

# Homosexualitat i cultura a Catalunya: vides *trans* a Barcelona (1914-1978)

Rafael M. Mérida Jiménez

PID\_00195390



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>Objectius</b> .....	7
<b>1. Vides públiques, vides privades (1914-1939)</b> .....	9
1.1. Els “imitadors d’estrelles” .....	9
1.2. “Lolitas” i “Carolines” .....	12
<b>2. Metàfores del mal (1939-1969)</b> .....	16
2.1. Dissidències nocturnes .....	17
2.2. Lili Barcelona .....	19
<b>3. Auguris de llibertat (1970-1978)</b> .....	24
3.1. Tra(ns)dicions renovades .....	25
3.2. Certeses, ambigüitats i tensions .....	28
<b>Resum</b> .....	31
<b>Activitats</b> .....	33
<b>Glossari</b> .....	35
<b>Bibliografia</b> .....	36



## Introducció

Aquest mòdul presenta una síntesi de les representacions més destacades de les vides de les persones trans –transformistes, transvestits i transsexuals– a la Barcelona del període 1914-1978, tot abordant les qüestions polítiques, socials i històriques que incideixen en la percepció (i autopercepció) d'aquests subjectes, i per tant en les diverses categories (*home* i *dona*, *heterosexualitat* i *homosexualitat*, *gai* i *lesbiana*) que intervenen en la construcció cultural del gènere i la sexualitat.

El nostre recorregut podria començar amb dues citacions completament divergents. La primera té un abast universal, tan remota en el temps com present en el credo de milions de persones, perquè prové de l'Antic Testament:

“Una dona no ha de portar vestits d'home, ni un home vestits de dona: el Senyor, el teu Déu, detesta els qui es comporten així.”

Deuteronomi (22, 5).

Evidentment, es tracta d'una prohibició l'onada expansiva de la qual ha tingut al llarg dels segles una eficàcia incòlume. Prou eficaç perquè la immensa majoria d'éssers humans (creguem o no en Déu) la continuem naturalitzant i, efectivament, ens vestim només d'homes o només de dones.

L'excepció del **carnaval**, si de cas, en els països de tradició catòlica, és la que millor confirma la prohibició religiosa. I és que el **vestit** constitueix una de les vies més comunes d'acatament d'unes **lleis de gènere**, humanes i divines. La roba que portem pot oferir tantes dades del nostre origen o de la nostra classe social com, per descomptat, dels nostres desitjos més íntims.

La segona citació, menys recordada, va néixer en un espai i en un temps molt propers. Es tracta d'una de les propostes del manifest del **Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC)** en la Barcelona de juny de 1977, un text pioner de la lluita dels drets de les minories sexuals a Espanya. Entre les dinou propostes de la seva plataforma, la vuitena exigia el...

“reconeixement i garantia del dret de tota persona a vestir-se i adornar-se com vulgui.”

No podem pressuposar que l'assemblea que va aprovar aquest manifest fundacional pensés en l'Antic Testament. És molt més lògic que sorgís afavorit per la legislació vigent durant aquells anys: amb l'arribada al poder de Francisco Franco, el 1939, es va iniciar també un procés de **persecució** de les **minories sexuals** per mitjà sobretot de dues lleis: la reforma efectuada el 1954 de la **Ley de vagos y maleantes** de la Segona República i la **Ley de peligrosidad y rehabilitación social**, de 1970, que no va ser derogada fins al final de 1978. En ambdues lleis, el tipus penal denominat **escàndol públic** va ser un concepte

### Nota

Aquestes pàgines formen part del projecte de recerca FEM 2011-24064 del Ministeri d'Economia i Competitivitat - Programa de recerca fonamental no orientada del Pla nacional d'R+D+I, i també del GRC/SGR 2009/647.

aplicat recurrentment: una de les millors proves d'aquest delictes en una dictadura emparada per la jerarquia catòlica era contravenir la secular prohibició esmentada del Deuteronomi.

I qui més escandalós a la vista, aleshores, que una persona *trans*?

Abans de continuar, és indispensable obrir un parèntesi a propòsit del terme *trans*, mot amb què s'agrupen realitats molt diverses, com ho són les diferències entre persones “**transformistes**”, “**transvestides**” o “**transsexuals**”. Això no obstant, totes les persones que emplaçarem en aquest recorregut pels carrers de Barcelona tenen el denominador comú d'haver estat representades com a minoria sexual, a la manera d'“homosexuals”, i –cosa que pot resultar tant o més rellevant– es van saber perseguides sota el tipus penal “escàndol públic”. Evidentment, es pot objectar que una persona transsexual no s'ha de sentir necessàriament gai o lesbiana, de la mateixa manera que una persona que es transvestia en èpoques en què el terme **homosexual** a penes era emprat fora dels cercles acadèmics.

En tot cas, al llarg del període que abracen aquestes pàgines (1914-1978), a la Catalunya del segle XX, les persones *trans* van poder ser vigilades seguint el mateix patró d'intel·ligibilitat i de control social que els que s'identificaven com a “**desviats sexuals**”. En segon lloc, és possible constatar que els testimonis conservats d'elles o sobre elles suggereixen que es van ubicar en les xarxes marginals de **sociabilitat** dels que avui s'autodefinirien com a *gais* i *lesbianes*.

Ens podríem proposar, aleshores, si no convindria emprar el concepte **transgènere** en lloc del concepte *trans* proposat. En atenció al marc històric acotat, això seria poc encertat: **Susan Stryker** assenyalava que el naixement de la consciència individual i grupal “transgènica” només es pot datar a partir del principi dels anys noranta, quan es va produir una distinció tant política com generacional entre el transvestisme, el transsexualisme i el transformisme i les polítiques emergents de gènere que eren explícitament **queer**. Tots aquests factors semblen suficientment vàlids per a emprar el concepte *trans* ara i aquí; seria diferent si es pretengués realitzar una genealogia diversa. L'elecció, a més a més, vol homenatjar un volum de caire autobiogràfic, titulat precisament *Memorias trans: transexuales, travestis, transformistas* (2006), obra de **Pierrot**, una de les persones més populars entre els *trans* dels anys setanta i vuitanta a Catalunya.

#### Transgènere

*Transgender*, en anglès.

#### Referència bibliogràfica

S. Stryker (2008). “Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity”. *Radical History Review* (núm. 100, pàg. 146).

## Objectius

Mitjançant l'estudi d'aquest mòdul podreu assolir els objectius següents:

- 1.** Identificar i reconèixer les principals representacions de la cultura *trans* (de les persones transformistes, transvestides i transsexuals) a Barcelona entre 1914 i 1918.
- 2.** Reconèixer l'impacte i la rellevància d'aquesta cultura en les arts de l'espectacle, en les representacions literàries i cinematogràfiques de Barcelona i en la literatura catalana.
- 3.** Identificar i comprendre la problemàtica associada a les definicions i construccions del gènere (especialment a partir dels binomis home i dona, masculí i femení, heterosexual i homosexual, homosexual i gai, etc.) i la necessitat de tenir en compte els contextos històrics i culturals a l'hora d'analitzar les biografies i les representacions concretes.
- 4.** Abordar les qüestions polítiques, socials i històriques que emmarquen les representacions i les percepcions de les minories sexuals.





## 1. Vides públiques, vides privades (1914-1939)

Al llarg d'aquest primer període cronològic, podem constatar el desenvolupament a Barcelona d'uns espais públics en què les persones que avui es podrien identificar com a *gais*, *lesbianes* i *trans* van començar a gaudir d'una xarxa de socialització: cafès, teatres o sales d'espectacles en els quals la dissidència sexual era tolerada o plenament protagonista. Encara que més modest pel que fa a les dimensions, es tracta d'un fenomen paral·lel al que van acollir altres ciutats europees i americanes, com Berlín, París i Nova York. L'entramat urbà que comprèn el tram final de la Rambla i l'avinguda del Paral·lel –creada el 1894–, des de les Drassanes fins al carrer de l'Hospital, aproximadament, va acollir durant aquestes dècades una bona part dels esmentats **espais de transgressió sexual**.

Actualment, aquest entramat forma part del barri del **Raval**, aleshores s'inclouïa dins el **Districte Cinquè**. Segons destaquen Cristina i Eduardo Mendoza (1991, pàg. 153 i 156), en aquests carrerons es “concentrava la diversió *non-sancta* de la ciutat” i a la flamant avinguda s'alineaven cafès, teatres, subhastes, atraccions i tavernes; els seus espectacles en barraques pestilents, sòrdides i tenebroses eren la perversió i la grolleria unides. Aquesta proliferació de locals es consolidaria a partir de 1914, a conseqüència de la neutralitat espanyola durant la Primera Guerra Mundial, circumstància que va afavorir que Barcelona es convertís en un port comercial de primer ordre que va generar una notable bonança econòmica i l'arribada d'immigrants, nacionals i estrangers, d'origen i condició d'allò més diversos. Després de la proclamació de la Segona República, el 1931, l'obertura dels esmentats locals no va disminuir; al principi del 1939, a les acaballes de la Guerra Civil, la Ciutat Comtal va caure derrotada i, al cap de pocs mesos, es va iniciar la devastadora dictadura franquista.

### 1.1. Els “imitadors d'estrelles”

En aquest context, un cas emblemàtic de la transformació de Barcelona, tant des d'una perspectiva sociològica com pel que fa al seu imaginari cultural, interior i exterior, serà encarnat per aquest Districte Cinquè, una part del qual acabà sent conegut com a “**Barri Xino**”. Segons que constata Paco Villar (1996, pàg. 155), l'any 1925, el periodista Francisco Madrid va batejar una zona del Raval amb aquest insòlit nom; dins el setmanari *El Escándalo* van veure la llum una sèrie de dos reportatges titulats “Los Bajos Fondos de Barcelona”, on per primera vegada es recollia la denominació “Barri Chino” (‘Barri Xinès’), la qual

#### Lectures recomanades

**G. Chauncey** (1994). *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. Nova York: Basic Books / Harper Collins.

**F. Tamagne** (2000). *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris (1919-1939)*. París: Seuil.

que va tenir una acceptació absoluta. Començava així una etapa d'asfixiant pelegrinatge encapçalada per tota classe de periodistes i escriptors, que el van adulterar i falsejar.

