

# Sexopolíticas del cine marginal de los años 70 en España

## SEXPOLITICS OF MARGINAL FILMS IN SPAIN IN THE 70s

### ABSTRACT

---

The cultural underground scene which emerged from the Spanish gay, lesbian and trans\* movement during the 70's set the appropriate frame to study the particularities of creating from the margins. Filmmakers such as Pedro Almodóvar, Pierrot, José Romero, Esteve Rovira and the group Els 5 QK's, worked in this scene, sharing another subcultural characteristic which conected them to the filmic margins they shot their films by using super 8mm cameras. Their work during the 70's shows a wide range of political strategies that both propose a different kind of action and elaborate formulae of resistance against heteropatriarchal power. The analysis of their films will let us determine what creating in the margins means, and will allow us to depict the sexual politics of marginal films during Spanish Transition

#### Keywords

Margin, Resistance, Films, Politics, Homosexual liberation.

### RESUMEN

---

El espacio cultural que se creó en el Estado español durante los años setenta en los márgenes que delimitan el underground gay, lésbico y trans\* determina hoy el marco apropiado para una aproximación a las particularidades de la creación marginal. Directores de cine tan diversos como Pedro Almodóvar, Pierrot, José Romero, Esteve Rovira o el colectivo Els 5 QK's convivieron en ese ambiente trabajando además en formato súper 8, lo que ahondaba en el carácter marginal de sus films. Su obra durante los años setenta ofrece un amplio surtido de estrategias políticas que ofrecen al mismo tiempo propuestas de acción y fórmulas de resistencia frente al poder heteropatriarcal. A través de una aproximación al cine de estos directores se delimitarán algunas características de la creación desde los márgenes y se definirán las bases de una *sexpolitique* cinematográfica en la España de la transición.

#### Palabras Clave

Margen, resistencia, cine, política, liberación homosexual.

La creación cultural desde los márgenes de lo hegemónico, ya sea en el plano político, social o artístico, produce formas y significados que difícilmente pueden obtenerse cuando las producciones surgen desde los centros donde rigen las normas que conforman nuestra gramática cultural en un sentido amplio, por muy flexibles que éstas sean. Cuando hablamos de formas culturales realizadas al margen, la delimitación espacial viene determinada por múltiples variantes, por ejemplo, los medios de producción, las herramientas empleadas, el lenguaje, las identidades de los creadores, sus posicionamientos políticos, los contextos históricos en que se crea, los espacios donde dichas producciones se dan a conocer y el impacto que pueden provocar en las hipotéticas audiencias. En la España tardó y posfranquista se dio un escenario ideal para la creación desde los márgenes en el que se puede analizar la implicación con ese espacio de los creadores, así como algunas de las estrategias expresivas y de resistencia que atraviesan sus producciones. Se trata en concreto de las esferas culturales más underground que rodearon al movimiento de liberación homosexual desde inicios de los 70 hasta los primeros años de la década siguiente, y más en particular de las producciones cinematográficas realizadas en ese contexto por directores tan diversos como José Romero Ahumada, Pedro Almodóvar, Pierrat (Antonio García José), Esteve Rovira o el colectivo Els 5 QK's. En la obra de todos ellos se perfila un (posible) retrato de la marginalidad cinematográfica, de sus características y sus potencialidades explotadas desde la disidencia sexual.

## 1 UNIDOS POR EL MARGEN

Este grupo de directores no funcionó entonces a modo de colectivo, incluso, con toda seguridad, algunos de ellos no llegaron a encontrarse físicamente nunca. Sin embargo, resulta pertinente pensar su obra en conjunto dado que sí compartieron un espacio social, un imaginario y una práctica común animada por la interpretación del cine como plataforma sobre la que desplegar todo tipo de herejías sexuales y desafiar así a la heteronormatividad imperante bajo el régimen patriarcal de la sociedad española de los 70<sup>1</sup>. Estas afinidades hicieron que sus caminos se cruzaran ocasionalmente a partir de la segunda mitad de la década. El mapa de aquel escenario muestra, por ejemplo, cómo Almodóvar viajaba a menudo a Barcelona a proyectar sus cortos<sup>2</sup> a los que acompañaba con una actuación en directo en la que mezclaba diálogos interpretados por él con música de cassette. Allí sus películas en las que abundaban las lesbianas, las travestis y los transgénero, fueron vistas y bien acogidas por el público gay, aquello que la revista *Star* denominó el “gay power” catalán (Nazario, 2010, p. 96). Entre ellos había algunos jóvenes directores que, como José Romero o Luis Escribano, de Els 5 QK's, trabajaban o estaban a punto de hacerlo en películas de similar factura que las del manchego. Tanto Romero como Los Cucas se movían entonces por los espacios de socialización homosexual catalán cercano a los colectivos militantes, pero siempre de una manera crítica y un tanto atípica. Luis Escribano, por ejemplo, junto a Ramón Massa, miembro también de Los Cucas, pertenecieron al Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), pero en 1978 protagonizaron junto a otros compañeros una sonada escisión del mismo que derivó en la creación de la Coordinadora de Col.lectius d'Alliberament de Gay (CCAG), que pronto se identificó como la parte más radical del movimiento (De Fluvià, 2003, p. 157). Por su parte, José Romero, que era un joven con una clara inquietud activista, había intentado por todos los medios ingresar en el FAGC para sumarse a la movilización por la liberación homosexual, pero como no le fue posible terminó adherido al grupo Dignitat, que seguía la estela reivindicativa del FAGC, pero con una base fuerte de cristianismo humanista con la que Romero no comulgaba; más tarde con la fundación de la CCAG Romero también se integró en esta agrupación<sup>3</sup>. En el espacio de encuentro que planteaba la lucha común de todos

los colectivos por la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) y por la libre expresión de las sexualidades, Romero y Escribano iniciaron una amistad que desde 1977 cristalizó en varias colaboraciones cinematográficas, como los numerosos cameos cruzados de miembros de Els 5 QK's en películas de José Romero y de éste en las obras del colectivo.

