para salir a la calle. Es en este contexto donde el triunvirato andaluz dará sus primeros pasos al unísono convirtiéndose en el icono de la desobediencia a las rígidas estructuras del franquismo, que negaban la visibilidad a las figuras trans, los contestatarios.

En 1977 veremos al Front d'Alliberament Gai de Catalunya manifestándose en una acción que es reprimida por las “fuerzas del orden” a la altura del Café de la Ópera,

²³ Usamos el término en referencia a la expresión usada por el propio José Pérez Ocaña en el documental de Ventura Pons.

en plena Rambla. En el mismo año, las Jornadas Libertarias en el parque Güell se celebran del 22 al 25 de julio (y que en un inicio se iban a festejar también en la Rambla) y, de la mano de revistas como *Ajoblanco* y de sindicatos como la CNT serán testigos de un alarde hippie donde un joven Ocaña, acompañado de Camilo y Nazario montará el número flamenco-nudista sobre el escenario. Con la aprobación de la Constitución, el ayuntamiento barcelonés prohibirá las manifestaciones por la Rambla de manera oficial empezándose a diluir la trascendencia de este lugar como espacio de protesta.

Dicha importancia queda reflejada en las propias memorias de Nazario Luque, donde relata lo siguiente “Había elegido Barcelona por su aparente cosmopolitismo (...) la había visto como una ciudad llena de gente “rara”- aquella Plaza Real repleta de hippies melencidos fumando porros me había recordado a Ámsterdam.” (Luque, 2016, p. 24). Así nos cuenta él mismo su traslado a Barcelona, ciudad que sería el foco de muchos de los desubicados que, o bien de paso a Ibiza, o bien por su deseo de instalarse en la ciudad, favorecerán la mezcla de culturas, ideas de izquierda y personalidades características.

Será en este contexto donde los tres andaluces que aquí vamos a estudiar se encontrarán para empezar su aventura juntos. Así, localizamos a un joven Ocaña (Cantillana) y Camilo (Moguer), en 1975, pintando en las Ramblas vestidos de angelitos; también los veremos cogidos del brazo paseando por las calles de Barcelona en la película de Ventura Pons. Nazario, el intelectual, junto a Camilo, quien ha sido considerado el más vago y guapo de los tres y la beata Ocaña, *performer*, escultora, actriz, folklórica de no se sabe qué, pero sobretodo, pintora, llevarán una Andalucía travesti, barroca, ruidosa, transgresora y moderna, a pesar de las peinetas, los volantes y los “Franciscos alegres y olé” al foco contracultural de la España aturdida de la Transición.

6.2. Los sistemas de reapropiación: la contravisualidad de la beata Ocaña.

La beata Ocaña, la “Reina” es la cabeza de cartel del triunvirato andaluz, artista en múltiples facetas, encarnación visual del maricón andaluz, exagerado, amante de su asunción gloriosa de Cantillana y ferviente defensor de su pintura. Hablar de él es hablar fundamentalmente de sus acciones, sus intervenciones en el ámbito público que le llevarían a ser conocido más que por su talento, por su descarado encanto.

¿Y eres tú, como dicen, la pasionaria de los mariquitas? ¿Eres tú el que gritaba “Que la sexualidad debe ser una fiesta; el cachondeo, una bendición, y la alegría, una carcajada ruidosa”? (...) ¿Te canto una saeta? ¿Grito las razones por las cuales reivindicas otra realidad? (...) ¡Maricón! ¡Sí! ¡Eso que has entendido! ¡Eres un maricón!. (Ruiz, 1989, p. 115).

Será la figura fundamental en este trío, de interés no solo por su producción artística sino también por su potente presencia en los medios de la época, que se verían tentados a sacarla en sus portadas a modo de estrella marica principal. Revistas como *Reporter*, *Interviú*, *Ajoblanco* o *Party* seguirían los pasos del “travesti”²⁴. Es, sin ningún tipo de duda, la más escandalosa de las tres, así como la más fluida dentro del mundillo del espectáculo consiguiendo con esto la relevancia que le haría estar en boca de todos.

Nace el 24 de marzo de 1947 en Cantillana, Sevilla, lugar al que retornaría a lo largo de su vida poniendo en valor el apego a las raíces, a la tradición, hasta tal punto que moriría allí participando en una actividad del pueblo. Sin estudios, criado en el seno de una familia humilde y huérfano de padre, se vería obligado a trabajar desde muy joven.

En el 68 aparece como extra en *El padre coplillas* de Juanito Valderrama, película que recrea la adorada subida de la Asunción que imitará posteriormente. Tras esto encontramos una etapa militar con altibajos que enlaza con 1971 cuando, finalmente, se traslada a Barcelona con su hermano y comienza a trabajar como pintor de paredes para la empresa *carcasone* a la que se refiere en la película de Pons, *Ocaña, retrat intermitent*.

Barcelona le abre las puertas del mundo del arte, actuando en la Bodega Bohemia y el Café de la Ópera en muchas ocasiones, lo que le permite conocer a gran variedad de personas que le eran negadas en su Cantillana natal, y con la que ahora podía mezclarse, desarrollarse y mostrarse sin miedo, o al menos con menos miedo. Esta apertura de puertas le llevaría a, por ejemplo, en 1976, aparecer en el Mercat del Born vestido de Don Juan y Doña Inés admitiendo cierto binarismo y rompiendo así con el sistema estático de géneros, a su manera.

Respecto a su incursión en el mundo artístico, encontramos dos exposiciones fundamentales en su trayectoria, aunque no sería realmente reconocido como pintor hasta su posterior resurgimiento con los nuevos modelos de pensamiento. En 1977 presenta *Un*

²⁴ Entrecorrimos la palabra dado que el propio Ocaña se niega a sí mismo como travesti en varias ocasiones.

poco de Andalucía en la Mec-Mec; en el 82 *La primavera* en Barcelona y en Palma, en la Capilla de la Misericordia, *Flors i Romaní*, todas las exposiciones tienen en común una misma línea iconográfica, permanentes referencias al pueblo y el empleo de materiales de bajo coste.

El 24 de agosto de 1983 tendrá lugar su última acción, y aquella que le llevará a la muerte en su Cantillana natal. Disfrazado para el pasacalles de la Semana de la Juventud se embutió en un vestido de sol hecho con papel maché que saldría ardiendo tras el uso de unas bengalas, provocándole la muerte unos meses después. Como cantó Carlos Cano en su Romance a Ocaña²⁵ “Ay se fue, se fue vestida de día, Ay se fue, se fue vestida de sol”, y así fue; descansa a día de hoy en su pueblo, en un cementerio lleno de imágenes de la Asunción y la Pastora, bajo tierra, cubierto por un jardín de tonos verdes liderado por una cruz multicolor.



Ilustración 4 Tumba de José Pérez Ocaña en Cantillana (Sevilla). Rescatado de: archivo personal.

6.2.1. Cristo ahora es marica: su pintura.

Una de las cuestiones fundamentales de nuestro cantillanero era su firmeza a la hora de definirse como pintor, utilizando así las demás disciplinas (*performance*, travestismo, escultura, teatro...) simplemente como puentes para dar a conocer sus lienzos. En palabras de Nazario:

Pero corría un enorme peligro: que la palabra “pintor” fuera escamoteada, suplantada y olvidada y quedara aquella fantástica aureola aplicada solo a la palabra “personaje”, aquel personaje Ocaña en cuya creación había empleado gran parte de su vida. (Nazario, 2016, p. 171).

Su obra pictórica no ha podido ser situada aun con firmeza dentro de un estilo. Kitsch, queer o camp son algunos de los términos que se han empleado a la hora de hablar

²⁵ Canción que dedica Carlos Cano a Ocaña.

de las piezas ocañís, pero ninguno de estos términos consigue abrazar de manera perspicaz y universal el mundo iconográfico del pintor y su estilo naif, sencillo, sin técnica (recordemos que no contaba con formación), de modo que parece que siempre queda algo fuera.

En 1975 viaja a París donde conocerá la pintura de vanguardia, obsoleta ya para aquel entonces, que le fascinará, y que hasta cierto punto le influirá, en concreto se pueden detectar referencias a Matisse, Modigliani, Kirchner o Chagall en su pincel.

Su obra extensa, sin apenas cambios de estilo (exceptuando el paso del óleo al acrílico a mediados de su carrera) tratará tres temas básicos: la religión, la homosexualidad y el folklore andaluz. Encontraremos mantoneras, angelitos, gitanas, bodas, cristos y asunciones, todas mariconas, desvergonzadas, residuos de una tradición que se reinventa y se redefine gracias al autor.

Entre sus autorretratos, destaca uno con mantón azul y flores en el pelo mientras se pinta los labios, cuyo interés radica en que nos ofrece una visión travesti de sí mismo, por la que se presenta como señora andaluza y se acerca a través del pincel a la imagen de la vieja, de la cantillanera que se sienta a esperar al fresco en la puerta de su casa mientras teje, o la cabeza de familia asuncionista que no ve el momento de que llegue la subida de la reina gloriosa, solo que ahora bajo el mantón hay un falo resignificado dentro del sistema heterosexual que descentra los valores tradicionales.

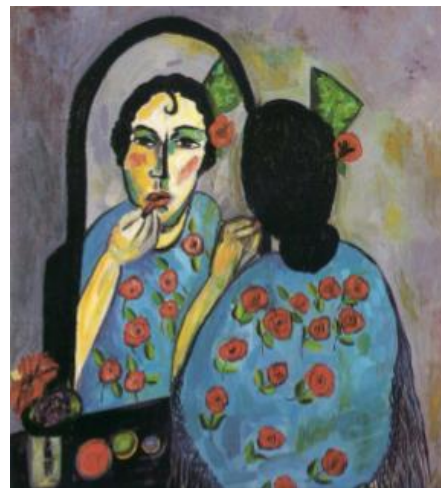


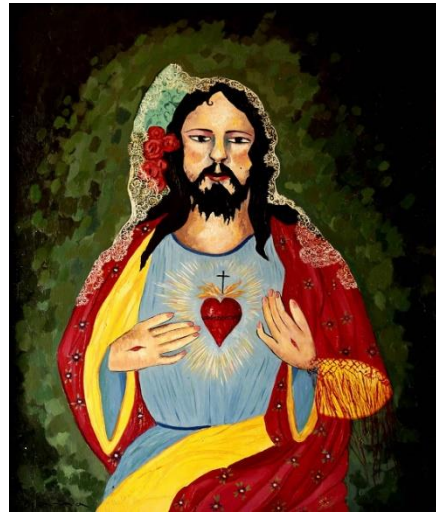
Ilustración 5 Autorretrato con mantón azul. (Entre 1972-1982, etapa barcelonesa). José Pérez Ocaña. Recuperado de: Ocaña, artista y mito contracultural.

Esta será una de las ideas que se repetirá en toda su producción y es que el uso del folklore, de las mujeres de a pie o de los cristos para su iconografía marcarán el ritmo constante de una obra de gran volumen, estable y siempre íntima.

El maricón ahora coge el pincel y hace suyo el rito, lo transforma, si quiere se traviste gracias al retrato o traduce la religión de su pueblo en una amalgama de figuras no muy bien hechas y colores estridentes. No le preocupa el uso de materiales, los desacraliza: no importa que se use acrílico, óleo, o si se hace una virgen con un material tan humilde como el papel maché si lo importante es entender el mensaje que se formula.

Ocaña pintará siempre con respeto y con plena conciencia de su clase social; ello llevará a tomar las imágenes como punto de expresión fundamental reivindicando, igual sin querer, el derecho de todos a acceder al pueblo, al folklore.

Así, si bien en la mayoría de sus obras encontramos referencias a esa homosexualidad que podríamos tildar de poco reprimida, una de las piezas que aúna todos los conceptos mencionados, será la titulada *Corazón de Jesús marica*, pintada en 1982 con óleo y que nos presenta, sin ningún pudor, al hijo de Dios con mantilla, flores a la derecha del pelo,



maquillaje y una reinterpretación, en general, que nada tiene que ver con lo que seguro habría querido Margarita María Alacoque²⁶ (1647-1690) cuando tuvo la visión del Sagrado Corazón en el siglo XVII. Esta imagen porta un corazón, como ya

Ilustración 6 Sagrado Corazón de Marica. (1982). José Pérez Ocaña. Rescuperado de: <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2016/05/ocana-y-su-sagrado-corazon-de-marica.html>

es acostumbrado en la iconografía, las llagas en las manos, porque ha sufrido, igual que lo harían tantos incomprendidos durante la época de la dictadura y sus posteriores años. Se puede decir que aquí Cristo, nuestro señor, es señor también de las Ramblas, del Zeleste, dueño del escenario del Canet Rock o cabeza de cartel de las Jornadas Libertarias. Cristo se convierte con la pintura de Ocaña en democrático, en marica andaluz, también, profeta de su tierra.

Si bien hemos elegido estos dos cuadros como representantes de la obra de Ocaña, toda su producción estará repleta de angelitos y mantoneras, vírgenes o retratos de sus amigos, todos alejados de la abstracción y el informalismo que primaba en la época. Ocaña, irreverente incluso para elegir el estilo, nos ofrecería un maltratado academicismo, una figuración naif con la que tendría la capacidad de esbozar su vida, tanto la del pueblo como la de la gran ciudad, con una tradición siempre presente.

José Naranjo Ferrari (2013) establece tres etapas pictóricas en la obra del pintor, aunque coincide en que en ninguna abandona la iconografía sacra ni los espacios de su Cantillana, que será hilo conductor en un pintor con la inocencia suficiente para igualar a

²⁶ Monja francesa que tuvo la primera visión del corazón de Jesús en 1673 dando paso al desarrollo de dicha iconografía.

las viejas de luto con las asunciones gloriosas a punta de pincel. Estamos hablando de un artista que crea ficciones religiosas y folclóricas dentro de un universo marica y que, sin apenas retocar la figuración, con un simple añadido de detalles como mantillas y flores en el pelo, resignifica el sentido de la tradición en un panorama contextual de grandes cambios, en el puente entre la extrema derecha y las posibles libertades individuales.

6.2.2. La prensa catalana se vuelve queer.

Investigar la figura de José Pérez Ocaña pasa necesariamente por la prensa de la época que se encargó de recoger sus acciones y lanzarle a la fama (no por las razones que él quería). Así, esta prensa, con sus titulares, se vio forzada a emplear un vocabulario propio de las clases más bajas para acceder a este mundo *underground* y sacarlo a relucir en primera plana.

Ya en una publicación del 20 de diciembre de 1975 en el *Diario de Barcelona* se recogía la primera aparición del pintor en público con su amigo Camilo a los que se describe: “uno iba disfrazado de ángel y el otro muy a lo “gay” con pendiente incluido” (*Diario de Barcelona*, 20/12/1975). La expresión “muy a lo gay”, entrecorillada, convierte esa palabra en un comodín que designa al otro, al extraño, sin exactitud, pero de una manera cercana al ideal mental colectivo. El titular ya plantea la necesidad de describir a dos personajes extraños, con pluma, se entiende, en una época en la que la Ley de Peligrosidad Social aún penalizaba esta cuestión.

Este tipo de titulares se irían repitiendo a lo largo de la vida del pintor: “¿Quién es este maricón que osa violar las normas establecidas de nuestra sociedad, desnudándose públicamente cada dos por tres en las fiestas multitudinarias?” (Sales, 1977).”

Este maricón, sobra decirlo, es Ocaña, al que entrevista Ferrán Sales en esos términos, en un artículo titulado *El “gay” violado*, señalando que ahora, en vez de recibir el disparo en el culo, tiene voz, el gay tiene voto, habla y su discurso es publicado, es protagonista, y no solo eso, sino que también se convierte en imprescindible su acento, que es transcrito tal cual entendiéndose como esencia del espíritu del artista “Me veo en la puerta del sementerio, con toos lo amigo. Iban a enterrar a un compañero y siento como un vasío mu, mu grande. Debía tener como onse años” (Sales, 1977) responde el sevillano

con respecto a una foto de su infancia, y se transcribe tal cual, entendiéndose el acento como parte propia de la identidad.

Ocaña aquí no es muy distinto al criado de Doña Clarines²⁷ en la obra teatral de Los Quintero quien también destaca por su manera de hablar que en este caso lo sitúa en un escalafón inferior.