**Álvaro Retana** (1890-1970), un dels escriptors espanyols més populars dels anys deu i vint del segle passat, molt conegut com a cronista periodístic i per les seves lletres de cuplets, va viure aleshores unes quantes temporades a la Ciutat Comtal; en diverses novel·les seves (com ara *El crepúsculo de las diosas*, de 1922, o *Mi novia y mi novio*, de 1923) va retratar de manera provocativa la vida de la faràndula barcelonina. En un volum titulat *Historia del arte frívolo* (1964) va acompanyar les fotografies de les estrelles del món de l'espectacle de la primera meitat del segle XX amb textos biogràfics que permeten recuperar el tarannà d'algunes de les seves heterodòxies; així, Retana va rescatar els *trans* que van actuar en els escenaris més celebrats de la segona, la tercera i la quarta dècades del segle XX; entre ells, Edmond de Bries, Mirko, Antonio Alonso, Luisito Carbonell o Freddy, juntament amb Derkas, el retrat del qual s'acompanya de l'esbós següent:



Álvaro Retana

"Manuel Izquierdo, perteneciente a distinguida familia, hijo de padre malagueño y de madre filipina, nació en la calle del Cabildo, de Manila, siendo el coautor de sus días promotor fiscal en la Audiencia de Cebú. Traído a España a los cinco años, asombrando por su inteligencia, residió en Barcelona, donde el padre desempeñó el cargo de magistrado. Aprendió canto y piano con el maestro Tintorer en el Conservatorio del Liceo, y contando escasamente quince años debutó como barítono en la compañía zarzuelera de Ricardo Güell. Cierta noche, a punto de levantarse el telón para representarse *Bohemios*, por indisposición de la primera tiple y para salvar a la empresa, encargóse repentinamente del papel de Cosette Manolito Izquierdo, y el audaz comediante consiguió tal éxito, que el director y principales figuras del elenco le aconsejaron dedicarse a la imitación de estrellas. Manolo Izquierdo, burlando la oposición familiar, lanzóse a esta clase de trabajo, y el padre, enfurecido, ordenó la detención del muchacho, menor de edad. Pero éste, disfrazado de mujer, trasladóse a Berlín, donde ganó el primer premio en un concurso de belleza femenina. Sobrevino el correspondiente barullo al percatarse público y jurado de la mixtificación, y aquello originó la gran celebridad de Derkas –remoquete con que se enmascaró– primero en el extranjero y posteriormente en España. Falleció en Barcelona, rebasados los sesenta años, retirado del teatro, muy solicitado como creador de suntuosos vestuarios para *vedettes* y revistas de visualidad."

A. Retana (1964). *Historia del arte frívolo* (pàg. 140). Madrid: Tesoro.

### **Derkas, imitador d'estrelles**

En aquesta semblança biogràfica, Álvaro Retana no introdueix el més mínim indici de condemna contra **Derkas** o **Manuel Izquierdo**, malgrat la censura vigent a mitjan anys seixanta. El relat es presenta com una història de nítida superació d'una persona amb grans qualitats artístiques que, en contra de la seva família, decideix apostar per una professió que li aconseguí admiració i fama, dins i fora d'Espanya. Una professió justificada de manera casual i cooperativa, amb el suport dels companys, que saben que Manuel té un potencial interpretatiu més gran que el que li ofereix el seu lloc de baríton de sarsuela. Una professió, imitador d'estrelles, que casa ben poca cosa, d'entrada, amb el Liceu, en el conservatori del qual estudià de nen, a escassos metres de les sales més reprovades per les famílies distingides de la seva ciutat d'adopció.

Un **imitador d'estrelles** seria, en principi, un home que interpretava números musicals vestit amb les millors gales de les cantants i actrius més populars del seu temps. Un **transvestit** del món de l'espectacle, professió que es va difondre sobretot a la Barcelona dels anys vint i trenta, de la mateixa manera que en tantes altres capitals europees, com Berlín, on va triomfar Derkas. Potser ens vénen a la memòria alguns números musicals i escenes de la pel·lícula *Cabaret* (1973), de Bob Fosse. No serà sense raó, ja que recrea idèntics "bells anys" de permissivitat sexual a la capital alemanya: els mateixos que allà amputaren els nazis i aquí, el règim franquista. Barcelona va ser la gran capital del transformisme espanyol abans de la Guerra Civil, amb locals on els transvestits eren les figures més populars. Si bé d'entrada van ser més reconeguts els que imitaven amb més perfecció el model ori-

ginal (veu, interpretació, maquillatge, roba...), amb el temps alguns van seguir un altre camí; van deixar de recrear números aliens i van començar a crear espectacles propis.



Derkas, imitador d'estrelles

Hem de deduir, per consegüent, que allò que avui denominariem “**orientació sexual**” era absent de l’elecció de la professió d’“imitador d’estrelles”? Si Álvaro Retana hagués inclòs només Derkas en la seva *Historia del arte frívolo*, es podria argumentar així entre lectors poc avesats. Retana, tanmateix, amb una tàctica molt subtil, aconsegueix ampliar el nostre horitzó d’expectatives per mitjà de les altres semblances, com la dedicada a **Luisito Carbonell**:

“Algunos de estos ciudadanos no imitaban estrellas, sino mujeres. Eran simples criaturas que debieron haber nacido con el sexo de ellas y se desquitaban de esa equivocación de la naturaleza exhibiéndose en un escenario portadores de miriñaques desordenados, mantillas fabulosas, altivas peinetas, abanicos de plumas y demás perifollos femeninos para cantar y bailar con toda independencia. El lugar donde encontraban «más ambiente» era «el barrio chino» barcelonés, y allá se fue Luisito Carbonell con sus castañuelas a competir con las «vedettes» masculinas de *Casa del Sacristán* y *La Criolla*” (pàg. 139).

Diríem que Álvaro Retana descriu l’“**ambient**” (homo)sexual en una època de transició i, amb aquesta, la diferència entre el que és tolerable i el que no ho és, ahora corporalment, sexual i artística: homes que se sentien dones i que, com elles, podien ser vulgars –cosa que es dedueix impropri d’una estrella i del seu imitador.

Evidentment, Retana projectava una llum molt interessant amb la qual s’aprecia l’aproximació que fa a aquesta “nova realitat” que defineix el terme *homosexualitat*, difós a partir d’un llenguatge mèdic, tot i que moralitzant, com denota l’expressió *equivocació de la naturalesa*, segons han analitzat Cleminson i Vázquez García (2007, pàg. 217-264).

Evidentment, la mirada sobre aquestes persones podia oscil·lar entre l'admiració d'un Retana i el rebuig, com el que pinta **Georges Bataille** (1897-1962) a *Le bleu du ciel* (1957), en què narra els records que té d'un viatge a Barcelona el 1935. En les seves pàgines rememora un jove transvestit:

“Feia temps que coneixia l'atracció de *La Criolla*, sense cap encant per mi. Un noiet vestit de dona hi feia un numeret de ball a la pista: portava un vestit de nit l'escot del qual li arribava fins a les natges.”

Bataille (2008, pàg. 109).

Com tindrem ocasió de valorar en el pròxim apartat, aquests paisatges interiors atreïen nombroses personalitats, fascinades per la vida nocturna barcelonina; així, un personatge de *Printemps en Espagne* (1931), en què **Francis Carco** (1886-1958) relata el viatge que fa per l'Espanya de 1929, afirmava que coneixia “més de dos mil... maricons” al “Barri Xino” (Héron, 2003, pàg. 207-208).

## 1.2. “Lolitas” i “Carolines”

En un estudi sobre les representacions literàries d'aquesta zona de la Ciutat Comtal en les lletres catalanes del primer terç del segle XX, **Jordi Castellanos** (2008) analitzà diversos autors i obres que havien aconseguit convertir el **Districte Cinquè** en un espai de denúncia contra la literatura burgesa. Seria el cas emblemàtic de **Juli Vallmitjana** (1873-1937), que va escriure obres dramàtiques i narratives des de la primera dècada de la passada centúria en què el barri esdevenia un desafiament contra l'alta cultura noucentista. Podem suggerir, per consegüent, que, en primera instància, la imatge literària d'aquest entramat urbà s'havia començat a desenvolupar al principi del segle XX com a topografia d'una alteritat social, però que, a partir del 1925, aquesta **alteritat** –que en el cas de Vallmitjana participava d'uns principis ideològics molt propers a l'anarquisme– es va veure desplaçada i començà a patir un canvi d'enorme envergadura.

La introducció de la denominació periodística *Barri Xino*, si bé per raons òbvies no va poder substituir l'administrativa *Districte Cinquè*, va representar el triomf d'una alteritat interessada, nascuda a l'empara de la premsa sensacionalista, l'exotisme orientalizant i canalla de la qual inventà les portes que facilitaren l'obertura d'un nou paisatge –metafòric i simbòlic alhora– que es va anar descrivint i recreant de maneres i amb objectius antagònics. Un paisatge que se sobreposà a la realitat humana.

Aquell “Barri Xino” era una zona tan cèntrica com obrera, tan transitada com humil, en obscurs carrers d’habitacions arraïmades en què vivien treballadors autòctons i immigrants al costat dels que representaven el que aleshores es va anomenar *baixos fons*, aquelles “gents de mal viure” que, com les artistes *trans* dels locals de mala fama allà ubicats, intentaven guanyar-se la vida.

### “Barri Xino”

El periodista i narrador rus Ilià Erenburg (1891-1967) ho descrigué, a l’alçada de 1932, d’aquesta manera tan realista:

“A Barcelona hi ha un «Barri Xino» on no hi ha ni un sol xinès. [...] El Barri Xino és una aglomeració humana caòtica: prostitutes per als mariners i els pagesos d’Aragó i Múrcia que van venir a Barcelona a buscar-hi el jornal i van anar a parar a la presó a complir una quinzena per una afanada; sense feina, reincidents, bergants borratxos. Tot això pul-lula pels carrers estrets a l’aguait d’una pela o d’un crostó de pa. De nit, els habitants del Barri Xino es reuneixen en un cabaret ínfim, anomenat *La Criolla*. Per cert, que en aquest cabaret no abunden més les criolles que els xinesos...”

