

RESUMEN

El artículo tiene como objetivo analizar el papel del travestismo en los medios de comunicación y, en concreto, en el cine español de la Transición (1975-1981). La figura más representativa del travestismo escénico musical durante la transición fue Paco España, imitador de cantantes folclóricas durante los setenta. La primera cuestión que nos planteamos es cómo el travesti recupera la notoriedad que había perdido con la instauración del franquismo. Si bien Judith Butler atribuye a la práctica transformista la capacidad para escenificar desde la parodia el carácter performativo de cualquier identidad de género, en la España de la Transición, el travestismo también desafiaba al orden político, como un símbolo de contrapoder monolítico que permite ejemplificar públicamente el fin de la "virilidad" del poder franquista, aunque sin afirmar plenamente todavía una nueva identidad democrática. Supone una transgresión simbólica del modelo de virilidad franquista que además se exterioriza, sobre todo en los espectáculos públicos que proliferan en lugares turísticos y en las grandes ciudades.

Palabras clave: Travestismo, Transición Española, Franquismo.

ABSTRACT

The aims of this article is to analyze the role of transvestism in the media and, specifically, in the cinema of the Spanish Transition (1975-1981). The most representative figure of musical stage transvestism during this period was Paco España, impersonator of folk singers during the seventies. The first question is how the transvestite recovers the notoriety that he had lost with the establishment of Francoism. Although Judith Butler attributes to drag queen practice the ability to stage from the parody the performative character of any gender identity, in the Spanish Transition, transvestism also challenged the political order, as a symbol of monolithic counter-power that allows publicly exemplifying the end of the "virility" of Franco's power, although without fully affirming a new democratic identity. It represents a symbolic transgression of the Francoist virility model that is also externalized, especially in public shows that proliferate in tourist places and in big cities.

Key words: Transvestism, Spanish Transition, Francoism.

Paco España y El Travestismo Escénico durante la transición
Paco España and Stage Transvestism during the transition
pp. 106 a 130

PACO ESPAÑA Y EL TRAVESTISMO ESCÉNICO DURANTE LA TRANSICIÓN

PACO ESPAÑA AND STAGE TRANSVESTISM DURING THE TRANSITION

Dr. Julio Arce
Universidad Complutense de Madrid
*España**

Transformismo y travestismo son términos que designan prácticas mediante las cuales los hombres adoptan la apariencia del género femenino. El maquillaje, los gestos, los ademanes, la vestimenta o las inflexiones de la voz, de acuerdo con la idea de Judith Butler¹ de que el género es un acto performativo, se convierten en elementos necesarios para que se produzca esa transformación. Si bien el cambio de rol no es exclusivo del género masculino y ha habido mujeres que se visten de hombres —desde Juana de Arco hasta las *drag king* en épocas recientes—, ha sido menor su visibilidad en el ámbito público. Como resultado de estas prácticas aparecen los transformistas, los travestis o las *drag queen*, expresiones que parecen sinónimas pero que tienen un distinto valor performativo.

El propósito de este artículo es analizar el fenómeno del travestismo escénico y determinar su valor performativo en la España de la Transición de la dictadura de Franco a la monarquía constitucional instaurada en el año 1975. La historia contemporánea en España está fuertemente determinada por una dictadura que ocupó las décadas centrales del siglo XX durante casi cuarenta años. El golpe de Estado llevado a cabo por el ejército en 1936 y liderado por Franco, condujo a una cruenta guerra civil y a un régimen represivo y autoritario.

* Correo electrónico jc.arce@ghis.ucm.es Artículo recibido el 25/10/2020 y aprobado por el comité editorial el 20/11/2020

¹ Butler, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, p. 17.

La muerte del dictador en 1975 propició la transformación del Estado franquista hacia un régimen democrático impulsado institucionalmente por la monarquía, encarnada por el rey Juan Carlos I, a quien Franco había designado como legítimo heredero. Los años que van desde los últimos estertores del franquismo hasta los primeros años ochenta son los llamados años de la Transición. En ellos se produjo la sustitución de las estructuras de poder de la dictadura por unas nuevas, homologables a las del resto de los países democráticos del entorno europeo. Sin embargo, los años de la Transición no estuvieron exentos de problemas y conflictos sociales; la crisis del petróleo dio lugar a una crisis económica que afectó profundamente a las clases medias urbanas; en algunas zonas de España se reavivó el fervor nacionalista y separatista que provocó el recrudecimiento de las acciones terroristas, en especial de ETA². Los recién legalizados partidos políticos se dividieron entre los que querían una ruptura total con las instituciones heredadas del franquismo (entre ellas la monarquía) y los reformistas que pretendían una transición a la democracia desde arriba.

A pesar de la crisis económica y los conflictos políticos, la sociedad española se encaminó rápidamente hacia la liberalización y modernización de unas costumbres ancladas en el pasado. No debemos olvidar que el régimen de Franco tuvo como aliado institucional a la jerarquía de la Iglesia Católica que impuso, a través de las prerrogativas que Franco le concedió en materias como: la educación y la censura, una moral restrictiva, sobre todo en lo concerniente a la sexualidad.

Los años de la transición son, por tanto, años de liberalización, del llamado “destape”³ y de la visibilidad de ciertos comportamientos que habían estado prohibidos o estigmatizados en el régimen anterior. Esta situación explica como el travestismo o la exhibición del afeminamiento fue la base para la construcción del personaje del “mariquita”, muy popular en las producciones audiovisuales de la Transición; se trataba de un viejo estereotipo de homosexual que el incipiente activismo gay rechazaba.

El travestismo es un fenómeno muy complejo que se manifiesta de diversas maneras. En nuestro caso se abordará el denominado travestismo escénico, es decir, aquel que se presenta en el contexto de un escenario, ya sea teatral, cinematográfico, televisivo o por cualquier otro medio en el que haya un acto institucionalizado y una representación dramática. Que un hombre apareciera

² ETA: Euskadi Ta Askatasuna. Del euskera “País Vasco” y “Libertad”, organización terrorista separatista vasca que funcionó entre 1958 y 2018.

³ Herrera, Ángel Antonio (2018). “El destape conquistó el cine español”, ABC, 13-08-2018. https://www.abc.es/estilo/verano/abci-destape-conquistó-cine-espanol-201808130257_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com. Consultado el 04 de noviembre del 2020.

en las tablas disfrazado de mujer no era una novedad en los años setenta del siglo pasado. Era normativo, por ejemplo, que los hombres hicieran los papeles de mujer en el teatro inglés de la época isabelina y en el teatro Kabuki de Japón. También existen abundantes testimonios de la utilización de este recurso en la escena dramática del Siglo de Oro español. La inversión paródica de los roles de género en el teatro romántico tampoco era extraña y son muchos los ejemplos que se encuentran en el teatro lírico popular del siglo XIX (sobre todo en la zarzuela y el “género chico”). El travestismo de la Transición, a diferencia de estos fenómenos, se representaba y percibía en términos paródicos. De él se hacía una lectura *camp* y, para ello, no era suficiente la ilusión de la feminidad; el intérprete debía salirse de su papel o ironizar sobre él, haciendo visible la distancia entre la imitación y la realidad⁴.

A pesar de que el título de este trabajo comienza con un nombre propio, no es mi intención analizar o valorar exclusivamente la trayectoria de este artista. La figura del transformista Paco España me servirá para conducir un fenómeno históricamente situado en un contexto político y social concreto, como fue la Transición hacia la democracia en España. Aunque, como hemos indicado anteriormente, se pueden encontrar evidencias del cambio en los roles de género desde que tenemos documentos históricos. El periodo comprendido entre los últimos años del franquismo y los comienzos de la década de los ochenta, son especialmente interesantes por la relevancia que tuvieron en España artistas como Paco España. No obstante, partimos de la consideración de que el travestismo escénico está en relación con la construcción del “sujeto homosexual”.