El habla de Ocaña, su acento, se convierte gracias a la prensa y a esta manera de transcribir sus palabras en un valor dado, una parte inseparable de su ser que le da la categoría no solo de artista travesti, sino de artista, travesti, folklórico y andaluz convirtiéndolo en un cóctel de fantasía subterránea, pobre y de precariedad social que en este caso brilla en la portada, sin importar el uso de la “s” o la “z”.

Si queremos mencionar revistas que pusieron el punto de mira en personajes de los bajos fondos, es inevitable nombrar a *Party*, también, conocida por ser una de las primeras en la década de los 70 en tratar los temas de corte gay. Ejemplo de esta tendencia es la famosa portada donde un joven José Luis Manzano, musa de Eloy de la Iglesia y encarnación del chaperero, el yonki y el ratero, aparece protagonista, único, con un título que le compara con los muchachos de Pasolini²⁸, aquellos niños de pelo rizado y de sexualidad nerviosa que romperían con el veto social. Titulares como “Rocío Jurado, la mariquita perfecta” o “Lindsay Kemp, un Shakespeare gay” (*Party*, nº 204, 1984) inclinarían la balanza desde el principio hacía una ideología

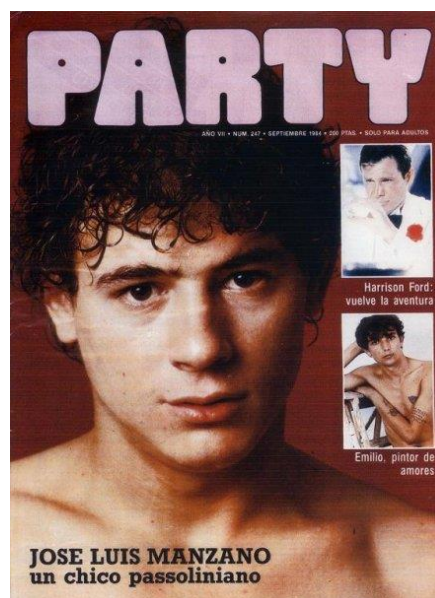


Ilustración 7 José Luis Manzano (1984) en la portada del número 247 de la revista party. Rescatado de: https://www.todocoleccion.net/coleccionismo-adultos-revistas/party-n-247-1984-revista-gay-jose-luis-manzano-pico-spandau-ballet~x52855170#sobre_el_lote

²⁷ Mencionamos esta obra para hacer homenaje al propio Ocaña que relata apasionado en Ocaña, *retrat intermitent* lo mucho que le gustaba ver a su hermana representando esta pieza cuando era un niño.

²⁸ El propio Ocaña afirma en *Ocaña, retrat intermitent* “ Yo soy Pasoliniano, me fascinan los retretes”, y es que el director de cine italiano será un referente para los artistas, especialmente los homosexuales, de su época y posterior. Con títulos tan emblemáticos como *El evangelio según san Mateo* (1964) donde su propia madre haría de la virgen a modo Ocañí con la reinterpretación de los iconos, *Teorema* (1968), o la inconfundible *Saló, o 120 días de Sodoma* (1975), Pier Paolo Pasolini se sitúa como uno de los directores fundamentales de la filmografía italiana, gay, con tendencia a la provocación y al juego con la sexualidad, será asesinado el 2 de noviembre de 1975.

claramente antifascista, a favor de las libertades individuales y de la reivindicación de las mismas como sello de identidad, distintivo positivo merecedor de un espacio.

Desde luego, *Party* se ocupó de Ocaña, declarando este entre sus páginas cosas como la siguiente “El otro día estuve en la elección del Mr. Travesti, un cachondeo, oye, yo era del jurado y quería que ganara la más hortera, la que quedó segunda, que el travestismo es eso, nada de mujercitas con aparatos sino tíos disfrazados.” (s.a, 1978). Se evidencia que estamos ante una prensa libre, que ya no es algo estanco sino vivo, y que no siente complejo a la hora de dejar ocupar sus páginas por temas aparentemente banales, pero con una transcendencia histórica monumental.

Otra de las publicaciones fundamentales de este momento, y que dedicó parte de sus páginas a la figura de nuestro protagonista (y sus amigos) es *Ajoblanco*, fundada en 1974 por Pau Ribas y que, si bien llegaría a su fin de la primera etapa en los ochenta, nos dejaría múltiples artículos dedicados a cuestiones de la izquierda del momento como la ecología, la antipsiquiatría o lo que nos interesa: el movimiento homosexual que se estaba gestando en Barcelona. La revista se reveló como una de las opciones *underground* más apetecibles para una juventud transicional desencantada con la política y hambrienta de libertades, llegando a despachar más de 1.000.000 seguidores en su etapa de mayor auge (Ripollés, 2011).

Pau Ribas recuerda “Por el despacho de Aribau empezó a desfilar gente variopinta; desde jóvenes en paro hasta andaluces marchosos de paso por Barcelona que no tenían dónde dormir y usaban el camastro que hacía de sofá en nuestras reuniones” (Ribas, 2007, p. 213). Los muchachos descarriados, o como dice él, esos “andaluces marchosos”, encontraron en la prensa alocada del momento la manera de salir al mundo, de ocupar ese espacio hasta entonces negado y reconfigurarlo de la manera más marrana posible. Un ejemplo de ello es la toma de protagonismo evidente que tiene nuestra cantillanera, cuando, gracias a su escandalosa intervención en el fin de año de 1977, ocupará las páginas de *Ajoblanco*.

A los cinco minutos del nuevo año, Ocaña, un conocido personaje de las noches de Barcelona, transvestido de mujer fatal, se subía a lo alto de una furgoneta situada en el centro de la plaza del Pueblo Español e iniciaba el primer striptease de la temporada hasta quedarse en bola pura. (Mir, 1977).

Aquí Fernando Mir nos perfila la fiesta de fin de año, que el propio Ocaña describe en la película de Ventura Pons donde señala que “el primer show y el primer striptease, o llámale, porque no era striptease en realidad, lo hice yo”. Si bien el periodista se refiere a él como el “transvestido de mujer fatal”, lo hace desde el respeto y el afán de mostrar a la nueva España desatada, a la que la prensa ya no se dirige necesariamente de manera punitiva, sino con una nueva perspectiva que resitúa a estos personajes. En este sentido, referencias como las de Puij (1978) permiten comprobar esta actitud:

Es como una fuente de agua andaluza que va salpicando desconcierto. Claro que, para ello, uno debe escuchar su palabrería trepidante, entremezclada con grito, exclamaciones y gesticulación. (Puij, 1978).

Se habla de escuchar la palabrería, es decir, de pararse a comprender, de traducir los gestos del artista travesti que monta el espectáculo. Existe por tanto un respeto, o al menos un interés en conocer a estas figuras, identificar su mundo y, en algunos casos, introducirse en él.

Estos ejemplos que traemos son pocos, pero suficientes para descubrir el amor (y perplejidad) de la prensa por José y su ejército de *freaks* que emergen de debajo de las piedras tras la muerte del caudillo y nos demuestran la importancia y el nivel de protagonismo capaz de tomar unas bocas que habían sido silenciadas pocos años atrás, y que ahora resurgen en forma de titular, reportajes fotográficos y entrevistas donde el acento propio, la fruslería y la poca vergüenza asaltan las letras de los redactores a los que no les va a temblar el pulso a la hora de hablar de maricas, travestis o chaperos.

6.2.3. La Macarena se pasea por La Rambla y la Asunción sube, gloriosa, fuera de Cantillana: la escultura.

Según Dennis Altman, tras *Stonewall* existe una “regularización” de la identidad homosexual, un gay global que debería extenderse a todo el mundo pero que, en el caso de los pueblos (y nos referimos a Andalucía), no podría aplicarse. Se entiende por tanto que en las regiones más apartadas existe un conflicto (o hibridación) entre esa globalización de la que hablamos y lo identitario propio del lugar al que nos referimos.

Nos preguntamos, entonces, qué compone al maricón andaluz y en qué espacio se enmarca aquel que, con una sexualidad alejada de la normativa, ha de verse “atrapado” en un espacio retrógrado o aparentemente represor.

Si bien no podemos negar la marginación que estos personajes sufren en ciertos espacios, se encuentra un fenómeno interesante en la asignación por parte de la comunidad de ciertos espacios para estos personajes: no se quedan fuera y cuando se trata de las tradiciones y la religión acostumbran a ser protagonistas e incluso pilares para el mantenimiento de las mismas.

El mariquita en Andalucía constituye una identidad y un emplazamiento más o menos definido. Se coloca dentro del sistema de inteligibilidad del pueblo y dentro del mismo es capaz de desarrollarse especialmente en el ámbito de las celebraciones sacras. El espacio doméstico queda relegado a niños, mujeres y maricones, estos últimos contarán con los atributos de la feminidad y de la masculinidad aunando fuerza y limpieza para conseguir así realizar un trabajo redondo, dedicándose a labores como el encalamiento o la pintura de paredes (Cáceres y Valcuende, 2014).

Algo parecido a esto ocurrirá con los *muxe* zapotecos, entendidos como una categoría de género independiente al binomio masculino/femenino que “participan activamente en el sistema festivo, ellos son los artesanos que diseñan y bordan los suntuosos trajes regionales femeninos, los que elaboran los adornos de las fiestas y los carros alegóricos para los desfiles de las Velas (...)” (Miano y Gómez, 2009, p. 4). En definitiva, podemos ver cómo los homosexuales o todos aquellos alejados de su género impuesto afrontan un papel particular en diferentes espacios, ya se trate de Andalucía o de México.

Según Moreno (1972), los hombres relacionados con la iglesia corrían el riesgo de ser acusados de homosexuales a causa de estar este espacio reservado más especialmente a las mujeres. Esto haría que los “mariquitas” se sintieran cómodos en dicho contexto, que en ocasiones llegarán a convertir en su lugar de reposo, de expresión. Con el tiempo, estos personajes han ido sustituyendo incluso a las mujeres en labores cercanas a la Semana Santa, por ejemplo, como el hecho de vestir a las tallas, tarea ocupada principalmente por los “maricas” como se puede ver según el estudio de Aguilar realizado en 1983 sobre las hermandades de Castilleja de la Cuesta. En definitiva, si

eliminamos el factor lúbrico en la visión de una talla desvestida, se mantiene la pureza en el acto y por tanto el rito sigue siendo sagrado gracias a la mano corrupta del sodomita.

Durante el siglo XX veremos una fuerte emigración por parte de los mariquitas andaluces que difundirán el modelo a partir de los 70, de la que nuestros tres artistas son protagonistas. Estos tres personajes serían ejemplo del mariquita andaluz, especialmente Ocaña y Camilo, pero en una versión que subvierte la visión del maricón impuesta por el pueblo, y que la reinterpreta a su antojo, de una manera subversiva, hippy y postfranquista.

La imitación de la tradición fuera de su lugar natal (Cantillana) en Barcelona es uno de los gestos que demuestran la performatividad en el acto religioso según las acciones de Ocaña. “Una peineta no es lo mismo en la cabeza de una devota que en la cabeza de un travesti; una saeta no es lo mismo cantada a la Virgen de la Macarena en Sevilla que a un muñeco de papel maché en las Ramblas barcelonesas.” (López, 2018, p. 53).

Si algo se puede decir de la obra producida por nuestro artista es que es una obra viva, inserta en un festival de relaciones que se vuelven necesarias a la hora de interpretar el carácter transformador de toda su producción. Así, no dudó en trasladar las tradiciones vividas en su infancia al núcleo de la movida barcelonesa convirtiendo, el folklore, lo aparentemente rancio, en revolución.

Así, nuestro artista podría acercarse a la figura de lo *camp* a la que Susan Sontag se refiere, en 1964, poniendo una serie de ejemplos para delimitarlo (la Salomé de Visconti, las lámparas de Tiffany, los vestidos de los años veinte...). Dirá que lo *campy*, esa sensibilidad, se acerca más al grupo de homosexuales que ella define como “aristócratas del gusto por decisión propia” (Sontag, 1964, p. 369).

Considera Sontag que lo *camp* se fundamenta en un gusto estético por determinados objetos o creaciones que se alejan de lo considerado como alta cultura. Que tiene fijación por lo decorativo y que de alguna manera instaure un nuevo sistema de valores que se focaliza más en lo marginal que en lo aceptado socialmente. “Lo *camp* es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo «off», el ser impropio de las cosas.” (Sontag, 1964, p. 355). *Off things-being-what-they-are-not*, así es como se podría definir esta idea que bien es

aplicable al propio Ocaña tanto en su ser mismo como en su producción en tanto que abraza estos principios cercanos a lo popular, lo disonante y lo hortera.

Estos últimos adjetivos nos enlazan con dos momentos claves de su trayectoria. En primer lugar, vamos a referirnos al paseo de la Macarena por las calles barcelonesas que recogió Ventura Pons en su película estrenada de 1978. El paso sevillano es desvirtualizado, no solo a nivel territorial (traslado a Barcelona) sino a nivel de público (ejército de maricones y travestis que se encargan de hacer bailar a la virgen barroca) y a nivel de materiales (la virgen ahora es de papel maché).



Ilustración 8 Camilo y Ocaña vitoreando a la Macarena de Papel maché. (1978). [Fotograma]. Recuperado de la película de Ventura Pons Ocaña, retrat intermitent”.

La desterritorialización del rito es un punto clave de nuestro análisis. La celebración propia de la Sevilla más profunda se reinserta sin pudor en la sociedad barcelonesa existiendo un carácter incendiario, intencionado o no, en la apropiación y traslado del rito que *per se*, se identifica por el arraigo a un pueblo determinado. Este arraigo se rompe, y la beata junto a su amigo Camilo se suben al balcón²⁹, con su mantilla y con su maquillaje exagerado. Mueven el abanico con talento mientras cotillean, a modo de señoras andaluzas, hasta que aparece la virgen “Cállate, cállate que viene la virgen” interpela el cantillanero a su cómplice mientras se santigua. El cuerpo trans monopoliza el espacio, interviene en la calle, en lo público, espacio que necesariamente se politiza a favor de estos personajes. De esta forma, aunque Ocaña traslada la imagen, todos los elementos referencian a la tradición original, se apreheden pero no se reconocen situándose, con la mudanza, en un marco de inteligibilidad diferente al admitido, si nos queremos remitir a los conceptos de Butler.

²⁹ Describimos una escena de la película de Pons en la que Ocaña y Camilo se suben a un balcón para ver pasar al ídolo de papel maché llevado por sus amigos. Así, vestidas para la ocasión con mantilla y abanico recrearán una escena típica de la semana santa sevillana.

El Hospital de la Santa Cruz en Barcelona será testigo de otro gran momento de exaltación religiosa por parte de Ocaña. En 1982 se inaugura “*La Primavera*”, exposición que, como todas las que haría a lo largo de su vida (que no brillan por su abundancia) recorre los parajes iconográficos de su querida Andalucía.

La Capella catalana se convertirá en espacio para vírgenes sevillanas, de nuevo desterritorializadas en todos sus ámbitos (materia, espacio, tiempo...), pero sobretodo será el lugar donde se recreará uno de los acontecimientos más importantes de Cantillana, aún a día de hoy, la subida de la Asunción.

Esta subida, protagonista de la película *El padre coplillas*, es uno de los momentos cumbres de la fiesta cantillanera. Así, la subida triunfal de Nuestra Señora de la Asunción se produce anualmente cuando la obra de Luisa la Roldana se eleva rodeada de un coro de niños angelicales hasta ser coronada en la parte superior del altar. Esta coronación, que se sigue practicando a día de hoy, fue una propuesta hecha por Ocaña en su *performance* de la subida celebrada en Barcelona, y que sería trasladada al pueblo sin prejuicios. El hecho de que una nueva costumbre (la coronación) fuera impuesta desde fuera, y no solo hablamos de lo fuera territorial, sino de “lo de fuera” sexual, es síntoma de la fluidez de las costumbres y de cómo, en el caso particular de los pueblos, estas son bienvenidas sin aprensión (o bajo el desconocimiento del origen) añadiéndolas al día a día de la fiesta.