Permanyer (2007, pàg. 397-399).

Una nova generació d’escriptors catalans va descobrir les múltiples potencialitats d’aquests carrerons i locals, i les va descriure. Així, **Josep Maria de Sagarra** (1894-1961), per esmentar un dels autors més canònics de les nostres lletres, a *Vida privada* (1932), novel·la ambientada entre 1927 i 1931 –durant la Dictadura del general Primo de Rivera i l’inici de la **Segona República**, per tant–, s’esplaiava en una escena que ofereix un singular contrapunt de les vides *trans* barcelonines:



Josep Maria de Sagarra

“Enfilaren altre cop el carrer Perecamps, que estava desert, i de la taverna que en diuen *Cal Sagristà* va sortir un homenot que començà a seguir-los. Aquell homenot era horrible; deuria tenir uns quaranta anys, anava emmascarat de vermell i portava els cabells impregnats d’oli de coco; se’ls plantà al davant i bellugant les anques de la manera més trista, començà dient, amb una veu de mascaró que vol imitar la d’una dona i fent aquell ploriqueig assossegat i llepissós dels invertits professionals: «¿No tenéis un cigarrillo para la Lolita?». A les dones els causà una impressió estranya, d’un absurd que no haurien pogut definir; en canvi, els homes, més que sensació d’angúnia i de fàstic, van sentir un pànic veritable. Aquell homenot inofensiu els feia por, una por que els privava de donar-li una empenta, de contestar-li res. L’homenot insistia demanant «un cigarrillo para la Lolita»; ells intentaren apartar-se i apretar el pas. L’homenot els seguia ploriquejant, i fent uns «ais» inaguantables a l’orella dels quatre homes que fugien; uns «ais» com si volguessin imitar l’orgasme femení.

–Davant d’una cosa com aquesta –va fer Emili Borràs– un no sap què dir; se’t nua la gola, et sents tan avergonyit, que et vénen ganes de plorar...”

Sagarra (2010, pàg. 181).

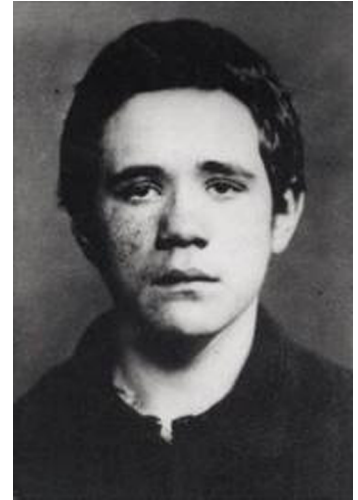
### *Vida privada*

Els protagonistes de *Vida privada*, pertanyents a la burgesia i a l’aristocràcia catalanes, han efectuat un peculiar recorregut turístic pels locals més tenebrosos d’aquell “Barri Xino” que la premsa havia emplaçat en el centre del debat mediàtic i que, a la fi, els acabaren beneficiant mitjançant una atractiva aurèola de **malefisme**. Resulta molt pertinent destacar la descripció de “Lolita” com a metàfora climàtica de tot l’episodi, en la mesura en què l’hem de considerar caracteritzada amb idèntica versemblança històrica que la de la resta de personatges d’aquesta novel·la tan realista. “Lolita” surt d’un dels locals més coneguts –i de reputació més dubtosa per sexualitzada–, apareix descrita per mitjà d’aquells detalls (la veu, el gest, el maquillatge...) que millor poden definir un “invertit professional”. No se’ns ha d’escapar l’adjectiu, que sens dubte remet a un ofici molt concret, que, per la humilitat implícita, podem imaginar a l’escala artística més baixa dels “imitadors d’estrelles”, i, fins i tot, a la ratlla de la prostitució. Però tampoc no convé desdenyar el substantiu (vinculat al llenguatge científic de la sexualitat, plenament difós en els anys vint), que xifra l’“absurd” de les dames i el **pànic homosexual** descrit

magníficament entre els senyors del grup, els quals es mostren incapaços de controlar el sentiment de rebuig davant la proximitat d'una figura emblemàtica de l'alteritat eròtica i la sensació de perill davant el contagi...

Finalment, noteu que Sagarra ha assolit aquest clímax mitjançant un canvi en el punt de vista, ja que inicia l'escena amb una veu narrativa que es podria identificar molt bé amb la dels personatges ("homenot horrible", amb un sufix d'enorme potencial, d'altra banda) per acabar distanciant-se (perquè, al capdavant, es tracta d'un "homenot inofensiu"). Quins efectes produeix "Lolita"? La vergonya dels que es consideren moralment superiors, però també la impotència de classe i un "nus a la gola": la impossibilitat de verbalització dels "crims nefands", els noms dels quals no s'han de pronunciar –la **sodomia** en l'antic llenguatge religiós, la **inversió sexual** en el vocabulari mèdic modern.

La versemblança narrativa de Josep Maria de Sagarra a *Vida privada* reflecteix a la perfecció la realitat històrica que van viure algunes persones *trans* a la Barcelona dels anys vint i trenta. Al cap i a la fi, segons va constatar Villar (1996, pàg. 205), la moda dels imitadors d'estrelles seria especialment important durant la República, de manera que tots els **cabarets** del "Barri Xino" presentaven en el seu programa l'actuació d'un **transformista**. Això no obstant, convé no oblidar que aquest punt de vista narratiu de Sagarra correspon al d'algú que coneix, però que no s'identifica amb "Lolita", per raons òbvies. Es tracta d'una qüestió tan bàsica com ineludible, ja que disposem d'escassos testimonis directes de barcelonins *trans*, independentment que siguin literaris o no, tal com constatarem al llarg d'aquest mòdul. Per aquesta poderosa raó, encara que no solament, resulta més que pertinent recuperar un dels pocs fragments de la vida *trans* de Barcelona durant aquest període que no s'ubiquen en l'emplaçament de superioritat moral que reflecteix *Vida privada*, sinó que es narra des d'una perspectiva antitètica, d'aparent horitzontalitat. Em refereixo al retrat que pintà **Jean Genet** (1910-1986) de la seva estada, cap a 1934 (però escrit als anys quaranta i publicat el 1949), en la seva obra autobiogràfica titulada *Journal du voleur*.



El jove Jean Genet

I és que aquest *Diari del lladre* ofereix un grapat d'excel·lents anècdotes sobre la vida quotidiana d'aquells carrers en la Barcelona republicana. També, algunes estupendes escenes protagonitzades per Genet (com quan intenta prostituir-se transvestit en una sala de festes tan famosa com precisament **La Criolla**) o que ell va contemplar d'una banda a l'altra del "Barri Xino". Justament per aquesta raó, no resulta sorprenent que, sobre aquesta peça de Genet, es pugui afirmar el següent:

"Constitueix un veritable manifest a favor de la marginalitat i de la delinqüència, obertament homosexual, en el qual Barcelona i el seu Barri Xino resten situats en el primer nivell de la jerarquia mundial. És una obra que dóna veu directament als que mai no han escrit ni parlat sobre el seu barri, un conjunt multiètnic i heterogeni, del qual ningú no podrà saber si estarien d'acord o no amb l'autor."

Carreras (2003, pàg. 145-146).

Un dels episodis més pertinents per a aquest mòdul seria el recordat per Jean Genet (1993, pàg. 55) a *Diari del lladre*, a propòsit d'un singular seguici fúnebre de transvestits:

“Les que una d’elles anomena les Carolines van anar en processó cap a l’emplaçament d’un urinari destruït. Els sublevats, durant els aldarulls de 1933, van arrencar una de les tasses més brutes, però de les més cares. Era a prop del port i de la caserna i l’orina calenta de milers de soldats era el que n’havia corroït la llauna. Quan fou constatada la seva mort definitiva, dins de xals, de mantilles, de vestits de seda, de jaquetes cenyides, les Carolines –no totes sinó triades en delegació solemne– van venir al lloc a depositar una toia de roses roges nuada amb un vel de sendal. El seguici va sortir del Paral·lel, travessà el carrer de Sant Pau, va baixar per la Rambla de les Flors fins a l’estàtua de Colom. Potser hi havia una trentena de faldilletes a les vuit del matí, a l’eixida del sol. Les vaig veure passar. Vaig acompanyar-les de lluny. Sabia que el meu lloc era entre elles, no pas perquè jo fos una d’elles però les seves veus agres, els seus crits, el seus gestos indignats no tenien, creia jo, altra finalitat que perforar la capa de menyspreu del món. Les Carolines eren grans. Eren les Filles de la Vergonya.

Un cop van ser al port van trencar cap a l’esquerra i damunt la llauna rovellada i pudenta del pixador ensorrat sobre la pila de ferralles mortes van dipositar les flors.”

Enfront de la dignitat solemne del dol de les “Carolines” de Genet, l’horror benpensant dels personatges de la novel·la de Sagarra davant els “invertits professionals”. Enfront de la mirada sexual del jo narratiu autobiogràfic francès del *Diari del lladre*, el distanciament burgès que contempla la decadència de l’aristocràcia catalana a *Vida privada*. Enfront de la fascinació i el comunitarisme del primer, l’**abjecció** d’un abisme tan atractiu com repulsiu del segon. Un abisme que, no s’ha d’oblidar, reflectia les diferències socials i econòmiques que s’aixoplugaven en la *florixent* ciutat. Un abisme que, en el cas de Sagarra, també reflecteix una alteritat lingüística antitètica, ja que Genet escriu en francès, però Sagarra fa parlar en espanyol a “Lolita”. Qui és “Lolita”? Potser és una de les “Carolines” de Genet, que acudeixen en trista i empolainada processó a un urinari públic enderrocat, espai de solaç sexual per antonomàsia que forma part de la seva vida sentimental. Tal vegada és un d’aquells “homes efeminats amb la cara pintada” que freqüentaven La Criolla, segons que els descriu el periodista francès Gui Befesse en la crònica de 1933 titulada *Les professionals de l’amor* (Permanyer, 2007, pàg. 412).

