



Identidades y sexpolitique cinematográfica en la España de los setenta a través de la cámara de Els 5 QK's

Alberto Berzosa

► To cite this version:

Alberto Berzosa. Identidades y sexpolitique cinematográfica en la España de los setenta a través de la cámara de Els 5 QK's. Iberic@l, 2018, 13, pp.139-151. hal-03784077

HAL Id: hal-03784077

<https://hal.science/hal-03784077>

Submitted on 22 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Identidades y *sexpolitique* cinematográfica en la España de los setenta a través de la cámara de Els 5 QK's¹

Alberto Berzosa

Universidad de Murcia

¹ Este texto ha sido realizado dentro del marco al Proyecto Europeo de Investigación “Cruising the 1970s-CRUSEV»-CRP no. 5087-00242A - HERA / ESF.

Resumen: Durante los años de la Transición española el colectivo cinematográfico Els 5 QK's realizó una treintena de películas en formato súper 8 y con un tema central, la expresión libre de la homosexualidad. La actividad del grupo se vio determinada por una situación de triple marginalidad: social, dado que la homosexualidad estaba considerada como un factor de peligrosidad social según la legislación española de 1970; política, debido a que en su actitud militante en favor de la liberación sexual, los miembros de Els 5 QK's defendían los posicionamientos más radicales y ciertamente minoritarios dentro del movimiento LGTBI de la época; y cinematográfica, porque

realizaron todas sus películas en el subformato súper 8 y al margen de los circuitos de producción y difusión mainstream. Desde el espacio acotado por estas tres variables las películas del colectivo ponen imágenes y sonido al discurso oculto que se generaba en los márgenes de la sociedad y encarnan una política y una teoría de la resistencia en cuestiones de género y sexo que aún no había sido formulada. En este texto se analizarán algunas de las principales ideas sobre la identidad que conformaban el discurso oculto de la marginalidad social, política y cinematográfica representada por Els 5 QK's a través de un repaso de sus películas.

Palabras clave: resistencia, cine, identidad, contracultura, homosexualidad

Résumé : Pendant les années de la Transition démocratique, le collectif cinématographique Els 5 QK's réalisa une trentaine de films, au format Super 8, avec pour thème principal la libre expression de l'homosexualité. L'activité du groupe dut faire face à une situation de triple marginalité qui s'avéra déterminante: marginalité sociale, l'homosexualité étant considérée comme un facteur de dangerosité en vertu de la législation espagnole de 1970; marginalité politique, dans la mesure où les membres de Els 5 QK's, dans leurs prises de position militantes pour la libération sexuelle, défendaient les positions les plus radicales et de fait minoritaires au sein du mouvement LGTBI de l'époque; et enfin, marginalité

cinématographique, puisqu'ils tournèrent tous leurs films en Super 8, loin des circuits de production et de diffusion grand public. A partir de l'espace délimité par ces trois variables, les films du collectif mettent des mots et du son sur le discours caché produit dans les marges de la société et ils incarnent pour tout ce qui concerne le genre et le sexe une politique et une théorie de la résistance que l'on n'avait pas encore formulées. Dans ce texte, on analysera quelques unes des idées principales sur l'identité qui configuraient le discours caché de la marginalité sociale, politique et cinématographique, représentée par Els 5 QK's, à partir d'un examen critique de leur filmographie.

Mots-clés : résistance, cinéma, identité, contre-culture, homosexualité

En la España posfranquista existió un grupo de directores de cine llamado Els 5 QK's, que se caracterizó por la realización de películas underground de temática homosexual, mediante las que escenificaron una ruptura clara con las convenciones de género y sexo en una sociedad que tras la muerte de Franco seguía siendo en buena parte franquista en términos sociológicos, morales y culturales, al menos durante los primeros años de la transición. En ese tiempo el trabajo del colectivo transcurrió marcado por una triple marginalidad que dotó de sentido su obra. En primer lugar por la marginalidad social de la homosexualidad, que entonces estaba determinada por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, vigente desde 1970 y operativa hasta 1979 en la que se definía las relaciones homosexuales como una amenaza para la ciudadanía y contemplaba la posibilidad de reeducar a quienes las practicaban. En segundo lugar, su obra estuvo atravesada también por una marginalidad política, dado que en el tablero del activismo por la liberación sexual que tomó forma entre las luchas de base social tras la muerte de Franco, los miembros más activos de Els 5QK's, como Luis Escribano (guionista, actor y director) y Ramón Massa (actor y director), se alinearon con las posiciones radicales representadas por la Coordinadora de Col·lectius d'Alliberament Gai (CCAG). Desde esta agrupación se apostaba, entre otras cosas, por el desarrollo libre de la sexualidad y las identidades de cada persona, así como las alianzas entre los estratos más desfavorecidos del movimiento homosexual y de la sociedad, al margen de otras políticas que se esforzaban principalmente por la normalización social y la integración legal de la homosexualidad en la naciente España democrática². En último lugar, sus películas fueron ejemplo de una marginalidad cinematográfica, debido

² CCAG, *Por qué se ha formado la Coordinadora de Col·lectius per l'Alliberament Gai*, Barcelona, CCAG, 1978.