De esta manera, lo marginal encuentra un lugar de apoyo en el espacio de la tradición, del folklore (que explicaremos en el siguiente epígrafe), consiguiendo un punto de valor dentro de la sociedad y, en este caso el pueblo, al que pertenece.

Tanto el paseo de la Macarena como la subida de la Asunción, suponen dos momentos de triunfo de lo marginal sobre las restricciones impuestas. Un desplazamiento de “lo de siempre” que lo convierte en algo completamente nuevo a pesar de ser una imitación. La Ocaña recrea sus fiestas preferidas pues no permite que le quiten ese privilegio, y lo hace rodeada de sus amigos, de un entorno travesti y con poco filtro que no duda en hacerse partícipe del gran evento.

6.2.4. Un poco (o mucho) de Andalucía.

El concepto del folklore ha pasado por múltiples manos a lo largo de la historia siendo fundamental la fundación en 1884 de la *Folklore Society* de Londres que a día de hoy se

define en su página web como una sociedad que se debe al estudio de los aspectos del folklora y la tradición.

En el caso de España, y concretamente de Andalucía, nos hemos remitido al texto de Machado hablando de su padre en 1998 para adentrarnos en el mundo de la Sociedad del Folklore Andaluz, de la que sería fundador difundiendo sus estudios a través de la revista *El folk-lore andaluz* publicada mensualmente a partir de 1882.

Don Antonio Machado y Álvarez, de quien ser el primogénito no me impedirá asegurar que fue una de las más altas mentalidades españolas de la pasada centuria aunque las pésimas historias de nuestra literatura apenas lo consignen, jite el iniciador de los estudios folklóricos en España [...]lo que valió a mi padre el título de miembro de honor del folklora inglés y de la Sociedad Filológica de Londres y, consecutivamente, de todos los núcleos folklóricos que fueron fundándose en todos los países de Europa y América.... (Machado, 1946, citado en Pratt, 1998, p. 225).

Según nos cuenta el propio Machado Álvarez (Demófilo) en 1882, la palabra folklora (*lore* o *lehre* significa “saber antiguo”) será empleada por primera vez el 22 de agosto de 1846 por Mr. William J. Thoms en *The Atheneum*, para con posterioridad fundarse gracias a la revista *Notes and queries* la Sociedad del Folk-lore (Londres, 1878). Esta sociedad no tendría como objetivo otro que la conservación de la tradición como las “baladas legendarias, proverbios locales, dichos (...)”.

Nuestro escritor nos habla a su vez de las ciencias auxiliares que apoyan el estudio de la tradición, que serían en este caso cinco:

- 1) la ciencia popular, es decir, los saberes aprendidos por el pueblo.
- 2) literatura y poesía popular.
- 3) etnografía, arqueología e historia.
- 4) mitología y mitografía.
- 5) filosofía, glotología (lingüística) y fonética.

Según nos dice el acta de constitución “a 28 días del mes de Noviembre de mil ochocientos ochenta y uno, siendo las ocho de la noche...” se creó la Sociedad del Folk-lore andaluz, en la que nos centraremos y de la que sería secretario el propio Machado por petición.

En el desarrollo de esta sociedad, se analizan diferentes aspectos de la cultura andaluza y de su tradición, de forma específica (y extensa). En el primer tomo de la revista, al referirse a la literatura popular andaluza, se comienza el capítulo diciendo así “Sólo en Andalucía se distinguen bien los verbos *arrear* y *harrear*; el uno pronunciado como se escribe y suena, y el otro escrito con *h* y pronunciado con nuestra *h* andaluza, ó sea, *jh*.” (García, 1882, p. 12.). El capítulo se desarrolla analizando una serie de palabras y sus derivadas y, reivindicando, de paso, su origen andaluz y la pureza del habla propio, por ejemplo, “*Chocho*, *chochez* ó *chochera*, que ya la Academia admite, donde tienen toda su genuina significación es en nuestro vulgo y principalmente en el andaluz:” (García, 1882, p. 17).

El estudio de la literatura y de sus palabras se sigue de un curioso apartado titulado “El folk-lore del perro” y que trata de establecer la relación entre el pueblo y los animales bajo tres perspectivas (conocer la historia zoológica, el sentido mitológico y el origen y sentido lingüístico). En definitiva, a través de estas publicaciones se irán analizando las supersticiones del pueblo andaluz, la manera de hablar, los textos populares que quedarán recogidos entre las páginas casi a modo de cuaderno de campo (coplas, refranes, adivinanzas...), también tratarán de definir los tipos de personajes en los “patios de vecino” como hará Luis Montoto durante varias publicaciones “De cien mujeres del pueblo en Andalucía se casan ochenta de diez y ocho á los veinticinco años ; quince antes de los diez y ocho y las cinco restantes cumplidos los veinticinco” (Montoto, 1883, p. 448). La revista se presenta, pues, como un compendio de artículos que irán recogiendo todos los saberes y relaciones internas de la sociedad andaluza en pro de definirla.

La Sociedad del Folklore Andaluz nos sirve de ejemplo para explicar el concepto que tanto hemos tratado durante las anteriores páginas. El folklore, por tanto, engloba la modalidad de rituales, comportamientos, expresiones, modelos de respuesta y estéticos derivados de la mezcla del paso del tiempo, el enclave tradicional y las posibles variaciones, según define el profesor Francis Lee Utley. Nos vemos en la obligación de destacar, de todas maneras, las múltiples definiciones de esta palabra, desde aquellas que consideran solo el aspecto oral dejando el resto a la antropología, aquellas que lo entienden como algo menor, situado en el aspecto de la incultura, o las cercanas a nuestra idea que entiende que el folklore recoge todo lo citado anteriormente.

Este folklore del que hablaba Machado, o Montoto queda englobado, de forma recargada, saturada e incluso cursi en la exposición celebrada en septiembre del 77 por Ocaña titulada “*Un poco de Andalucía*” cuyo aparente tono de contención del título con ese “poco”, nada tiene que ver con la realidad, pues el cantillanero consiguió reunir la esencia de la provincia en una pequeña sala extranjera sin ningún tipo de medida.

La temprana fecha de esta exposición (recordamos que Ocaña llega a Barcelona apenas dos años antes) plantea el interés por parte de una galerista de darle visibilidad, en este caso de María José Wynn. El pintor verá en la galería Mec-Mec la oportunidad de dar a conocer su obra, y no solo la de caballete, sino que montará un auténtico espectáculo sensorial para acercar al público más chic a la Andalucía profunda.

El espectáculo que consiguió montar en la galería aún muchos de los aspectos de los que depende el folklore. Existe, por tanto, una conciencia de pertenencia a un núcleo de relaciones interdisciplinarias que mezcla música, pintura, escultura, *performance*... También, por otra parte, se establece una puesta al mismo nivel de todos los aspectos de la cultura, desde aquellos considerados más bajos hasta los de corte más académico (como puede ser el uso del óleo).

“*Un poco de Andalucía*” no es más que la invitación a entrar a una caseta de feria, una caseta que trasciende los muros del Real para colocarse como un éxito en la prensa del momento. Para empezar, el cartel que anunciaba la instalación proponía a artista en un primer plano seguido de la virgen de la Macarena de papel maché en un segundo. Creador, tradición y obra mezcladas en una fotografía como reclamo.

En el interior, la recreación, por ejemplo, de un patio andaluz, mediante el empleo de materiales perecederos como plantas a las que se sumarían las intervenciones de José, vestida de flamenca para trasladar al visitante a lo propio y, de paso, para que comprara alguna pintura siendo este su propósito final.

Mítico es ya el Homenaje a Ocaña hecho en la Edad de oro tras su muerte donde bajo el bastón de “la Picapietra”³⁰ se emitirá un vídeo donde el recién difunto explicaba su exposición a través del siguiente poema:

A mí me gusta el pueblo y sus costumbres, y me gustan los cementerios, lo trágico de los entierros, los bautizos de los pueblos, las imágenes barrocas, las viejas andaluzas que me recuerdan las pinturas negras de Goya, los campos de aceituna y las amapolas andaluzas, como las poesías de Lorca (*La edad de oro*, 6 octubre 1983).

Tal y como lo describe el propio Ocaña, a él le gusta el pueblo y todo lo que trae consigo, su contradicción y su gente, sus vírgenes y sus casas, y así lo demostrará en una exposición que daría un baño de honestidad a los circuitos artísticos de la Barcelona de los 70.

6.2.5. Las mujeres de Ocaña: la puta y la beata.

Uno de los tópicos más utilizados a lo largo de la trayectoria de Ocaña es el de la mujer andaluza. Esta mujer es vista desde una visión caricaturesca, exotizada, que da lugar a un mantenimiento del estereotipo que en el siglo XIX tendrá su exponente más alto en Merimeé y su ya famosa (y reinterpretada por Bizet en 1875) *Carmen*. La Carmen, escogida como prototipo y no como individuo, encarna la visión de la andaluza que se traslada fuera de las fronteras. La exotización, la idea pasional de la mujer del sur, el “salero” y, por supuesto, la desvergüenza, se convertirían en rasgos propios asociados a esta identidad.

Gitana de Triana, con chispa, es reincorporada en el imaginario de Ocaña a través de sus *performances* y actuaciones. José es Carmen cuando, en *Ocaña, retrat intermitent*,

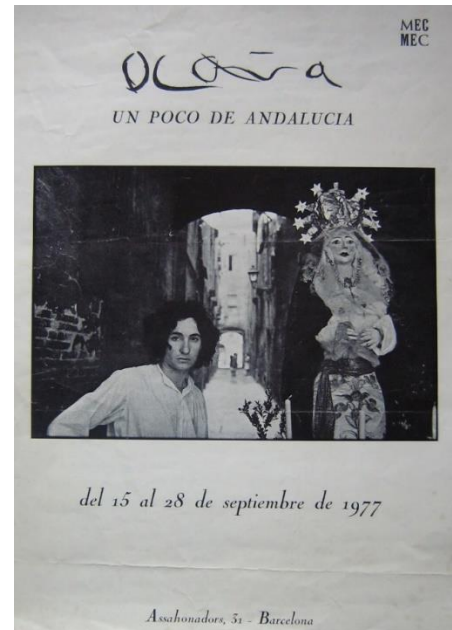


Ilustración 9 Cartel para la exposición "Un poco de Andalucía". (1977). Rescuperado de: <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2008/11/currculo-ocaa.html>

³⁰ Mote con el que Nazario se dirige a Paloma Chamorro en sus memorias al narrar el episodio ocurrido durante el homenaje a su amigo.

entra en un bar a cantar el “Yo soy esa”³¹ (compuesta por el trio Quintero León y Quiroga y popularizada por Juanita Reina en el 52), también morena, andaluza, con ángel, y un poco suelta, pero sin un Don José con el que huir, ahora está sola, desquiciada, loca, y para colmo intenta vivir de su pintura. Ocaña se apropia del mito de la Carmen y lo reviste de un significado distinto, y aunque su Carmen sigue siendo gitana, morena y desvergonzada, ahora es marica.

A lo largo de sus performances e intervenciones conocidas, podemos advertir unos caracteres femeninos que se repiten. Identidades siempre marcadas por Andalucía, no solo a través de la estética (uso de mantilla, flores, trajes de flamenca...) sino también de actitudes propiamente asociadas a las mujeres del sur.

Volviendo al documental de Pons, tan recurrido ya, destacamos la cercanía de Ocaña al mundo marginal, al de las prostitutas, y su admiración y cariño por estas. Un cariño que se reflejaba al imitarlas, o al hablar de María³², de Las Ramblas, con un amor no acostumbrado a este tipo de personajes.



Ilustración 10 Ocaña y María de Las Ramblas por Toni Cantany. Recuperado de: <https://larosadelvietnam.blogspot.com/2011/10/conve-rsacion-ocani-cogida-al-vuelo.html>.

María sentía que Ocaña no la trataba como a una puta, ni siquiera como a una puta borracha, y Ocaña llegaba incluso a invitarla a subir a su estudio. Posiblemente allí, en aquel mundo, ella se sintiera algo cohibida y consideraría las locuras de Ocaña rarezas, pero qué locuras y qué rarezas no habría visto aquella mujer, ejerciendo prostitución día y noche, durante años, en el Barrio Chino de Barcelona. (Nazario, 2016, p. 175).

³¹ Momento de la película de Ventura Pons, “*Ocaña, retrat intermitent*” donde el cantillanero cantará la canción “Yo soy esa”.

³² Famosa prostituta que solía pasearse por Las Ramblas y a la que Ocaña apreciaba especialmente, llegando a aparecer en la cinta de Pons.

Podemos hablar de un Ocaña que reconoce los cuerpos queer a través de sus mujeres (tanto sus imitaciones como su entorno) y que revalorizará al convertirlas en motivo último de sus actuaciones y *performance*, encarnación máxima de la marginalidad que se torna aquí denigrada dentro de la dignidad que el cantillanero aportará a sus intervenciones, siempre graciosas pero a la vez llenas de un respeto y pasión que elevará a la máxima categoría a estas mujeres locas, de la calle, absurdas e incomprensidas.



Ilustración 11 Nazario y Camilo paseándose de una Ocaña travestida por las calles de Barcelona. Fotograma de la película Ocaña, retrat intermitent (Ventura Pons, 1978).

Ocaña será mujer de luto³³, que llorará a una niña en un féretro a modo de la Isabetta de Bocaccio³⁴ que morirá abrazada al cántaro de su amante. También la desubicada que pasea por la calle de la mano de un Camilo y un Nazario amanerados que no duda en coger un carrito de bebé y resituarse como madre, travesti y exhibicionista en un mismo espacio y momento. Se sirve de la performance para encarnar a esa viuda que va al cementerio y le reclama a su marido que vuelva. Es todas las mujeres atormentadas, pobres, descarnadas e indignas enmarcadas dentro de la actuación que las definirá como motivo artístico.

6.3. Camilo: el contracuerpo desconocido.

José Pérez Ocaña llega a Barcelona en 1976 donde coincidirá primeramente con Nazario, y posteriormente con Camilo, formando el triunvirato marica andaluz que paseará por las Ramblas la pluma, el mantón y el campo de falos resignificados con una actitud que Puig (2019) califica de libertaria:

Ellos eran libertarios porque Andalucía no puede ser sino libertaria, en el sentido de gente del pueblo que a pesar de ser maltratada buscaba salir adelante en la vida,

³³ Volvemos a referirnos a una de las escenas de *Ocaña, retrat intermitent* que mostrará a José sentada, vestida de luto y llorándole a una niña de papel maché.

³⁴ Narración quinta de la cuarta jornada de *El Decamerón*, obra escrita por Giovanni Bocaccio en el siglo XIV, cuenta la trágica historia de Isabetta, que, tras descubrir que su amante ha sido asesinado desentierro su cabeza para plantarla en una maceta de albahaca y así poder llorarla.

y esto es lo verdaderamente libertario, de verdad, que no vengan con historias. (Puig, 2019, p. 89).

Mientras la beata (Ocaña) será la estrella de este grupo, Camilo se convertiría en el gran desconocido, alabado fundamentalmente por su belleza a la que se le sumaría una tendencia clara hacia la holgazanería. Esta vagancia, a la que harán mención muchos de sus amigos, tendrá como resultado una escasa producción, al contrario que la de Cantillana y Nazario. Así, su mayor arma contra el sistema será su propio cuerpo, marica, afeminado y estilizado, que se paseará por las calles de una Barcelona aun castigada por el sistema punitivo en los setenta.

De poca trayectoria artística, tal vez, por su pereza (dicen) y su tendencia a dejar las cosas a la mitad, tal vez por su rechazo a la lógica neoliberal, no como sus dos compinches que se dedicarían a pintar, exponer, dibujar y hacer visible su obra. Camilo eludía esa visibilidad de su faceta como pintor, a pesar de pintar mejor que el cantillanero, como confesaría en el homenaje a Ocaña en *La Edad de Oro* con Paloma Chamorro “Él se disparó por la fama, y yo por la infama”.

La queerización de sí mismo le permitió vivir al margen, usando el cuerpo como artefacto político y elemento de disociación del poder dominante al que derrocaría, a su manera, dominando el espacio público. Este dominio del espacio se daría a través de sus acciones, acciones no recogidas con material audiovisual, aunque sí transmitidas por sus amigos, como es el caso de una vez cuando le pidió a un chico heterosexual en la famosa sala de conciertos Zeleste que le meara en la cara, actuación esperpéntico pero cargada de un sentimiento contrasexual (Orihuela y Griñolo, 2018), haciendo gala de esta rebeldía sexual y del poco pudor a la hora de traspasar las barreras morales aprendidas llegando a la escatología.