Alberto Mira se remonta al siglo XIX para situar el inicio del proceso de configuración de un estereotipo ligado a las relaciones homoeróticas que se expresa a través del afeminamiento. Para este autor, “existe una larga tradición, tan escurridiza como persistente de expresar la disidencia sexual en forma de mirada irónica, por ejemplo en el travestismo como cuestionamiento del carácter esencial de los roles de género”⁵.

Del transformismo al travestismo

Paco España ha sido considerado como el “pionero del transformismo”⁶ en su país; este título, no obstante, debe ser matizado pues, como se indicó

⁴ Mira, Alberto (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Madrid: Egales, p. 109.

⁵ Mira (2004). *De Sodoma a Chueca...*, p. 11.

⁶ Cantalapiedra, Ricardo (2012). “Necrológicas. Paco España: pionero del transformismo”, *El País*, (31 de enero del 2012). https://elpais.com/diario/2012/01/31/necrológicas/1327964401_850215.html Consultado el 04 de noviembre del 2020.

anteriormente, el cambio de los roles de género existe en los escenarios desde tiempos inmemoriales. Es cierto que fue uno de los primeros artistas de su generación que subió a los escenarios vestido de mujer cuando aún no había muerto Franco y el travestismo podía ser motivo de denuncia de acuerdo con la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social; pero el franquismo fue un paréntesis de ciertas prácticas que fueron reprimidas, por lo que es preciso conectar al travestismo de la Transición, con los hombres que antes de la Guerra Civil subieron a los escenarios vestidos de mujer y que fueron denominados genéricamente como transformistas.

El “transformismo” fue un término de moda durante el siglo XIX. Aludía a la teoría biológica según la cual los caracteres típicos de las especies animales y vegetales se transformaban por la acción de distintos factores. Los seres vivos no eran inmutables sino que estaban en continua transformación. En el último cuarto del siglo XIX, sin embargo, se aplicó la palabra a aquellos actores (o actrices) que se transformaban en la escena en diversos personajes, ya fueran masculinos o femeninos.

El mítico *macchiettista*, Leopoldo Fregoli (1867-1936) fue el más famoso de los transformistas de la Europa finisecular. Convertía el escenario en una pasarela de personajes de ambos sexos. Sus representaciones eran admiradas por la rapidez de los cambios y no dudaba en utilizar la voz y el canto para hacer el espectáculo más verosímil. El “transformismo de atracciones”⁷ era un fenómeno para todos los públicos que se extendió por toda Europa y América. Fregoli, por ejemplo, fue responsable de la crisis del “género chico” y al auge de las variedades en España. Su fama cruzó el océano Atlántico y obtuvo un extraordinario éxito en Chile, Argentina y Uruguay⁸.

A principios del siglo XX otros transformistas como el francés Robert Bertin, Ernesto Foliers o el famosísimo Edmond de Bries, tomaron el relevo e introdujeron un matiz a su espectáculo de transformación: se convirtieron en “imitadores de estrellas”. El interés de sus actuaciones no estaba en la rapidez de la transformación o en la verosimilitud de los personajes representados, sino en lo que ellos mismos denominaban “suplantación de la feminidad”, en la ilusión de encontrarse ante una verdadera mujer.

⁷ Tomo la expresión “transformismo de atracciones” de “Cinema of Attractions”, acuñada por Tom Gunning para definir al espectáculo cinematográfico en las primeras décadas de su existencia, en las que estuvo integrado en el universo de las variedades y se caracterizó por la espectacularidad y la magia. De hecho, Leopoldo Fregoli fue uno de los pioneros de la exhibición cinematográfica en Italia. Gunning, Tom (1983). “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”, *Wide Angle*, 8, pp. 63-70.

⁸ Como muestra de ello, en la pequeña ciudad de Santo (Uruguay), se conserva una placa de mármol colocada en el vestíbulo del teatro Larrañaga que da cuenta de su paso y del éxito obtenido. La placa lleva inscrita la siguiente frase: “Leopoldo Fregoli. Insuperable trasformista. Omaggio del pubblico saltegnò ammiratore dell’arte sua. Temporada 1906”.

La diferencia entre el transformismo finisecular y el de los años veinte del siglo pasado estriba en que, en este último, la transformación afecta al rol de género; un transformista como Fregoli podía convertirse en personajes característicos, tanto masculinos como femeninos, pero Robert Bertin solo imitaba a las “divas” de la escena del music hall de París; Edmond de Bries construyó su propio personaje y se convirtió en una sofisticada cupletista, con sus propias “creaciones”; Álvaro Retana escribió para él el popular cuplé “Tardes del Ritz”⁹.

Podría calificarse a los “imitadores de estrellas” del primer tercio del siglo XX, como auténticos travestis, sin embargo, este apelativo no fue de uso corriente hasta años más tarde. A finales del siglo XIX encontramos *travesti* como vocablo tomado del francés. En la revista *Blanco y Negro*, por ejemplo, se informa de la visita de Sarah Bernhardt a Madrid; el artículo recoge sus declaraciones en la que no se muestra “partidaria de que las actrices representen papeles masculinos, o sea, del *travesti* en el teatro”¹⁰.

El término no hace referencia en este caso a un actor o actriz, sino a una acción o procedimiento teatral. En el año 1910 el médico alemán Magnus Hirschfeld, acuñó la palabra *Transvestiten*¹¹ para referirse a las personas que conscientemente utilizaban vestimentas del género contrario. Hirschfeld utilizó el término desde una perspectiva médica y consideró que el travestismo constituía una parte del deseo erótico. Los términos travesti y travestismo fueron adquiriendo nuevas connotaciones, más allá de las prácticas teatrales o las consideraciones médicas, conforme avanza el siglo XX.

Alejandra Zúñiga¹² profundiza en esta cuestión y divide el travestismo de acuerdo con sus motivaciones en siete categorías. En primer lugar describe el travestismo estratégico como aquel que se realiza para ocultarse, defenderse, ganar derechos o privilegios. El travestismo mágico-religioso se produciría cuando es necesario ponerse las ropas del género contrario para realizar algún ritual. El travestismo recreativo ocurriría en las fiestas y carnavales cuando, por ejemplo, los hombres se disfrazan de mujeres por diversión. La práctica afectaría a unas pocas prendas en el travestismo modal y haría referencia al uso inducido por la moda de ropas propias del sexo contrario. El travestismo erótico se produciría cuando el intercambio de prendas tiene como objetivo lograr un estímulo sexual. Los dos últimos tipos que señala Alejandra Zúñiga serían los

⁹ Arce, Julio (2019). “Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo de género en la escena de las variedades”, *Miradas sobre el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios*. Enrique Encabo (editor). Madrid: ICCMU, p. 107.

¹⁰ “Sara Bernhardt en el Teatro de la Princesa”, *Blanco y Negro*, 11-11-1889, p. 21.

¹¹ Hill, Darryl B. (2005). “Sexuality and Gender in Hirschfeld’s *Die Transvestiten*: A Case of the Elusive Evidence of the Ordinary”, *Journal of the History of Sexuality*, Volumen 14, N° 3, Julio, pp. 316-332.