Aparte de la política, entre las distintas esferas en las que confluyeron las carreras de estos directores cabe señalar dos escenarios más, el de los espacios dedicados a la promoción de películas en súper 8, fundamentalmente festivales que durante los 70 surgieron en todo el Estado, y el de las publicaciones especializadas, ya sea sobre cine marginal y alternativo o sobre cultura homosexual, que sirvieron como plataforma para dar a conocer sus trabajos. Entre los festivales, uno de los que más atención recibió fue la Semana de Cine Súper 8 de Barcelona, celebrada entre 1975 y 1983 bajo diferentes formas<sup>4</sup>. La Semana fue un agente aglutinador de jóvenes realizadores que encontraron allí un espacio alternativo para ver, aprender y dialogar sobre cine y sus prácticas marginales. Detrás de su organización se encontraba el grupo Acción Súper 8, que además de este evento se encargaba de animar la escena cinematográfica underground coordinando una programación regular de películas súper 8 en salas alternativas como la Sala Aurora del Centre Internacional de Fotografia de Barcelona, pero también creando sus propias películas de marcado aire contracultural y editando desde 1977 la publicación *Paso Estrecho*, en un intento por dar a conocer los distintos trabajos de los realizadores, analizarlos y organizarlos en un discurso coherente. Todos los citados directores (a excepción de Pierrot) pasaron en algún momento por la Semana de cine súper 8 y por las páginas de *Paso Estrecho*. Algunos, como José Romero, llegaron incluso a colaborar con los miembros del colectivo Acción Súper 8 en la creación de una película colectiva llamada *Sexorama* (1982). Junto a *Paso Estrecho* hubo otras revistas especializadas en cine, como *Dirigido Por...* o *Cinema 2002*, que también prestaron atención a las producciones en súper 8 y en las que se referenciaron en numerosas ocasiones pases de películas y encuentros con nuestros directores, especialmente con Pedro Almodóvar y Els 5 QK's. Al margen de las publicaciones de estricto ámbito cinematográfico destacó la revista *Party*, que desde 1976 se convirtió en uno de los referentes para la articulación de la cultura gay, dado que abrió un espacio de debate sobre temas de interés, sirvió de estímulo para la homosocialización mediante secciones de consulta y de publicidad de actividades comunitarias, así como de altavoz de actividades culturales de todo tipo dando especial visibilidad al cine underground y marginal cuando éste se acercaba a las sexualidades disidentes. En esta línea dedicaron amplios reportajes y entrevistas, entre otros, a Esteve Rovira (Arconada, 1980, pp. 9-11).

Muy cerca de estas dinámicas homoeróticas, contraculturales y fílmicas, aunque en otra dimensión, se desarrolló la práctica cinematográfica de Pierrot, al que es más difícil ubicar en los caminos cruzados de esa época, dado que desarrolló su actividad profesional consagrado en los escenarios de variedades catalanes. A pesar de ello ejerció como cineasta experimental desde inicios de la década e igual que en los casos anteriores sus películas fueron realizadas en formato súper 8 e insistían en la representación de las herejías sexuales. Lo que distinguió las películas de Pierrot de las del resto fue la atracción por el mundo de lo oculto y el terror que condicionó todas sus cintas y las dotó de un gusto diferente, pues la representación de la transexualidad que resulta bastante habitual en todas ellas, quedó inserta en tramas argumentales sobre vampiros. La adscripción del cine de Pierrot al género del fantaterror hizo que su trabajo se difundiera en publicaciones temáticas como *Vudú* más que en revistas especializadas en cine o de la naciente cultura gay. Además, la trayectoria artística de Pierrot en los espectáculos, con su propia compañía teatral y su propio teatro, el Teatro del Impacto, hizo que sus filmes tuvieran una visibilidad prácticamente reducida a ese ámbito.

A pesar de sus peculiaridades, la producción cinematográfica de Pierrot se sitúa en la misma zona marginal del mapa político, social y cinematográfico que del resto de directores mencionados, que queda determinada por tres variables. En primer lugar se perfila una marginalidad de carácter social condicionada por factores de identidad sexual gay, lésbica y trans\*. Como se ha esbozado previamente, los directores de los que hablamos formaban parte, de un modo u otro, de los distintos espacios de socialización homosexual durante los años 70, tanto en la primera mitad de la década que estuvo marcada por la clandestinidad, en la que dichos espacios estuvieron restringidos a la intimidad del hogar, a los bajos fondos de las ciudades o a los locales de espectáculos de variedades, como a partir de 1976 cuando su presencia en las calles españolas comenzó a ser cada vez mayor, especialmente tras la aparición de colectivos y asociaciones afines que, entre otras cosas, proporcionaban una estructura organizativa, respaldo legal y un espacio donde relacionarse de manera más segura y constante. A pesar del salto a las calles y la mayor visibilidad que se consigue tras la muerte de Franco, la práctica cinematográfica de nuestros directores en aquellos años se realizó dentro de un ámbito que legalmente seguía estando perseguido a través de la LPRS<sup>5</sup> y socialmente marcado por el estigma<sup>6</sup>. En segundo lugar, la marginalidad viene determinada por un posicionamiento político radical dentro del movimiento de liberación homosexual que sitúa las películas de estos directores lejos de las políticas más integracionistas puestas sobre la mesa de debate por algunos colectivos militantes de la época, con la cúpula del FAGC<sup>7</sup> a la cabeza. Frente a estas posiciones se plantean alternativas en las que se apuesta por la expresión libre de identidades sexuales y de género que definen su posición disidente a partir de los postulados estéticos del camp, entre las que cobran especial importancia las travestis y las locas. Los nuevos planteamientos, que delimitan una posición minoritaria dentro de lo ya marginal, tienen que ver con el desarrollo individual y colectivo de formas de vida que se organizan y cobran sentido más allá de las lógicas marcadas por las estrategias políticas inmediatas de las agrupaciones militantes y de los cauces legales para la normalización de la homosexualidad que algunas de ellas proponían. Estas opciones estuvieron vinculadas a espacios contraculturales —como el rollo en Barcelona y la primera movida en Madrid—, a los colectivos más radicales del movimiento de liberación homosexual, como la CCAG, y a plataformas de extrema izquierda y del movimiento ácrata y anarcosindicalista<sup>8</sup>. Por último, hablamos de una marginalidad cinematográfica definida por unos medios de producción basados en la autogestión y el formato súper 8. Las fórmulas del hazlo-tu-mismo garantizaban a los creadores libertad absoluta a pesar de las censuras política y económica, pero limitaban sus recursos materiales y extendían los tiempos de rodaje, dado que el cine no era la actividad principal de ninguno de nuestros directores<sup>9</sup>. El formato súper 8 relegó además sus películas a la periferia cinematográfica, a unos circuitos de distribución alternativos, que florecieron sobre todo durante la segunda mitad de los 70 por todo el Estado y que estuvieron conformados, más allá de los citados festivales de cine y salas de teatro, por redes de cineclubes (Romaguera, 1978), cines de arte y ensayo<sup>10</sup>, salas alternativas<sup>11</sup>, centros de trabajo<sup>12</sup>, asociaciones de vecinos y algunos sistemas de proyección itinerante que permitían el visionado de películas en las calles de las ciudades y en los pueblos<sup>13</sup>. La circulación alternativa de las películas hizo que su visibilidad e impacto cultural fuera menor en la época y que esto se reprodujera con el paso del tiempo en términos historiográficos hasta la actualidad provocando, entre otras cosas, que su presencia en la bibliografía especializada siga siendo prácticamente nula.