El “Barri Xino” va anar forjant una topografia a la manera d’una cruïlla per a propis i estranys, nacionals i estrangers, que casava bé amb el disseny d’un laberint sexual que va ser ritu de pas per a tants, sobretot homes (heterosexuals i homosexuals). No hi ha dubte que els seus carrerons van facilitar l’existència de moltes alteritats, entre les quals convé no oblidar la de les persones *trans*, catalanes, espanyoles i estrangeres, als anys deu, vint i trenta del segle XX, com il·lustren no pocs arxius fotogràfics. Resulta fascinant constatar com un espai urbà tan reduït va afavorir aquesta multiplicació d’alteritats i aquesta bombolla de llibertat eròtica.

#### L’encartament fotogràfic final de Villar

Consulteu, a manera d’exemple, l’encartament fotogràfic final de Villar (1996) i algunes imatges reproduïdes en el catàleg de l’exposició *Guia secreta de la Rambla*, que es va presentar al barceloní Palau de la Virreina el 2010.

## 2. Metàfores del mal (1939-1969)

La **dictadura franquista** va destruir el marc de llibertats democràtiques desenvolupat durant la Segona República. La persecució de la dissidència política va ser implacable, com ho foren també els seus sistemes de càstig. La vigilància sistemàtica dels que pretenguessin escapar al discurs ideològic oficial va constituir un mecanisme de **control** que s'aplicava sobre tots els aspectes de la vida quotidiana: n'hi ha prou de recordar la **censura** omnipresent o els atacs contra la llengua catalana. Sembla pertinent destacar ara que les persones que, com les *trans*, mostraven públicament el seu desacatament a l'ordre religiós i civil imposats, mereixien una desaprovació social i una condemna ferma. Qualsevol dissidència del model sexual catòlic era una ofensa a un Déu per la gràcia del qual Francisco Franco havia esdevingut *caudillo* d'Espanya.

Ja el 1928 s'havia redactat una primera normativa legal sobre l'"**escàndol públic**" i l'"**abús deshonest**" específica per a les pràctiques sospitoses d'"homosexuals" i "transvestits"; aquesta criminalització perdurà amb alguns matisos en el Codi republicà de 1932, que serà brutalment reforçada el 1954:

"Amb la «**Ley de Vagos y Maleantes**» [del 1932] tornem a un emplaçament que no distingeix entre actes delictius homosexuals i heterosexuals. La reforma de 1954 es fa per incloure els homosexuals com a grup *potencialment* perillós i que requereix vigilància especial. La llei també és més dura, ja que inclou els actes realitzats privadament sota la denominació de «públics», de manera que s'eixampla: és la justificació utilitzada per a les batudes."

Mira (2004, pàg. 186).

Això no obstant, és evident que, malgrat els escassos testimonis conservats, en la Barcelona d'aquestes dècades no van desaparèixer els marginats sexuals i que, amb indubtable valentia i comprensible cautela en molts casos, van anar creant **xarxes privades** i rescatant **espais públics de socialització** –la majoria d'aquests darrers en el mateix entorn urbà del període precedent.



## 2.1. Dissidències nocturnes

En una de les escenes de més intensitat dramàtica narrades a *Nada* (1945), de Carmen Laforet (1921-2004) –que sens dubte cal comptar entre les novel·les més influents de la literatura espanyola de postguerra–, hi apareix un personatge sobre el qual la crítica ha reparat de manera esquiva a conseqüència de la seva identitat fugaç, però que, a parer nostre, resulta paradigmàtic per a valorar tant l'estètica realista d'aquest relat com el territori urbà, obliquament *sexualitzat*, que dibuixà la jove autora. Cal recordar que *Nada* es presenta com una singular novel·la d'aprenentatge que retrata l'estada de l'Andrea, la protagonista, durant un any acadèmic a la Barcelona del principi dels anys quaranta. L'Andrea s'allotja al pis de la seva família materna, al carrer Aribau, al districte de l'Eixample, molt a prop de l'edifici històric de la Universitat de Barcelona i geogràficament poc allunyat del "Barri Xino".



Carmen Laforet

En el capítol quinzè, l'Andrea inicia una persecució del seu oncle Juan per a evitar que ataqüi la seva esposa, que hi treballa. Aquest recorregut urbà, absolutament versemblant a l'hora de detallar el nom de les vies per les quals circulen els personatges, funciona como una baixada als inferns, segons que demostren el paisatge descrit i el ritme narratiu que s'imprimeix a l'acció. L'Andrea segueix el mateix rumb erràtic i delirant que l'alienat parent: una espiral de carrers i carrerons nocturns que li revelen una realitat que li havia estat vedada per la seva tieta Angustias (en tant que espai del pecat que una jove de l'època no havia de trepitjar per no arriscar la seva integritat física i, per descomptat, la seva virginal reputació). És aleshores que s'introdueix la descripció següent:

"Juan entró por la calle del Conde del Asalto, hormigueante de gente y de luz a aquella hora. Me di cuenta de que esto era el principio del Barrio Chino. "El brillo del diablo", de que me había hablado Angustias, aparecía empobrecido y chillón, en una gran abundancia de carteles con retratos de bailarinas y bailadores. Parecían las puertas de los cabarets con atracciones, barracas de feria. La música aturdía en oleadas agrias, saliendo de todas partes, mezclándose y desarmonizando. Pasando de prisa entre una ola humana que a veces me desesperaba porque me impedía ver a Juan, me llegó el recuerdo vivísimo de un carnaval que había visto cuando pequeña. La gente, en verdad, era grotesca: un hombre pasó a mi lado con los ojos cargados de rimel bajo un sombrero ancho. Sus mejillas estaban sonrosadas. Todo el mundo me parecía disfrazado con mal gusto y me rozaba el ruido y el olor a vino. Ni siquiera estaba asustada, como aquel día en que, encogida junto a la falda de mi madre, escuché las carcajadas y las ridículas contorsiones de las máscaras. Todo aquello no era más que un marco de pesadilla, irreal como todo lo externo a mi persecución."

Laforet (2001, pàg. 128).

### L'epicentre *trans*

Entre el carnaval i el malson, sota l'efecte d'un soroll inharmoniu i d'una il·luminació artificial que distorsiona la realitat, l'Andrea fixa la retina en el personatge més extremat i abjecte. Laforet no podia mencionar la prostitució que es congregaria en aquells mateixos carrers i durant aquelles mateixes hores de l'agitat períple, per raons que, molt probablement, deriven de l'(auto)censura imposada. Tanmateix, el maquillatge d'aquest home – que implica una imatge definidora de la seva feminització– constitueix la metàfora més irrefutable que l'entramat urbà pel qual l'Andrea transitava era l'epicentre de la perversió més endimoniada, també per grotesca. L'epicentre *trans*.

El fet és que aquest home amb els ulls i les galtes maquillades que l'Andrea entreveu a *Nada*, com si revisqués un somni "goyesc", representa un dels pocs testimonis literaris de què disposem per a intuir l'existència d'una molt concreta realitat prohibida a Barcelona (i a Espanya) per la legislació vigent aleshores. Un somni, també, que retrata una realitat:

en efecte, el **carrer del Conde del Asalto** (avui, **Nou de la Rambla**), era la principal artèria de comunicació entre la Rambla i el Paral·lel. Durant el primer terç del segle XX –i en la immediata postguerra que retrata Laforet– el carrer del Conde del Asalto va ser conegut pels cafès i per les sales de festa, de les quals ara amb prou feines queden testimonis, amb l'excepció del **Cafè London Bar**, únic vestigi d'aquella esplendor nocturna. És interessant que el personatge innominat que Carmen Laforet va esbossar en la seva primera novel·la no fos ubicat a l'interior d'un cabaret, sinó al carrer, “entre una onada humana”, malgrat la nocturnitat del passeig. També és pertinent emplaçar-lo en la genealogia històrica *trans*, si bé narrativament constitueix una excel·lent projecció del desassossec existencial de la protagonista i un dels clímax del seu aprenentatge vital.

El personatge que contempla fugaçment l'Andrea sembla una reaparició de la “Lolita” de Sagarra i de les “Carolines” de Genet. No hi ha dubte que el “Barri Xino”, tot i que era l'àrea més vigilada de la ciutat, va ser també espai de sociabilitat de les persones *trans* en la Barcelona franquista. L'abundància de bars, bordells, petits teatres i locals de mala fama, hereus dels que ja existien als anys vint i trenta, van afavorir aquesta continuïtat.

Álvaro Retana va recuperar **Mirko** a *Historia del arte frívolo* (1964), un dels “imitadors d'estrelles” que s'adaptaren, segons els locals i la permissivitat, a les noves circumstàncies derivades de la Guerra Civil. Així rememora el famós crític teatral **Sebastià Gasch** (1897-1980) el Mirko de postguerra:

“A la terminación de nuestra guerra, los «transformistas», obligados por las autoridades, dejaron de vestirse de mujer y adoptaron la indumentaria masculina. La mayor parte de ellos se presentaban en el escenario con una camisa floreada de mangas muy anchas y pantalones negros muy ajustados. [...] Mirko, vestido de esta guisa, se eternizó en los carteles del Molino. Era la «vedette» indiscutible del programa y sus actuaciones se veían coronadas por clamorosos aplausos. Mirko, estupendo bailarín, que resistía las bromas de todos y cantaba todavía como en sus mejores tiempos, cuando era rey y señor de la Criolla, le echaba aún a su actuación una sal personalísima y llevaba en sus tacones el polvo alegre de la calle del Cid. Mirko, con su barriga incipiente, su rostro añorado y su pelo ondulado pasado de moda, podía parecer ridículo. Pero no era así.”

Gasch (1972, pàg. 155-156).

Mirko es va convertir als anys quaranta i cinquanta en estrella indiscutible d'**El Molino**, el celebrat teatre de varietats de l'**avinguda del Paral·lel**, centre neuràlgic aleshores de la vida teatral barcelonina. De manera que podem admetre que la continuïtat dels intèrprets apuntaria cap a una supervivència, sempre sota sospita, de part d'un públic específic (format per gais, lesbianes i *trans*) que els podria continuar sent fidel, precisament per les adverses circumstàncies que van patir els uns i els altres amb l'adveniment de la dictadura. Els uns i els altres van propiciar que els carrers del “Barri Xino” i els locals de varietats perduessin com a espais de trobades furtives.