Reivindicar a Camilo es hablar del cuerpo disidente, sufridor de la marginalidad que le llevaría a no poder desarrollar su trabajo como modelo, a pesar de las aptitudes, por tener demasiada pluma. Una pluma que sería satanizada por los propios miembros del movimiento de liberación homosexual que habrían intentado evitar que nuestros andaluces lideraran la marcha del 77 por representar un modelo alejado de lo “respetable” y que llevaría a la escisión del movimiento CCAG.

Camilo Cordero nace en Moguer en 1953 para morir un 31 de diciembre del 94 a causa del sida. Al igual que Ocaña, volvería al pueblo, aunque más moderna que folclórica.

Entre los trabajos que tuvo en Barcelona, aparte de acompañar a veces a Ocaña a pintar paredes, se sabe que tuvo una tienda con su novio Antxon que trabajó en *Ajoblanco*. Tras romper con Antxon la tienda cierra porque no era bueno en los negocios (Orihuela y Griñolo, 2018). Tras la muerte de Ocaña, vuelve al pueblo y monta el *Kike*, con taburetes hechos por Mariscal tratando de trasladar el ambiente de Barcelona a Moguer, convirtiéndose este en el bar de moda del pueblo.

Nos cuenta Nazario que su amigo sabía tocar la guitarra y cantar fandangos, cosa que se puede intuir a través de las fotos que nos han llegado en las que se puede ver al joven sujetando el instrumento. Así, destaca también la dificultad del muchacho para improvisar, siempre más individualista y tímido que Ocaña quien solía tomar el control y protagonismo de todas las situaciones.

Así, el caso de Camilo se presenta como particular en la medida en la que nos han llegado pocas obras a causa de su escasa producción revelándose que la auténtica pieza a mostrar fue su propia vida, que se convirtió en teatro marica independientemente del lugar pues, tanto en Moguer como en las calles de Barcelona siempre fue él mismo con su pluma, elegancia y belleza.

6.3.1. Prendimiento y muerte de Antoñito el Camborio: gitanos, maricas y el escándalo en Huelva.

La producción artística en Camilo brilla por su ausencia, fundamentalmente por esa personalidad distraída que le caracterizaba, tal y como cuentan sus amigos. Así, seguir sus pasos nos lleva a hablar de su vida personal y sus intervenciones y escándalos que, con un perfil más bajo alejado del esnobismo de los ambientes artísticos, no dejaría de ser reseñable en su contexto.

Así, es también destacable el dúo lleno de fuerza que formaba con Ocaña al que le unía una enorme amistad que, según palabras del propio cantillanero nunca llegó a nada sexual. Al unirse los dos, todos los focos iban a parar a ellos (aunque siempre siendo

protagonista Ocaña); para prueba la subida al escenario del Canet Rock³⁵ que dejó fuera al propio Pau Riba y que los convirtió en divas y reinas del espectáculo, tal y como relataría *Catalunya Express*:

Ocaña vestido con bata de volantes y uno de los suyos, disfrazado de mora. [...] Con Casavella, el segundo de los grupos, llegó el desmadre y no precisamente por su música. «Ocaña y su balet» -famosos en los ambientes libertarios por sus desnudos en diferentes fiestas, reivindicando su posición de homosexuales- subieron al escenario iniciando un stripthase de unos 10 minutos. Bailaron a ritmo de sevillana una canción popular yugoeslava (...)" (Benet y Pons, 01/08/1977).



Ilustración 12 Ocaña vestida de gitana y Camilo de moro en el Canet-roc. Fotografía realizada por César Polo para ell Catalunya Express (01/08/1977).

Ese “uno de los suyos”, al que se refieren Benet y Pons, es Camilo, siempre en segundo plano. Esta timidez y protagonismo eclipsado siempre por nuestra beata, no le impidió realizar ciertas acciones de corte más anárquico y sin intención lucrativa. Un ejemplo de ello es la interpretación que haría junto a su amado compañero del poema de Lorca; “Prendimiento y Muerte de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla”, que traemos como ejemplo de su amor por Andalucía, lo prohibido y el arte.

Nos habla Jesús Cayuela, un amigo y participante en la performance, de la OJE³⁶, lugar donde se celebró el acto. Este espacio estaba vinculado a una asociación enfocada a los jóvenes que permitiría a las nuevas mentes de Moguer desarrollarse en un entorno alejado del ambiente asfixiante del momento, gracias, por ejemplo, a la música extranjera. Es en este ambiente y en esta organización donde el *Romancero Gitano* lorquiano,

³⁵ Festival de música que se celebró por primera vez en julio de 75 en Canet de Mar, aun bajo la estela del caudillo, y que suponía una muestra de contracultura con la presencia de artistas como Pau Riba, Orquesta Mirasol o nuestros propios protagonistas.

³⁶ Organización Juvenil Española.

perseguido por la Guardia Civil en aquellos años, recibiría un tributo por parte de estos personajes de la contracultura.

Será 1976 el año en el que un joven Camilo, Ocaña y Jesús Cayuela se unirán para interpretar “inocentemente” esta obra, a sabiendas de la relevancia que tendría en ese momento representar una pieza de un autor homosexual, asesinado por el sistema nacional-católico y por aquel momento aún revulsivo. “La Guardia civil viene por esto, claro, porque era Lorca, porque si llegamos a representar a los hermanos Álvarez Quintero, un sainete, no vienen (...)” (Cayuela, 2019, p. 126).

La pieza nos habla de un gitano de clase alta, bello, que se dispone a ir a los toros a la capital andaluza cuando es detenido por la guardia civil, y, finalmente, asesinado por sus propios primos a causa de la envidia.

Es un canto a la belleza masculina de aquel relegado a segundo plano, que recuerda a esos muchachos a los que se refería Ocaña en *Ocaña, retrat intemitent* al recordar sus primeros contactos sexuales con hombres en el pueblo. A lo largo del poema, sobran las referencias al buen ver del gitano, cuyo atractivo se enfrenta a la masculinidad extrema enmarcada dentro de la violencia que se ejerce sobre él, que acabará con su vida.

Releer a Lorca en clave gay es caer en el tópico del autor homosexual que encuentra en la escritura la vía de escape para expresar sus deseos más íntimos. Se podría decir también que esta interpretación, en palabras de Susan Sontag “Es la venganza que se toma el intelecto sobre el mundo.” (Sontag, 2019, p. 33). Así, corremos el riesgo de ajustar el análisis a nuestro tiempo, tergiversándolo. De esta manera, más allá de traducir el mensaje de este texto del *Romancero Gitano* en clave homosexual, buscamos equiparar la figura del protagonista, gitano, moreno de verde luna (García Lorca, 1988, p. 68), a la de los nuestros, andaluces, maricas e igual de hostigados, siendo ambos primos- hermanos de una misma exclusión social.

Si nos remitimos a la cuestión legal que detallábamos al principio, la Ley de Peligrosidad Social que penaba a los homosexuales o la exaltación de la pluma seguía vigente durante las actividades de los tres andaluces en los años setenta. Esta persecución, llevaría a la cárcel tanto a Ocaña como a Nazario un 24 de julio de 1978 en la verbena de San Jaime, cuando la policía puso su mira en estas dos figuras encerrándolos por escándalo público. Esta anécdota que el propio Nazario recuerda en sus memorias donde hace

alusión al vestido de Salomé que llevaba en ese momento, nos sirve para retratar la visión que estos personajes “parias” comparten por parte de las “fuerzas de seguridad”. Es así como el gitano y el marica no dejan de ser lo mismo a ojos de un sistema que busca abortar la figura pública de aquellos que no son bienvenidos, reprimiéndolas e impidiendo la expresión de las mismas, ya sea por el color de la piel o las intimidades en la cama.

En este caso se puede decir que Antonio Torres Heredia es Nazario publicando clandestinamente sus dibujos a escondidas de un sistema represor. También Ocaña subida en un balcón con su mantilla, pues él tiene derecho a llorarle a la virgen de la Macarena, aunque esta sea de papel maché y él cargue un falo entre las piernas. Y por supuesto es Camilo, paseándose por las calles con su pluma, su estilo amanerado y su elegancia característica, viendo cómo el mundo de la moda le cerraba sus puertas por ser demasiado “marica”. Gitanos, pobres, maricas, bolleras y prostitutas se colocan aquí en el mismo saco, ya los describa Lorca o un sevillano a través de sus dibujos en la revista *El Víbora*. El *ghetto* no entiende de diferencias y se somete a la misma vara de medir, aunque algunos tendrán más suerte que otros.

Es esta empatía la que parece sentir Camilo cuando decide subirse al escenario de la mano de Ocaña, Jesús Cayuela, Manolo Fan y Capelo en su Exaltación a García Lorca, un día de 1976 a las ocho de la tarde. Es también, en la línea de la propia obra representada, la obligación que sentirán los guardias civiles al presentarse en la OJE y detener el acto tal y como detuvieron el paseo de Antoñito el Camborio de camino a ver los toros en Sevilla.

Por ende, traer a colación este hecho aparentemente minúsculo en la vida de Camilo y de sus compañeros (pues a pesar de la intervención policial no se fue más allá), se nos hace casi obligado no solo por la falta de producción real del personaje, siendo el menos prolífico de los tres, sino también por la fijación particular en un autor asesinado por el régimen franquista, con una vida marcada por su homosexualidad y que en este caso no se resignifica sino que se homenajea por parte de un grupo de muchachos capaces de verse reflejados en esta figura.

6.4. Nazario: un maricón letrado, la cultura, el suburbio y el travestismo.

Nazario Luque Vera nace un 3 de enero de 1944 en Castilleja del Campo en la misma provincia que Ocaña y en la misma comunidad autónoma que su amigo Camilo. Con él acabamos de rastrear a este trío de andaluces en Barcelona que revolucionará las calles de la ciudad sin negar en ningún momento su procedencia, sino en todo caso, exaltándola.

Nazario se perfila como el más culto de los tres “Yo era, y lo soy, un intelectual, lo que se llamaba en la época un progre (...). Camilo y Ocaña tenían su cultura, pero era muy diferente, lo suyo era un poco más folklórico.” (Luque, 2019, p. 66).

Paradójicamente, a pesar de ser el mayor, es el único que sobrevive en nuestros días. Él será el primero en trasladarse a Barcelona en 1972 al obtener una plaza como profesor. Dicha plaza solo será un puente para alcanzar el objetivo de poder dedicarse al arte, lo que acabará consiguiendo gracias a revistas como *Star*, *El Víbora* o *Zinc*, donde publicará parte de sus obras.

Nuestro dibujante formará parte del núcleo del cómic *underground* español en aquel momento, además de insertarse en un trío dentro del cual él mismo se define como “advenediza” (Luque, 2016) en comparación con la escandalosa figura de la Ocaña y la belleza del de Moguer³⁷.

El tercer componente de este particular triunvirato, sale a la luz, más que por sus intervenciones públicas, por su obra gráfica que a día de hoy es objeto de culto e icono de toda la movida generada en aquellos setenta. Publicaciones como *La piraña divina* (1976), *Anarcoma* (1980), o *Turandot* (1993), trazan una trayectoria contestataria, escandalosa, siempre huidiza de la censura e insertada en un enjambre de referencias que mezclan la alta y baja cultura. Nazario se perfila como un andaluz amante del conocimiento, con un listado de relatos que recorren desde las calles más sucias de Barcelona hasta la ópera de Bussoni³⁸. Se trata de una figura excepcional, capaz de crear una receta mágica cuyos ingredientes principales son el folklore más puro, la influencia del cómic estadounidense, y los discursos más cochinos.

³⁷ Camilo.

³⁸ Nos referimos a su obra gráfica “*Turandot*”, editada por la Universidad de Sevilla en 2013 y que basaría su historia, en palabras del propio autor, en la ópera de Ferruccio Busoni y el teatro del escritor italiano Carlo Gozzi escrita en el siglo XVIII.

Nos interesa entre otras cosas por encarnar una figura de maricón en parte silenciosa, que no requeriría de los aspavientos y los *lip sync for your life*³⁹ para ejercitar su contracultura y desacuerdo con el esquema social que le había tocado vivir. Nazario Luque es leyenda viva de los tiempos de la beata y la siempre escueta Camilo, es el biógrafo oficial y el artista más seriamente consagrado de los tres.

6.4.1. María Antonia, *La piraña divina* y el Rrollo enmascarado.

El once de junio de 1976 The Rolling Stones tocarán en la Plaza de Toros Monumental de Barcelona, lo que se considera, por parte de muchos, el inicio de la modernidad en nuestro país (Onliyú, 2005). Previo a esto, encontramos ya azotes a los valores tradicionales por parte de un grupo de chavales que, lejos del glamour que irradiarían los Rolling, se organizarían en Barcelona para hacer públicas sus viñetas e historias y subvertir así la iconografía preestablecida por el régimen.

Nazario y Mariscal se conocen en 1973 gracias a los hermanos Farriol (Miquel y Perpichek) en el Café de la Ópera dando lugar al inicio del Rrollo enmascarado, origen del cómic *underground* español. Es en este grupo donde germinará parte de la obra de nuestro autor. El Rrollo crecerá en base a un proyecto plural, ajeno a los manifiestos tradicionales y con ideas que abogaban por la libertad de expresión en sus viñetas. Esto hizo que los componentes del grupo presentaran proyectos bastante polémicos, difundiendo el primer cómic de carácter alternativo en nuestra tierra.

Según Onliyú⁴⁰, los de El Rrollo tenían su punto de encuentro en Zeleste, local de referencia en aquel momento para intercambiar proyectos e ideas, cosa fundamental en los jóvenes que experimentaban una situación política complicada y poco amable con aquellos ajenos al régimen. Al principio publicarían a través de cuadernillos semejantes a los fanzines, con carácter desordenado y desvergonzado, lo que desembocará en que algunas de estas publicaciones lleguen a ser retenidas por parte de la policía en el 75 a causa de su contenido chirriante.

³⁹Nombre de una de las pruebas del concurso de *drag queens* americano *Rupaul's Drag Race* donde las travestis han de enfrentarse en una batalla de *playback*, actividad muy popular entre estas.

⁴⁰ Personaje fundamental de la movida barcelonesa que en los ochenta sería redactor-jefe de El Víbora y, además, autor del libro *Memorias del underground barcelonés*, publicado en 2005.

En el contexto del nacimiento de El Rollo, situados todos los componentes en una comuna de espacio compartido, Nazario se lanzaría a unir varias historietas que había dejado guardadas. Este compendio de dibujos se publicarían en lo que se llama *La piraña divina*, que sería impresa de forma clandestina en una vietnamita⁴¹ prestada por un primo de Montesol. Esta piraña será uno de los grandes contratiempos a los que tendría que hacer frente Nazario, pues estará salpicada por la polémica. Con el carácter macarra que caracterizó a la publicación, el autor consiguió darle salida y vender algunas copias en el primer Canet Rock⁴².