La confluencia de estos tres factores define un espacio cinematográfico marginal común donde, siguiendo a James C. Scott (2003, pp. 176-196), se generaban los circuitos de complicidad y de transmisión del discurso oculto de la disidencia sexual, desplegados en este caso en una triple vertiente social, política y audiovisual, que fluye sin el control de fuerzas coercitivas que rigen

sólo a un nivel superior y más visible. La ubicación de Pedro Almodóvar, José Romero, Esteve Rovira, Pierrot y Els 5 QK's en ese espacio pone en relación y al mismo tiempo dota de sentido su filmografía en la época, de modo que podemos interpretar sus películas como formas de resistencia surgidas en esa linde social, política y cinematográfica. Un análisis detallado de las mismas permite observar las estrategias políticas que este cine hecho al margen puso en marcha para su propia supervivencia y la del entorno social y político en el que había sido creado. A continuación nos fijamos en cinco de ellas que destacan por aparecer reiteradamente en las películas y por la eficacia que demuestran en términos de creatividad y resistencia: la toma de las calles, la política de alianzas, la utilización del humor como recurso crítico, la reapropiación camp y la expansión geográfica de los límites de la marginalidad; todas serán analizadas a partir de ejemplos de películas realizadas desde la marginalidad cinematográfica y sexual de los años 70 y ochenta en España.

## 2 CUERPOS QUE APARECEN

En sus recientes reflexiones sobre la performatividad de las asambleas populares Judith Butler afirma que “las escenas de la calle se vuelven políticamente potentes sólo cuando contamos con una versión visual y sonora que se transmite en directo o apenas unos minutos después, de manera que los medios no sólo informan de los sucesos, sino que se convierten en parte de la escena y de la propia acción” (Butler, 2017, p. 95). A pesar de que la teórica hizo esta reflexión a propósito de las manifestaciones surgidas en las llamadas primaveras árabes, resulta apropiada para valorar la importancia del cine militante contrainformativo realizado durante los años de la transición en España, cuando los ciudadanos irrumpieron en las calles, un espacio sobre el que hasta entonces regía una legislación que regulaba su uso y restringía la presencia en él de ciertas formas de vida, entre ellas las que representaban las sexualidades disidentes. En este sentido, cuando en junio de 1977 en Barcelona José Romero situó su cámara en medio de la primera manifestación del orgullo celebrada en el Estado español para recoger imágenes de la misma e incluirlas en su corto *Abajo la Ley de Peligrosidad*, se produjo un gesto fundamental de resistencia audiovisual, pues el movimiento de liberación homosexual cobra cuerpo visible, se da testimonio visual del modo en que las trans\*, lesbianas y gais inundaron las calles con sus corporalidades heréticas ejerciendo por necesidad la violencia que conlleva la ruptura de la normativa represora que prohibía su presencia pública y por tanto su existencia social<sup>14</sup>.

La cinta ofrece algunos detalles importantes del modo en que se produjo ese momento de transgresión. Por un lado, permite ver la puesta en escena de la manifestación Rambla abajo, en la que se aprecian en primera fila a las travestis y los gais más afeminados llevando la voz cantante de las proclamas. Además, las imágenes callejeras muestran el tono político del movimiento de liberación que en aquel momento se presentaba en la esfera pública con peticiones de derogación de la LPRS y exigencias de amnistía y libertad sexual (Fig. 1). Unas reivindicaciones que contaron con la complicidad de partidos y organizaciones políticas de distinto signo dentro del ámbito de la izquierda, como se deduce de la presencia en la manifestación de pancartas y banderas, entre otros, de la Liga Comunista Revolucionaria, el Círculo de Jóvenes Revolucionarios y la Coordinadora Feminista. La participación de estos grupos en la marcha permite pensar en la existencia de redes y alianzas estratégicas entre las fuerzas progresistas y revolucionarias de la época más allá de los colectivos de liberación homosexual, puesto que, como se verá más adelante, el trazado de alianzas fue una de las principales características de



Figura 1. Abajo la Ley de Peligrosidad, 1977 ©José Romero Ahumada

la creación marginal durante los años 70. Por último, los minutos finales de *Abajo la Ley de Peligrosidad* muestran escenas de represión y violencia por parte de la policía que al avanzar la manifestación intervienen para disolverla. Dichas imágenes ilustran la realidad de la disidencia sexual durante la transición, ponen de manifiesto el riesgo que corrían quienes exponían sus cuerpos en la toma de las calles y justifican a la vez la necesidad de elaborar fórmulas como la contrainformación que aquí plantea Romero.

Otro de los valores de resistencia que pone en juego *Abajo la Ley de Peligrosidad* es el aprovechamiento de la toma del espacio público y de la palabra, para generar un relato histórico en primera persona. En esta película se encuentra el primer esfuerzo audiovisual por explicar con voz propia la existencia del movimiento de liberación homosexual en España, algo que en el plano del ensayo escrito ya había sido llevado a cabo por algunos pioneros<sup>15</sup>. En apenas dos minutos la voz en *over* del director se remonta a los orígenes internacionales del movimiento en 1969 tras los acontecimientos de Stonewall Inn en Estados Unidos, explica los primeros pasos del activismo en España hablando del Movimiento Español de Liberación Homosexual, fundado en 1971, y cita al Front d'Alliberament Gai de Catalunya (1975) y al colectivo Dignitat (1976), al que Romero pertenecía en la época. Estos grupos quedaron definidos a partir de entonces como los agentes políticos encargados de articular las reivindicaciones de la disidencia sexual en nuestro país.

La performatividad de la toma de las calles por parte de gays, lesbianas y trans\* es un acto de resistencia frente a las fuerzas, en este caso legales, políticas y sociales, que tratan de ocultarlos y erradicarlos de los espacios de comunidad (Butler, 2017, p. 87). La consecuente visibilidad pública e histórica del movimiento que se activa en esta película subraya la potencialidad política del acto de emerger, de volver visibles en las calles los cuerpos desterrados, organizados y movilizados ahora desde los márgenes hacia los centro de lo público en manifestaciones. Hacerse ver en público es resistir para quien vive, respira y trabaja en la marginalidad, pero al mismo tiempo implica llevar la ley hasta sus límites para evidenciar un estado de opresión y arriesgar los propios cuerpos para mostrar su exclusión ante las cargas policiales. Con las imágenes de *Abajo la Ley de Peligrosidad* se registra ese gesto para que siempre tenga valor y se establece el hito de una conquista que hasta hoy parece irreversible.