És extraordinari, així, per més d'un motiu, que el personatge fugaç de *Nada*, que gairebé no ha rebut atenció crítica –en la mesura que ha estat interpretat com una metàfora de l'espiral perversa que pateixen els protagonistes de la novel·la–, es pugui convertir en una empremta singular, històrica i versemblant de les conflictives identitats *perverses* adjudicades a l'univers *trans* en la Barcelona de la més crua postguerra. Si bé la decadència dels espectacles de transformistes resulta tan òbvia com certa, per imperatiu legal, la seva existència no es pot posar en dubte. Desaparegut un local com La Criolla, i els

del voltant seu, a conseqüència dels bombardejos de l'aviació feixista italiana sobre la ciutat, uns altres prengueren el relleu discretament de manera quasi immediata.

## 2.2. Lilí Barcelona

La narrativa breu no va ser el gènere literari més conreat per **Terenci Moix** (1942-2003) ni el que li proporcionà més popularitat, tant en la seva trajectòria en llengua catalana –concentrada majoritàriament al llarg dels anys seixanta i setanta– com castellana. En relació amb la primera, els seus contes han estat menys celebrats que les seves novel·les, des d'*Onades sobre una roca deserta* (1969, Premi Josep Pla) i *El dia que va morir Marilyn* (1969, premi Serra d'Or) fins a arribar a *El sexe del àngels* (2002, Premi Ramon Llull). Tanmateix, val la pena recordar que va debutar en el món literari amb un volum de contes, amb el qual va guanyar el Premi Víctor Català l'any 1968: *La torre dels vicis capitals*. Amb aquest títol, Moix s'estrenava i inaugurava un univers literari singular en el panorama de la cultura catalana, en primera instància per la seva originalitat temàtica i lingüística. Una avantguarda narrativa que comportava el trencament de moltes llicències formals i de tantes altres culturals, començant o acabant per les sexuals (insòlites en els contextos català i espanyol).



Terenci Moix, als anys seixanta

El jurat que va atorgar el Premi Víctor Català de 1967 a Ramon-Terenci Moix, nom amb el qual va signar *La torre dels vicis capitals* a l'editorial Selecta, probablement va constatar amb sorpresa que el jove autor havia canviat part del contingut. Com indicava a l'"aclariment" inicial:

"El llibre presenta alteracions certament notables pel que fa a com fou presentat, i les dues *nouvelles* esmentades, «Màrius Byron» i «La Gala», compensen en extensió les quatre narracions que hem foragitat."

Moix (2003, pàg. 17).

Moix opera amb una frescor insòlita, la mateixa de qui ha informat els seus lectors prèviament a aquest advertiment preliminar:

"En aquest llibre l'autor aplega un pomell de plaers no gens ortodoxos explicats per la germana petita de la mare història –ergo, la tieta anècdota– i que han estat escrits per cantar sobre la tomba del diví marquès, una nit de lluna plena [...]."

Moix (2003, pàg. 16).

L'al·lusió nocturna al **Marquès de Sade**, d'altra banda, apunta una de les significacions del títol del recull i albira el sentit de la nota d'autor que encapçala el volum:

"Cada conte explica un vici que no és el que sembla ser. Esdevingui el lector bona guineu i encerti quin vici és vici i no ho sembla, i quins altres ho semblen i no ho són."

Moix (2003, pàg. 15).

Predisposar els lectors a una participació activa sembla ara menys interessant que activar-los a la recerca dels vicis de *La torre...*, dels seus “plaers no gens ortodoxos”.

“La Gala” (Moix, 2003, pàg. 165-258), la segona de les *nouvelles* que desconeixia el jurat, ofereix un retrat àcid dels interiors d’un festival de cinema com el de Sant Sebastià. Narrat en primera persona per una experimentada periodista que viu una època de crisi, no defuig un realisme que atorga més versemblança a les indirectes relacions lèsbiques d’algunes de les protagonistes i, especialment, al petit món que allí es concentra, entre els quals aquell “grupet d’homes (*sapristi!*) que tots coneixíem particularment perquè cada nit de cada Festival es distanciaven de la Gala i organitzaven un grupet privatiu, sexualment homogeni i inabastable”, els quals, sense ocultacions, “feien la dansa del ventre embolcallats amb paper higiènic i una gardènia al melic” (pàg. 230).

Aquesta disfressa assenyala un àmbit sobre el qual pràcticament ho ignorem tot. Fins ara, dins aquest mòdul, hem parlat d’un univers íntimament vinculat al món de l’espectacle. Les raons ja han estat apuntades, ni que hagin de ser reiterades: disposem de poques dades per teixir un tapís complet, sobretot relatiu a l’esfera privada quotidiana, de les vides de gais, lesbianes i *trans*. D’altra banda, resulta evident que bona part dels testimonis que coneixem es caracteritzen per una visió negativa i classista. Doncs bé, un dels contes més memorables del primer volum de relats de Terenci Moix ens obre les portes de les pràctiques *trans* d’un membre de la burgesia barcelonina al principi dels anys seixanta: es titula *Lilí Barcelona* (pàg. 96-114), va ser redactat entre 1964 i 1965, i duu un subtítol tan revelador com *Tempteig de melodrama camp i àdhuc kinky. Sense defugir, ben entès, that charming queer touch*.

L’ús de tres termes com *camp*, *kinky* i *queer* avisa els lectors ben entesos del seu contingut, filtrat per un gènere tan poc innocent com el del **melodrama**. Totes tres paraules són angleses i poden definir l’univers gai: reapropiació de mitologies contemporànies, modernitat cridanera i **dissidència sexual**.

### **Camp**

En una entrevista, publicada en un volum de 1978, el poeta Jaime Gil de Biedma revisava el concepte de *camp*; la seva resposta ens pot orientar per a comprendre més bé el subtítol del conte de Terenci Moix:

“*Camp* es el deliberado tratamiento por el autor de los elementos referenciales y temáticos de su obra –sentimientos, situaciones, relaciones humanas, paisajes, etc., [...] como cláusulas de estilo en las que el autor sólo participa irónicamente, haciéndole al lector un guiño de sobreentendido. Si el guiño no lo capta, si no entra en la complicidad del juego, si se toma en serio eso que se suele llamar «el fondo», no entenderá ni disfrutará nada. Por otro lado, el lector o el espectador pueden jugar al juego por su propia cuenta y convertir en *camp* algo que no lo era. Ni Judy Garland, ni Concha Piquer, ni Estrellita Castro lo eran, o por lo menos no pretendieron serlo. Lo que es *camp* es la apreciación que ahora hacemos de ellas y de sus canciones.”

Swansey - Enríquez (1978, pàg. 196-197).

Això és el que practica Moix en un conte la veu narrativa del qual, arriscadament, no és *camp*, ni *kinky*, ni *queer*. És la d'un jove de l'aristocràcia de Barcelona que relata des del present la seva fascinació pretèrita per la Lili, una dona que ja no existeix, com constatem en la primera línia. Tota la trama gira al voltant d'aquest personatge o, millor, al voltant del desig gradualment obsesiut del jove que la vol conèixer: el seu cosmopolitisme, elegància, frivolidat..., segons els que hi tenen tracte, generen una espiral que atrapa tant el protagonista com els lectors. L'aspecte que ara interessa destacar és que el corrent de desig heterosexual del jove és paral·lel a la presència en el relat d'un altre grup, que té com a nucli el "dissortat Jaume", Carles Bru, àlies "la Xelito", i "tots els altres (o potser «les» altres)", qui somriuen de complicitat" (pàg. 98-99).

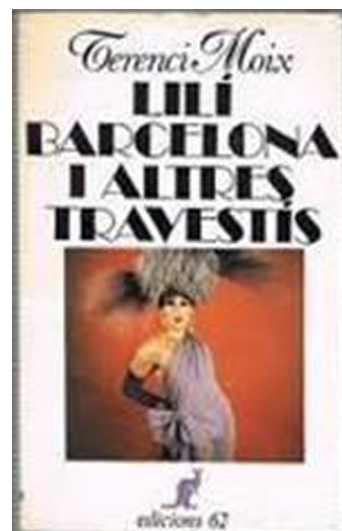
El fragment següent és una de les pistes dosificades que s'ofereixen al llarg de la trama per a fer-nos sospitar sobre la identitat de Lili Barcelona i per constatar els gustos d'aquesta colla:

"De tots plegats, Jaume era el més efeminat, però Carles també Déu n'hi do. Parlaven de l'amor amb simbolismes platònics i pressentien un nirvana sentimental que sublimava el vici; per a ells, però, un fanal era objecte galdós perquè prenia formes eròtiques, igual que una serp (la col·lecció de fotos pornogràfiques de Vicentito Oller) o les fletxes que Mantegna i Foppa llançaren sobre el Sebastià nu. Podrits de la matinada i beneïts de les ciutats de la sal, ells avançaven recargolant-se entre brillantors pseudointel·lectuals *in* (modes escaientment dictades per sarasses més famosos, els noms dels quals em guardaré prou d'esmentar) i fosquívoles realitats d'una nit que desviaven la llera dels rius coneguts."

Moix (2003, pàg. 100).

El narrador del conte mostra una clara antipatia pel grup *viciós*, com constata aquesta descripció, on Moix combina sàviament referents **homòfobs** ("les ciutats de la sal" són, per exemple, una al·lusió a **Sodoma i Gomorra**) i **homòfils** (el "simbolisme platònic" o la menció de **Sant Sebastià**). Igualment, és interessant destacar l'existència d'uns cercles privats de socialització "homo" a la Barcelona de la dictadura; grups que es poden forjar entre les classes més privilegiades a la zona alta de la ciutat i que poden acabar confluint dins una llotja del Liceu i als carrers adjacents del "Barri Xino", encara que fos amb un objectiu ben diferent del que Sagarra mostrava a *Vida privada*.