a que toda su obra fue desarrollada en formato súper 8, lo que suponía la articulación de un entramado alternativo de producción y difusión de sus películas respecto de los circuitos comerciales. El resultado de la confluencia de estos factores define el terreno que denominaremos en adelante como la *sexpolitique* cinematográfica española. Se trata de un escenario marginal que se extendió a través de una red de espacios de socialización y profesionalización alternativos, como cafés, bares, casas particulares, calles, plazas, lugares de trabajo, sedes de colectivos, cineclubes, cines de arte y ensayo y demás centros para la difusión cinematográfica. Gracias al tránsito habitual y cotidiano de personas por estos espacios y el consiguiente intercambio de afectos y experiencias vitales, políticas y culturales se generó allí el discurso oculto de esta *sexpolitique* cinematográfica, que consistió en un conjunto de actitudes, formas de pensar y de actuar donde confluían el cine, la política, el deseo, la experimentación, el juego, la liberación y el ánimo subversivo. Un imaginario subcultural común a través del que se cuestionaban e invertían las convenciones sociales respecto al género y al sexo, una estética marcada por el desafío a las narrativas fílmicas dominantes, y un modo de producción y difusión basado en la organización de espacios autónomos, colaborativos y de solidaridad alternativos a las lógicas del mercado capitalista.

Tal como demostró James C. Scott³, los discursos ocultos son una herramienta de resistencia política que opera en el día a día de los espacios marginales, se encarna en las personas que transitan por ellos y se pone en práctica de un modo efectivo y previo a cualquier formulación teórica. Si se mira con una óptica actual y con las herramientas conceptuales que hoy existen, el discurso oculto de la *sexpolitique* podría considerarse una especie de origen o primera formulación de muchas de las ideas que nutren la actual teoría queer. Es posible que así sea, pero para valorar en su justa medida lo que supuso el desarrollo de ese discurso oculto, más allá del sentido que alcance por su reflejo en teorías contemporáneas, es preciso pensar en él respetando lo que fue en su contexto histórico, es decir, un conjunto de comportamientos y pensamientos que surgieron en la situación concreta de marginalidad, represión y resistencia vivida en España durante los últimos años del franquismo y primeros de la transición. En este sentido, ese discurso oculto no ha de interpretarse como un anticipo de formulaciones teóricas posteriores, sino como un ejemplo de lo que Judith Halberstam define como *low theory*, es decir como un conjunto de contrasaberes surgidos en espacios ajenos a los territorios de producción disciplinada de conocimiento, que tienen que ver con los saberes populares, con la subcultura y la contracultura y proponen formas de ser, actuar y conocer alternativas a las que se plantean desde los centros de poder capitalistas y heteropatriarcales⁴. La práctica audiovisual de Els 5 QK's da forma, imagen y voz de un modo paradigmático a este discurso oculto. A continuación veremos cuáles son las ideas fundamentales de ese discurso, cómo se formulan y de qué modo circulan a través de los filmes de este colectivo, es decir, cómo se articula la *low theory* de la *sexpolitique* cinematográfica, centrándonos en lo relativo a la expresión de los deseos y la configuración de las identidades.

3 SCOTT, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia (Dominations and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts*, 1990), Txalaparta, Tafalla, 2003.

4 HALBERSTAM, Judith, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham, 2011, p. 18.

Sobre las identidades en tránsito

Como le ocurrió a la mayoría de los jóvenes durante los años de transición, aquellos que circularon por el espacio marginal de la *sexpolitique* tuvieron que lidiar con la construcción de sus identidades personales y colectivas en un cruce de tensiones. Por un lado, como explica Germán Labrador, parece evidente que su búsqueda identitaria tuvo lugar en medio de un entorno hostil, pues quienes socializaban en los márgenes eran habitualmente estigmatizados desde los medios de comunicación, y la sociedad en general tendía a encasillarles con etiquetas de connotación negativa, como “pasotas”, donde cabía la amplia gama de sujetos que iba desde obreros, libertarios o lesbianas a drogadictos, intelectuales o hippies; es decir, todos aquellos que por su aspecto físico o sus costumbres parecían salirse de la norma sociológica franquista⁵. En segundo lugar, la definición de las identidades se volvió muy compleja durante la transición debido al estallido de referencias susceptibles de definir a las personas que entraron en juego con una mayor intensidad a partir de 1975. Las identidades nunca fueron entidades monolíticas, pero con el fin de la dictadura cobraron nuevo sentido y presencia social algunos componentes culturales y políticos que antes habían permanecido en segundo plano o en el olvido del exilio, y que ahora interpelaban a las personas con más fuerza. Las identidades se fraguaban atravesadas por múltiples sensibilidades ideológicas –representadas en la famosa sopa de letras de las agrupaciones políticas–, que en ocasiones se veían además implementadas por el auge de los sentimientos regionalistas y nacionalistas. Las reivindicaciones sociales de base, las luchas de los presos comunes, los marginados sociales, el feminismo, el ecologismo, el movimiento antinuclear, el de objetores de conciencia, el antiimperialismo y demás espacios de compromiso social se multiplicaron añadiendo más matices al corpus identitario. La contracultura, el underground, las ventanas abiertas al extranjero y las relecturas varias de temas clásicos de nuestra cultura sumaron también nuevas variables. En medio de todo ello emergieron los cuerpos, material fundamental del cambio en la transición, que daba forma humana a las protestas. Y con ellos apareció en la esfera pública una nueva dimensión deseante, y la definición sexual y de género, así como su performatividad social, adquirieron un importante carácter político. Durante los años de transición el componente biopolítico fue un factor fundamental para la construcción identitaria. Como se verá más adelante, en el espacio de la *sexpolitique* este aspecto cobró una mayor intensidad. En último lugar, las identidades en tiempos de transición se forjaron con la autoconciencia de surgir a contrapelo, de que al cobrar forma chocaban con otras maneras de vivir más tradicionales y ya instaladas previamente. De este modo, podría decirse que durante los setenta las identidades se fraguaron estableciendo un reto continuo ante las dinámicas dominantes marcadas por el franquismo sociológico.