### 3 LAS POLÍTICAS DE ALIANZA

En el contexto vital y creativo de los márgenes resulta imprescindible el desarrollo de redes de afecto basadas en el principio de solidaridad, que es una herramienta básica para el desarrollo de las culturas de los dominados (Scott, 2003, p. 175). Solo así se pueden tejer las alianzas necesarias para el desarrollo de formas de resistencia que sean políticamente eficaces y duraderas en el tiempo. En la película anterior ya se vio como durante los últimos 70 se desplegó una campaña de solidaridad en torno a causas, como la derogación de la Ley de Peligrosidad Social, que eran comunes y afectaban a diversos agentes políticos, desde partidos de izquierda hasta los colectivos de marginados compuestos, entre otros, por presos sociales, prostitutas, gays, lesbianas y trans\*. En el espacio cinematográfico marginal que hemos definido se encuentran múltiples muestras del funcionamiento de esta solidaridad, que trasciende la mera amistad, que estaba detrás, por ejemplo, de las colaboraciones entre José Romero y los miembros de Els 5 QK's o de la aparición en las películas de éstos de personalidades de diversos espacios de la resistencia política y de la contracultura catalana de la época, como Armand de Fluvià, secretario general del FAGC, que hizo un breve cameo en su película *Phalus* (1977) o José María Nunes, el director ácrata de la Escuela de Barcelona, que interpreta una versión de sí mismo en el papel de director de cine en *Oscar for murder* (1986). Más allá de los vínculos puramente amistosos, existían afectos políticos que establecían puentes entre proyectos que en principio pueden parecer distantes a día de hoy.

En este sentido, los miembros de Els 5 QK's plantearon la creación de vínculos con la clase obrera por lo menos en dos ocasiones, por medio de sus filmes *Requiem por un jurado de empresa* (1976) y *8 de Maig* (1977), que además tienen en común que son los dos únicos documentales del grupo. Desde 1976, los llamamientos a la unión de los homosexuales a la causa proletaria proclamando que la libertad sexual sólo llegaría de manera definitiva cuando el capitalismo hubiera caído fueron constantes en todos los manifiestos de los colectivos<sup>16</sup>. Por tanto, con ambas películas Los Cucas desarrollaron una idea que circulaba ampliamente en el ambiente y formaba parte de discurso oculto que atravesaba los márgenes del movimiento de liberación homosexual llevándola ahora al terreno cinematográfico, en una adaptación que hicieron a su modo, a partir del despliegue de las formas típicas de su cine, es decir, del humor, la estética camp y las referencias a la cultura popular.

La primera película, *Réquiem por un jurado de empresa*, pretende mostrar cómo se desarrollaban las luchas sindicales tras la muerte de Franco y para ello recoge los testimonios de los trabajadores de Metropolitano de Barcelona, que se dividen en tres facciones distintas, los afines a las Comisiones Obreras, los independientes y los llamados laboristas. Conforme los implicados en las negociaciones con la empresa ofrecen su testimonio ante la cámara se van evidenciando las fricciones, las tácticas opuestas y los intereses encontrados de cada una de las partes. Lo más interesante de la película es el modo en que Els 5 QK's narran el desarrollo de los acontecimientos, desde que se presentan las opciones sindicales hasta que se resuelve el conflicto tras la celebración de una asamblea, pues es precisamente en esa forma donde reside el hermanamiento entre la clase obrera y el movimiento de liberación homosexual. Lejos de los posicionamientos estéticos clásicos del cine de temática obrera —pensemos, por ejemplo, en la seriedad de las películas clásicas de S. M. Eisenstein— aquí el principal recurso creativo es el humor de quien mira con distancia crítica los debates que separan a los trabajadores en lugar de unirlos. Con un tono descreído, socarrón, y de tintes cómicos y camp la película ironiza sobre los juegos de poder implícitos en las luchas del movimiento obrero a través de la reapropiación

de canciones populares españolas en su banda sonora, como *La tarántula* (Marujita Díaz) o *Carceleras del Puerto* (Sara Montiel), que se emplean para ilustrar los engaños y las traiciones en todo el proceso de negociaciones. Esta forma narrativa hace que el espacio de enfrentamiento obrero tradicionalmente definido por la lucha de clases, aparezca ahora recompuesto de modo que sus límites ya no sean tan firmes, sino que por ellos permeen otras sensibilidades propias del universo homosexual de Els 5 QK's, como la copla o la pluma. La alianza que propone esta película pasa por travestir al obrerismo con tacones y peineta.

El segundo ejemplo de la alianza con el proletariado se encuentra en *8 de maig*, un documental que homenajea a Luisa, la madre de Luis Escribano, que había sido militante comunista durante la Segunda República y la Guerra Civil. El homenaje consiste en la filmación de la fiesta organizada por el PSUC el día 8 de mayo de 1977 con motivo de la celebración de su legalización algunos días antes. A lo largo del metraje se suceden las imágenes de gente comiendo, jugando, charlando y celebrando en un entorno campestre entre pinos, banderas rojas, puestos de libros y mesas de camping. En la banda sonora se escucha la voz de Luisa, que ofrece un testimonio detallado de los sufrimientos pasados en la cárcel, primero en Albacete y después en Barcelona, donde permaneció encerrada desde el final de la guerra hasta 1944. Se trata pues de un intento por recuperar la memoria histórica de una obrera víctima del franquismo con el marco de fondo de la fiesta del PSUC. En el sentido formal destaca otra muestra de hibridación estética proletaria y camp propia las alianzas según la lógica de Los Cucas. Se encuentra al inicio del film, cuando suena en la banda sonora el *Cara al sol* y de pronto la pantalla se tiñe de rojo, aparecen la hoz y el martillo símbolo del proletariado en una esquina de la pantalla y una estrella en el medio donde se ve el logotipo de Els 5 QK's (Fig. 2). Los significantes del nacionalcatolicismo, en la banda sonora, y del comunismo en la iconografía, aparecen atravesados de golpe por el sentido de disidencia sexual que ya en 1977 arrastraban los miembros de Els 5 QK's que, quizás junto a Pedro Almodóvar, eran los más prolíficos representantes del cine homosexual subversivo<sup>17</sup> de cuantos directores se situaban en esos márgenes. El icono del comunismo se muestra en esta imagen enfrentado dialécticamente al himno de Falange Española, y el logotipo de Els 5 QK's surge en apoyo visual del primero sumando fuerzas en el fondo rojo y dando lugar a una alianza gráfica entre el proletariado y la liberación homosexual. Este tipo de sinergias fueron habituales entre el activismo de base de la transición, muestra de ello fue que el colectivo Movimiento Democrático de Homosexuales (MDH) estuviera fundado por militantes del PCE, que miembros de la LCR hicieran lo propio con el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) y que el movimiento libertario y anarcosindicalista, con la CNT a la cabeza, constituyera también un foco de apoyo a las causas de gais, lesbianas y trans<sup>\*18</sup>.