¹² Zúñiga, Alejandra (2003). *Apoyo y atención para personas transgéneras en el “Grupo Eon inteligencia transgénica” entre la teoría y la práctica*. Tesis de Licenciatura, UNAM, Ciudad de México, pp. 41-44.

que más nos interesan. En el travestismo de identidad una persona se muestra ante los demás con las vestimentas propias del género contrario, porque se siente más acorde con su identidad. Por último, el travestismo escénico se produciría cuando son actores o actrices los que usan las vestimentas del género contrario durante una actuación o espectáculo.

Paco en la España de la Transición

El verdadero nombre de Paco España era Francisco Morera García. Nació en Las Palmas de Gran Canaria en 1951. Siguiendo la estela de los “niños prodigio”, que tanto éxito tuvieron durante la década de los cincuenta y sesenta en España, y que lanzó a la fama a Joselito, Marisol, Rocío Dúrcal, Pili y Mili o Ana Belén, se presentó en las emisoras locales de su ciudad imitando a Joselito, el “Pequeño ruiseñor”¹³.

Con dieciséis años, emigró a Barcelona con el propósito de dedicarse al espectáculo. Recaló en el Paralelo, una avenida emblemática que comienza cerca del puerto, en las Atarazanas Reales, y finaliza en la plaza de España. Se denominó así, porque su trazado coincide con uno de los paralelos terrestres. Como señala Serge Salaün, el Paralelo “es más que un barrio; es una mini ciudad autónoma dedicada a las diversiones más variadas, a los espectáculos más abigarrados y a todos los ‘vicios’, un universo casi cerrado (o muchas veces presentado como tal) a mitad de camino entre la versión catalana y española de la Corte de los Milagros, pesadilla de los bien pensantes, y un paraíso festivo y fascinante”¹⁴.

En unas pocas cuadras se concentraron, desde finales del siglo XIX, gran número de teatros, *music halls* y cabarets. En el Paralelo barcelonés triunfaron, antes de la guerra civil, dos famosos transformistas, Derkas y Mirko; este último siguió con sus imitaciones de estrellas durante los primeros años del franquismo, aunque vestido de hombre.

Mora Gaspar considera que la llegada del régimen de Franco produjo la intervención del Estado en la moral sexual, lo que califica como “intervención en los cuerpos”. Lo femenino, como sinónimo de debilidad, no cabía en la concepción de una nación viril que se construía desde la orientación heterosexual masculina. Mora Gaspar considera que al trinomio religión, patria y familia, que fundamentó el ideario del primer franquismo, habría que añadir la idea de masculinidad, sin la cual no se podía edificar el nuevo régimen¹⁵.

¹³ “El pequeño ruiseñor” es el título de la película dirigida en 1956 por Antonio del Amo, en la que debutó Joselito (José Jiménez Fernández (1943-)). La película tuvo un extraordinario éxito de público tanto en España como en Latinoamérica, el resto de Europa y en los países árabes.

¹⁴ Salaün, Serge (1996). “El Paralelo barcelonés (1894-1936)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 21, Nº 3, pp. 329-349.

¹⁵ Mora Gaspar, Víctor (2016). *Al margen de la naturaleza. La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas*. Barcelona: Debate, p. 43.

Consecuentemente el transformismo o el travestismo (si nos referimos concretamente al cambio en los roles de género) fueron prácticamente desterrados de los escenarios respetables. A pesar de las restricciones de la dictadura, la frivolidad, la trasgresión y el desafío a la moral mojigata y conservadora de la España de Franco se refugiaron en algunas áreas, como en esta calle de Barcelona. La zona entró en franca decadencia a partir de los años ochenta del siglo XX. Hoy en día siguen en pie teatros como el Apolo, el Victoria o el Condal, y salas de fiestas como El Molino, el local más famoso de la avenida, sin embargo, la fisonomía de este eje urbano ha cambiado sustancialmente.

Paco España comenzó en el Paralelo, al parecer, con muy poca fortuna; viendo cómo los espectáculos de transformismo estaban recuperando el interés que habían tenido durante los años veinte y treinta, saltó a la escena con el nombre artístico de Paco Spain, en un local llamado Barcelona de Noche. Al principio vestía pantalones, aunque se maquillaba como una mujer. Según él mismo contó “Yo actuaba con Franco, y en el camerino había una bombilla que encendían desde fuera cuando venía la policía al local, y entonces, en vez de vestido, nos poníamos pantalones, pero salíamos a trabajar igual. Al final la policía nos dejó por imposibles”¹⁶.

Es difícil averiguar dónde se ofrecían espectáculos de travestis antes de la muerte de Franco, dado su carácter clandestino o semiclandestino, aunque tenemos noticias de alguno de ellos como el ya citado Barcelona de Noche y el Gay Club de Madrid. Esta sala de fiestas, con tal explícito nombre, se inauguró en diciembre de 1974, unos meses antes de la muerte del dictador¹⁷. El franquismo, como su caudillo, estaba agonizando, aunque eso no fue óbice para que en septiembre de 1975 el régimen aplicara la pena de muerte a cinco militantes de grupos armados antifranquistas.

Desde los años sesenta la sociedad española, sin embargo, se había transformado enormemente. Los planes de desarrollo económico fomentaron la aparición de una clase media urbana más abierta y menos conectada con la moral de la Iglesia católica; el auge del turismo puso en contacto a la sociedad española con otros comportamientos y actitudes frente al cuerpo y la sexualidad. Esta transformación permitió que, incluso durante el franquismo, en una época en la que las relaciones homosexuales estaban penadas, hubiera locales como el Gay Club de Madrid con espectáculos de travestis y transexuales.

¹⁶ “Paco España por Paco España (y por Manolín)”, *Canarias7*, (23 de enero del 2012). https://www.canarias7.es/hemeroteca/paco_espana_por_paco_espana_-_y_por_manolin-MLCSN19757 Consultado el 04 de noviembre del 2020.

¹⁷ El Gay Club anunció su apertura el 21 de diciembre de 1974, aunque al parecer se pospuso por razones administrativas; el periódico *ABC* dio la noticia con el siguiente programa: “Hoy 1,30 noche, inauguración. Presenta a Capuccine, la primera estrella de *Carrousel* de Paris y Eme Arthur en *Loco, loco... Cabaret*”. *ABC*, (21 de diciembre de 1974).

Otro de los acontecimientos que evidencian el cambio de mentalidad de la población española —al menos en las grandes ciudades— en lo relativo a comportamientos y actitudes sexuales hasta entonces censurados, fue el estreno en Madrid, el 12 de septiembre de 1974 de la adaptación del musical británico *The Rocky Horror Show*.

Con libreto de Richard O'Brien, el musical es un tributo a las películas de serie B de terror y ciencia ficción de las décadas anteriores. Se estrenó en el Royal Court Theater de Londres en junio de 1973 y se mantuvo en cartelera en distintos teatros hasta los años ochenta. En 1975 se estrenó la versión cinematográfica dirigida por Jim Sharman y protagonizada, entre otros, por Susan Sarandon.

El estreno de la película en España tuvo lugar en 1978 pero la versión española del musical teatral fue producida por Arturo González y dirigida por Gil Carretero el mismo año de la muerte de Franco. El texto fue traducido al español y la dirección musical corrió a cargo de Teddy Bautista, líder del grupo de rock sinfónico Los Canarios. Se estrenó en la discoteca Cerebro Music Hall, situada en los bajos de la Torre de Madrid, el edificio más alto de la ciudad por aquellos años. Calificada como “musical satírico sexual”, la obra no fue censurada a pesar de su apología de la bisexualidad y el travestismo. Aunque el crítico del periódico conservador *ABC* destacó: los “atrevimientos eróticos que, aun pulidos por nuestra censura, son demasiado audaces”¹⁸.