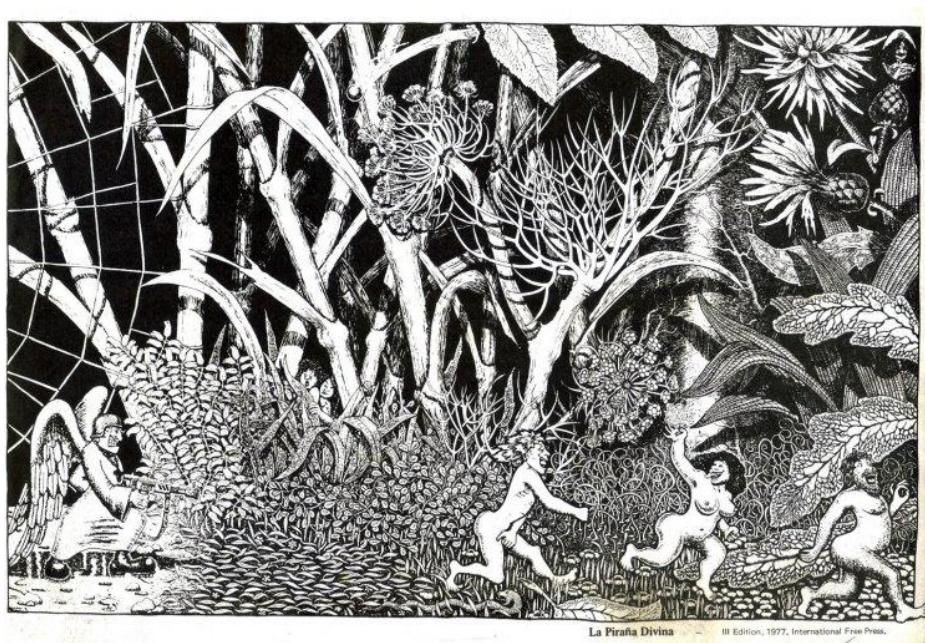


Ilustración 13 "señoras", maricones y varios corriendo de un ángel ajusticiador en *La piraña divina* [1975]. Recuperado de: https://www.tebosfera.com/numeros/pirana_divina_la_1975_nazario_variante_2.html.

Esta pieza contaría con un constante tono pornográfico enfocado a dar cabida a la homosexualidad, el libre albedrío y una barbarie sexual dentro de un mundo humorístico y chiflado. Dado su carácter intransigente, el autor se vio en la necesidad de publicar primeramente en Francia gracias a la revista *Zinc* puesto que en su país la censura le cerraría las puertas de golpe, llevándole a emigrar a Marruecos a causa de la persecución policial. En 1978 declararía esto a la periodista Paloma Chamorro:

⁴¹Máquina fotocopidora que se utilizaría fundamentalmente por la guerrilla para imprimir sus folletos durante los años sesenta y setenta.

⁴² Festival de música de corte alternativo que se celebraría por primera vez en 1975 en Canet de Mar.

(...) entonces me dedicaba a hacer historietas por mi cuenta sin pensar en censura ni en nada. Entonces procuraba meter toda la mala leche que se me ocurría para, no sé, expresar toda la represión y el “rollo” que llevaba dentro y como era muy difícil o imposible de publicar en aquel tiempo en una revista oficial por el rollo de censura me lo monté así en plan underground, clandestino o como quiera llamarlo.⁴³ (Nazario, 1978).

Tras esta aventura de Nazario, y volviendo a El Rollo enmascarado, tenemos que hablar de Juanjo Fernández, encargado de la edición de la revista *Star* (1974) y referente del cómic alternativo en esos días. Este personaje confiaría en El Rollo publicando las obras de estos muchachos desde el 75. La comercialización de la revista permitiría la difusión de los dibujos de estos jóvenes a través de un medio menos clandestino que al que estaban habituados. Será en el número séptimo de la publicación cuando aparecerá por primera vez El Rollo con portada polícroma hecha por Perpichek y con la pertinente participación de Nazario en la que nos detendremos.

La portada ya nos da pistas sobre el tono que tomarán estas viñetas. Colores estridentes en la figura de una mujer gorda, despampanante, más cercana a la tabacalera de *Amarcord*⁴⁴ que a Mata Hari, y con un título contundente “Cómics solo para los locos” delatando así a su público.

Resulta de interés el prólogo de este número donde Luis Vigil abordará el tema de la ecología, haciendo crítica del desgarramiento a la naturaleza producido por la Revolución Industrial y sus posteriores aliados. También es curioso cómo el autor se refiere al movimiento contracultural surgido en Estados Unidos durante la década de los setenta con el que comparte ideales, hasta el punto de poner la revuelta política



Ilustración 14 La tabacalera de Amarcord o la primera aparición de El Rollo. Recuperado del número siete de la revista Star.

⁴³ Cita recuperada de la entrevista realizada por Paloma Chamorro al autor. Para su consulta véase: https://www.youtube.com/watch?v=R3I36u_Fiow

⁴⁴ Película estrenada en 1973 y dirigida por Federico Fellini que popularizaría la escena de “La tabacalera” donde una señora voluminosa pondría los pechos en la cara de un muchacho.

de los hippies en el mismo plano que las publicaciones del cómic alternativo en España. Este prólogo es síntoma claro del empeño de unas publicaciones emergentes empeñadas en deshacer el sistema anterior, atreviéndose a criticar el orden impuesto abiertamente y decantándose por los movimientos ideológicos simpatizantes de las libertades en lugar de las persecuciones.

En el número siete de esta *Star*, decíamos, localizamos por primera vez la emisión de El Rollo. Aquí, Nazario ocupará la página 18 con una viñeta que poco tiene que ver con el medio ambiente y mucho con el desfase sexual tan en boga en estos momentos. Si bien en este caso no recurre a elementos del folklore como hará su compañero Ocaña a lo largo de toda su obra, sí encarna la figura del disidente sexual al que no le tiembla el pulso a la hora de reírse de las tradiciones. Nazario se caracterizará por ser un temerario sexual, un descarriado sin problemas a la hora de ridiculizar, ensalzar o gestionar los dilemas eróticos-festivos de sus personajes.

En el caso de esta viñeta que tratamos, Marinieves⁴⁵, su protagonista, se presenta aburrida, con las manos metidas dentro de las bragas y martirizándose por la pereza que sufre al no tener nada de diversión en su vida más allá que los paseos con las amigas. Para paliar esa pereza, aparece en escena Luzbella, que tras un convulso inicio conseguirá seducir a la muchacha con la que llega a acostarse, dando lugar a la aparición del superhéroe (o en este caso anti-héroe) que rescata a la chica para entregársela intacta a sus padres. Marinieves, lejos de sentirse agradecida por el rescate, se mostrará disconforme queriendo volver a los brazos de su amado desvirgador. En palabras de Ceballos Muñoz “Rarito es lo que se posiciona con claridad.” (Ceballos, 2005, p. 165). Podemos decir que Marinieves es una rarita en su contexto, una estrafalaria muchacha que tiene claro que su deseo lúbrico está por encima de los valores de sus padres, e incluso de los requisitos del gran héroe que la salva. Nazario dibuja aquí un personaje convulso, definido, autosuficiente y con una opinión potente, así como polémica.

⁴⁵ Marinieves es el nombre de la protagonista de la viñeta presentada en el número siete de la revista *Star* por Nazario y titulada “Luzbella corrompe a Marinieves”.

La mujer se ha quitado el traje de volantes, la mantilla y ha dejado de cantar copla. Juanita Reina ya no “ronea” con gracia y sutileza. Ahora no es patria cárnica, seguramente no es ni mujer a ojos del Estado. Marinieves no es madre, ni santa, ni mujer de, pero se lo está pasando mejor que sus padres y que esas amigas tuyas que solo



Ilustración 15 Marinieves no quiere ser arrebatada de los brazos de su amante. Nazario. (1974). Recuperado del número 7 de la revista *Star*, p. 18.

quieren ir a merendar. Los modelos centrales de representación se rompen de la mano de estos dibujos que con el toque de humor consiguen contradecir los aspectos fundacionales de la feminidad nacional aún vigentes en el cuerpo vivo de Francisco Franco.

Entre las obras de Nazario de esta etapa encontramos también a una Purita, que empezó a germinarse ya en su etapa sevillana y que no sería más que la encarnación de su amiga sevillana María Antonia. *Purita braga de hierro* estará lleno de anacronismos, a modo de película de Derek Jarman⁴⁶. Dividida en diez capítulos, tratará temas como la virginidad, el sexo, el medieval o la pureza dentro del sentido mordaz de la viñeta. Purita es virgen sin himen, mentirosa y traviesa a la par que inocente y sagrada. Es la encarnación de la mujer de una transición política que se ve sometida por varios hombres (su padre, su marido Ricardo que la rechazará al saber que ha sido violada y su amante) a la que se le exigiría cumplir una serie de expectativas injustas y plásticas.

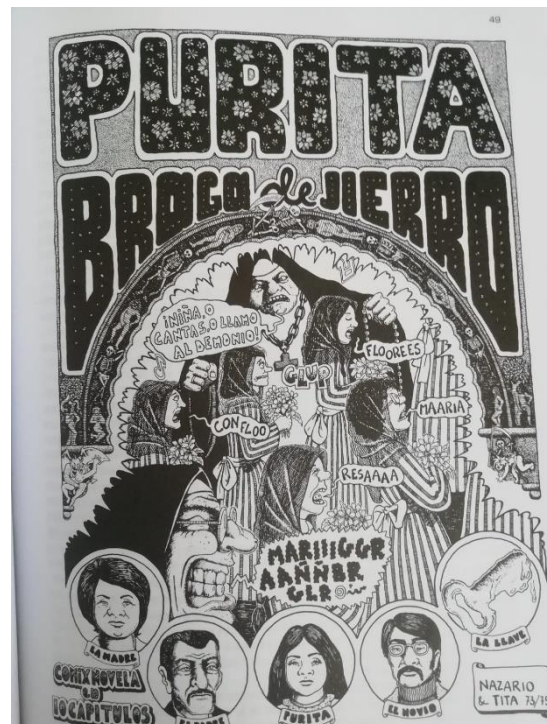


Ilustración 16 monjas enfadadas y cánticos al cielo en la portada de *Purita Bragas de Hierro*. Recuperado de: Onliyú. (2005). *Memorias del underground barcelonés*, p. 49.

⁴⁶ Director enmarcado dentro de New Queer Cinema y que se caracterizará entre otras cosas por mezclar elementos anacrónicos a propósito en sus filmes.

Con ella se abre la puerta a la venta en kioscos, cuestión que era nueva para unos muchachos acostumbrados a vender a escondidas sus obras y que empezaban a ver brillar la luz de la venta descubierta. Purita se convierte en un hito en la trayectoria de Nazario donde ya plasma unas ideas liberales con un toque de picaresca que marcará todas sus piezas posteriores. Muerto Franco se acabó el cerrar las piernas y así lo hacen saber nuestros dibujantes de El Rollo.

Tanto Marinieves como Purita son primas hermanas de *La graduada* de Mariano Ozores, una Benita⁴⁷ liberada tras la muerte de su conservadora tía Ágata que encuentra en esta defunción la posibilidad de escapar del pueblo para dejarse caer en los brazos de los vicios satanizados. Resuena la frase dicha por Lina Morgan en esta película que le replicaba a la foto de su tía fallecida burlándose “Pues a partir de ahora viva la murmuración, viva el cotilleo, viva el amor”. Ahora las benitas del mundo buscan la bacanal, se rodean de furcias, de hombres de la mala vida, de plumas y de lencería barata para romper así el matrimonio con el estado-nación a modo de divorcio impúdico, punk e insurgente. María Antonia, La piraña divina o la pandilla de El Rollo enmascarado se encargará de dar su sitio a todas estas voces acalladas y humilladas, y respaldarlas situándose como protagonistas de unos dibujos que serán de todo menos decorosos.

6.4.2. Ocaña y Nazario te enseñan a hacer una felación: la subversión en la revista *El Víbora*.

El cómic en España ve uno de sus puntos fuertes en el paso del tebeo de acceso rápido a las historietas de autor como las que tratamos a continuación, y que verían su aparición en la apertura de oportunidades que trajo consigo la Transición (García, 2011). Este cómic de autor del que hablamos, se definiría como un medio de expresión relegado a un segundo plano, al igual que los homosexuales o los propios andaluces tratados como fetiches llenos de comicidad. En este sentido, tendrá una gran importancia la revista *El Víbora*, una de las claves en la retaguardia barcelonesa instaurada como líder de las publicaciones *underground* del momento.

⁴⁷ Personaje interpretado por Lina Morgan en la película “*La Graduada*” (1971) dirigida por Mariano Ozores, que encarnaba la figura de la mujer liberada tras la muerte de su tía en busca del amor y las pasiones prohibidas.

Barcelona es en esta época el espacio de la cultura y del desarrollo de nuevos talentos, motivado, por ejemplo, por la cercanía de este lugar a Francia lo que permitía a los creadores visualizar productos que en nuestro país estaban prohibidos para ampliar su ideario. En esta línea, múltiples publicaciones aprovecharán el tirón para hacerse notar en las primeras filas de “lo alternativo” contando con un ejército de dibujantes dispuestos a no morderse la lengua.

Recurriendo a las palabras del redactor jefe de *El Víbora* entre el 80 y el 88, Onliyú, nos cuenta que en aquel momento no existían escuelas de diseño como tal, sino “proto -escuelas” de las cuales los artistas renegaban al querer alejarse del academicismo y el clasicismo imperante. Esta ausencia de oferta académica explicaría el cambio de estilo que pondría el punto de mira en los tebeos venidos de Norteamérica sirviendo como referente estético.

Siguiendo con Nazario, y en palabras de Mariscal, este era el personaje del grupo El Rollo que tenía más maña para el dibujo, algo así como el hermano mayor que serviría de referente para los otros muchachos. Esta búsqueda de influencias externas estaría motivada por la necesidad de los autores de expresar, y dibujar, el día a día de la generación joven que buscaba derrocar el régimen anterior. Para ello, era básico destacar la subversión no solo en el contenido de los temas que tendrían su devenir en la sordidez y la porquería, sino también en un estilo que se presentaba como fresco en un contexto artístico que no era capaz de avanzar.

El Víbora nace en 1979 de la mano de la editorial La cúpula, con un precedente claro en *Norma Editorial* y *El Jueves*, ambas fundadas en 1977. De esta manera, la revista con nombre de reptil saldría a la luz para “envenenar”, o igual simplemente retratar los deseos y perversiones más íntimos de unos lectores desatados y hambrientos de nuevos aires. En estos momentos se da lo que se entiende como pornografización cultural (Rigobello, 2015), es decir, la inserción de elementos pornográficos en la cultura del día a día de la mano de los medios más accesibles, como será el caso de nuestra revista. Es, por tanto, uno de los medios por los cuales los personajes y pensamientos más subversivos accederán al espacio público para contaminarlo, en un espacio aún traumatizado por un sistema represor que empezaba a ver la luz de las libertades individuales.

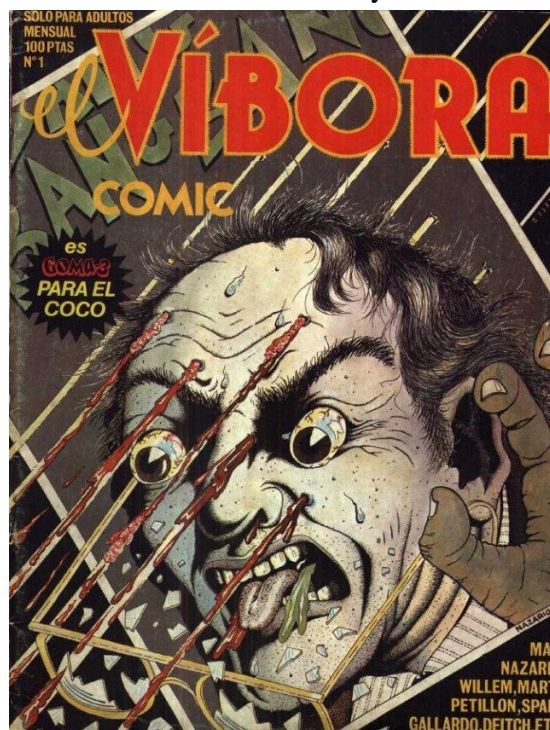


Ilustración 17 Primer tomo de *El Víbora* con portada realizada por Nazario. (1979). Recuperado de https://www.tebeosfera.com/publicaciones/vibora_el_1979_la_cupula.html

El Víbora y sus dibujantes serían cómplices de esta profanación de los valores franquistas, de una violación del cuerpo patrio que ahora ya no es rígido sino que se permite fluir entre maricas y prostitutas, entre anarcomas⁴⁸ enfundadas en látex y “Marilynes” con carga fálica entre los muslos⁴⁹. En su primer tomo, con una portada realizada por Nazario, ya se advertía al lector de que la revista era “Goma 3 para el coco” aludiendo de manera irónica a la Goma-2 utilizada para la realización de explosivos. Esta Goma-3, artefacto bélico, dispuesto a explotar las mentes más estancas, encontrará a uno de sus mayores ingenieros en la figura de nuestro sevillano, que desde la primera edición estará tomando partido por la irreverencia.