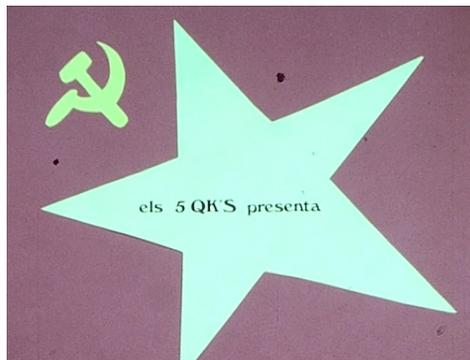


Figura 2. 8 Maig, 1978 ©Els 5 QK's

#### 4 EL HUMOR CORROSIVO

Desde los relieves decorativos de las catedrales de la Edad Media hasta Slavoj Žižek (2016), pasando por los caricaturistas franceses de todo signo político durante la Revolución de 1789, las teorías psicoanalíticas de Sigmund Freud o los chistes que circularon bajo el Tercer Reich (Herzog, 2014) y la URSS de Stalin (Várnagy, 2017), el humor destaca como una de las herramientas más eficaces para erosionar las estructuras de poder y desmontar las fórmulas represivas que funcionan socialmente en el plano simbólico. En el código cultural empleado en los espacios de socialización homosexual de los 70 fue habitual emplear el humor para generar complicidades, denotar afinidades y plantear un marco de resistencia cultural y vital en el que se compartían referencias sociales y gustos comunes. El humor era tan propio de las expresiones culturales del movimiento de liberación homosexual como la pluma o la teatralidad camp, era una forma desde la que crear modelos identitarios y así puede verse en la mayor parte de las películas de Pierrot, Almodóvar o Els 5 QK's. Estos últimos realizaron en 1980 la película *También encontré mariquitas felices*, que emplea de forma paradigmática la ironía y el humor negro.

Cuando lo cómico surge desde los márgenes es habitual que tenga un tono crítico y de denuncia. A través de él se pueden señalar matices de la realidad que no se perciben con normalidad y permite además el acercamiento a construcciones culturales complejas, como el heteropatriarcado, de un modo liviano, atractivo y asimilable para el público no especializado. Esto es lo que ocurre en la película de Los Cucas, en la que, entre otras cosas, se plantea el análisis y la subversión desde el humor de las principales instituciones represivas de la homosexualidad bajo el franquismo como la ciencia médica, la Iglesia, la escuela y el entorno familiar. Algo tan complicado como detectar y explicar el funcionamiento de los espacios desde los que se generan los saberes en torno a la sexualidad y se define la norma y la abyección, queda comprimido en un pequeño fragmento de *También encontré mariquitas felices* en el que Francisco, el protagonista, en un momento de desesperación tras recibir la noticia de la muerte de su amante, explica cuánto ha sufrido en el pasado debido a las agresiones homófobas y para ello recurre a los recuerdos encerrados en su diario. Echando la vista atrás se muestran en pantalla algunos episodios clave en el despertar de su conciencia de oprimido y sobre todos ellos se despliega una mirada irónica autorreferencial en la que se pueden reconocer los homosexuales de varias generaciones crecidos bajo el signo del nacional catolicismo franquista. Las páginas del diario que se abren para ilustrar la vida de Francisco marcan fechas fundamentales para la memoria histórica del franquismo, por ejemplo, el 12 de octubre (antiguo Día de la Raza), el 18 de julio (día del llamado "alzamiento nacional") o el 20 de noviembre (día de la muerte de José Antonio Primo de Rivera y de Franco). Cada fecha conduce a un flashback que alude a una de las instituciones represoras. La primera es la escuela, en la que una caricatura de profesor con el retrato de Franco a la espalda le regaña por no jugar al fútbol y le castiga a repetir 2.500 veces "yo soy un niño, yo soy un macho". Después se suceden las versiones esperpénticas de una familia que le rechaza, le insulta y le pega; de la Iglesia católica, representada por un sacerdote que le avisa de que para estar en paz con Dios ha de dejar de practicar el sexo con hombres y termina por pegarle con un crucifijo; y de la psiquiatría, por medio de un psiquiatra obsesionado con los pechos de las mujeres y que trata de convencerle de que lo normal es esa obsesión y no las que Francisco tiene con los hombres. Pero entre todos los recuerdos de su diario destaca el último, cuando se abre la página del 20 de noviembre de 1975 para contar que ese día "pasó algo que cambió su vida". Cuando todo el público espera que se hable de la muerte de Franco, en realidad lo que ocurrió ese día fue que Francisco se depiló por primera vez y enfadó así a su novio que desde entonces también le rechazó por tener demasiada pluma. El humor aquí

funciona con carácter subcultural porque apela a una memoria común y unas vivencias colectivas. Gracias a él y a la perspectiva distanciada y ridícula que provoca sobre aquellos que detentaban el poder de humillar y reprimir (Franco, la educación, la Iglesia, la psiquiatría) se refuerza al colectivo oprimido para hacer frente al estigma.

Otra muestra del funcionamiento político del humor en este film es el tono festivo y alegre en que el protagonista Francisco y sus amigos plantean que la única alternativa a la violencia y la persecución que sufren quienes, como ellos, son reprimidos y perseguidos por su identidad sexual, es la organización de bandas callejeras de gays y travestis que utilicen también la violencia contra sus agresores. Quizás este argumento hubiera sido polémico si se hubiera puesto sobre la mesa con seriedad —también es probable que con la normativa actual lo fuera de cualquier manera. En cambio, al hacerse a través de la formación de un grupo llamado Mariconas Street Band que se visten con toda la pluma y el exceso posible hace que resulte cómico ante los espectadores. Tal comicidad formaba parte del objetivo de *Els 5 QK's*, pero sin duda también existe una apuesta clara por la organización y autodefensa por parte del grupo que termina en una secuencia en la que la Mariconas Street Band tiende una emboscada en un parque a unos agresores y les arranca los genitales como culmen de su venganza (Fig. 3). En unas afirmaciones en el texto de la hoja de sala que *Els 5 QK's* redactaron para acompañar la película, afirmaban que la estructura narrativa de *También encontré mariquitas felices* hacía posible que el público pudiera tomarse “la píldora” que había dentro del film (*Els 5 QK's*, c. 1980). En este sentido, el envoltorio cómico que atraviesa la película era el acompañamiento perfecto para digerir el mensaje que había de trasfondo: la crítica a las instituciones de poder que perpetuaban las condiciones precarias de su vida en los márgenes y una llamada a la violencia para acabar con su situación precaria. Sólo en el estado de excepción cotidiano que se da en los márgenes podía servir el licor de la risa para tragar una píldora semejante.