En el espacio marginal de la *sexpolitique* cinematográfica que ocuparon Els 5 QK's, las identidades se fraguaban en flujo permanente y de manera rizomática, de modo que múltiples referencias culturales, políticas y deseantes se conjugaban a la vez y con intensidades variables en cada individuo. Cuando estos se aliaban políticamente, elaboran modos de vida alternativos o productos culturales, la heterogeneidad de ese espacio subcultural se multiplicaba. En términos de identidad sexual además entraba en escena un factor lúdico y de juego por las fronteras de lo socialmente

5 LABRADOR, Germán, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Akal, Barcelona, 2017, p. 509-511.

normalizado, que cobraba forma en la expresión personal y colectiva de deseos y en la creación de prácticas resistentes frente a la sociedad heteropatriarcal. Ambos, deseos y prácticas, son previos a cualquier definición identitaria y formaban parte del discurso oculto de la *sexpolitique*. Un buen ejemplo de práctica preidentitaria sería la pluma que, como afirmó Jaime Gil de Biedma, puede considerarse “un ritual de complicidad colectiva y una refinada venganza contra todos los heterosexuales⁶”. En el caso de la pluma masculina se potencian en el habla y la gesticulación rasgos que tradicionalmente se consideran afeminados, visibilizando en clave de código íntimo –oculto– la diferencia deliberada con la heteronormatividad de un deseo disidente. Así, quienes hicieron un uso político de la pluma durante aquella época no dudaban en identificarse políticamente como “maricones”. Tal fue el caso de Els 5 QK’s.

Aunque la cuestión identitaria en el discurso de este colectivo se centrara fundamentalmente en la dimensión sexual y de género, puede encontrarse también un planteamiento de base, más general, sobre las dudas que afectaban a la identidad de las generaciones más jóvenes durante los setenta en el cortometraje *Identitat* (1977). Al comienzo de esta cinta se amontonan unas tras otras portadas de las revistas *Triunfo* y *Cambio 16* en las que, entre otras cosas, se apela a la juventud y a su particular situación durante la transición. El protagonista de la película es uno de estos jóvenes, y se levanta un día tras la muerte de Franco en una sociedad que cambia a un ritmo vertiginoso hacia la democracia sin conseguir descifrar quién es. Comienza a cuestionarse a sí mismo con preguntas sobre su sexo o los libros que le gusta leer. Inicia entonces un camino para encontrar su identidad que le lleva por las calles llenas de grafitis de distintas corrientes políticas, mensajes de autodeterminación e incluso vivas al rey. Cuanto más avanza mayor es su confusión. Así se ilustra en este corto el cambio de paradigma ante el que se encontraba la juventud no normativa que venía de la clandestinidad del franquismo. Ya fuera por ideales políticos o por vivir bajo el estigma de la marginación social, la mayoría tuvo que adaptarse entonces a un nuevo escenario y a una rutina por construir.

Desde la *sexpolitique* esta situación se tradujo en el desarrollo de un amplio abanico identitario de carácter herético protagonizado por varones afeminados, locas con mucha pluma y travestis que encarnan las inercias culturales y políticas de su discurso oculto. En las películas de Els 5 QK’s las principales virtudes de dichas identidades en tránsito se manifestaron a través de su capacidad para descomponer las convenciones sociales que gobiernan los imaginarios populares. Así se aprecia por ejemplo en *Buscando el camino de tu amor* (1978), un melodrama muy marcado por las narrativas románticas y los estereotipos de género del cine de espías de Estados Unidos. En este film Francisco, su protagonista, se ve envuelto en una sucesión de relaciones amorosas pasando de un amante a otro en un camino que finalmente le conducirá al amor como ideal romántico. Lo más interesante de la película es que en ella hay una apropiación del formato de las novelas rosas y sentimentales al estilo Corín Tellado, que tanto éxito tenían en aquel momento. Por lo general este tipo de narrativa estaba protagonizada por mujeres sufrientes, a las que ahora se sustituye por un varón homosexual de maneras afeminadas. A pesar de esta apuesta, la identidad de Francisco es fluida y no se estanca tampoco en los rasgos propios de los personajes femeninos cuyo rol ocupa. Es vulnerable y pasional, como marca el prejuicio, sí, pero al mismo tiempo articula valores propios de los personajes masculinos más viriles (o de mujer fatal), como la promiscuidad o la frialdad sentimental, pues a lo

6 ENRÍQUEZ, José Ramón (ed.), *El homosexual ante la sociedad enferma*, Tusquets, Barcelona, 1978, p. 202.

largo de la película nada le ata a sus amantes, no le dejan huella, y se deshace de ellos partiéndoles el corazón, sin remordimientos buscando únicamente su satisfacción personal. La sexualidad de Francisco es por tanto híbrida y fluye desde lo femenino a lo masculino sin ningún problema como un modo de crítica burlesca de las identidades clásicas, mucho más rígidas. Lo mismo ocurre con otros personajes del film. El caso más destacado es el del detective secreto que al final de la película salva al protagonista de la muerte con una actuación heroica, apoyada por la banda sonora de James Bond, que le vincula a la tradición de tipos duros, varoniles y seguros de sí mismos tan recurrente en el cine comercial. Sin embargo, cuando el detective rescata a Francisco cae rendido en sus brazos y le promete amor eterno evidenciando un deseo herético. La libre circulación de los deseos, más allá de las etiquetas y las convenciones sociales, que activan aquí Los Cucas les permite invertir la carga simbólica del imaginario colectivo alrededor del prototipo de héroe masculino y poner en duda las fórmulas de género tan marcadas del cine negro y del thriller, que en el espacio marginal de la *sexpolitique* cinematográfica aparecen siempre del revés.