⁴⁸ Personaje trans creado por Nazario que se publicaría en la revista *El Víbora* y que trataremos con más detalle a continuación.

⁴⁹ Hablamos de la intervención de Ocaña junto al director de cine Gérard Courant al que conocería en Cannes tras la presentación de su película *Ocaña, retrat intermittent*. Así, esta colaboración daría como resultado un corto titulado *Ocaña, der Engel der in der Qual singt* donde el cantillanero aparecería junto a una Marilyn Monroe de Cartón, travestida frente a la puerta de Brandemburgo y montando sus típicos espectáculos de cante y jolgorio.

En esta inclinación por lo incendiario, nos topamos con una de las propuestas más educativas de la revista que, en su “Especial Amor” publicado en 1981, se encargará de dar unas lecciones a todas las desubicadas. Se tratará de la única intervención de Ocaña como escritor en estos medios; así, con un texto escrito por el cantillanero y dibujos realizados por Nazario, la pareja nos enseñaría a todas nosotras⁵⁰ las bondades de mejorar nuestras técnicas amorosas con un artículo titulado “De Como Mamar Una Buena Polla”. Más allá del humor residente ya en el propio nombre de la clase magistral, es destacable la ruptura con lo tradicional en el momento en el que el marica no solo se define como tal al demostrar sus conocimientos sobre el falo, sino que, además, no duda en enseñarte todo lo que ha aprendido en su trayectoria erótica-festiva.

Lo prohibido, lo que había sido reducido al segundo plano de los locales marginales y los espacios suburbanos, sale a la luz a modo de una didáctica tesis con dibujos incluidos. Ocaña y Nazario quieren facilitar el entendimiento al lector, y para ello regalan un mapa ilustrado más cercano a un fotograma de *Garganta profunda*⁵¹ que a un libro de medicina.

Es así como el marica no solo deja de avergonzarse, sino que se entrega a la causa de mejorar la vida sexual de todo el mundo generando a través del humor, de lo zafio, la reapropiación de su derecho a difundir la sexualidad periférica, excluida.

El texto grosero se convierte en necesario pues consigue llamar la atención, introducirse en el kiosco al alcance de todos y mostrar de forma sórdida, divertida y con chispa los beneficios del universo erótico-festivo, sea cual sea tu condición. Así, aunque Madame Ocaña no es experta en sexología, sí que lo es en saltarse los arcaicos preceptos de una Ley de Peligrosidad Social aún vigente.

“De Como Mamar Una Buena Polla” no es solo un texto chabacano, que sin duda lo es, sino que se establece como una prueba impresa de que el miedo al Estado represor está, en parte, disuelto. El lenguaje vulgar que va desde el título hasta la descripción posterior se reinterpreta como arma liberadora de guarras, maricones y

⁵⁰ Fluctuamos entre el masculino y femenino en la línea discursiva de nuestros tres andaluces y la propia teoría queer que se decanta por la fluctuación de géneros sin ánimo de dirigirnos a un sexo concreto.

⁵¹ Película protagonizada por Linda Lovelace en 1972 que se centraba en la búsqueda del orgasmo por parte de la protagonista a través de las felaciones.

cualesquiera que se vean tentados a asomarse por la mirilla. El chascarrillo puerco se eterniza a través de la palabra escrita y el dibujo. Los autores se toman la libertad de ensuciar el noble arte del verbo y reivindicarse a través de la publicación. Así, al llevar a los kioscos un texto e ilustración de semejante índole, se rearticula como posible el discurso marica e incendiario, se hace público.

El sexo ya no es un tema tabú, ni siquiera algo a tomarse en serio. La beata y el del bigote⁵² nos muestran un chiste hecho manual de instrucciones con comentarios como “ Ah! No te la saques de la boca por nada del mundo porque, mientras, puede llegar otra boca y quitarte el sitio.” o “Pero nena...yo pienso que una persona de setenta y tantos años, de estas que dejan la dentadura en la mesilla de noche, sería la mamadora ideal.” (Pérez Ocaña, 1981, p. 59). Tampoco es un tema a tomarse en serio el de las reglas ortográficas, sobre las que pasarán priorizando su propio acento andaluz “Los labios bien mojaitos de saliva ¡Y sin tocarla con los dientes!” “Pa dentro, pa fuera, pa dentro, pa fuera, pa dentro hasta la campanilla que casi te ahoga pero te da igual” (Pérez Ocaña, 1981, p. 59). El texto al completo es una ridiculización de las “artes (m)amatorias”, una conversación entre amigas que se da a las tantas de la madrugada, y a su vez una declaración contra la clase continuista del régimen. Atenta contra el pasado más rancio, pero no desde la belicosidad propia del macho, sino desde la jarana y el recreo, que ahora se perfila como una nueva forma de reivindicación y resistencia.

⁵² La beata Ocaña y Nazario, conocido por llevar un frondoso bigote ya desde los setenta hasta nuestros días.

DE COMO MAMAR UNA BUENA POLLA

TEXTO: OCANA
DIBUJO: NAZARIO

MAMAR POLLAS ES UN DEPORTE AMENO Y DIVERTIDO QUE CADA DIA ESTÁ ADQUIRIENDO MÁS ADEPTOS HASTA TAL PUNTO QUE LA FEDERACIÓN NACIONAL DE DEPORTES QUIERE INCLUIRLO EN LAS PRÓXIMAS OLIMPIADAS DE NUESTRO PAIS. ESTE DEPORTE ES TAN FÁCIL QUE HASTA UN NIÑO DE CORTA EDADE PUEDE PRACTICARLO, NO OBTANTE, PARA CHUPAR BIEN UNA POLLA, ES NECESARIO MUCHA PRÁCTICA Y UN CIERTO ARTE. UNOS NALEN YA CON ESE ARTE, OTROS LO ADQUIEREN CON LA PRÁCTICA Y MUCHA ENTREGA, Y OTROS, COMO OCANA, LO RECIPIÓ POR INSPIRACIÓN DIVINA EN UN ARREBIDO. MADAM OCANA NOS DA AQUÍ UNA SERIE DE CONSEJOS PRÁCTICOS PARA HACER UNA BUENA MAMADA. ¡ÁNIMO, SI LOS SIGUES AL PIE DE LA LETRA, PUEDES HACER DE TI UN CAMPEÓN Y CONSEGUIR UNA MEDALLA DE ORO PARA NUESTRO PAIS! EL 82 NOS ESPERA!



PRIMERO SE ABRE BIEN LA BOLA, ASÍ, Y SE METE TODO LO QUE QUEPA ADENTRO, LLEVANDO LOS LABIOS BIEN MOJAITOS DE SALIVA Y SIN TOCARLA CON LOS DIENTES! ESO DE LOS DIENTES ES IMPORTANTÍSIMO. EN UNA BUENA MAMADA LOS DIENTES NO SIRVEN PARA NADA. LO IDEAL SERÍA NO TENER DIENTES, PERO NENA..... YO PIENSO QUE UNA PERSONA DE SESENTA Y TANTOS AÑOS, DE ESTAS QUE DEJAN LA DENTADURA EN LA MESILLA DE NOCHE, SERÍA LA MAMADORA IDEAL. BUENO PUES, LUEGO, UNA VEZ DENTRO, SE VA PASANDO SUAVEMENTE LA LENGUA POR LOS REBORDES DE LA SETA; SE METE LA PUNTITA DE LA LENGUA POR EL AGUJERITO, Y SE METE Y SE SACA, SE METE Y SE SACA, COMO SI SE LE ESTUVIERA SACANDO BRILLO. MIENTRAS SE ACARICIAN LOS GÜENOS,

SE METE UN DEDITO CON UN POCO DE BAYONESA POR EL MOJINO, SE PELLIZCA UNA TETILLA O SE AGARRA BIEN LA POLLA FROTÁNDOLA AL MISMO RITMO QUE EL VA Y VIENE DE LA BOCÁ. TODO ESTO EN PLAN ACOMPAÑAMIENTO. ¡AH! NO TE LA SAQUES DE LA BOCÁ POR NADEL MUNDO PORQUE, MIENTRAS, PUEDE LLEGAR OTRA BOCÁ Y QUITARTE EL SITIO. CUANDO SIENTAS LAS VENAS QUE PARECE QUE VAN A REVENTAR; YAQUELLO CADA VEZ MÁS DURO Y MÁS GORDO; Y CADA VEZ MÁS VENAS; Y EL TIO TE PEGA TIRONES DE LOS PELOS Y EMPUJA TU CABEZA PA QUE TE LA METAS MÁS ADENTRO..... ENTONCES DITÚ "ESTE SE VA A LORRER DE UN MOMENTO A OTRO". ESTE ES EL MOMENTO MÁS IMPORTANTE

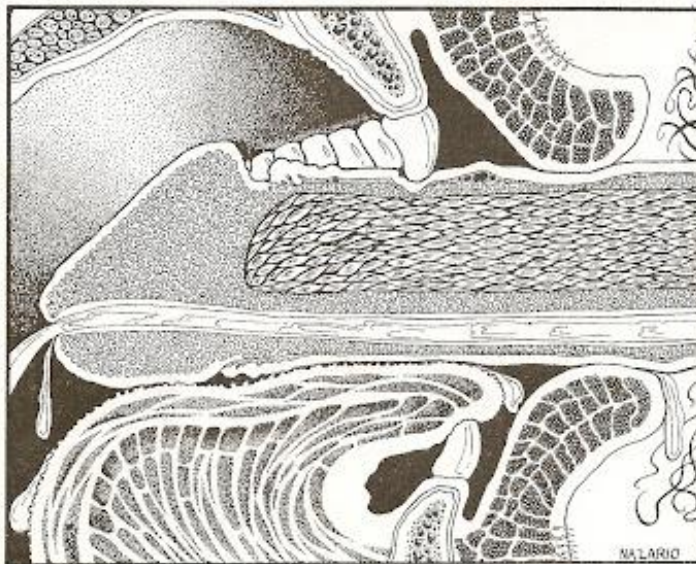
Y EN EL QUE TIENES QUE PONER LOS UNICO SENTIDOS PARA PROCURAR UNA BUENA CORRIDA. ENTONCES TE TIENE QUE ENTRAR ALGO ASÍ



COMO UN FRENESÍ; PA DENTRO PA FUERA, PA DENTRO, PA FUERA, PA DENTRO HASTA LA CAMPANILLA QUE CASI TE ANOGA PERO TE DA IGUAL, PA FUERA Y LA SIGUES CON LA LENGUA SIN PARAR, Y SE TE PONEN LOS OJOS EN BLANCO, Y... ¡AAAAAAA! ¡ESA CANTIDAD DE LECHE CALIENTE QUE TE ENTRA A CHORROS POR LA GARGANTA, Y LOS CALAMBRES DEL TIO, Y LOS TIRONES DE PELO, Y LOS AAG, Y LOS MMMH, N.... BUENO, TAMBIEN PUEDES SACARLA Y QUE TE EGHE LA LECHE POR LA CARA, POR LOS OJOS... PERO NO MIENTRAS PUEDA, LA LECHE ME LA TRAGO, COMO DIOS MANDA, QUE, A PARTE DE ENCANTARME, UN MEDICO AMIGO MIO ME DIJO QUE ES DIVINA PA CURAR LOS PIES PLANOS.

COMO LOS CONSEJOS NO SIRVEN PARA NADA, MADAM OCANA HA ABIERTO EN SUS GRANDES SALONES DE LA PLAZA REAL, EL PRIMER Y ÚNICO "TALLER DE MAMADORAS" DE ESPAÑA EN DONDE, EN POCAS SESIONES, PODRÁ CONVERTIRSE EN CINTURÓN NEGRO DEL MAMONED.

SI ERES HOMO, BI, HETER, HIDRO, HOMOBRE, MUJER O BOXER, FORMAL, SERIO, BIEN DOTADO, CON O SIN DIENTES, SI NO SUELTAS MÁS DE LAS PLUMAS NORMALES, Y NO SABES CHUPAR UNA POLLA COMO IL EST, NO DICES EN ACUDIR AL TALLER DE MAMADORAS MADAM OCANA. SERVICIO SERIO Y MÁXIMA DISCRECIÓN. CONTACTAR CON "EL VIBORA"



VISTA FORTOTÓMICA, CORTE TRANSVERSAL DE UNA MAMADA EN EL MOMENTO DE LA CORRIDA

6.4.3. Anarcoma.

En su libro *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy* (1997) donde la transexual Rebecca de Windsor, reclama, durante su búsqueda de santificación, el derecho a respetar el cuerpo que tanto le había costado alcanzar, Eduardo Mendicutti escribe:

(...) porque este cuerpo me salvó y me permitió sentirme divina hasta cuando pudo y ahora yo no voy a martirizarlo a latigazos, Dany, ahora yo no voy a martirizarlo, le dije, como si fuera un estorbo. Ni loca. (Mendicutti, 2009, p. 76).

Anarcoma es prima-hermana de esta Rebecca y, desde luego, también la obra principal en la trayectoria de Nazario. La detective travesti hará de las suyas en las calles de Barcelona ya a principios de los 80 y nos mostrará, de su mano, un sinfín de aventuras desvergonzadas que parecen apenas excusas para adentrarnos en un universo lleno de enormes falos, reductos de los estilismos de la Montiel y la jerga más barriobajera posible.

Para comenzar con el acercamiento a esta obra capital, tenemos que pasar en un primer momento por su galería de personajes que tiene como protagonista, por supuesto, a la propia Anarcoma. Esta es, en palabras del autor, el “nombre de guerra de un famoso travesti que pulula por las ramblas barcelonesas” llamado originalmente Aurelio Gómez Reverte.

Una de las características físicas más llamativas de nuestra protagonista es que no está operada, no por falta de medios sino por convencimiento. Anarcoma está orgullosa de su fallo que combina con unos pechos propios de



Ilustración 19 Una de las primeras apariciones de Anarcoma, algo molesta, arrancando el miembro de uno de sus captores. Recuperado de: Luque, N. Anarcoma.

una vixen de Russ Meyer⁵³. Aquí la disforia biológica no se sufre, sino que se admite y se disfruta a partes iguales. Su profesión: imitadora de artistas y prostituta, aunque sueña con dedicarse a ser detective. Este sueño se cumplirá al verse inmersa en el reto de encontrar la misteriosa máquina del profesor Onliyú tras la cual irán no solo ella, sino múltiples personajes de toda clase de calaña.

La detective travesti, ya al principio del tebeo, aparece en todo su esplendor. Desnuda, con pechos prostéticos y un pene enorme. Erótica, voluptuosa, y para más inri arrancando el pene con la boca a uno de sus violadores, siendo esta una de las primeras escenas que dejan ya claro el carácter rudo e intimidante del personaje principal que a lo largo de toda la trama nos invita a acompañarla para conocer, de su mano, a todos sus amigos y sus demonios.

Junto a nuestra protagonista tan característica, sobresale la figura del robot XM2 creado por los hermanos Herr, que más que una máquina tendrá el aspecto de un oso⁵⁴. El atractivo intrínseco en la figura robótica hará que la propia Anarcoma, tras practicar sexo con él, se enamore profundamente. El ciborg entrará en el entramado general que fluctuará con su desarrollo como marica dentro del paisaje gay barcelonés.

La relación amorosa de Anarcoma con el robot XM2 no pasará por la monogamia y es que, si bien ella se muestra enamorada de su semi-hombre, en múltiples ocasiones hace mención al aburrimiento que le provocaría entregarse solo a él, lo que le lleva a compartirlo con sus amigas. Es así como Nazario no solo habla de otros modelos de cuerpos sino también, en consecuencia, de otros modelos de relación alejados de la norma y que apuestan por el jolgorio sexual.

El robot marica XM2 deja de lado a lo largo de la trama la masculinidad propia del hombre rudo para convertirse en una cabaretera más a servicio del espectáculo. XM2 pasará incluso a ser rebautizado como Katia en su faceta como *drag queen*. Este paso de la identidad masculinizada a ser una loca que se pasea de escenario en escenario nos traslada a un mundo donde las identidades y, en este caso, la masculinidad no es estática, sino que se presenta susceptible de cambio hasta tal punto de verse actuando al lado de Paca la Tomate, una artista real de la época y amiga de Nazario y las demás.