Figura 3. También encontré mariquitas felices ©Els 5 QK 's

## 5 RECICLAJE Y REAPROPIACIONISMO

Con una lógica cultural similar a la de la estética posmoderna, el cine realizado desde los márgenes de la homosexualidad se convirtió en escenario de múltiples cruces de referencias musicales, literarias, cinematográficas, sociales y políticas que en origen podían ser ajenas a la cultura

homosexual, pero que mediante su reutilización y su inserción en dichos filmes pasaban a formar parte de ella como elementos que definían un gusto concreto y una manera de expresarse propia. El reciclaje que dio lugar al pastiche camp resultaba de la necesidad, derivada de una situación de represión fuerte, de reinterpretar desde marcos culturales propios ciertos elementos que se encuentran de manera amplia en la sociedad. Son muchos los ejemplos que podrían citarse entre la filmografía de nuestros directores, pero quizás los más interesantes sean los que se refieren a la asimilación de estrellas de Hollywood y de la cultura popular española bajo el franquismo, así como a la reinterpretación de algunos géneros cinematográficos en clave gay.

Sin lugar a dudas, en lo que se refiere a las estrellas americanas buena parte de la atención se centró en la figura de Marilyn Monroe. A ella recurrió Almodóvar en su *Homenaje* (1975), en el que grabó la preparación de un altar dedicado a la actriz con una foto suya coronando la escena al final de unas escaleras cuyos peldaños eran libros forrados con más fotografías suyas y que además estaba lleno de estampas también con su imagen (Strauss, 2001, p. 22). De igual manera homenajeó Pierrot a Marilyn a través de sus películas y sus espectáculos en directo. En *Miss Drácula* (1974) y *Miss Drácula contra el impero de la leche* (1976), por ejemplo, el espíritu de Monroe atraviesa su universo fantaterrorífico desde las pelucas hasta las dotes de seducción de la travesti vampira protagonista. Además Els 5 QK's recurrieron también al prototipo femenino de Marilyn en varios de sus films, y en muchas de sus espectáculos teatrales, entre los que destacó *Polvo de estrellas*, que fue registrado por el cineasta Carles Comas. En él se suceden varios números que recurren al modelo Marilyn, los más interesantes son un sketch en el que dos mujeres *albañilas* trabajan y hablan de sus experiencias con los hombres vestidas como la americana, y el número final, en el que aparecen tres Marilyns como tres Gracias en el escenario haciendo un picnic que acaba en un enfrentamiento cuerpo a cuerpo entre ellas.

Sobre la reapropiación de algunos elementos de la cultura popular española producida durante los años de la dictadura, en las películas también se aprecia cómo la canción española y las referencias a la historia y la liturgia católica, fueron elementos que de manera recurrente pasaron a formar parte del universo gay de los 70. La copla constituyó la banda sonora de numerosas películas, desde los trabajos de Pierrot, como *Miss Drácula*, donde se escucha el tema *La viuda*, de Rocío Durcal, hasta el *Y yo espero*, de Sara Montiel, que suena como tema principal en *Buscando el camino de tu amor* (1979), de Els 5 QK's. Por su parte, el imaginario religioso y la cultura católica aparecen como referente de numerosas obras, por ejemplo, en el mantón de



Figura 4. La bicicleta lila ©José Romero Ahumada

manila negro y demás indumentaria de luto que utiliza, de nuevo, la vampira transformista de *Miss Drácula*, de Pierrot, o la historia que se cuenta en *La Caída de Sodoma* (1975), de Pedro Almodóvar, donde el autor provoca una alteración incestuosa de la historia bíblica en la que al huir de Sodoma las hijas de Lot, se refugian en una cueva y lamentan la ausencia de su padre porque no podrán acostarse con él y engendrar así a las futuras civilizaciones. Por encima de todas, quizás la referencia religiosa reinterpretada de un modo más irreverente es la que se produjo en *La bicicleta Lila* (1979) de José Romero, en la que uno de los feligreses que asiste a una misa se obsesiona con el cuerpo de Cristo con el que tendrá sueños y visiones eróticas hasta que al final del film practica una felación a una escultura suya que cobra vida como resultado del deseo y la pasión sexual (Fig. 4).

Junto a las referencias a personajes y aspectos culturales concretos otro elemento de apropiación importante fue la adaptación de géneros cinematográficos mainstream al universo homosexual. Ya sabemos que Almodóvar demostró un especial interés en la tergiversación de temas bíblicos y, aparte de *La caída de Sodoma*, también realizó en 1979 *Salomé*, aunque esta vez en 16 mm. Sin embargo, en este apartado destacaron sobre todo Pierrot y Els 5 QK's. El primero se especializó en adaptar los ambientes de terror y las historias de vampiros a un imaginario propio habitado por monstruos travestis, como se aprecia, entre otros, en su temprano cortometraje *Vampiros* (1972), y en las ya citadas *Miss Drácula* y *Miss Drácula contra el imperio de la leche*. En ellas abundan los castillos y los sarcófagos habitados por vampiras travestis de estética disco pop, que antes de asesinar a sus víctimas las deleitan con bailes sensuales y espectáculos propios del cabaret (Fig. 5). Muchos de los actores que intervinieron en sus películas procedían del cabaret, de su propia compañía o de sus círculos más próximos, el mejor ejemplo de ello es el de Violeta la burra que protagonizó *Vampiros*. De este modo confluyen en sus films dos de los intereses creativos del artista, el espectáculo de variedades y el mundo de lo fantástico y el terror, que cultivó a lo largo de los 70 en artículos



Figura 5. Fotografía durante el rodaje de *Miss Drácula* ©Pierrot

e ilustraciones que publicó en revistas como *Creepy*, *Lib*, *Terror-fantastic*, llegando incluso a editar a editar la suya propia, llamada *Vudú*. Por su parte Els 5 QK's se fijaron en otros géneros, como el western al que dieron rienda suelta en su película *Al oeste del Rancho Culvert* (1982). Esta obra se incluye entre las manifestaciones culturales que tratan el tema de los vaqueros desde un punto de vista homoerótico estableciendo un posible diálogo con otras propuestas foráneas más o menos contemporáneas, como *Lonesome Cowboys* (1968) de Andy Warhol o el imaginario homocountry de los dibujos de Tom of Finland. El colectivo trabajó además ampliamente el thriller en títulos como *Cartas sin destino* (1979) o *Buscando el camino de tu amor* (1978), en los que la pasión y los celos que fluyen entre amantes, siempre varones con identidades marcadamente afeminadas, dan lugar a embrolladas tramas detectivescas en las que se incluyen de manera habitual guiños tanto al cine de suspense como al melodrama, con *Lo que el viento se llevó* como referente constante.