Si ara comentem aquest relat de Moix, però, és perquè, a més d'aquesta petita "comunitat" ("divinitzant-se en imitació calcada d'un salonet del París de la Regència, com si fossin senyoretetes d'altre temps", pàg. 103), la identitat de qui li dóna títol mostra tota una altra dimensió del transvestisme, diferent de la que hem constatat fins ara:



Coberta de *Lili Barcelona i altres travestís*, de Terenci Moix

“Cabell com ara de plàstic, una perruca, és clar; ulleres fosques, rodones i amples, que li tapaven els ulls i fins les celles. Llançava somriures a tothom (somriures, però, que no aconseguien d’apropar-la, ans la isolaven, encara més, en un pedestal de deessa) i sostenia tres converses alhora, en anglès, francès i italià. Un noi tot ballarina l’ajudà a treure’s l’abric, de vellut negre. Aparegué, de sobte, una superfície plana, oberta, provocativa, que feia d’esquena. I quan Lili em donà la mà, curiosament servada sota guants de vellut negre, jo la vaig besar amb un respecte que era culte i ensems apassionament eròtic. En sentir el petó, ella em va somriure i mormolà «enchantée» i d’altres mots francesos.

No podria assegurar que fos la dona més bella del món; sí, però, que mai no n’hi hagué cap de tan única. Lili es movia, parlava, garfia el portacigarretes o la copa de xampany amb una exactitud de matemàtic. El seu capteniment era tota una ciència.”

Moix (2003, pàg. 108-109).

### Lili Barcelona

Fins a les darreres pàgines del conte no constatarem que qui s’amaga sota un vestuari i un maquillatge tan enlluernadors no és sinó en Jaume, qui havia creat la personalitat de Lili Barcelona per nodrir els seus somnis i engrescar les trobades de la seva colla *camp, kinky i queer*. Són trobades per estricta invitació, en domicilis particulars que protegeixen de les indiscrecions i eviten les lleis vigents; vetllades amenitzades per la veu de **Judy Garland** –cèlebre **icona gai** als Estats Units– o per un txa-txa-txa que ambientarà l’*striptease* de la Lili. Els amics saben qui és la Lili, raó per la qual intenten barrar el pas al jove quan la vol perseguir. No solament el seu vestuari l’ha enganyat; és la seva perfecta representació (o *performance*) d’una **identitat de gènere** ben concreta, una “ciència” per a la qual també són indispensables el control dels gestos, les mirades i els moviments... ¿Com no han de protegir aquells que “s’atorgaven noms pintorescos, com ara «la Medallona», «Lola Puñales» o bé «la Paquela»” (pàg. 104) el seu mite particular i intransferible? Com havien de permetre revelar la personalitat *trans* d’en Jaume (o la Lili) si no volien fer miques la seva illa privilegiada de llibertat eròtica?

La història narrada a *Lili Barcelona* és, en primera instància, una història de desig juvenil fins a un cert punt convencional, i no solament per “heterosexual”. Tanmateix, si bé aquesta trama pren com a punt d’inici allò que sembla intranscendent (les obsessions amoroses d’un jove ric i ociós, els membres de la classe social del qual són força ridiculitzats), acaba assolint un objectiu molt més transcendent. I és que, malgrat la mort en accident d’en Jaume (o la Lili), tot seguint el protagonista, i malgrat els anys transcorreguts des d’aleshores, confessa –al mateix temps que la vergonya i el fàstic que hi va sentir pel seu descobriment– el fet que la Lili “s’ha ensenyorit del meu cos amb una tirania absoluta, com una precisió cancerosa” (pàg. 113).

L’originalitat de Terenci Moix és la de saber barrejar, amb una precisió propera a la d’un film de suspens, tots aquests ingredients. En aquest mòdul ens interessa per la descripció d’en Jaume (o la Lili) i el seu petit món del qual quasi no existeixen testimonis; haurem d’esperar una dècada, liquidats els organismes censors de la dictadura, per gaudir, per exemple, de l’univers de la **València gai i trans a L’anarquista nu** (guanyadora del Premi Prudenci Bertrana l’any 1978) de **Lluís Fernández**. A la “carta IX” d’aquesta novel·la epistolar, Lulú Bon explica la festa d’inauguració de la barroca mansió de Loli la Carajillo, a la qual participen des de la Caganera d’Aldaia fins a Anarquia Gadé, passant per Àcrata Lys, Lola Glamour, Virgo Prudens, Lady Haschís, La Bolxevica, Nanci la Nit, Gilda del Perelló, Mariquita López, Pitita Riutort o La Quiquiribú, i un llarg etcètera d’alies que defineixen personalitats públiques i disfressades alhora.

Tornant enrere, però, encara convindria plantejar-se si el contingut de *Lili Barcelona* pot ser valorat com a document històric o com una absoluta ficció literària. A parer nostre, el mateix Terenci Moix comença a certificar aquesta qualitat, quan a *Extraño en el paraíso* (1998), tercer volum de la seva autobi-

ografia, consagrat al mateix període en el qual va redactar el conte, ens explica algunes de les festes en què participava a la Barcelona de 1962, on gaudia de tots els respectes la “mítica” Maria dels Ous:

“una de las maricuelas más respetadas [...] así llamada porque tenía un puesto de «menudos» de gallina en el mercado del Ninot y llevaba siempre el pelo muy cardado y dos anillos que, al decir de los jovencitos incautos, le había regalado el secretario de un jefe de aduanas.”

Moix (1998, pàg. 22).

Les trobades, més o menys eròtiques, al pis llogat que compartia Moix eren l’espai on podien convergir la Maria dels Ous i Jaime Gil de Biedma; Moix, en les seves memòries, recorda que “me limitaba a rezar para que no llegase la policía y nos llevase a todos al cuartelillo” (pàg. 32), per raons òbvies...

Al final d’aquest volum (pàg. 575-584), però, l’escriptor barceloní ens explica que la Lili sí que va existir a la Barcelona dels anys seixanta i que el seu conte transformà amb voluntat satírica una altra realitat històrica: la de la seva pròpia colla i la seva pròpia experiència. En les trobades de cap de setmana, en Joaquín, un dels amics més benestants, es transformava, sense que Moix ho sabés, sota el mateix nom:

“Todos sus movimientos eran magistrales. Demostraba el aplomo del poder económico, el refinamiento de una reina y la coquetería de la mantenida de un rey. Y lo que era capaz de hacer con una copa en la mano no está en toda la historia de la opereta. Yo creía firmemente en Lili Barcelona como si fuese una virgen de la frivolidad. Pasaba la semana esperando el sábado para verla aparecer, agitando los guantes, metiéndose con todos, humillando a los hombres –como años después haría el gran Pavlovsky– prometiéndole un *striptease* que nunca llegaba a hacer. Y luego supe que se resistía a hacerlo para así mantener un misterio que los demás habían descubierto hacía tiempo. Hasta que por fin hizo el prometido *striptease*..., y resultó que Lili Barcelona era Joaquín disimulado bajo las pelucas y vestidos de Liceo de su hermana mayor.”

Moix (1998, pàg. 579-580).

Terenci Moix va esdevenir un rebel solitari en l’Espanya dels darrers anys de la dictadura franquista, sobretot per la valentia de fer explícites, per exemple, a *La torre dels vicis capitals* –i de gosar presentar-la a un premi, guanyar-lo i aconseguir publicar-la malgrat la censura–, realitats tan poc transitades literàriament, per inefables i censurables, com la de les experiències de personatges ubicats en els marges de l’ortodòxia eròtica, que aleshores eren els marges de la llei.

### 3. Auguris de llibertat (1970-1978)

No hi ha dubte que al final dels anys seixanta, els censors van començar a cometre relliscades –als ulls de la moral catòlica– si permeteren la publicació d'un volum de contes com el de Terenci Moix, insòlit aquells anys. Resultaria molt desencertat pensar que la dictadura franquista permeté alegrement heterodòxies ideològiques i sexuals: la **Ley de peligrosidad y rehabilitación social** (1970, derogada el desembre de 1978) així ho confirma i ens obliga a remetre al control que es podia continuar exercint contra qualsevol persona que caigués en l'"**escàndol públic**". Recordem que la legalització del **Front d'Alliberament Gai de Catalunya** es postergà fins al juliol del 1980, malgrat que va ser fundat el 1975 i que organitzà la primera manifestació pels drets de les minories sexuals a la Rambla barcelonina el juny del 1977, marxa pionera a l'Estat espanyol (el mateix any en què va ser redactat el seu **Manifest**, esmentat en la introducció).

En aquest context barceloní, però, és on comença a emergir un renovat teixit de socialització *trans*, que girarà entorn de noves sales de festes i cabarets, dins i fora del "Barri Xino". Als anys setanta, van conviure, pel cap baix, tres tipologies *trans*, que, al mateix temps, reflectirien altres tants models interrelacionats durant la Transició política a la democràcia:

1) La **imatgeria trans "transvestida"**, que actualitzaria el model dels imitadors d'estrelles: així, **Madame/Mister Arthur** o **Pierrot**.

2) La **imatgeria trans "femenina"**, que es podria associar a les persones transsexuals; per exemple, **Coccinelle**, **Dolly Van Doll** i **Lorena Capelli**.

3) La **imatgeria trans "ambigua"**, etiqueta amb què es podrien designar les persones la **genitalitat** de les quals continuava sent masculina – i, més important, de la qual podien fer gala–, però que, gràcies a diversos tractaments, aparentaven ser dones biològiques: el cas emblemàtic seria **Bibí Andersen**.



### 3.1. Tra(ns)dicions renovades

El model convencional de bellesa *trans* és hiperrealista. Un dels millors exemples que corroboraria aquesta proposta el va oferir Álvaro Retana, com hem vist, quan va descriure la feminitat de Derkas o de Luisito Carbonell. Als anys setanta, el millor exemple d'aquesta tradició seria **Madame/Mister Arthur**, nom artístic de **Modesto Mangas Mateos**, que sembla una magnífica frontissa entre els transformistes del temps de la República i els de la Dictadura, i que va ser una de les estrelles més venerades en els escenaris *trans* barcelonins. Això és així perquè, després de passar per petits teatres i companyies de varietats als anys quaranta i cinquanta, i després d'una estada a París, on coneixeria de primera mà el món dels espectacles *trans*, tornaria a les sales de la Ciutat Comtal durant la dècada dels seixanta i, en un mític local anomenat **Gambrinus**, protagonitzaria el primer xou de tot Espanya exclusivament interpretat per transvestits (perquè, fins llavors, només actuaven amb sort en números aïllats). És aleshores que va adoptar el sobrenom que el faria famós, en record d'una de les personalitats més cèlebres del París travestí. D'allà passaria a d'altres locals nocturns, com **Barcelona de Noche**, fins ben entrats els vuitanta. Aquesta dilatada trajectòria va afavorir que fos un referent incontestable de l'univers *trans*, o que se'l consideri "el degà dels transformistes espanyols" (Carol, 2009, pàg. 198).