El libre flujo de la libido es un elemento central en la construcción de las identidades del Els 5 QK's. Cuando esto ocurre, las fronteras del binarismo sexual y de género –hetero/homo, femenino/masculino– se vuelven difusas y comienza el camino hacia su desaparición. En la filmografía del grupo esta tendencia no solo se aprecia en personajes que de partida se identifican de manera desproblematizada como homosexuales, como los que acabamos de ver. Al contrario, sus películas están repletas de ejemplos que señalan las contradicciones más esenciales de las etiquetas identitarias. El caso paradigmático en este sentido es el de los personajes que hacen gala de una heterosexualidad férrea, padres dominantes, maridos celosos, maestros conservadores, psicoanalistas castradores y sacerdotes represores, como los que aparecen en *También encontré mariquitas felices* (1980) –película sobre la que volveré más adelante– que, sin embargo, aprovechan cualquier ocasión para dar rienda suelta a sus deseos y tener relaciones con otros hombres. Este tipo de representaciones responde a la gestión liberada y antinormativa de los placeres que formaba parte del discurso oculto de la *sexpolitique* de los setenta y que más allá de la película de Los Cucas también puede encontrarse en las fluctuaciones identitarias de los primeros cortos de Pedro Almodóvar, como *Sexo va, sexo viene* (1976), o en la obra *Sexorama* (1982) del colectivo Barcelona Súper 8, en la que destaca el inquietante fragmento *Cálidos vaivenes*, dirigido por Martí Corbella, donde el erotismo travestido, los primeros planos de una masturbación masculina y la ambigüedad de unas nalgas (en principio) asexuadas derivan en el último momento en una secuencia de sexo heterosexual. Todo ello denota cómo para la *sexpolitique* la reflexión identitaria transcendía los límites del binarismo y estaba fuertemente marcada por una expansión liberada de los deseos, que siempre se priorizaban sobre las esencias.

El travesti es la vanguardia

Más allá de la intencionada confusión que se abre con la ambigüedad y el fluir libre de la libido, la figura de referencia de la cultura homosexual que articulaba los discursos más radicales del movimiento de liberación sexual, como la CCAG, eran los travestis. En cierto sentido éstos representaban la clase más baja del movimiento de liberación, una especie de lumpen-proletariado de

la disidencia sexual. Por un lado, debido a su vínculo profesional con el mundo del espectáculo y la prostitución, donde sufrían un elevado nivel de explotación, que además contribuía a generar a nivel popular todo un imaginario prejuicioso sobre ellos⁷. Por el otro, contaban con la animadversión de buena parte del colectivo homosexual⁸ que veía en los travestis elementos demasiado festivos y estereotipados y temían que interfiriesen en sus expectativas de cara a que el conjunto de la sociedad, los partidos y las instituciones españolas, tomaran en serio las reivindicaciones políticas del colectivo. En los documentos fundacionales de la CCAG, colectivo de referencia de la *sexpolitique* que surgió como una escisión del Front d'Allimerament Gai de Catalunya (FAGC), queda clara esta polémica. En ellos se alude de manera directa a las actitudes machistas y autoritarias de parte de los dirigentes del FAGC respecto a la expresión libre de la homosexualidad y la forma de vestir como uno de los motivos de la ruptura, además de denunciar las derivas aburguesadas de la lucha legalista del colectivo⁹. Con estas premisas la CCAG trató de articular un movimiento desde posiciones políticas cercanas al anarquismo, llamando al “autogobierno de los homosexuales” y apostando por la creación de un frente de base amplio en colaboración con “mujeres, jóvenes, presos, psiquiatrizados y trabajadores¹⁰”. Entre sus planteamientos políticos la CCAG reivindicó el valor transgresor de los travestis y les dio visibilidad en sus actos políticos, cartelera y publicaciones, donde fueron protagonistas de abundantes ilustraciones y fotografías. En los espacios radicales de la *sexpolitique*, desde la CCAG a los cómics underground, pasando por los festivales contraculturales o los cafés de las ramblas de Barcelona, los travestis alcanzaron un gran protagonismo. En ellos se encarnaba al mismo tiempo el modelo identitario ideal donde se evidenciaban las contradicciones sexuales y de género del sistema heteropatriarcal y el potencial para subvertir las normas que dan fruto a tales contradicciones. Los miembros de Els 5QK's fueron plenamente conscientes de ello como demostraron en sus filmes; no en vano dos de ellos, Luis Escribano y Ramón Massa, antiguos miembros del FAGC, participaron en las discusiones y en la escisión de la CCAG. Su actitud respecto a los travestis quedó clara en el cortometraje *Cucarecord* (1977/78), en el que plantearon una crítica del universo del consumo a través de la reinterpretación burlesca de anuncios de la época subvirtiéndolo las lógicas de la publicidad en cuestiones de género. En el terreno del marketing rigen muchas normas. Todo lo que se muestra ante hipotéticos clientes y el modo en que se presenta está respaldado por el asesoramiento de expertos y numerosos estudios de mercado que analizan los gustos, las fobias, los deseos y comportamientos socialmente hegemónicos, y se nutre de ellos para componer mensajes adaptados a cada tiempo y rango de edad para tratar de convencer al mayor número de gente de las bonanzas de uno u otro producto. En cuestiones de género, especialmente aplicado a lo que se refiere a la forma de vestir y de comportarse en sociedad de los individuos, la publicidad de los años setenta reproducía sin cuestionamiento lo que dictaba el heteropatriarcado. Entre otras cosas, que los varones debían vestir