Por la margen fílmica del movimiento de liberación homosexual circulaban como vemos corrientes que traían aires del catolicismo, de la copla, de las divas de Hollywood, de vampiros, vaqueros y crímenes de pasión. Las películas, como elementos de una resistencia, muestran los procesos de absorción y reorientación de referencias diversas para la creación de una cultura rica que viene y va de lo estrictamente marginal generando nuevos sentidos homoeróticos allí donde no los había de una manera clara, y abriendo vías para tejer alianzas culturales con esferas originariamente distantes, desde el fantaterror y la religión, al mundo de la copla y los cowboys.

## 6 EL MARGEN COMO TERRITORIO EXPANDIDO

La última consideración sobre la creación desde los márgenes de la disidencia sexual cinematográfica en los años 70 sitúa de nuevo nuestra atención sobre los límites de la misma idea de margen. Cuando anteriormente se habló de la política de alianzas desarrollada desde el cine del movimiento de liberación homosexual hacia otros colectivos, partidos de izquierda y movimientos sociales, ya se puso el foco en una cierta tendencia expansiva, a través de políticas de colaboración y solidaridad, como una de las estrategias de creación y resistencia características de los creadores al margen. Esta lógica de prolongación de lo marginal en un sentido político suele ser más restrictiva cuando se plantea desde un punto de vista geográfico, puesto que la idea de lo marginal, sobre todo vinculada a las expresiones experimentales y underground que estamos viendo en estas páginas, suele encontrar sus límites en las fronteras de lo puramente urbano. Y esta tendencia es aún más fuerte cuando, como en el caso que nos ocupa, la marginalidad viene marcada por una disidencia sexual y de género, pues es bien sabido que en España durante los años 70 fueron muchos los gays, lesbianas y trans\* que emigraron de los pueblos y ciudades de provincia a grandes capitales, fundamentalmente Barcelona, para poder vivir allí su vida con una mayor libertad. Entonces, los márgenes se identifican con espacios privados, clubes de noche y lugares de cruce y encuentro fugaz, como baños públicos, estaciones de metro y de tren, parques, cines, calles oscuras, etc. En algunas películas de Els 5 QK's, como *Cucarecord* (1977/78) o *Buscando el camino de tu amor*, se puede seguir con claridad buena parte de la geografía de cruising de la Barcelona de los 70.

Sin embargo, en la filmografía de la época destaca una película que plantea la expansión de la marginalidad en un sentido diferente, pues no apunta a la ciudad sino hacia la periferia geográfica y el entorno más rural. Se trata de *El dret d'estimar* (1979) de Esteve Rovira, en

la que se cuenta la historia de Andrés, un joven andaluz que abandona Sevilla huyendo de la homofobia que ha hecho imposible su amor para desplazarse a Cataluña, pero que en lugar de ir a un núcleo urbano se instala en San Celoni, el pueblo donde vive su tía. Allí sufrirá también la homofobia cuando se enamora Jaime, que tiene novia. Ésta les descubre juntos en la cama y la noticia se expande por todo el pueblo (Fig. 6). Al final de la película Jaime vuelve con su novia y Andrés se queda solo de nuevo. En *El dret d'estimar* se despliega el relato de la vida del protagonista en el armario y el surgimiento desde allí de una conciencia crítica decidida que se posiciona contra la homofobia generalizada en la sociedad. La película está atravesada por un halo de tristeza —el final sobre todo apela a una imposibilidad de alcanzar la felicidad— que es propia del estigma social existente entonces sobre la homosexualidad, pero ese sentimiento está en permanente tensión con un discurso contundente de condena en el que se pone de manifiesto la rabia de Andrés y su enfrentamiento con la sociedad que le reprime. Lo interesante en este caso es que ese enfrentamiento y el universo homoerótico que conlleva su puesta en imágenes, compuesta entre otras cosas por escenas íntimas de afecto y sexo explícitos entre Jaime y Andrés, se desplaza desde la ciudad, donde todo lo relativo a la homosexualidad se había visibilizado de una manera más natural durante los últimos cinco años (1975-80) hacia medio rural. Este nuevo enfoque no sólo se lleva a cabo al situar la trama de la película en una localidad de periferia, sino también al planificar la exhibición del film en los diferentes pueblos y ciudades pequeñas de Cataluña<sup>19</sup>, donde la mayor parte de las veces acudía por iniciativa propia y sólo ocasionalmente fue invitado por alguien de la localidad en que se hacía la proyección<sup>20</sup>. En términos culturales esto tuvo una doble implicación. Por un lado se logró extender un imaginario homosexual que, además de lo dicho estaba formado por imágenes de desnudos masculinos tomadas de las revistas eróticas y de porno gay de la época, que quizás llegaban por primera vez estas geografías más distantes. Por el otro, se generaba un espacio para el diálogo y el debate sobre temas ya manidos en el entorno urbano pero no en los pueblos; hecho que estaba apoyado por la presencia de Rovira, que solía acompañar los pases y daba pie a un coloquio con los asistentes<sup>21</sup>. En este sentido, como cuenta el mismo director en una entrevista concedida a la revista *Party* (Arconada, 1980, p. 11), resultó especialmente interesante el debate posterior al estreno de la película en San Esteve de Palautordera, una localidad del interior de la provincia de Barcelona. Allí el cura del pueblo, que cedió el local para la proyección, acabó afirmando durante el debate que la homosexualidad era una enfermedad y que él conocía unas pastillas que la curaban. Rovira cuenta cómo el público reaccionó ante estas



Figura 6. El dret d'estimar ©Esteve Rovira

afirmaciones riéndose del cura y mostrando, al contrario que este, una condena generalizada de la violencia que sufre el protagonista en la obra. Como puede verse gracias a *El dret d'estimar* y a la voluntad de Rovira, los márgenes de la disidencia sexual y cinematográfica de los años 70 se extienden desde los circuitos habituales del súper 8 y del “gay power” catalán hasta el campo y lo rural; cambian los públicos, los sentidos que cobran las obras se amplían también, y por tanto se expanden los marcos de la resistencia.

A través de estas páginas hemos podido comprobar cómo en los márgenes no funcionan las mismas lógicas que en los centros, donde las narrativas oficiales suelen ser monolíticas e incuestionables. Por tanto no resulta sorprendente afirmar que la historia y el mapa que aquí se han dibujado son fieles a la realidad vivida por sus protagonistas durante los años 70 y los primeros 80, pero no son excluyentes de otras narrativas. El recorrido planteado arriba permite perfilar la hipótesis de un marco de acción marginal de la disidencia sexual durante los años 70 en la España posfranquista en el que un grupo de cineastas vinculados por un imaginario y unos medios técnicos comunes realizaron una serie de películas a través de las cuales expusieron algunas estrategias de creación que son propias de los márgenes y que al mismo tiempo señalan esas obras como espacios de resistencia cultural. La toma de las calles, la política de alianzas, la utilización del humor como recurso crítico, la reapropiación camp y la expansión geográfica del espacio creativo son elementos que forman parte del discurso oculto que circulaba en los márgenes de la disidencia sexual de la época y de un modo u otro atraviesan los filmes de Pedro Almodóvar, José Romero, Pierrot, Els 5 QK's y Esteve Rovira. Al mostrarse con una perspectiva de conjunto las películas y sus planteamientos estratégicos vistos en este texto permiten hablar de una sexopolítica cinematográfica que provee a los espectadores de herramientas, referencias y escenarios para confrontar con la normatividad heterosexual dominante. El valor político de estas películas las vincula a los proyectos de resistencia necesarios para la pervivencia en la marginalidad durante los años 70 y señala aquel momento como el punto de partida del pensamiento y el imaginario de las disidencias sexuales y de género más recientes.