⁵³ Película del 68 donde el director norteamericano Russ Meyer dirigirá a una Erica Gavin reconocida fundamentalmente por sus turgentes pechos y su estilo explosivo, dentro del *sexploitation* americano.

⁵⁴ En el argot gay término referido a los homosexuales con vello corporal y cuerpo rudo.

Este hecho dará lugar a hablar de la plumofobia propia de los homosexuales en el momento en el que un personaje secundario dice de nuestro robot liberado “¡Qué horror! A mí es que los hombres con pluma me dan un asco... AGG... ¡Aunque la tengan por lo menos que la disimulen! ¿No?” (Luque, 2017, p. 78). A esta plumofobia ya se refería Carl Whitman en 1969 destacando que la *performance* propia del marica con pluma se trata, sobre todo, de una herramienta para contraponerse a todo aquello que le reprime “Y para ponerlos incómodos nos comportamos de forma escandalosa-aunque tengamos que pagar un precio muy elevado por ello-y nuestra conducta escandalosa brota de nuestra rabia.” (Whitman, 1969, p. 72).

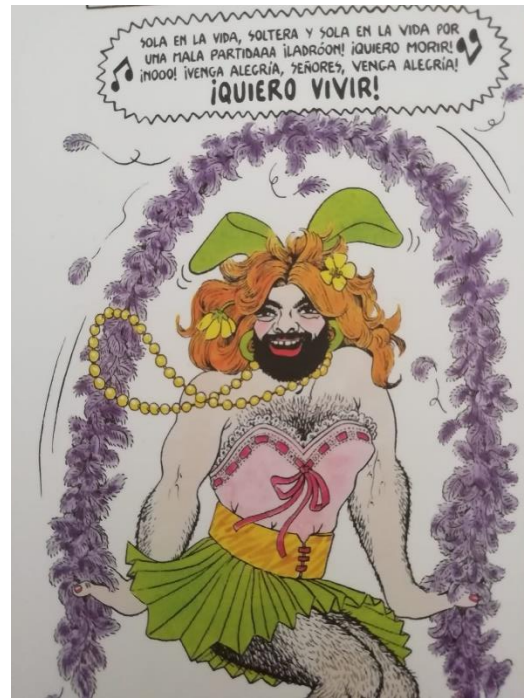


Ilustración 20 El robot XM2 deja de ser un macho para convertirse en una marica que ahora se hace llamar Katia. Recuperado de: Luque, N. Anarcoma.

Siguiendo con algunos de los personajes que se apuntarán a la búsqueda de la curiosa máquina del profesor Onliyú, tenemos que hablar de la banda del Señor Caballito que estará compuesta por El Tarta, conocido por su asqueroso pene o La Rubi, la amante del jefe. Así, Anarcoma, lejos de controlar sus instintos sexuales, mantendrá relaciones con todos los componentes de la banda exceptuando al cabecilla, El señor caballito.

En el mismo contexto narrativo, y para acabar, encontramos la secta de san Reprimonio, que se traerá entre manos el proyecto secreto de convertir a los transexuales en personas “naturales” para poder entregar su vida al santo. Es, con esta presentación, como se encargarán de secuestrar a Anarcoma con el fin de medicarla, operarla, y someterla a un sistema farmacopolítico que la transformará en un monstruo, entendemos, normativo. Así, la secta de San Reprimonio es el sistema médico tratando de impedir la dislexia estética de una Anarcoma que no se avergüenza de un pene que conjuntaría con unos pechos enormes y la cara de una muñeca Bratz. La propia heroína dice en un momento del secuestro “¡No, yo no me opero! ¡Me encanta mi polla y mis tetas! No me siento mujer con polla, me siento maricón con tetas.” (Luque, 2017 [1980], p. 102). De esta manera declara lo que es, a años luz de cualquier

establecimiento dual se la sexualidad. El “maricón con tetas” no es una entidad en los libros de medicina sino más bien en las calles de la Barcelona oculta, es un residuo social que ahora se articula con decisión propia, disfrutona y coqueta.

El tema del castigo sobre los transexuales no solo se trata a través de esta secta, sino que también se menciona en un momento de la trama en el que las fuerzas de seguridad del estado hacen una redada contra estos y los maltratan. Aquí el *merum imperium* del que habla Foucault en *Vigilar y castigar* está más que presente. El derecho romano se traslada a la realidad de las calles de una Barcelona ficcional junto a la mano de la policía o de los miembros de una secta conservadora. El *crimen majestatis* de Anarcoma y de sus amigas se reduce a desobedecer la coherencia genital, adquiriendo el cuerpo toda la importancia sobre la que se aplicará la punición.

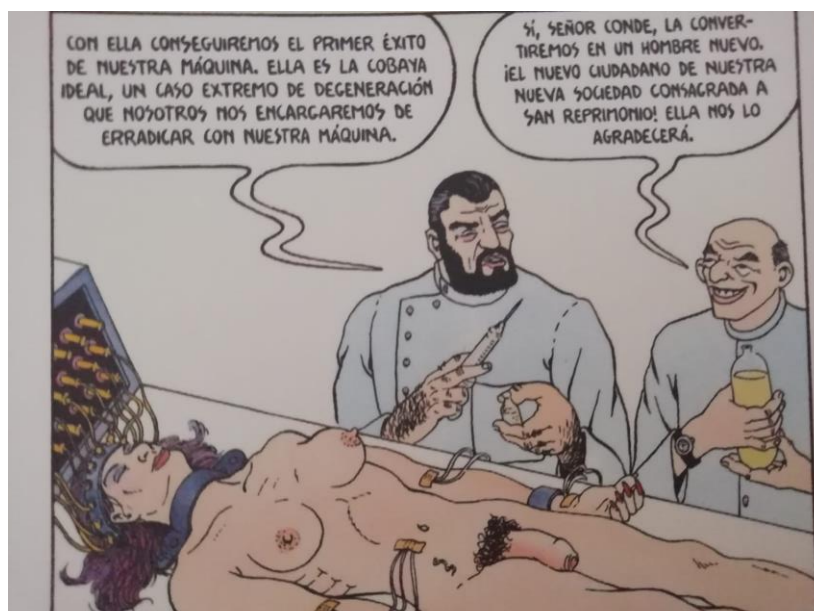


Ilustración 21 Los doctores de la secta de San Reprimonio tratan de curar a Anarcoma. Recuperado de: Luque, N. Anarcoma.

Tras este breve paseo por las caras más llamativas de la publicación y más allá del argumento principal que a grandes rasgos no estaría muy alejado de una historia detectivesca cualquiera, es interesante hablar de Anarcoma por, entre otras cosas, la persistente figura del entorno del autor en toda la trama. En el mismo cómic se hará mención a obras como *La piraña divina* que ya comentábamos como una de las publicaciones más convulsas e iniciales de Nazario. Así, irán haciendo acto de presencia personajes como Montesol, Onliyú, o referencias a la propia ciudad de Barcelona cuando, por ejemplo, se menciona a “un chorizo que vende material robado en la Plaza Real”. Nazario juega aquí con una *mixtape* que incluye su realidad, la ciencia ficción,

una anatomía trans del mundo del crimen y de los detectives y que, en esencia, como dice Rubén Lardín en el prólogo de la edición publicada en 2017 “Es un libro de alegría insobornable, porque salen pollas (pollones como cirios pascuales).” (Luque, 2017, p. 5).

El propio dibujante se hace partícipe directo de su cómic. Aparecerá Alejandro, su compañero de vida en la realidad, que tonteará con otros, tal y como testimonia

Nazario en sus memorias (Luque, 2016). Irremplazable será el mismísimo Ocaña que brotará como personaje secundario mientras Anarcoma continúa con sus chanchullos. La inserción de personas de la vida real de Nazario, que más bien parecen ficticios por la personalidad de estos, es un síntoma claro de ese amor del autor por lo suyo, que se



Ilustración 22 Nazario y Alejandro hacen un trío con el robot trans y la Macarena de cabecero. Recuperado de: Luque, N. Anarcoma.

cuela de manera orgánica en la mayor parte de su obra. Esta pasión y fascinación por unos amigos no tan corrientes se delata en cada página de Anarcoma, y es que quién podría resistirse a incluir a la de Cantillana o a los de El Rollo. “Mira, ay vienen el Ocaña y Nazario” (Luque, 1980, p. 41) dice la detective como si fuera una María de las Ramblas sentada al café.

En las apariciones tanto de Ocaña o Nazario no se duda en hacer uso del habla propia con apelaciones como “nena” que tanto usaban para llamarse entre ellos. El argot se traslada a la historia detectivesca, Sherlock Holmes se vuelve aquí un poco kinky, kitsch y exagerado. Además, no se duda en aportar elementos religiosos como es el de una virgen dolorosa en la cama vigilando la escena sexual donde un trío formado por dos hombres y medio es encabezado por un robot marica⁵⁵ creado por unos inventores que bien recuerdan al doctor Frank- N- Furter en *The Rocky Horror Picture Show*⁵⁶.

⁵⁵ En la escena vemos en el centro al robot XM2 que rompe la barrera entre el hombre real y cibernético discutiendo las leyes de la normatividad de los cuerpos.

⁵⁶ Película musical dirigida en 1975 por Jim Sharman que narra la historia de un doctor interpretado por Tim Curry que se encargaba de la creación del hombre-fetichero perfecto: Rocky Horror.

En la misma línea, encontramos una imagen de un corazón de Jesús que nos recuerda irremediabilmente al lienzo de Ocaña “Sagrado Corazón de Marica” (1982) que comentamos anteriormente. Sea como fuere, con relación o sin ella, aquí la cultura religiosa mamada desde la cuna en su Sevilla natal se cuele en los contextos más grotescos e inesperados.

Encontraremos otro elemento religioso en el altar que se muestra en la secta de San Reprimorio donde una Inmaculada apocalíptica, con serpiente a los pies a modo de lienzo de Tiépolo se encarga de escuchar las penas del líder de la secta que, a pesar de la “modernidad” de la misma, recurrirá al folklore más sureño.



Ilustración 23 Un cristo, no sabemos si marica, presente en la trama. Recuperado de: Luque, N. Anarcoma.

Destacable es también ver cómo el mundo del folklore, del cuplé, queda de nuevo asociado al universo homosexual a través de artistas como Sara Montiel a la que la propia Anarcoma interpretará en el Club El Torpedo. La narrativa que se presta de la artista, en este caso trans, transcurre liberal y dicharachera en el escenario cuando esta toma su punto de protagonismo y juega con el público abusando de la picaresca propia del cabaret.

La función sicalíptica⁵⁷ que nos ofrece Anarcoma es algo así como el resto vivo de las grandes cupletistas del pasado. La Chelito⁵⁸ ahora se rearticula en un detective transexual de dudosa reputación que se pasea por Las Ramblas embutida en medias de rejillas y tacones imposibles. Del mismo modo, se harán referencia a artista como Concha Piquer cuando otro de los imitadores del local, vestida de folklórica trasnochada, cantará su famosa canción Tatuaje⁵⁹, o la canción de Rocío Jurado, Lo siento mi amor, que sonará en un gramófono mientras otro artista se jacta de lo bien que le han operado los pechos. Las prótesis se mezclan aquí con cantantes folclóricas aún más prostéticas, auténticas divas de la canción, esperpentos, a su manera, que poco tienen que envidiar al mundo trans de los garitos oscuros en las calles de Barcelona donde, de contar con un pasado biológico distinto, hubieran podido hacerse la calle con el mismo descaro que Anarcoma y sus queridas.

Como vemos, Anarcoma es un cóctel de la ordinariez más pura, no solo a nivel visual sino también escrito, sumado a un continuo de referencias autobiográficas y un deseo, aunque no explícito, de denunciar el maltrato a las personalidades más variopintas de la época. No se trata de mostrar a malos y buenos, pues, ni Anarcoma es una señora de bien, ni los encargados del orden un ejemplo a seguir. El cómic muestra la pluralidad de identidades, así como una realidad que no es ni blanca, ni negra, sino que está llena de tonos intermedios. El marica no es elevado como un santo, sino algo mejor, es perfilado como un ser humano más, con derecho a hablar, participar, y decir “no”, y por supuesto, también con derecho a equivocarse, ser una mamarracha y a la vez disponer de una coherencia interna envidiable reajustando así un sistema de valores que ya en los ochenta olía a muerto.

⁵⁷ Término relacionado con el mundo del cuplé. Hablamos de género sicalíptico al referirnos a un movimiento nacido a principios del siglo XX marcado por la picaresca y la apertura de lo erótico-festivo. Un ejemplo es *La corte del faraón* (1910), de Vicente Lleó Balbastre.

⁵⁸ Famosa cupletista de principios del siglo XX en nuestro país que deleitaba a su público interpretando temas como La Pulga que le obligaba a desvestirse al buscarse el bicho maligno.

⁵⁹ Tema popular de Concha Piquer compuesto por Xandro Valero, Manuel Quiroga y Rafael de León en el 41.

7. Conclusiones.

A lo largo de la historia hemos visto cómo la violencia, la agresividad y las actitudes propiamente asociadas a la masculinidad (rivalidad, competitividad...) han forjado la idea de lucha, marcando la apropiación de los espacios. La única vía de reivindicación, se entiende, es estructurada a partir de un armatoste cargado de rudeza en el tono, arrogancia y una actitud despreciativa hacia el otro, carente de empatía y con un único objetivo: erigirse como el mejor. En esta exposición hemos presentado un modelo nuevo de estrategia para la reapropiación del espacio robado que se escapa de la lógica belicista tradicional y que revaloriza el buen humor, el cachondeo y el folklore como medio legítimo para la revolución.

Aunque, de la mano de estos tres andaluces, hemos vislumbrado una novedosa forma de hacer guerrilla, es indudable que las maneras tradicionales siguen primando en nuestros días por encima del modelo marica que presentamos. Un ejemplo cercano es el uso de términos más propios de las Guerras Balcánicas que de una sociedad avanzada, que han usado los medios en la reciente crisis epidemiológica causada por la Covid-19. Se han llenado titulares al hablar de “el enemigo”, “la batalla contra” o de los “héroes”. El 20 de marzo de 2020 la BBC daba este título a un artículo sobre la crisis “Coronavirus: un enemigo increíblemente astuto” (Navas, 2020), personificando al virus para hacer comprensible una pandemia mundial y así poder superarla, siempre bajo el marco de inteligibilidad de la masculinidad tóxica, el patriarcado feroz y la contienda más arcaica.

Una cosa queda en evidencia: las pugnas de la mayoría no son maricas, y, desde luego, tienen mucho menos gracia que las de nuestros protagonistas. En los años setenta, tal como hemos visto en nuestra exposición, presenciemos la “salida del armario” de múltiples identidades aparentemente remotas para la casta nacionalista de la época. Nuestros tres andaluces, no solo encarnan al maricón con pluma más escandaloso, sino que además llevan por bandera la figura del inmigrante andaluz, siempre maruja, kitsch y folklórica. Citando a Guasch y a Lizardo “Vale la pena recuperar aquí la sentencia sobre aquella época de Antonio Gracia, cuando afirma que un maricón pobre es un maricón y que un maricón rico es un rico” (Guasch y Lizardo, 2017, p. 50), y es que, Ocaña, Nazario y Camilo no solo representarán la sexualidad desviada, sino que también serán abanderados de las clases más bajas.

En el caso de la de Cantillana, hemos visto cómo se ganaba la vida pintando paredes, la manera en la que adoraba a María de La Rambla y ese amor por los materiales baratos con los que vestiría a sus vírgenes. Nazario, aunque profesor en sus inicios, se moverá también en el mundillo más *underground* y precario de publicaciones, y, Camilo, que, si bien llevará una tienda de antigüedades y luego un bar, nunca fue un tiburón de los negocios.

Bajo estas premisas encontramos a tres artistas que, sin querer (queriendo), se dejarán notar en el ámbito social y cultural de una Barcelona aún marcada por los ideales franquista (y una España que seguía persiguiéndolos a través de un sistema punitivo de todo menos tolerante con las minorías). Esta expresión explícita de la identidad singular en el espacio público/artístico/privado en un ambiente hostil representa, *per se*, un acto de vindicación y es, esta manera de vindicar, lo que nos ha llamado la atención a lo largo de nuestro estudio.