7 Sobre la marginación y el prejuicio de los travestis y transexuales cf. Samantha, «Dossier: Los travestis y los transexuales. Introducción a una opresión específica», *La Pluma*, Barcelona, 1978, nº2, p. 7-12.

8 Esta polémica se evidenció en términos políticos, como se explica, entre otros, en Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Egales, Madrid, 2004, p. 485. Sin embargo, la plumafoobia por parte del propio colectivo gay también se evidenció a nivel cultural, por ejemplo, en algunas críticas a las películas de Els 5 QK's aparecidas en publicaciones vinculadas al movimiento de liberación, como el *Butlletí Lambda*. Cf. Marc, «Buscando el camino de tu amor dels 5 QK's», *Butlletí informatiu de l'Institut Lambda*, 1978, nº 9.

9 CCAG, *Por qué se ha formado...* op. cit.

10 *Ibid.*

con ropa masculina, sobria y viril y las mujeres con prendas, complementos y ornamentos femeninos, delicados y llamativos. Esta distinción se vuelve más clara cuanto más se acerca una prenda a definir rasgos de la sexualidad de las personas: las bragas son para mujeres, los calzoncillos para hombres.

En *Cucarecord*, Els 5 QK's llevaron a cabo una pugna iconoclasta contra estas convenciones socio-mercantiles, ideando una serie de anuncios protagonizados por travestis o en los que se comercializan objetos para el travestismo, con los que se da la vuelta la norma heteropatriarcal. Entre los distintos spots publicitarios encontramos, por ejemplo, un travesti que anuncia pantis sólo para machos, llamados Manolo Claire –en una parodia de la conocida marca de ropa interior femenina Marie Claire–, un par de personajes con mucha pluma que presentan Paquetex, un suspensorio para resaltar el pene bajo los pantalones del mismo modo que podría hacerlo un sujetador, y unos ejecutivos muy serios que protagonizan un spot de pestañas postizas con las que ser más efectivos en los negocios. Los mensajes de Els 5QK's están claros: las medias hacen más macho a quien las lleva, hay que realzar la entrepierna de los hombres para estilizar su figura y el ornamento facial les ayuda a triunfar en los negocios. He aquí tres propuestas hechas desde y para el travestismo que dan una vuelta publicitaria a la normativa heteropatriarcal.

De lo dicho se deduce que estas performatividades travestidas y el exceso de pluma chocan de frente con la normalidad heterosexual, en el plano de las costumbres y en el estético. Este choque fue interpretado, como sabemos, en términos negativos desde los espacios más moderados y legalistas del movimiento de liberación. Mientras que desde las actitudes radicales de la *sexpolitique* se entendió que las fricciones de ese enfrentamiento, tal vez no condujeran a la aceptación de la disidencia sexual dentro de la normalidad de la sociedad de finales de los años setenta, pero sí resultaban de gran utilidad para implementar políticas de cambio social mediante la ruptura de prejuicios, el fin de los tabúes y el respeto por las expresiones de los deseos disidentes. En la transición la performance travesti inspirada por el discurso oculto de la *sexpolitique* fue un signo de vanguardia del movimiento de liberación. El mito de Ocaña y sus actuaciones en las Ramblas son una muestra de ello.

En 1980, Els 5 QK's confirmaron el carácter de avanzada del travestismo en su película *También encontré mariquitas felices*. En la publicidad del film, unas octavillas hechas por ellos mismos, hablaban en un tono cómico del movimiento al que representaban, el “mariquitismo”, al que definen como una forma de vida alternativa destinada a “romper con todo”¹¹. Ese todo era una alusión preteórica al universo heteropatriarcal, que aparece en la película caricaturizado como una expresión de violencia cotidiana y sin sentido que dirige sus ataques especialmente contra las expresiones más afeminadas de la homosexualidad masculina. Para revertir esta situación la fuerza del “mariquitismo” cobra cuerpo en la ficción en una banda callejera de locas y travestis que encabezará la liberación de todas las “mariquitas”. Tras acumular una vida de sufrimiento y humillaciones, el protagonista del film reúne a sus amigos bajo el nombre de la Mariconas's Street Band que tiene por objetivo vengarse de un grupo de heterosexuales que se dedicaba a pegar palizas a los gais en los parques. Les tienden una emboscada vestidos con sus mejores prendas, pieles, sedas, botas de tacón, maquillaje exuberante y mucha pluma, para acabar castrándoles en un acto que termina con su “hombría” y supone una declaración de principios en defensa de la inadaptabilidad de la disidencia sexual en la normalidad heterosexual y falocéntrica. Cuando se realizó esta película, en 1980, ya se había eliminado el articulado que se refería a los homosexuales dentro de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, pero

11 Els 5 QK's, *Publicidad para la película También encontré mariquitas felices*, Barcelona, 1980.

lejos de relajarse y comulgar con las actitudes negociadoras de los colectivos mayoritarios, las posiciones radicales de la *sexpolitique* española en la cámara de Els 5 QK's se materializan en un cruce de caminos entre las políticas de libre identidad y liberación de los deseos y la acción violenta reclamada en contra del patriarcado, al más puro estilo de Valerie Solanas.