Actuació de Madame Arthur

Però si bé Madame Arthur apareixia vestida de dona, mai no va intentar crear un efecte de simulació total, com ho suggereixen, d'altra banda, les seves pròpies paraules en una entrevista del 1982:

"Yo recomiendo que no se pusiera hormonas a nadie, porque yo llevo cuarenta años de transformación, he sido primerísima figura en España y parte del mundo sin tenerme que poner tetas."

Pierrot (2006, pàg. 57).

Aquesta decisió, que casa molt bé amb la seva edat i amb el temps que li va tocar viure, també obeeix al fet que el seu cos robust i la veu greu, que no dissimulava, li feren guanyar molts aplaudiments. Sembla com si la lletjor de Modesto hagués facilitat la seva supervivència, encara que no li evités, com a mínim, un empresonament:

"¿Problemas con la policía? Yo nunca. Yo tuve uno en la calle [...], fue por escándalo público. Salí vestida de mujer... Era un día de Navidad, yo vivía con Josephine y entonces yo hice la primera revista del «Gambrinus», que hacíamos dos; entonces yo me fui vestida de mujer en aquella época, a felicitar las Pascuas al «Barcelona de Noche»... y al venir fue cuando me pilló la policía... ¿Que qué me hicieron? Me metieron presa tres meses por escándalo público."

Pierrot (2006, pàg. 52).

#### Procedència social

Sembla com si el personatge fugaç de *Nada* revisqués la seva experiència. Un dels aspectes que hauria de cridar més la nostra atenció –però que fins ara ha estat molt poc valorat entre les escasses investigacions consagrades a les **textualitats trans**– es refereix a la **procedència social** dels nostres protagonistes. Amb l'excepció d'algunes poques figures del primer terç del segle XX, com Derkas (o l'amic de Terenci Moix que es transformava en

Lilí Barcelona i sortia al carrer com a tal), la immensa majoria dels testimonis conservats suggereixen que l'univers *trans* va estar copat per persones d'extracció humil. Seria el cas de Madame/Mister Arthur, però també el de **Violeta la Burra**, Dolly Van Doll, Lorena Capelli o el de Bibí Andersen.

En aquest sentit, no seria sobrer citar l'inici del primer capítol de les *Memorias trans* de **Pierrot**:

“Cuando los años sesenta terminaban su mediocre existencia, canceaba por Barcelona convencido de que un maricón pobre era un maricón y que un maricón rico era un rico.”

Pierrot (2006, pàg. 15).

Ningú no se sorprendrà pel fet de constatar que durant la llarga nit franquista podia existir no solament una doble moral en matèria (hetero)sexual, sinó també un factor classista igualment hipòcrita en l'expressió i en la repressió de la (homo/trans)sexualitat. És evident que de manera freqüent persones que exercien aleshores alguna autoritat, per minúscula que fos, es podien aprofitar del seu rang per a cometre abusos de tota classe. El paral·lelisme que es pot establir entre aquesta violència i l'exercida contra els camperols en el medi rural o contra els obrers industrials a les ciutats resulta més que pertinent al llarg de tota la dictadura.

En la primera part d'un assaig de **Jean Baudrillard** (1981), titulat *De la seducció*, el filòsof francès suggeria:

“Feminitat sobrepassada, degradada, paròdica (els travestís barcelonins conserven el bigoti i exhibeixen el pit pelut), enuncia que en aquesta societat la feminitat no és més que els signes que els homes li atribueixen.”

J. Baudrillard (1981, pàg. 21).

Més enllà de l'atractiu d'aquesta proposta, interessa destacar ara dos detalls. En primer lloc, l'explícit: l'al·lusió a aquests transvestits bigotuts, que, atesa la data de composició d'aquesta obra, a la dècada dels setanta, recorda l'homenenca feminitat en la línia de la nostra Madame Arthur. El segon detall seria més implícit, ja que aquesta “**feminitat sobrepassada**” remetria al sorgiment de sales de festes i de cabarets a París des dels anys cinquanta, per les quals passaria Modesto Mangas, però també moltes altres estrelles *trans* que recalarien als escenaris del “Barri Xino”. Seria el cas de **Coccinelle**, que va actuar durant anys al **Gambrinus** i al **Barcelona de Noche**, que segons Carol era:

“Tota una celebritat, de singular bellesa i cos espectacular, famosa per ser la primera francesa (1958) en canviar de sexe a Casablanca, però també per haver compartit escenari amb Edith Piaf.”

Carol (2009, pàg. 198).

Recordeu que la ciutat marroquina mencionada esdevindria sinònim d'“operació quirúrgica de **canvi de sexe**”, ja que va ser destinació de moltes transsexuals europees de les dècades posteriors.

I és que, a partir dels anys seixanta, les operacions de canvi de sexe (**vagino-plàsties**) van encetar una nova realitat i un nou model de bellesa (el segon apuntat, “femení”). La transsexualitat quirúrgica va adquirir un estatut gens figurat i es va començar a convertir en destinació final de tantes persones que fins llavors no haurien somiat aquesta possibilitat, sentida com a alliberament. Aquesta nova realitat va crear un nou imaginari, que dotarà de noves trames el món de l'espectacle i que potenciarà un joc infinit d'equívocs, d'il·lusions i de constatacions. Igualment, generarà un procés d'autorealització molt costós en termes econòmics. És en aquest nou context que hom pot tractar la biografia de **Dolly Van Doll** (Matos, 2007), qui va ser gran estrella transsexual dels escenaris europeus i, durant les dècades dels setanta i vuitanta, barcelonins, des del seu debut a la sala Gambrinus, el 1971.



Dolly Van Doll a Gambrinus

La seva biografia *De niño a mujer* mereix ser llegida perquè, a més a més d'esbossar els contorns d'aquests espais de sociabilitat sexual, ofereix una “radiografia” del que significava una operació de canvi de sexe (d'home a dona) en aquells anys, des del propi cos de la persona intervinguda. En el cas que aquí es recull, amb dolor però amb èxit, ja que moltes altres es van quedar pel camí... Dolly Van Doll no té manies a l'hora de descriure els resultats, encara que només redundin en un essencialisme confirmat per la seva bellesa. És per això que aquest volum constitueix un exemple important de revisió vital en què la persona transsexual nega i acata la “naturalesa” per acabar acomodant-se sense discussió i amb satisfacció íntima a un **discurs naturalitzador heteronormatiu**, comprensible íntimament, un model de superació personal cristià, capitalista i heterosexual:

“Mi naturaleza ha sido un error absoluto. [...] Yo creo que he nacido mujer con ese pequeño error de complemento: con unos atributos masculinos pequeños y equivocados que resultaban un contrasentido en mi forma de ser y de amar.”

Matos (2007, pàg. 69).

Es tracta d'una argumentació compartida per transsexuals de la seva generació, com suggereix, per exemple, el següent testimoni de **Lorena Capelli**, morta el 1976 per complicacions derivades de la intervenció quirúrgica:

“Puedo garantizar que nací mujer, pensando y reaccionando como tal. Mi único problema fue la equivocación de la naturaleza al otorgarme los órganos de un varón.”

Olmeda (2004, pàg. 250).

El cos, per consegüent, és entès com un error que ha d'estar al servei de l'ànima, encara que es corri el risc de morir en l'intent, com desgraciadament va ser el seu cas. En la dècada dels seixanta, les intervencions quirúrgiques (la de Cocinelle, la de Dolly Van Doll) van crear una nova fascinació entre el públic: les estrelles dels espectacles eren dones que havien estat homes. Es premiava la seva bellesa, la seva identificació amb el nou **sexe anatòmic** adquirit. Naixia un nou trop i una nova fascinació. Aquesta atracció va afavorir l'èxit de Cocinelle i de Dolly Van Doll en l'escena nocturna, des de la fi dels seixanta i al

llarg dels setanta, però també va donar lloc a una nova modalitat d'atracció, que és la que comprèn la tercera modalitat de bellesa *trans*: la que denominem *ambigua*, per un simple afany clarificador.

### 3.2. Certeses, ambigüitats i tensions

En una secció de la seva biografia, Dolly Van Doll comenta un canvi sofert en els gustos del públic barceloní en el lapse d'unes quantes setmanes, després d'unes vacances a la fi del 1975:

“Cuando regresamos vimos el cambio brutal que se había producido a causa de la muerte de Franco. La censura había desaparecido de golpe y con una rapidez vertiginosa se implantó el nuevo concepto de travestí vestido de mujer, el *striptease* con desnudo integral y el todo vale a la hora de hacer o de decir. Fue un cambio tan espectacular y tan rápido que no tuve capacidad de reacción inmediata y sentí que aquello me desbordaba. Yo quería seguir con mi estilo pícaro, insinuante, coqueto, a veces atrevido, pero nunca tan agresivo como se impuso en tan corto espacio de tiempo.”

Matos (2007, pàg. 81).

#### Nou marc de llibertats polítiques

L'enumeració d'adjectius (“pícaro, insinuante, coqueto, a veces atrevido”) revela el tipus d'espectacle que Dolly Van Doll protagonitzava al mateix temps que un model de bellesa i de feminitat, bonic per submís, “mai tan agressiu” com el que portà la mort del dictador. Si la faràndula es va haver d'acomodar a les exigències de la censura imposada per la dictadura, que millor o pitjor va poder anar esquivant en els seus darrers anys, també va haver de respondre a les exigències d'un públic àvid de tot allò que se li havia negat durant dècades. Fins al principi dels anys setanta, la perfecció teatral ja exigia del *trans* la reproducció intensificada del model convencional de bellesa femenina, més heterosexual (perquè la majoria dels espectadors ho eren).