Se mantuvo varios meses en la discoteca y en el verano de 1975 pasó al Teatro Valle Inclán, un teatro convencional. La censura de los espectáculos públicos no desaparecerá completamente hasta el año 1978, sin embargo, en el periodo inmediatamente anterior a la muerte del dictador, hubo cierta permisividad en el cine y en el teatro con el “destape” y la exhibición de conductas sexuales vetadas y perseguidas por el régimen.

Resulta curioso comprobar que las imágenes grabadas de una representación de esta obra en la discoteca Cerebro, fueron realizadas por un organismo público para ser emitidas en los cines de toda España¹⁹.

El travesti en la gran pantalla

Que un hombre se transformara en mujer para actuar en el teatro o en el cine, podía ser tolerado, antes de la muerte del dictador, siempre que fuera objeto de

¹⁸ Pérez Fernández, (1975). “The Rocky Horror Show en el Valle-Inclán”. *ABC*, Madrid, (10 de agosto de 1975), p. 38.

¹⁹ El fragmento de la representación del musical fue grabado en la discoteca Cerebro Music Hall por No-Do (Noticiario y Documentales), un organismo estatal encargado de realizar documentos audiovisuales que debían proyectarse obligatoriamente en todos los cines de España durante el periodo franquista. El documental fue titulado *Madrid* y se encuentra custodiado por la Filmoteca Española. Puede verse en la web de RTVE <https://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/madrid/2903196/> (a partir del minuto 19:36) Consultado el 20 de septiembre del 2020.

burla o escarnio. La película *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942) nos ofrece un ejemplo paradigmático. Esta producción ha sido considerada como un ejemplo del “cine de cruzada” del primer franquismo, subgénero del cine español de los años cuarenta, creado para justificar y legitimar al nuevo régimen surgido de un Golpe de Estado. La película está cargada de connotaciones homoeróticas (F. 1); en una escena aparece un soldado de la legión travestido cantando y bailando una sevillana en una fiesta cuartelaria (F. 2). El resto de los soldados celebran jocosamente la actuación pero despiden a la “bailarina” con abucheos mientras le lanzan objetos como muestra de desaprobación (F. 3).



F.1



F.2



F.3

En 1972, tres años antes de la muerte del dictador, Jaime de Armiñán dirigió *Mi querida señorita*, protagonizada por José Luis López Vázquez; la cinta, cómo una mujer de provincias (F. 4) se da cuenta en su madurez de que en realidad es un hombre (F. 6), a pesar de que fue educada como niña y tratada como una señorita desde su adolescencia (F. 5). El sutil tratamiento que se le da al cambio de identidad, que es considerado una desgraciada consecuencia de una educación errónea, fue el motivo de que la película pasase el control de la censura.



F.4



F.5



F.6

Pero, sin duda, uno de los fenómenos más relevantes en el cine del tardofranquismo, fue la aparición a partir de 1970 del personaje del homosexual afeminado. El “mariquita”, el hombre que gesticula, modula su voz y actúa con un ostensible amaneramiento, se convirtió en un personaje recurrente del cine popular de estos años. Para Alberto Mira la “pluma”, o sea, el amaneramiento, constituye una variación específica del travestismo, pues consiste en reproducir los gestos y los modos de hablar del estereotipo femenino²⁰.

²⁰ Mira (2004). *De Sodoma a Chueca...*, p. 112.

Melero Salvador²¹ afirma que los homosexuales afeminados llegaron a ser casi ineludibles en las producciones nacionales, que algunos actores se especializaron en la interpretación de “mariquitas” y que directores como Mariano Ozores o Ramón Fernández, los incluyeron en la mayor parte de sus películas, tanto en papeles protagonistas como de reparto.

La película más representativa de este fenómeno es, sin duda alguna, *No desearás al vecino del 5º* (Ramón Fernández, 1970) en la que el protagonista, un modista de una pequeña ciudad de provincias, utiliza un impostado amaneramiento, para que los esposos de sus clientas no se sientan intimidados; el modista, en realidad, llevaba una doble vida como conquistador heterosexual (F. 7).

Fue un éxito de taquilla que favoreció una serie de películas en las que se recurría al amaneramiento exagerado o al travestismo, para generar situaciones jocosas y de enredo. En algunas de ellas el hombre se hace pasar por homosexual para conquistar a la mujer de sus sueños; en otras, el hombre se traviste por alguna razón estratégica y sufre las consecuencias de ser mujer, como en *La tía de Carlos*, dirigida por José María Delgado en 1982 (F. 8). De acuerdo con Melero Salvador estas producciones recurrieron a estereotipos que estaban muy extendidos en la sociedad española; el homosexual muestra un inevitable afeminamiento, actúa como un “depredador” sexual y es considerado como un enfermo²².



F.7



F.8

Después de la muerte de Franco y el desmantelamiento del aparato censor del Estado, comienzan a producirse películas que muestran la homosexualidad de diferente modo. En *Haz la loca... no la guerra* (Ramón Truchado, 1976) aparece por primera vez un grupo de homosexuales no fingidos que se muestran orgullosos. En una de sus escenas, Paco España encarna a un travesti llamado Coliflor que interpreta una canción titulada “Mi vida privada” en la sala de fiestas Gay Club de Madrid.

²¹ Melero Salvador, Alejandro (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Versión Original, p. 127.

²² Melero (2010). *Placeres ocultos...*, pp. 162-169.

Del mismo año es la película *La Carmen* (Julio Diamante, 1976), una de tantas versiones cinematográficas de la novela de Merimée. Aquí, la aparición del travesti es circunstancial, pues el asunto principal de la cinta es el trágico amor entre un soldado y una bailarina. Con atributos similares al mito de la “Carmen”: pasional, embaucadora y seductora. Al comienzo de la película el protagonista, junto a sus compañeros del ejército, asiste a una actuación en un barracón de feria, en donde actúa Paco España interpretando “La Tomate” (F.9), un pasodoble cómico que cuenta la historia de una prostituta que deja embelesado a un torero: “El Chirimbolo”.

Tratando de impresionar a “La Tomate” en una corrida, el torero recibe de rodillas al animal quien le hiere mortalmente (F. 10).

*Le llamaban “La Tomate” porque vino de Orihuela
y, a pesar de nacer bizca, era chica de buen ver.
Si de niña la besaban, exclamaba pa’su abuela:
“la que da sus besos gratis nada tiene pa’comer”.*

Paco España canta el pasodoble ante el regocijo de unos soldados que, a diferencia de la escena cuartelaria de *A mí la legión* (Juan de Orduña, 1942), la aplauden fervorosamente (F. 11).



F.9



F.10



F.11

Paco España participa en 1977 en *El transexual*, una película dirigida por José Jara en la que de nuevo interpreta a un artista del Gay Club de Madrid. Lejos del tono cómico de la mayor parte de las películas que hemos comentado hasta ahora, ésta incluye, a modo de documental, los testimonios de una verdadera transexual. Sin embargo, el papel protagonista está interpretado por Aghata Lys, una de las actrices más relevantes de la comedia erótica de la Transición, lo que empaña el propósito de ser un testimonio real de un colectivo marginal y estigmatizado.