La acción violenta como una hipótesis de resistencia convierte a la *sexpolitique* en un espacio marginal amenazador ante los ojos de la heteronormatividad. Uno de los teóricos fundamentales de la *sexpolitique* francesa y principales animadores del movimiento liberación homosexual en el país galo, Guy Hocquenghem, ya habló del potencial anticivilizatorio y destructor del deseo homosexual¹², dado su mal encaje –desde la óptica de los años 70– con las fórmulas organizativas básicas del sistema capitalista. La homosexualidad goza en el imaginario social de una naturaleza monstruosa y amenazante de todo orden, no solo sexual, sino político y social en términos generales, tal como se explica en uno de los textos fundacionales del Front Homosexuel d'Action Revolutionnaire en el que militaba Hocquenghem¹³. Numerosos ejemplos de la cultura popular española de la época señalan el peligro que acecha en los espacios de socialización homosexual, como ocurre en el film *La Corea* (1975), de Pedro Olea, o vinculan directamente la homosexualidad con escenarios de terror, como en *La novia ensangrentada* (1972), de Vicente Aranda, entre otras películas.

Frente a estas manifestaciones del ámbito dominante, que tienen que ver fundamentalmente con la expresión de deseos capitalizados por fórmulas representativas clásicamente heterosexuales atravesadas por miedos y prejuicios, se encuentran casos en los que, desde el espacio de la *sexpolitique* cinematográfica se construyeron formas de resistencia donde las identidades sexuales disidentes adquieren rasgos monstruosos. Esta tendencia conecta con estrategias clásicas de la resistencia de los grupos marginales y oprimidos como la carnavalización, y además responde a un patrón identitario habitual de la contracultura durante la transición española, en la que abundan las referencias a los zombis y a los vampiros¹⁴. Els 5QK's explotan el lado monstruoso de la homosexualidad y el travestismo en su film *Els ocellots agafen l'últim tramvia* (1982). En él Luis y Cesc interpretan a dos mujeres que forman una pareja lésbica con inclinaciones vampíricas y antropófagas que atacan a quienes representan el orden heteropatriarcal y a los elementos que lo vinculan con el sistema capitalista, como la familia, en línea con la crítica articulada por Guy Hocquenghem en su libro *Le désir homosexuel* (1972). Tras algunas peripecias las dos mujeres van a parar a casa de la hermana de una de ellas para pasar unos días. Al llegar descubren que la hermana está embarazada y cuando se pone de parto las travestis asesinan al bebé antes de que nazca y se lo comen en una de las escenas más crueles y descarnadas de toda la filmografía del grupo. Algunas secuencias después, una de las vampiras seduce al marido de la frustrada madre y en el momento de hacerle una felación le arranca de un bocado sus atributos, dejándole en un estado perpetuo de mansedumbre. De este modo la homosexualidad y el travestismo encarnan en clave de humor trash/terrorífico el fin de la descendencia, la reproducción automática del capitalismo heteropatriarcal –vía familia nuclear– y de la dominación falocéntrica.

12 HOCQUENGHEM, Guy, *El deseo homosexual (Le Désir homosexuel)*, 1972), Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2009, p. 111-128.

13 FHAR, *Rapport contre la normalité*, Champ libre, Paris, 1971.

14 LABRADOR, Germán, *Culpables por la literatura... op. cit.*, p. 525-538.

A pesar de ser esta la manifestación más potente en términos políticos y estéticos del cruce entre el vampirismo y la disidencia sexual, el ejemplo de Els 5QK's no es el único que conocemos en el espacio de la *sexpolitique*. También destacó en este sentido el trabajo de Pierrot (Antonio Gracia José) como dibujante y director de cine, gracias a la creación del personaje Miss Drácula, un vampiro travesti sediento de leche por cuyo castillo pasaron algunos de los transformistas más conocidos de la época, como Violeta la Burra. En sus películas y en las de Los Cucas se ponen en juego los deseos, propuestas y esperanzas que circularon a modo de low theory por los canales de flujo del discurso oculto de la *sexpolitique* que, como vemos, se vuelven visibles de modo travestido, híbrido y monstruoso.

Más allá del exceso: desidentificación

Las fórmulas identitarias a las que me he referido hasta ahora nacen de la traducción estética de unos deseos disidentes que en última instancia performativizan lo que las personas son. Esto tiene un hondo calado antinormativo e implica un desarrollo vital y estético en paralelo y no integrado –marginal– en la sociedad normalizada dominante. Las identidades híbridas y monstruosas que se configuran en los márgenes de la *sexpolitique* provocan vaivenes de sentido cuando los cuerpos aparecen en público. El flujo que va de los placeres a lo sexual y al género, atravesado por referencias políticas y de la cultura popular, da como resultado propuestas identitarias difusas, de naturaleza rizomática, que dificultan la legibilidad de los cuerpos, sus actitudes y los movimientos políticos que provocan o acompañan, fundamentalmente cuando la interpretación se hace en base a las reglas de la gramática cultural mediante la que la sociedad normalizada interpreta la realidad. Esta distorsión en la legibilidad de las identidades se da solo fuera de los márgenes de la *sexpolitique*. Dentro, donde rigen sus códigos, todo tiene sentido. Se trata de una estrategia de diálogo y unión contracultural que tiene en el horizonte la desidentificación, el borrado de las etiquetas y la anulación del orden social según las categorías identitarias normativas “masculina, femenina, heterosexual, homosexual¹⁵”. Esta utopía es a la *sexpolitique*, lo que la eliminación de las diferencias de clase es al marxismo, y de hecho en los textos de la época a veces ambos objetivos, el fin de las identidades y de las clases, iban vinculados.