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

## Bibliografía

---

**Anónimo** (1978). Los partidos se suman a la liberación gay. *Ying Yang*, 7, 1-4.

**Arconada, L.** (1980). El derecho de querer, film gay hecho por aficionados. *Party*, 157, 9-11.

**Berzosa, A.** (2014). *Homoherejías filmicas. Cine homosexual subversivo en España en los años 70 y 80*. Madrid: Brumaria.

**Butler, J.** (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Barcelona: Paidós.

**Contel, R.** (1979). Cine de homosexuales, *Cinema 2002*, 56, 54-56.

**De Flavià, A.** (1977). Los movimientos de liberación homosexual en el Estado Español”, en Weinberg, M. y Williams, C. *Homosexuales masculinos*. Barcelona: Fontanella.

— (2003) *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-75)*. Barcelona: Laertes.

**Herzog, R.** (2014). *Heil Hitler, el cerdo está muerto*. Madrid: Capitán Swing.

**Martí Rom, J. M.** (1982). “La Central del Curt, una peculiar experiencia: fin de una etapa”, *Dirigido por...* 99, 14-15.

**Mira, A.** (2004). *De Sodoma a Chueca*. Madrid: Egales.

**Nazario** (2004). *La Barcelona de los años 70 vista por Nazario y sus amigos*. Barcelona: Ellago.

**Romaguera, J.** (1978). “Aproximación al movimiento cineclubístico en Catalunya”, *Cinema 2002*, 38, 48-49.

**Scott, J. C.** (2003). *Los dominados y el arte de la resistencia*. Nafarroa: Txalaparta.

**Soriano Gil, M.A.** (2005). *La marginación homosexual en la España de la transición*. Madrid: Egales.

**Strauss, F.** (2001). *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Barcelona: Akal.

**Ugarte Pérez, J.** (2004). “Entre el pecado y la enfermedad”. *Orientaciones: Represión franquista*, 7, 7-26.

**Ugarte Pérez, J.** (Ed.) (2008). *Una discriminación universal. La homosexualidad bajo el franquismo y la transición*. Madrid: Egales.

**Várnagy, T.** (2017). *Proletarios de todos los países... ¡Perdonadnos!* Madrid: Clave Intelectual.

**Zizek, S.** (2016). *Mis chistes, mi filosofía*. Barcelona: Anagrama.

## NOTAS

---

1. Sobre el funcionamiento de la heteronormatividad bajo el régimen franquista pueden consultarse algunos trabajos, como los de Mira (2004) o Ugarte Pérez (2004; 2008).
2. Su actividad aquellos años puede seguirse en los resúmenes de los festivales y en las programaciones que se incluyen en revistas especializadas como *Cinema 2002*, *Dirigido por...* y *Paso estrecho*.
3. Información obtenida en conversaciones con José Romero (16.5.2017)
4. En 1980 la Semana pasa a denominarse Festival Internacional de Cinema Super 8.
5. La homosexualidad no se eliminó como categoría a la que aplicar esta ley hasta 1979.
6. Un estigma construido desde el código penal, la Iglesia, la medicina y la escuela, entre otras instituciones productoras de saber en la España franquista. Desde allí se señalaba a los espacios de socialización homosexual como lugares de vicio, delincuencia, pecado y enfermedad.
7. Desde 1978 el FAGC defendió una política integracionista enfocada fundamentalmente a la derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, a la normalización social de la homosexualidad y a la legalización de los colectivos.
8. Entre otras la Liga Comunista Revolucionaria, el Movimiento Comunista o la Confederación Nacional del Trabajo, por citar algunas.
9. Es sobradamente conocido el caso de Pedro Almodóvar, que trabajaba en Telefónica y solo podía dedicarle al cine su tiempo libre. Lo mismo le ocurría a los miembros de Els 5 QK's, que rodaron la mayor parte de sus películas en fines de semana.
10. En Barcelona, por ejemplo, el Cine Maldà o el Arkadin, y en Madrid el Alphaville
11. Como el Centre Internacional de Fotografia de Barcelona y la ya mencionada Sala Aurora, que se organizó temporalmente en el interior del mismo.
12. Luis Escribano afirma que era habitual proyectar las películas de Els 5 QK's en las oficinas de Metropolitano de Barcelona, la empresa en la que él trabajaba, y la proyección de cine militante en fábricas también fue un hecho habitual. Información obtenida a en conversación con Luis Escribano (25.8.2011).
13. El caso más conocido fue el Cine-Movil de la distribuidora Central del Curt (Martí Rom, 1982, pp. 14-15).
14. En este caso no se verían únicamente afectados por lo estipulado en la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, sino también por los delitos de escándalo público (el artículo relativo a la homosexualidad en la ley que regulaba el escándalo público no se eliminó hasta 1988), y delito de asociación (desde 1976 existía el derecho de asociación que

permitía la existencia de partidos políticos, excepto el PCE y los de extrema izquierda, pero la homosexualidad seguía estando perseguida y los colectivos del movimiento no habían sido legalizados aún, el FAGC fue el primero en 1981).

15. Entre los primeros textos que tratan de recuperar la historia en primera persona destacan los textos incluidos en la revista *Aghois. Suplemento de Arcadie para los amigos de España* editada por el Movimiento Español de Liberación Homosexual en Francia desde 1972 o los artículos tempranos de Armand de Fluvià (1977).
16. Así puede verse en la selección de manifiestos incluidos en Soriano Gil (2005, pp. 127-205).
17. En un trabajo anterior he definido ampliamente esta categoría (Berzosa, 2014)
18. Buen ejemplo de ello fue la presencia de gais y travestis en las Jornadas Libertarias, organizadas entre otros por la CNT. Además, la Confederación aparece como uno de los firmantes habituales los comunicados en apoyo a las marchas del Orgullo junto a otras formaciones (Anónimo, 1978, pp. 1-4).
19. Esto no quiere decir que el film no se distribuyera en Barcelona, donde también se pasó en los circuitos que garantizaba el colectivo Barcelona Super 8.
20. Información obtenida en correspondencia con Esteve Rovira. (5. 11.2017)
21. *Idem.*