La escena sitúa al travesti en el Gay Club, después de una de sus actuaciones; la protagonista le pide dinero para llevar a cabo la operación de reasignación de sexo. Seguidamente aparece Paco España en el escenario; antes de cantar realiza un pequeño monólogo humorístico basado en las circunstancias de su condición: “Señor, ¿usted cree que yo puedo ir a mi pueblo así? ¿Está seguro? Cada vez que voy a mi pueblo ¿sabe lo que me dice el alcalde? O te marchas

o le pego fuego a la ciudad ¡cabra loca! Y, bueno, yo vivo mi vida y se lo voy a demostrar a todos ustedes cantando” (F. 12).

El travesti canta “Hay que vivir”, un alegato en forma de rumba a favor del *carpe diem* (F. 13). Sin embargo, en el interludio instrumental en medio de la canción, las imágenes nos muestran al artista en el camerino, con el torso desnudo, durante la transformación, mientras de fondo recita el texto de otras de sus canciones titulada “Mi vida privada” (F. 14):

*¿Por qué, por qué y por qué
quieren saber de mi vida privada?
Si a nadie le importa nada.
Yo soy barco sin rumbo
sin dejar de navegar.
Si yo vivo este mundo
tú puedes hacer igual.
Pero ¿por qué somos así?,
¿por qué? y no nos damos cuenta
y antes de criticar
debemos de callar
y darnos todos la vuelta.*



F.12



F.13



F.14

La película más relevante en la que participa Paco España es: *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978). Se trata de la adaptación de la obra de teatro de José María Rodríguez Méndez Flor de Otoño, inspirada en un hecho real. Cuenta la historia de Lluís de Serracant, un abogado laboralista catalán que vivió en la Barcelona de los años veinte y que llevaba una doble vida: por el día era un profesional respetado y de buena familia, por las noches se convertía en la cupletista Flor de Otoño.

La película, además de mostrar las veleidades artísticas del protagonista, narra el intento de un grupo de anarquistas, que él mismo dirige, de atentar contra Miguel Primo de Rivera, presidente del directorio militar entre 1923 y 1925. Paco España hace una breve intervención interpretando a “La Mondonguera”, un transformista casado y con un hijo que trabaja con Lluís de Serracant en el

cabaret Bataclán; este local, que existió realmente, estaba situado en el Paralelo barcelonés y tomó el nombre de la mítica sala parisina.

No es casual que Pedro Olea eligiera para acompañar a Flor de Otoño a algunos personajes populares de la España de la Transición. Paco España estaba en lo más alto de su carrera como estrella en las salas de fiesta y los teatros de Madrid y, como “La Mondonguera” (F. 15), estaba casado²³. Junto a él, intervienen otros travestis y artistas de variedades de la España de la Transición, como Iván, Patrick y Nicolás (F. 16); también aparece Pedro Almodóvar (F. 17), quien aún no había rodado su primer largometraje pero ya era un personaje conocido de la noche madrileña²⁴. Las fugaces intervenciones de Paco España, Pedro Almodóvar y el resto de los artistas pueden ser interpretadas como un nexo entre los transformistas de los años veinte y los travestis de la Transición, a pesar del paréntesis que supuso el franquismo para las disidencias heteronormativas (F. 18).



F.15



F.16



F.17



F.18

La realidad homosexual en el cine español conforme avanza la Transición, comienza a mostrarse de otro modo. Junto a la mirada frívola y machista del cine popular de directores como Mariano Ozores, surgen realizadores que

²³ Paco España se casó con Manuela, una bailarina con la que compartía escenario y tuvo dos hijos.

²⁴ El primer largometraje de Almodóvar fue *Pepi, Luci y Bom y otras chicas del montón*, estrenado en 1980. En su segunda producción *Laberinto de pasiones*, de 1982, el director aparece en una secuencia travestido cantando junto a Fabio McNamara, otro conocido personaje de la “Movida madrileña”.

muestran la estigmatización y la problemática social de la homosexualidad en España. En el cine de Eloy de la Iglesia, por ejemplo, el homosexual es un ser que lleva una vida oculta, torturado por sus pensamientos y que suele tener un destino trágico.

El ejemplo más representativo es *Los placeres ocultos* (Eloy de la Iglesia, 1977), en donde Paco España realiza de nuevo un cameo que muestra una de sus habituales actuaciones en una sala de fiestas madrileña. En esta ocasión no aparece vestido de mujer sino con un frac blanco y un sombrero de copa con lentejuelas, sin camisa pero con pajarita, y un abanico blanco haciendo juego con la indumentaria. A pesar de no estar vestido de mujer, sus movimientos por el escenario, moviendo el abanico al son de un pasodoble, se asemejan a los de las cantantes de copla o canción española. Antes de la interpretación musical, como era habitual en sus actuaciones, cuenta un “chiste de mariquitas”²⁵.

En el año 1981 se estrenó *Gay Club*, la última película en la que participó Paco España. A pesar de que utiliza el nombre de la sala de fiestas madrileña en la que actuó el travesti desde 1975 la película cuenta la historia de unos jóvenes que deciden abrir una sala de fiestas en un pueblo de Andalucía, provocando la reacción airada de algunos habitantes que intentan por todos los medios que se clausure el local. Envían unos matones y se produce una reyerta que se salda con cinco detenidos y un juicio a los propietarios.

Sin embargo, son absueltos y el local vuelve a funcionar. Para Melero Salvador, *Gay Club* puede ser considerada como la “primera comedia gay-friendly del cine español y que muestra una postura amable e incluso activista, con respecto a la homosexualidad”²⁶. Paco España, como era habitual, aparece en el escenario cantando y contando chistes, ataviado con un vestido de lentejuelas que se asemeja a los de las flamencas gitanas. Interpreta con su propia voz el pasodoble: “Alegría” siguiendo los movimientos y ademanes de las cantantes famosas de copla como Lola Flores.

Los travestis toman la voz

El travestismo escénico durante la Transición está unido a la música indefectiblemente. El travesti cuenta chistes, interpela al público, baila y, sobre todo, canta. Como ocurría con las cupletistas, lo importante en el travesti no es la calidad de la voz sino la gestualidad, la espectacularidad, la forma de

²⁵ Los “chistes de mariquitas” formaron parte del repertorio de muchos humoristas como Arévalo durante la Transición que se comercializaban en cintas magnetofónicas de cassette que se comercializaban en los mercadillos y en las estaciones de servicio, y que el artista Eduardo Balanza denominó la “Baja fidelidad” o la “Cultura de gasolinera”. “Baja fidelidad. La época del casete según Balanza”, *La Verdad*, Murcia, (12 de julio del 2014).

²⁶ Melero (2010). *Placeres ocultos...*, p. 127.

interpretar y expresar emocionalmente el contenido de las letras. Esto les diferencia de las *drag queen* a las que les basta con exhibirse públicamente con sus atuendos estrafalarios y maquillajes excesivos.

Los transformistas de la *Belle Époque*, interpretaban las canciones utilizando su propia voz; no fue hasta finales del siglo XX cuando comenzó a utilizarse la fonomímica (*playback* o *lip sync*) a través de grabaciones sonoras sobre las que los travestis sincronizaban el movimiento de sus labios y cuerpo, haciendo más evidente la mascarada del espectáculo travesti. No obstante, la proliferación desde hace pocos años de concursos televisivos como *RuPaul's Drag Race* o *The Switch* han reavivado la práctica de la interpretación con la propia voz.