El horizonte de la desidentificación en el universo de Els 5 QK's se perfila, por ejemplo, a través de los personajes que juegan e invierten los estereotipos de ambos sexos y géneros, como en el caso del protagonista latin lover con pluma de *Buscando el camino de tu amor*, o del macho travesti que anuncia los pantis en *Cucarrecord*, y a través de las múltiples referencias que se cruzan en las mujeres transvampíricas de *Els Ocellots agafen l'últim tramvia*. En ese horizonte de desidentificación se produce una doble apuesta que es parte esencial del discurso oculto de la *sexpolitique* cinematográfica. Por un lado se apunta a la disolución de las etiquetas y la libre expresión de la sexualidad, más allá incluso de las orientaciones homo o hetero. Tal caso se aprecia, por ejemplo, en el final de la película *También encontré mariquitas felices*, cuando tras haberse liberado de la represión después de castrar

¹⁵ CCAG, *Por qué se ha formado...* op. cit.

a los homófobos con su banda de locas y travestis, el protagonista encuentra una comunidad hippy compuesta por hombres y mujeres que viven en el bosque de manera alternativa a las normas sociales en todos los sentidos, incluido, por supuesto, en el plano sexual. Más allá de la ficción, Luis Escribano, miembro de Els 5 QK's, recuerda hoy cómo ellos y las personas de su entorno vivían cotidianamente al margen de aquellas etiquetas binarias¹⁶.

Por otro lado, la desidentificación en las películas de Los Cucas activa una actitud política a la contra de las narrativas de la Historia oficial que, entre otras cosas, tiende a identificar con claridad a sus protagonistas para poder explicarse a sí misma a través de grandes hitos y personalidades. Frente a esto, Els 5 QK's llevaron la desidentificación que planteaban con sus personajes al límite también en términos históricos practicando sobre su propio colectivo un olvido voluntario, y por tanto un rechazo consciente a la memoria y a la Historia. Así lo apunta el mismo Escribano en una entrevista con Armand de Fluvià cuando afirma que “no les interesaba la posteridad¹⁷”, y lo reitera en la actualidad cada vez que se le pregunta por ello¹⁸. Una evidencia clara de esta actitud de negación histórica es la destrucción por parte de Escribano de las películas originales del grupo en súper 8¹⁹. En este sentido parece que la deriva ahistórica de Los Cucas se encuadra en los patrones contrahegemónicos de los que habla Judith Halberstam²⁰ al arremeter contra la obsesión de la memoria como un ritual de poder, y defender el olvido como opción de resistencia frente a las jerarquizaciones de la Historia.

Esto es exactamente lo que se oculta detrás de las palabras de Escribano cuando explica que no estaban interesados en el futuro y no buscaban labrarse una carrera profesional ni que se les recordara por sus películas. Esa voluntad por borrarse de los discursos disciplinarios era parte de la esencia de Els 5 QK's y respondía a las fórmulas propias de la marginalidad de la *sexpolitique* que, igual que no tenía interés por el reconocimiento en la normalidad heteropatriarcal tampoco buscaba el reconocimiento genealógico y memorístico de ésta. Se trataba de un modo de subvertir en términos históricos lo que en términos identitarios hicieron sus personajes. Se volvieron invisibles a la historia y a la bibliografía especializada. Para comprobar el éxito que tuvieron en esta tarea antihegemónica por el olvido basta con pensar en el grado de conocimiento que hasta hace cinco años²¹ había de su obra y compararlo con el de los primeros cortos de Almodóvar, que en cuestiones técnicas, políticas y culturales son comparables a las películas de Els 5 QK's²². Mientras que Los Cucas ni siquiera eran mencionados por los historiadores, los primeros cortometrajes de Almodóvar se citaban de manera habitual en las monografías sobre el director, sin importar que desde los años 70 y hasta la actualidad

16 Información obtenida en conversación con Luis Escribano el 27 de junio de 2017.

17 DE FUVIA, Armand, *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-75)*, Laertes, Barcelona, 2003, p. 163.

18 Información obtenida en conversación con Luis Escribano el 27 de junio de 2017.

19 Es interesante señalar al respecto que Escribano ha destruido los súper 8 originales de sus películas. Información obtenida en conversación con Luis Escribano el 27 de junio de 2017.

20 ALBERSTAMH, Judith, *The Queer Art... op. cit.*, p. 15.

21 La primera vez que la actividad de Els 5 QK's salió a la luz en un trabajo especializado fue en Berzosa Alberto, *Homoherejías filmicas. Cine homosexual subversivo en España en los años 70 y 80*, Brumaria, Madrid, 2014.

22 Estaban realizados también en formato súper 8, dentro del espacio marginal de la *sexpolitique*, la temática era similar en sus planteamientos respecto al sexo y al género y tuvieron una difusión alternativa por circuitos al margen de los sistemas cinematográficos comerciales.

nadie que haya escrito sobre ellos haya podido verlos²³, ni que la única información que aportaba sobre las películas fuera la misma, y expresada de manera acrítica, que Almodóvar había publicado en la revista *Zine-Zine* en 1985.