Sobresale, en los tres andaluces, la capacidad de producción, en todos los ámbitos, que ocuparán. Si algo nos enseñan a través de sus intervenciones (tanto las más artísticas como las más mediáticas), es que la mejor manera de recuperar el espacio perdido es reapropiándose de los símbolos represores. Lo vemos en Ocaña cuando recurre a la tradición en el Corazón de Cristo Marica o en el discreto paseo de La Macarena por La Rambla. Camilo no se queda corto al homenajear a Lorca y, por supuesto, Nazario, que, desde una óptica más intelectual, desarmará el sistema farmacopolítico en Anarcoma, dibujando a unos policías que se parecen más a un sueño húmedo de Tom de Finlandia⁶⁰ que a una fuerza de seguridad susceptible de ser respetada.

Además del aspecto artístico, que no carece de reivindicación, encontramos la dominación del espacio público a través de la prensa del momento como *Catalunya Express*, la *Party* o *Ajoblanco*, así como el estreno de películas como *Ocaña, retrat intermitent* de Ventura Pons. Entendemos la ocupación de las portadas en los kioscos como una suerte de pornoterrorismo cañí, andaluz y maricón. En palabras de Diana J. Torres.

⁶⁰ Tom de Finlandia era un artista finlandés, fallecido en los años 90 del siglo XX, que se caracterizó por la realización de dibujos homoeróticos donde primaban los hombres de uniforme, con músculos exagerados y caracteres tradicionalmente asociados a la masculinidad (y posteriormente redefinidos).

¿¿Acaso hay fusión más hermosa que la de las palabras “porno” y “terrorismo”?? La erótica del terror, un terreno sin investigar que se abre como un cadáver listo para la autopsia. Del mismo modo que los funerales me dan risa, la imagen de un bello cadáver, en ocasiones, hace que se me mojen las bragas. La primera sensación es que nunca se podrá superar lo vergonzoso de la situación, la humillación impuesta por la sociedad cuando algo políticamente incorrecto nos seduce. Pero se supera ¡Oh, sí!, se supera con la primera paja, con el primer acto de culto al terror. Es la única forma de vencerlo, dejándose seducir por él, siendo su eterna amiguita. (Torres, 2018, p.11).

Esta idea del terror, del miedo a lo desconocido, es primaria en todo el desarrollo de nuestro triunvirato. La repercusión de su muestrario iconográfico radica en un primer contacto espantoso con lo desconocido, por parte de un público que no está preparado para semejante violencia visual y que, en ocasiones, huirá, y en otras, superará esa fobia para, incluso, sublimar y acabar comprendiendo, empatizando, con lo que tienen delante.

Exista empatía o no, amor u odio hacia estos tres, lo que es indudable es que las publicaciones y las esperpénticas salidas al exterior serán vistas por los ojos de todos, desde los más nacionalistas a las putas de La Rambla, entrando, y esto es lo que nos interesa, en el marco de reconocibilidad (Butler, 2010, p. 17) de la España setentera, haciéndose visibles. Volviendo a Guasch:

El interaccionismo estratégico es una teoría sociológica pensada por Erving Goffman (2009) que es muy útil para entender las actuaciones callejeras. Según esta teoría, la calle es un escenario en el que distintos actores y actrices ejecutan sus papeles ante diversos públicos (o auditorios) según un guión previamente establecido que, en teoría, todos conocen.” (Guasch y Lizardo, 2017, p. 37).

Partiendo de ese interaccionismo estratégico del que habla Goffman, concluimos que nuestros participantes, nuestros “actores y actrices” se niegan a representar los papeles establecidos, aunque los conocen de sobra, y los manipulan en función de sus deseos. La inversión del papel socialmente impuesto y la representación torcida de la masculinidad en los espacios públicos y privados, expone la posibilidad de un cambio de roles y cuestiona las verdades inquebrantables sobre género y sexualidad que el régimen había sembrado en la mente de los españoles.

Ocaña, Nazario y Camilo, consiguen con su producción no solo la inclusión en el espacio post-franquista, sino la inserción en los medios de comunicación del lenguaje arrabalero y, además, del dialecto andaluz que se muestra tal como es, transcrito en la prensa a modo de puesta en valor de la personalidad de estos artistas.

Si hablamos de “victoria” o “triumfo”, pecando de nuevo de usar un lenguaje cargado de combatividad, en el caso del trío andaluz lo localizamos en la supervivencia de la identidad periférica, en el ser como “uno es” a pesar de ser marica, del sur, y libertataria. En el pisar la calle con la cabeza bien alta, ya sea travestida, enseñando el culo o con una publicación incendiaria bajo el brazo. Como dice Sara Montiel en sus memorias:

Pero, aunque no tuviese conocimiento exacto, instintivamente sí sabía lo que quería decir “amo”. Escuchaba a mi padre y a mis tíos, y me preguntaba por qué los llamaban así. Les pertenecían, pero yo sentía que no le pertenecía a nadie. Siempre, desde pequeña, he tenido claro mi independencia de lo que me rodeaba. Sabía que, de mayor, no iba a seguir esa vida. (Montiel, 2000, p. 15).

Nuestros andaluces, que no son más que la representación de otros muchos, ejemplifican la ruptura con el poder, la primacía de la libertad individual frente a la esclavitud social y la reivindicación del derecho a existir. Porque la calle debería ser de todos, y los discursos minoritarios también se pueden colar en los kioscos, las galerías de arte y los festivales de cine, para llenar de jolgorio el país déspota y oscuro que era España en aquellos momentos.

8. Bibliografía.

- Aliaga, V y García Cortés, J, M. (2000). *Identidad y Diferencia; sobre la cultura gay en España*. Barcelona, Editorial Egales.
- Alonso, L, E y Fernández Rodríguez, C. (2006). Roland Barthes y el análisis del discurso. *EMPIRIA. Revista de metodología de ciencias sociales*, 12, pp. 11-35.
- Álvarez Quintero (2019). *Doña Clarines Mañana de Sol*. Ciudad, Editorial.
- Aguilar, E. (1983). *Las hermandades de Castilleja de la cuesta. Un estudio de antropología cultural*. Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- García, S. (2011). En el umbral. El cómic español contemporáneo. *ARBOR, Ciencia, pensamiento y cultura*. 187, pp. 255- 263.
- Barthes, R. (1999). *Mitologías*. Madrid, Siglo veintiuno.
- Benet, C y Pons, P. (01/08/1977). Frío, drogas y gais...en el Canet-Roc. *Catalunya express*, pp. 12-13.
- Berlant, L y Warner, M. (2002). Sexo en público. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 229-257). Barcelona, Icaria editorial.
- Britzman, D, P. (2002). La pedagogía transgresora y sus extrañas técnicas. En R.M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 197-229). Barcelona, Icaria editorial.
- Bunch, C. (2009) [1972]. Lesbianas en rebelión. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (pp. 97-107). Barcelona, Icaria.
- Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona, El Roure Editorial.
- Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 55-81). Barcelona, Icaria.
- Butler, J (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México, Paidós.
- Butler, J. (2017). *El género en disputa*. Barcelona, Paidós.

- Cáceres Feria, R y Valcuende del Río, J, M. (2014). Globalización y diversidad sexual, gays y mariquitas en Andalucía. *Gaceta de Antropología* [Internet]. Disponible en <<http://digibug.ugr.es/handle/10481/33814>> [acceso el 22 de marzo de 2019].
- Ceballos Muñoz, A. (2005). Teoría rarita. En D. Córdoba, J. Sáez, & P. Vidarte, (Ed.), *Teoría Queer* (pp. 165-177). Madrid, Egales.
- Colectivo del Boletín de Liberación Trans. (2009) [1971]. Por la liberación de travestidos y transexuales. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (pp. 93-97). Barcelona, Icaria.
- Cortés, R, J y Chaia, A, G (Directores). (2013). *Sólo para supervivientes* [Cinta cinematográfica]. España: Primitive Films.
- De Vega Lopez, J. (2006). La Carmen de Merimée-Bizet: un arquetipo femenino en el universo flamenco. *La Flamenca* [Online]. Julio-Agosto, (16). Disponible en: <http://www.revistalaflamenca.com/investigacion-la-carmen-de-merimee-bizet-un-arquetipo-femenino-en-el-universo-flamenco%C2%AC%C2%A5/>.
- Dustan, G. (2016). *En mi cuarto*. Barcelona, Reservoir Books.
- Eribon, D. (2000). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona, Edicions Bellatera.
- Foucault, M. (2010) [1984]. *Historia de la sexualidad: 2. El uso de los placeres*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Foucault, M. (2012) [1970]. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad del saber*. Barcelona, Editorial Biblioteca Nueva.
- Fuss, D. (2002). Las mujeres caídas de Freud: identificación, deseo y “Un caso de homosexualidad en una mujer”. En R.M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 81-111). Barcelona, Icaria editorial.
- Gamson, J. (2002). ¿Deben autodestruirse los movimientos identitarios? Un extraño dilema. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp.141-172). Barcelona, Icaria.
- García Blanco, A, M. (1882, marzo). Literatura popular andaluza. *El Folk-lore Andaluz*, 1, pp. 12-19.
- García Lorca, F. (1988). *Romancero gitano*. Madrid, Austral.

- Gómez, K. (2019, 23 de abril). Carta de Freud a una madre sobre la homosexualidad. *Revista Shangay*. Recuperado de <https://shangay.com/2015/02/19/carta-de-freud-a-una-madre-sobre-la-homosexualidad/>.
- Grupo de Liberación Gay de Chicago. (2009) [1970]. Documento de Trabajo para la Convención Constitucional Revolucionaria. En R.M. Mérida Jiménez (Ed), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (pp. 83-93). Barcelona, Icaria.
- Guash, O y Lizardo, E. (2017). *Chaperos. Precariado homosexual y prostitución homosexual*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Haraway, D.J. (1991). *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Madrid, Cátedra.
- History is a Weapon (s.f.). *History is a weapon: The Queer Nation Manifesto*. Recuperado de: <https://historyisaweapon.com/defcon1/queernation.html>.
- Hocquenghem, G. (2009). *El deseo homosexual*. España, Editorial Melusina.
- Kosofsky Sedgwick, E. (1993). A (Queer) y ahora. En R.M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 29-55). Barcelona, Icaria.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid, Editorial Fundamentos.
- Liga Estudiantil Homófila. (2009) [1969]. Un manifiesto radical: ¡El movimiento homófilo debe radicalizarse!. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (pp. 49-51). Barcelona, Icaria.
- Luque Vera, N. (2017) [1980]. *Anarcoma*. Barcelona, Ediciones La Cúpula.
- Luque Vera, N. (2010). *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona, Ellago.
- Luque Vera, N. (1995). *Plaza Real safari*. Madrid, Ediciones VOSA.
- Luque Vera, N. (2016). *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona, Anagrama.
- Luque Vera, N. (2019). Nazario. En A. Orihuela e I. Griñolo (Ed) *Camilo-és perillós abocar-se-* (pp. 56-78). Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Mendecutti, E. (2009). *Yo no tengo la culpa de haber nacido tan sexy*. Barcelona, Fábula.

- Mérida Jiménez, R, M. (2018). *Ocaña, Voces, ecos y distorsiones*. Barcelona, Edicions Vellaterra.
- Mérida Jiménez, R. M. (2016). *Transbarcelonas*. Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Miano, M y Gómez Suárez, A. (2014). Géneros, sexualidad y etnia vs globalización. El caso de los muxes entre los zapotecos del Istmo, Oax. *XV Coloquio Internacional de Antropología Física Juan Comas*. Mérida Yucatán. Disponible en http://etnicsexualidad.webs.uvigo.es/wp-content/uploads/2009/12/Ponencia_Bahia_Brasil.pdf [acceso el 23 de marzo de 2019].
- Millet, K. (2010). *Política sexual*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- Mir, F. (00/02/1977). Barcelona, ciudad de fiestas y marcha. *Ajoblanco*, 19 , p. 1-17.
- Montiel, S. (2000). *Memorias: vivir es un placer*. Barcelona, Plaza Janés.
- Montoto, L. (1883, enero). Los corrales de vecinos. *El folk-lore andaluz*, 11, pp. 448-452.
- Morton, D. (2002). El nacimiento de lo ciberqueer. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 111-141). Barcelona, Icaria editorial.
- Naranjo Ferrari, J. (2013). *Ocaña, artista y mito contracultural, análisis de la figura y el legado artístico de José Pérez Ocaña (1947-1983) como testimonio y producto sociocultural de la transición española*. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Navas, M, E. (20 de marzo, 2020). Coronavirus: “Un enemigo increíblemente astuto”: por qué el virus que causa el Covid-19 se propaga con tanta eficacia entre los humanos. *BBC*. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-52069525>.
- No permiten pintar en la Rambla. (20 de diciembre de1975). *Diario de Barcelona*, p. desc.
- Orihuela, A y Griñolo, I. (2018). Camilo –és perillós abocar-se-. Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- Ortega Mentxaka, E. (2016). Culto e iconografía de los corazones de Jesús y María en el ámbito jesuítico vasco-navarro. *Ars Bilduma*, 7, pp. 89-108.
- Party. (1981). Party, (204). p, 1.

- Party. (Septiembre de 1984). *Party*, (247). p, 1.
- Pérez Iglesias, M. (1981). La semiología de la productividad y la teoría del texto en Julia Kristeva. *Filo y lingüí.* 7, pp. 59-77.
- Pérez Ocaña, J. (1981). De cómo mamar una buena polla. *El víbora, (Número Especial amor)*, p. 59.
- Pons, V (Director). (1978). *Ocaña retrat intermitent* [Cinta cinematográfica]. España: Procesa.
- Pratt Ferrer, J, J. (1998). Sobre el concepto de folklore. *Oppidum*, 2, pp. 229-247.
- Preciado, B, P. (Abril, 2005). Multitudes queer. Notas para una política de los “anormales”. *Nombres. Revista de filosofía*, 19, pp. 157-166.
- Preciado, B, P. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, Anagrama.
- Puij, T (08/1978). Ocaña, la espontaneidad contra la integración. *Ajoblanco*, 36 ,p. 48-52.
- Radicalesbians. (2009) [1970]. La mujer identificada con mujeres. En Rafael M. Mérida Jiménez (Ed), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (pp. 75-83). Barcelona, Icaria.
- Ribas, P. (2017). *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Barcelona, Booket.
- Rich, B, R. (2013). *New queer cinema: the director's cut*. United State of America, Acid-free paper.
- Ripollés, F. (2011). Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la Transición española. *Revista de estudios de juveniles*, diciembre, 95. pp. 74-93.
- Rubin, G. (1987). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo. *Nueva revista de Antropología*, 30, pp. 95-145.
- Ruíz López, A (1998). *Ocaña, el fuego infinito*. Madrid, Fundación autor.
- Sales, F (29/09/1977). El “gay” violado. *Primera plana*, (31), p. desc.
- Sedwick Kosofsky, E. (2002). A(queer) y ahora. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 29-55). Barcelona, Icaria editorial.

- Senra, A. (director). (2015). 20 retratos de activistas queer de la Radical gai, LSD y RQTR en el Madrid de los noventa [cinta cinematográfica]. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Shelley, M. (2009) [1970]. Lo gay es bueno. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (pp. 69-75). Barcelona, Icaria.
- Sontag, S. 2019 [1964]. *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial.
- S. a (12/1978). Ocaña, retrato terminado. *Party*. (87), p. 14.
- Torres, D, J. (2018). *Pornoterrorismo*. Navarra, Txalaparta.
- Trujillo Barbadillo, G. (2005). Desde los márgenes. En C. Romero Bachiller, S. García Dauder & C. Bargueiras Martínez (Ed.), *El eje del mal es heterosexual* (pp. 29-44). Madrid, Traficantes de Sueños.
- Wiegman, R. (2002). Desestabilizar la academia. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Sexualidades transgresoras* (pp. 173-197). Barcelona, Icaria editorial.
- Wittman, C. (2009) [1969]. Refugiados de América: un manifiesto gay. En R. M. Mérida Jiménez (Ed), *Manifiestos gays, lesbianos y queer* (pp. 51-69). Barcelona, Icaria.
- Wittig, M. (2010). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, EGALES.