Los testimonios de la época de Fregoli nos informan cómo la voz, un dispositivo con fuertes connotaciones de género y carácter, formaba parte del espectáculo transformista. El historiador José Deleito y Piñuela decía de Fregoli que:

“Su voz “era tan flexible que recorría la gama total, desde la soprano aguda al bajo profundo, y ello sin esfuerzo ni afectación, sin notas de falsete, sin simulaciones tan frecuentes en actores genéricos, que suplen con el gesto las deficiencias del canto. Fregoli, tan buen artista lírico como actor, cantaba de veras en todos los tonos y tesituras, y no meramente piezas individuales, sino dúos, tercetos, etc., en que sólo actuaba su voz, pero renovada a cada instante, y con los más peregrinos efectos”²⁷.

Sobre Robert Bertin, el escritor español Álvaro Retana decía que era el mesías del género. Su voz sonaba “agradable y flexible”; imitaba a las artistas de variedades francesas o que habían triunfado en el país vecino, como Paulette Darty, la Tortajada, Cléo de Merode, Ivette Gilbert, Carolina Otero, la Polaire, etc. En palabras de Retana “Bertin producía la alucinante sensación de una mujer auténtica en escena, y con sus primorosos maquillajes, sus pelucas soberbias, su elegante figura, la distinción de sus toaletas y el dominio de su trabajo entusiasmaba a las señoras y regocijaba a los caballeros”²⁸. El espectáculo de Bertin era sustancialmente diferente al del mítico Fregoli, puesto que el interés no estaba en la variedad, cantidad y velocidad con que se esbozaban los distintos personajes, sino en la “suplantación de la feminidad”. No había lugar para la parodia, sino para la imitación precisa de la estrella.

En cuanto al más famoso de los transformistas del primer tercio del siglo XX en España, Edmond de Bries, la prensa utilizó calificativos menos

²⁷ Deleito y Piñuela, José (1949). **Origen y apogeo del Género Chico**. Madrid: Editorial Revista de Occidente, p. 253.

²⁸ Retana, Álvaro. *El Heraldo de Madrid, Madrid*, 17-09-1928.

condescendientes como voz de “flauta” o voz de “grillo”. Sus actuaciones consistían en imitaciones de las cupletistas de moda (La Fornarina, Pastora Imperio, la Chelito, etc.), en sus formas de vestir, actuar y cantar.

Las referencias a la voz de Edmond de Bries son escasas puesto que las crónicas atienden mucho más al vestuario y la gestualidad, dejando de lado unas cualidades vocales que, por otro lado, no solían ser un elemento determinante en la valoración de las mujeres (reales) cupletistas. Si, como apunta Joke Dame, las categorías de la voz no están únicamente determinadas por el sexo sino que pueden ser también elegidas o construidas, los transformistas disfrazan su voz de la misma manera que su cuerpo cuando se visten con ropajes y accesorios vinculados con lo aparentemente femenino²⁹. Las crónicas destacan en Edmond de Bries la perfecta imitación (incluso exagerada) de lo femenino, que incluiría, además del vestuario, los gestos y la voz.

Pocos testimonios sonoros quedan de la voz de los transformistas con anterioridad a los años setenta. De Paco España, quedan grabaciones discográficas y las intervenciones en las películas que hemos comentado anteriormente. Su voz era grave y áspera, muy parecida a la de Lola Flores, a quien imitaba y con quien tuvo un incidente por esta cuestión³⁰.

La gran mayoría de los travestis españoles de los años setenta emularon a las artistas de la llamada “canción española” y más tarde “copla”. Se conoce con estos nombres al repertorio cancionístico derivado del cuplé, que se creó desde los años veinte y que utilizó rasgos musicales identificados con el folclore andaluz y, por extensión, con el español (escala andaluza, cadencia frigia, floreos, “ayeos” y adornos vocales del flamenco, fluctuación entre los modos mayor y menor, etc.)³¹.

Las grandes intérpretes de la “canción española”, desde Concha Piquer hasta Isabel Pantoja, se caracterizaron por transmitir un modelo de feminidad empoderada y, aunque el franquismo trató de instrumentalizar este subgénero por su identificación con lo nacional, la “folclórica” (apelativo despectivo que se le dio a las cantantes de “copla”) tenía muy poco que ver con el modelo de

²⁹ Dame, Joke (1994): “Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato”, **Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology**, Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (editores). Nueva York: Routledge. pp. 139-155.

³⁰ En el mes de julio de 1977 Lola Flores asistió a presenciar una función de *Madrid: Pecado Mortal*, un espectáculo de Antonio Domínguez Olano y Juan Pardo que se representaba en el teatro Muñoz Seca de Madrid. La parte de la obra en la que Paco España imita a Lola Flores fue interrumpida por la propia artista que lanzó improperios contra los autores y el travesti. El empresario del teatro denunció a Lola Flores que fue condenada a una multa de 3000 pesetas y a 15 días de arresto domiciliario. Paco España siguió imitando a “La Faraona” y llegaron a ser buenos amigos. García Garzón, Juan Ignacio (2007). *Lola Flores. El volcán y la brisa*. Madrid: Algaba, p. 308.

³¹ Alonso, Celsa (2010). **Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea**. Madrid: ICCMU, p. 89.

mujer que propugnaba el régimen: sumisa y dependiente del padre o el marido, ama de casa, madre de sus hijos y con una sincera fe religiosa.

La conexión entre la “copla” y la cultura gay en España es compleja. Sin duda alguna, los textos de las canciones calaron en sectores de la población marginal en el periodo de la posguerra, como las mujeres y los represaliados³². El autor más significativo de este repertorio fue Rafael de León, un aristócrata homosexual que puso en boca de las estrellas de la “canción española” amores secretos, adúlteros o prohibidos por razón de clase, frustraciones y penas. Gracias a sus letras y a las notas musicales de Manuel López Quiroga, las “folclóricas” cantaron al amor solitario, la pasión prohibida, el secreto, los rumores, el rechazo y cierto desgarro³³. Esto explica que pudieran tener un significado especial para los homosexuales, ocultos durante el franquismo pero que se fueron haciendo visibles durante la Transición.

Si bien el travestismo ha concitado el interés de muchas investigaciones, el papel y la significación de la música en el espectáculo travesti no ha gozado de mucho predicamento. Una de las propuestas más interesantes en este sentido es el trabajo de Elisabeth Kaminski y Verta Taylor que parte de la consideración del uso táctico de la música por parte de los movimientos sociales³⁴. La enorme potencialidad emocional de la música es fundamental para la negociación identitaria. El espectáculo travesti mezcla política y entretenimiento: no solo desafía las creencias convencionales de género y sexualidad sino que las expone ante la audiencia heterosexual.

Según estas autoras, la utilización estratégica de la música se relaciona con cuatro procesos de identidad. En primer lugar, construye solidaridad entre los colectivos homosexuales mediante la repetición de unas canciones que pasan a asociarse con esos colectivos. Esas canciones representativas se convierten en una especie de ritual y son utilizadas para construir solidaridad y una agenda colectiva entre los gays.

Existen evidencias históricas de cómo a lo largo del siglo XX los espectáculos de travestis fueron lugar de reuniones y espacios de organización comunitaria y acción política en favor del colectivo gay. Álvaro Retana en los años veinte del siglo pasado, relataba en una novela de ficción que contenía personajes reales del submundo gay madrileño, como el transformista Edmond de Bries, concitaba el interés de la incipiente comunidad gay. En el capítulo VII de su novela *Las*

³² Sieburg, Stephanie (2016). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Madrid: Cátedra, p. 276.

³³ Mira (2004). *De Sodoma a Chueca...*, p. 270.