Con el transcurso de los años Els 5 QK's quedaron al margen –junto a otros directores y grupos del entorno de la *sexpolitique* como Esteve Rovira, Carles Comas, Pierrot o Barcelona Súper 8– de las genealogías del cine underground y alternativo de la transición en España. Actualmente, su trayectoria es más conocida. Algunas películas suyas pueden verse en Internet²⁴, otras han formado parte de exposiciones sobre la historia reciente de la homosexualidad en nuestro país²⁵, e incluso se ha realizado un documental sobre el grupo²⁶. A pesar de ello, la identidad de Els 5 QK's conserva parte de su esencia vaporosa, inaprensible y resistente, dado que parte de su obra en súper 8 se ha destruido o está dispersa en distintas partes del mundo²⁷ y continúa en formato Súper 8 sin digitalizar, lo que vuelve las películas vulnerables. Además su actividad más allá de las películas tuvo un carácter performativo teatral, cabaretero, comunitario y experiencial del que apenas quedan unas grabaciones y varias fotografías. El resto de su trabajo se pierde en la bruma de la memoria, de tal modo que, contra la insistencia de algunos historiadores –entre los que me encuentro– la obra de Els 5 QK's se resiste a su inserción plena en los estudios académicos, lo que, más allá de las contradicciones que pueda suponer, preserva su carácter evasivo original.

A través de la selección de películas de Els 5 QK's que se ha presentado en estas páginas se han desplegado varias ideas y actitudes en relación con la identidad que estaban operativas en el espacio marginal de la *sexpolitique* cinematográfica de los años setenta en España. Estas ideas atravesaban ese espacio a modo de discurso oculto, que era el idioma en el que se organizaban, resistían y se enfrentaban a la dominación heteropatriarcal quienes transitaban por este margen. Homosexuales, libertarios, anarcosindicalistas y jóvenes contraculturales cruzaron sus caminos y dieron forma a un pensamiento alejado de los centros dominantes de producción de los saberes en estrecho vínculo con biopolíticas y prácticas cinematográficas disidentes. En sus propuestas puede reconocerse un diálogo con ideas que estaban en vigor durante los años setenta, como las del alemán Wilhelm Reich o el francés Guy Hocquenghem. Pero además, se aprecian de manera más o menos explícita lazos con conceptos formulados décadas después desde los círculos de la teoría queer por, entre otros, Judith Butler –la idea de la performatividad de los géneros–, Judith Halberstam –la opción del olvido resistente– o José Esteban Muñoz –la tendencia a la desidentificación–. Mediante este recorrido se ha mostrado cómo en el contexto de la transición española, la resistencia política en la práctica se anticipó a muchas de estas ideas, y además que esta lógica se dio en un plano estético, con el cine como medio de expresión, gracias a trabajos como el de Els 5 QK's que tradujeron el código de resistencia de la *sexpolitique* en imágenes, proponiendo a los espectadores de los espacios de socialización y difusión marginal por donde circularon sus películas un rico y disidente imaginario deseante.

23 Por deseo expreso de Almodóvar.

24 <http://margenes.org/catalogo/item/2427-tambie%CC%81n-encontre%CC%81-mariquitas-felices.html> (Consultado el 23 de septiembre de 2017)

25 Me refiero a la exposición *Nuestro deseo es una revolución*, comisariada por Juan Guardiola y Juan Antonio Suárez, que pudo verse entre el 22 de junio y el 1 de octubre de 2017 en Centro Palacio de Cibeles (Madrid)

26 *Maricones. El cine de Els 5QK's* (2017) de Ricardo González.

27 Uno de sus miembros, Alfons de Sierra, se fue a vivir a Brasil y llevó con él buena parte del material.

Bibliografía

- ALMODÓVAR, Pedro, 1985, «Super Almodóvar: Yo hice super 8», *Zine-Zine*, nº 1, 2.
- BERZOSA, Alberto, 2014, *Homoherejías filmicas. Cine homosexual subversivo en España en los años 70 y 80*, Madrid.
- CCAG, *Por qué se ha formado la Coordinadora de Col·lectius per l'Alliberament Gai*. Barcelona, CCAG, 1978.
- DE FLUVIÀ, Armand, 2003, *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-75)*, Barcelona, Laertes.
- ELS 5 QK'S, 1980, *Publicidad para la película También encontré mariquitas felices*, Barcelona.
- ENRÍQUEZ, José Ramón (ed.), 1978, *El homosexual ante la sociedad enferma*, Barcelona, Tusquets.
- FHAR, *Rapport contre la normalité*, 1971, Paris, Champ libre.
- HALBERSTAM, Judith, 2011, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham.
- HOCQUENGHEM, Guy, 2009, *El deseo homosexual (Le Désir homosexuel, 1972)*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- LABRADOR, Germán, 2017, *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*, Barcelona, Akal.
- MARC, 1978, «Buscando el camino de tu amor dels 5 QK's», *Lambda. Butlletí informatiu de l'Institut Lambda*, nº 9.
- MIRA, Alberto, 2004, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Madrid, Egales.
- SAMANTHA, 1978, «Dossier: Los travestis y los transexuales. Introducción a una opresión específica», Barcelona, *La Pluma*, nº2.
- SCOTT, James C, 2003, *Los dominados y el arte de la resistencia (Dominations and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts, 1990)*, Tafalla, Txalaparta.