³⁴ Kaminski, Elizabeth y Verta Taylor (2008). “We’re Not Just Lip-synching Up Here”: Music and Collective Identity in Drag Performance”, Ed Reger, Daniel J. Myers y Rachel L. Einwohner (editores) *Identity Work in Social Movements*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 47-76.

locas de postín, titulado “Los rebaños de Sodoma”, el autor señala que el teatro de Price, se convertía durante las actuaciones del transformista en el lugar de cita “de la fauna perteneciente al tercer sexo, que acudía deseosa de encontrarse en su elemento”. La “chusma vecindada en Sodoma” hicieron de Edmond de Bries “un ídolo, al cual [profesaron] veneración unánime”. El propio narrador de la novela dice que el trabajo del transformista “presta inmenso servicio a la causa del tercer sexo”.

La reacción conservadora que sufrió España a consecuencia del Franquismo no fue exclusiva de este país. El hostigamiento y la persecución del colectivo homosexual se produjo, en mayor o menor medida, en otros países de Europa y en Estados Unidos, desde la finalización de la Segunda Guerra Mundial hasta pasados los años sesenta.

Oscar Guasch y Jordi Mas denominan a los años comprendidos entre 1970 y 1982 como el periodo “pregay”, caracterizado por una intensa transfobia y homofobia, con leyes que penalizaban la homosexualidad. La figura del transgénero se identifica con la de los travestis cuya homosexualidad radicalmente afeminada los llevaría a desear ser o parecer mujeres³⁵.

Paco España, el más famoso de los travestis de la Transición, construyó un repertorio de canciones mediante la apropiación de éxitos convencionales o canciones propias que reivindicaban la libertad sexual, unas veces haciendo uso de la parodia y la ironía, otras sirviéndose del molde de la copla y la canción melódica. Sus canciones comenzaron a reunir al reducido colectivo homosexual en los locales del Paralelo barcelonés, en el Gay Club de Madrid y en otros espacios escénicos de las grandes ciudades. Se integraban en unos espectáculos que, a través de la transgresión, no solo buscaban el entretenimiento de un público ávido de unas manifestaciones prohibidas durante cuarenta años, sino la reivindicación política de la libertad sexual. Las canciones de Paco España pasaron a formar parte del repertorio de otros travestis creándose así un sentido de continuidad que se había interrumpido durante el franquismo.

En segundo lugar, Kaminski y Taylor consideran que el espectáculo travesti tiene una función educativa para el público heterosexual; son habituales las canciones que nos hablan de quejas, lamentos o incomprensión. Es significativo que las películas en las que aparecen espectáculos travestis el público está conformado tanto por heterosexuales (que aprovechan cualquier ocasión para manifestar su masculinidad y orientación sexual) como por homosexuales, que son señalados por su acusado afeminamiento.

³⁵ Guasch, Oscar y Jordi Mas (2014). “La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970-2014)”, *Gazeta de Antropología*, Nº 30, Vol. 3. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4619> Consultado el 1 de septiembre de 2020.

En una escena de *Los placeres ocultos*, el protagonista, un hombre maduro gay de buena posición (F. 2), invita a un muchacho heterosexual (F. 3) del que está enamorado a un local en el que actúa Paco España (F. 1). El joven ríe sin parar y le comenta a su compañero “siempre me han hecho mucha gracia los mariquitas”. El tono es muy diferente al de las películas de años anteriores en las que la homosexualidad era visto como algo repugnante e intolerable.



F.19



F.20



F.21

La música puede servir como medio de interacción entre un público homosexual y heterosexual. En la película *Gay Club* se manifiesta esa necesidad de visibilización y encuentro con la audiencia heterosexual. Recordemos que el film trata las vicisitudes de un grupo de jóvenes que abren una sala de fiestas con actuaciones de travestis en un pequeño pueblo, pese a los intentos de los más retrógrados que quieren clausurarla. Mientras Paco España canta una rumba, un grupo de boicoteadores se mofan del amaneramiento de un camarero, pero son increpados por otro grupo de hombres (heterosexuales) del pueblo que sigue con atención la actuación del travesti.

Por último, Kaminski y Taylor afirman que las canciones de los espectáculos travestis hacen uso de la crítica, la burla o el disenso con la heterosexualidad, creando un espacio para desafiar la heteronormatividad.

Conclusiones

Al comienzo de este artículo me propuse establecer el significado y el valor performativo del travestismo escénico durante el periodo conocido como la Transición española a la democracia. Elegí la figura más relevante de la escena travesti de aquellos años, Paco España, bregado en las salas de fiestas de Barcelona y Madrid, y considerado como un epítome del travesti español. En primer lugar he intentado trazar una genealogía del espectáculo travesti que hunde sus raíces en la escena de las variedades de finales del siglo XIX y que desde el transformismo deviene en travestismo escénico.

Asentado en el campo del entretenimiento, pero dado su carácter marginal y, por lo tanto, poco atractivo para el mundo académico ajeno a los estudios de género o a los *Queer Studies*, el travestismo escénico no ha gozado hasta fechas recientes de la investigación necesaria.

Estos fenómenos musicales han sido territorios marginales para una musicología más preocupada por la originalidad, la novedad o la razón estética. Pero estos territorios fantasmales de los que nos hablan Jo Labanyi³⁶ y Marta Zubiaurre³⁷ para referirse a las manifestaciones ninguneadas por la historiografía cultural, tienen la capacidad de cuestionar los valores de la sociedad que les margina. Alberto Mira, por ejemplo, considera que el travestismo tiene la capacidad de subvertir las ideologías de género que están profundamente asimiladas en las sociedades occidentales³⁸.

Es significativo que el protagonista de nuestro relato eligiera como apellido el nombre de España, país que se identificaba con una dictadura que reprimía la disidencia política y condenaba la homosexualidad. Desconocemos las circunstancias de la elección del nombre artístico, pero, sin duda, supuso un desafío para un poder político que había identificado a España con las ideas de dios, patria y familia.

Los travestis alcanzaron cierta notoriedad en la vida cultural española desde el momento en el que comenzó la agonía del régimen de Franco. Unos se dedicaron al mundo del espectáculo sin pretensiones políticas manifiestas, como Paco España; otros, como Nazario u Ocaña, adoptaron una postura contracultural que manifestaba una clara disidencia política. Mercé Picornell, a partir de un estudio sobre la prensa contracultural de los años setenta, considera que el travestismo no se presentó como una práctica o como una opción. Las revistas libertarias, anarquistas o, genéricamente, contrarias al franquismo, presentaron al travestismo como un símbolo de contrapoder; la figura del travesti se utilizó para enfrentarla a la “virilidad” que representaba el poder franquista. Era una manera de celebrar la posibilidad de subversión sin afirmar todavía una nueva identidad democrática³⁹. Picornell considera que esta fue la razón por la cual el travestismo y el “destape” perdieron su sentido una vez instaurado el poder democrático. El travesti, como el “destape”, fueron un instrumento para calmar las ansias de una sociedad que despertaba tras un letargo de casi cuarenta años y que quería ampliar los horizontes de la sexualidad y del cuerpo.

Es cierto, como apunta Mira, que la figura del travesti fue clave en la representación homosexual; no obstante, fue contestada desde el activismo gay por mantener elementos de la tradición homofóbica. Sin embargo, los travestis comenzaron a hablar con voz propia y a representar una nueva homosexualidad

³⁶ Labanyi Jo (2000). “Introduction: Engaging with Ghosts; or Theorizing Culture in Modern Spain”, **Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice**, Jo Labanyi (editora), Oxford: Oxford University Press, pp. 1-14.

³⁷ Zubiaurre, Maite (2014). *Culturas del erotismo en España (1898-1939)*. Madrid: Cátedra, p. 13.

³⁸ Mira (2004). *De Sodoma a Chueca...*, p. 112.

³⁹ Picornell, Mercè (2010). “¿De una España viril a una España travesti? Transgresión, transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia”, *Feminismo/s*, Nº 16, diciembre, pp. 281-304.

con la que plantar cara a los viejos estereotipos⁴⁰. En este sentido, es significativa la presencia de Pedro Almodóvar junto a Paco España en la película *Un hombre llamado Flor de Otoño* (Pedro Olea, 1978). El futuro director recogerá en sus películas algunos elementos del travestismo escénico de los años setenta, como el gusto por la “canción española” y sus divas, el esperpento, el folclorismo y lo “cañí”⁴¹, pero los mezclará con los nuevos elementos de la “Movida” madrileña, como el estilo *underground*, la mirada irónica y el hedonismo a ultranza.

Por último, el travesti de la Transición se expresa a través de la canción en el contexto de un espectáculo en el que intervienen otros elementos significativos como el baile, la gestualidad, el vestuario, los chistes y chascarrillos, la interacción con el público, etc. Las canciones no son elegidas al azar sino que deben estar en concordancia con el modelo de mujer que se representa. El travestismo escénico español de los años setenta prefiere la “copla” a otros repertorios. Las razones de esta elección hay que encontrarlas en el carácter netamente femenino del género. Las “divas” de la “copla” construyeron un modelo de mujer empoderada, hecha a sí misma, que alcanza el estrellato a pesar de las circunstancias adversas que la rodean. La “copla” dio voz a mujeres marginadas y sirvió para sobrellevar el duelo de los perdedores; del mismo modo sirvió a los travestis para construir unos personajes que desafiaron un modelo caduco y en transición de entender el cuerpo, el género y la sexualidad.

⁴⁰ Mira (2004). *De Sodoma a Chueca...*, p. 327.

⁴¹ Aunque el adjetivo “cañí” es sinónimo de gitano, se suele utilizar para denominar aquellos aspectos folclóricos y estereotipados de la cultura popular española.

BIBLIOGRAFÍA

ABC, (21 de diciembre de 1974)

Anastasio, Pepa (2009). "Pisa con garbo. El cuplé como performance", *Trans, Revista Transcultural de Música*, N° 13.

Alonso, Celsa (2010). **Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea**. Madrid: ICCMU.

Arce, Julio (2019). "Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo de género en la escena de las variedades", **Miradas sober el cuplé en España. Identidades, contextos, artistas y repertorios**. Enrique Encabo (editor). Madrid: ICCMU.

Butler, Judith (2007). **El género en disputa. El feminismo y la subversion de la identidad**. Barcelona: Paidós, p. 17.

Canarias7, "Paco España por Paco España (y por Manolín)", (23 de enero del 2012). https://www.canarias7.es/hemeroteca/paco_espana_por_paco_espana_-_y_por_manolin-MLCSN19757 Consultado el 04 de noviembre del 2020.

Cantalapiedra, Ricardo (2012). "Necrológicas. Paco España: pionero del transformismo", *El País*, (31 de enero del 2012) https://elpais.com/diario/2012/01/31/necrologicas/1327964401_850215.html Consultado el 04 de noviembre del 2020.

Dame, Joke (1994): "Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato", **Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology**, Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (editores). Nueva York: Routledge, pp. 139-155.

Deleito y Piñuela, José (1949). **Origen y apogeo del Género Chico**. Madrid: Editorial Revista de Occidente, p. 253.

García Garzón, Juan Ignacio (2007). **Lola Flores. El volcán y la brisa**. Madrid: Algaba, p. 308.

Guasch, Oscar y Jordi Mas (2014) "La construcción medico-social de la transexualidad en España (1970-2014)", *Gazeta de Antropología*, N° 30, Vol. 3. <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=4619> Consultado el 1 de septiembre de 2020.

- Gunning, Tom (1983). "The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde, *Wide Angle*, N° 8, pp. 63-70.
- Herrera, Ángel Antonio (2018). "El destape conquistó el cine español", ABC, (13 de agosto del 2018). https://www.abc.es/estilo/verano/abci-destape-conquistocine-espanol-201808130257_noticia.html?ref=https:%2F%2Fwww.google.com. Consultado el 04 de noviembre del 2020.
- Hill, Darryl B. (2005). "Sexuality and Gender in Hirschfeld's *Die Transvestiten*: A Case of the Elusive Evidence of the Ordinary", *Journal of the History of Sexuality*, Volumen 14, N° 3, Julio, pp. 316-332.
- Hirschfeld, Magnus (1910). **Die Transvestiten**. Berlín: Pulvermacher. (s/n)
- Kaminski, Elizabeth y Verta Taylor (2008) "We're Not Just Lip-synching Up Here": Music and Collective Identity in Drag Performance", Ed Reger, Daniel J. Myers y Rachel L. Einwohner (editores) **Identity Work in Social Movements**. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 47-76.
- Labanyi Jo (2000). "Introduction: Engaging with Ghosts; or Theorizing Culture in Modern Spain", **Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice**, Jo Labanyi (editora), Oxford: Oxford University Press, pp. 1-14.
- La Verdad, Murcia, (12 de julio del 2014).
- Melero Salvador, Alejandro (2010). **Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición**. Madrid: Versión Original. pp. 117-169.
- Mendoza Martín, Irene (2020). "Los nombres propios del transformismo. Una aproximación al fenómeno en los siglos XIX y XX", **MariCorners. Investigaciones queer en la Academia**, VV.AA. Madrid: Egales.
- Mira, Alberto (2004). **De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX**. Madrid: Egales, pp. 11-327.
- Mora Gaspar, Víctor (2016). **Al margen de la naturaleza. La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas**. Barcelona: Debate, p. 43.
- Pérez Fernández, (1975). "The Rocky Horror Show en el Valle-Inclán", ABC, Madrid, (10 de agosto de 1975), p. 38.

- Picornell, Mercè (2010). “¿De una España viril a una España travesti? Transgresión, transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia”, *Feminismo/s* 16, diciembre, pp. 281-304.
- Retana, Álvaro (1921). **Egmont de Bries: su vida, sus amores, su arte, sus canciones**, Madrid: Imprenta de R. Caro Raggio.
- Retana, Álvaro (2013). **Las locas de postín**, edición de Maite Zubiaurre de 1919, Audrey Harris y Wendy Kurtz. Madrid: Stockcero.
- Rusconi, Alex (2011). **Fregoli: la biografía**. Viterbo: Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri.
- RTVE <https://www.rtve.es/alacarta/videos/documentales-color/madrid/2903196/> (a partir del minuto 19:36) Consultado el 20 de septiembre del 2020.
- Salaün, Serge (1996). “El Paralelo barcelonés (1894-1936)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 21, Nº 3, pp. 329-349.
- Sieburg, Stephanie (2016). **Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista**. Madrid: Cátedra, p. 276.
- Taylor, Jodie (2012). **Playing It Queer: Popular Music, Identity and Queer World-making**. Berna: Peter Lang, pp. 1-256.
- Zubiaurre, Maite (2014). **Culturas del erotismo en España (1898-1939)**. Madrid: Cátedra, 2014, p. 13.
- Zúñiga, Alejandra (2003). *Apoyo y atención para personas transgenéricas en el “Grupo Eon inteligencia transgenérica” entre la teoría y la práctica*. Tesis de Licenciatura, UNAM, Ciudad de México, pp. 41-44.