Amb la fi de la censura i l'inici d'un nou marc de llibertats polítiques, es va obrir la veda també del consum de les revistes eròtiques, de la pornografia, del cinema qualificat com a S. El públic ja no va voler solament insinuacions i coquetejos, sinó també noves emocions que són les que li oferiran, per exemple, els nus integrals d'una **Susana Estrada** en l'espai heterosexual i d'una **Bibí Andersen** en el *trans*, tot i que de consum comú. Una nova generació d'artistes es veu atida per la nova demanda, a la que no poden o no volen fer escarafalls. Anys abans de convertir-se en una de les cèlebres “noies **Almodóvar**” (ja que va participar en alguns dels seus llargmetratges: *Matador*, 1986; *La ley del deseo*, 1987; *Tacones lejanos*, 1991; *Kika*, 1993), Bibí Andersen es va presentar per primera vegada a la gran pantalla a la cinta *Cambio de sexo* (1977), de **Vicente Aranda**.



Pòster de la pel·lícula *Cambio de sexo*, de Vicente Aranda

Cap al 1977, les persones que no haguessin assistit mai a un espectacle protagonitzat per *trans* van poder veure en aquesta pel·lícula aquella gran novetat “agressiva” –si acceptem el terme de Dolly Van Doll. *Cambio de sexo* ens pot semblar una pel·lícula certament edulcorada en moltes de les seves instàncies narratives, perquè la protagonista és un adolescent, interpretat per **Victoria Abril**, que s’escapa d’un pare exboxador cap a Barcelona per a poder iniciar una nova vida, que acaba feliçment operada i casada. També la podríem considerar una pel·lícula excessivament pedagògica, en la mesura que descriu el procés mateix de la vaginoplàstia per mitjà d’un cirurgià. Però si la comparem amb d’altres cintes espanyoles d’aquell mateix any –com *El transexual*, de **José Lara**, basada en la desgraciada vida de Lorena Capelli–, podrem acceptar l’anàlisi següent:

“*Cambio de sexo* és una pel·lícula provocadora que tracta de distanciar-se de l’estereotip. No és un objectiu fàcil. D’alguna manera els tractaments sobre travestís incideixen sempre en l’«anormalitat» per donar a l’espectacle heterosexista una posició privilegiada: d’una banda se li demana comprensió, per l’altra hom impedeix qualsevol identificació.”

Mira (2004, pàg. 444).

**Bibí Andersen** era, en la vida real, la jove estrella de la sala de festes ubicada lluny del “Barri Xino” barceloní que apareix a *Cambio de sexo* i s’interpreta a si mateixa amb poc més de vint anys. Andersen, que ja cap a 1978, sense haver-se sotmès a la vaginoplàstia, declarava: “no soy homosexual, ni travesti, ni transformista. Yo soy transexual”, també va reconèixer que “como yo quería darme a conocer en el espectáculo, jugué con este recurso” (Pierrot, 2006, pàg. 142), i se’ns presenta com una de les icones de la bellesa *trans* “ambigua”, encara que per unes raons tan admissibles com les que sumàriament recull aquesta entrevista. Una decisió que li va procurar l’enveja entre moltes de les seves col·legues i extraordinària fama, ja que la seva bellesa incontestable es va veure aureolada, paradoxalment, amb l’evidència dels seus genitals masculins, durant una època en què la sexualitat a pèl va ser moneda quotidiana en els quioscos de premsa de cap a cap de la nostra geografia.

En l’Espanya dels anys setanta podem constatar la presència d’una infinitat de tensions entre els partidaris del manteniment del règim dictatorial (o la transformació en un succedani més homologable internacionalment) i els que lluitaven per la instauració d’un règim plenament democràtic. El resultat és ben conegut: després de la mort de Franco, el novembre del 1975, es va iniciar un procés de transició política que, feliçment, va portar a un sistema de llibertats sorgit de la Constitució de 1978. Tanmateix, sempre sembla pertinent destacar que, malgrat l’èxit col·lectiu que va suposar, les llums i les ombres que dona a propòsit de les minories sexuals no s’han d’obviar, perquè, establint una comparació reveladora, mentre que el Partit Socialista Unificat de Catalunya va ser legalitzat el 1977, el Front d’Alliberament Gai de Catalunya va haver d’esperar fins a 1980 per a veure reconegut el seu estatut polític.



Bibí Andersen en la pel·lícula *Cambio de sexo*

En un dels assajos pioners sobre les minories sexuals espanyoles, titulat *La sociedad rosa*, Óscar Guasch (1991, pàg. 82) analitzava les raons que havien pogut endarrerir la “redefinició viril de l’homosexualitat” a Espanya si es comparava amb altres països europeus i, sobretot, amb els Estats Units, que solament es va començar a estendre a partir dels anys vuitanta per mitjà de saunes, bars i discoteques. Malgrat que manifestava notables reserves sobre la significació ideològica de la presència de persones *trans* en les manifestacions més primerenques en defensa dels drets de les minories sexuals, Guasch (1991, pàg. 81) admet: “No hem de trivialitzar el grau de consciència política que tenien aleshores boges i travestís”. Aquesta presència va produir, des de la fi dels anys setanta, serioses friccions entre les persones *trans* i alguns grups que vindicaven els drets de gais i lesbianes, ja que es considerava que les imatges que projectaven les *trans* distorsionava la lluita per la igualtat pel fet de desdibuixar la pretensió de la normalització social (Fluvià, 2003; Petit, 2003).

Tal vegada també convindria ser molt més acurats a l’hora de valorar els testimonis i les biografies de tantes i tantes persones *trans* anteriors a la dècada dels vuitanta, i evitar projectar una llum que exigeixi un discurs ideològic a l’avantguarda del seu temps, com si aquestes persones fossin autoritats intel·lectuals. Probablement convindria contemplar-les, si més no, amb les mateixes contradiccions i ignoràncies del poble (que en les primeres eleccions democràtiques no va votar majoritàriament partits d’esquerra, malgrat la marginació durant dècades). Potser, fins i tot, hauríem d’admirar molt més moltes d’aquestes persones, perquè la seva fràgil estabilitat va permetre a no poques d’elles la valentia de sortir al carrer quan molts d’altres, tant si eren minoria sexual com si no, esperaven expectants i atemorits a casa seva el curs dels esdeveniments. És interessant constatar que tot el que hem plantejat en aquesta secció es podria denominar *tensió trans*, i que tingué un impacte més que notable a Catalunya durant una de les èpoques de més tensió social de la història recent.

## Resum

Aquest mòdul ofereix una síntesi crítica d'algunes de les representacions més destacades de les vides de les persones *trans* –transformistes, transvestits i transsexuals– a la Barcelona del període que transcorre entre 1914 i 1978 a partir dels escassos testimonis disponibles (raó per la qual la tipologia de fonts primàries emprada ha de ser molt diversa: textos periodístics, assagístics, literaris i, fins i tot, cintes cinematogràfiques). En segon lloc, aquestes pàgines aborden qüestions polítiques, socials i històriques que van incidir en la plural (auto)percepció dels subjectes presentats, que va de la condemna a la vindicació. Finalment, aquest mòdul pretén contribuir a ampliar l'esfera dels estudis de gènere, en la mesura en què freqüentment s'han concentrat en binomis com *home* i *dona*, *heterosexualitat* i *homosexualitat* o *gai* i *lesbiana*, en detriment d'altres realitats que poden enriquir la nostra reflexió, com les que aquí es presenten, insuficientment investigades fins ara. La matèria està dividida en tres capítols, corresponents a altres tants marcs cronològics (1914-1939, 1940-1969 i 1970-1978), que reflecteixen la diversitat de discursos i de narratives que han incidit en les definicions de l'univers *trans* i de les minories sexuals en el nostre país.





## Activitats

### Vides públiques, vides privades (1914-1939)

1. Analitzeu i interrelacioneu els continguts d'aquest apartat amb l'afirmació següent de Judith Butler:

“El transvestisme constitueix la manera mundana com els gèneres són apropiats, teatralitzats, portats i fets; implica que tot gènere [gendering] és una mena d'impostura [impersonation] i aproximació. Si això és cert, doncs, el transvestisme no imita cap gènere primari o original; més aviat, *el gènere és una mena d'imitació sense original*; de fet, és una mena d'imitació que produeix la mateixa idea de l'original com a *efecte* i conseqüència de la imitació. És a dir, els efectes naturalitzadors dels gèneres heterosexualitzats es produeixen per mitjà d'estratègies imitatives; el que imiten és un ideal fantasmàtic de la identitat heterosexual, un ideal produït com a efecte de la imitació. En aquest sentit, la “realitat” de la identitat heterosexual és constituïda performativament mitjançant una imitació que es planteja com a origen i base de totes les imitacions. És a dir, l'heterosexualitat està sempre imitant i aproximant-se a la seva pròpia idealització fantasmàtica d'ella mateixa, *i no ho aconsegueix mai*. Precisament perquè està destinat a fracassar, i malgrat tot s'esforça per reeixir, el projecte de la identitat heterosexual és empès a una repetició inacabable d'ella mateixa. En efecte, en els seus esforços per naturalitzar-se com a original, l'heterosexualitat s'ha d'entendre com una repetició compulsiva i obligatòria que només és capaç de produir l'efecte de la seva pròpia originalitat; és a dir, les identitats heterosexuals obligatòries, els fantasmes ontològicament consolidats d'«home» i «dona», són efectes produïts teatralment que apareixen com a fonaments, orígens, la mesura normativa d'allò real.”

J. Butler. “Imitació i insubordinació de gènere” (pàg. 122-123).

2. Analitzeu les representacions del món *trans* barceloní dels anys vint que apareixen en la pel·lícula *Un hombre llamado “Flor de otoño”* (1978), dirigida a Barcelona per Pedro Olea, el guió de la qual és una adaptació lliure de l'obra teatral *Flor de otoño: una historia del Barrio Chino* (1972), del dramaturg José María Rodríguez Méndez.

### Metàfores del mal (1939-1969)

3. Analitzeu i interrelacioneu els continguts d'aquest apartat amb l'afirmació següent de Judith Butler:

“El gènere no és una actuació [performance] que un subjecte previ esculli dur a terme, sinó que és *performatiu* en el sentit que constitueix com a efecte el subjecte que sembla expressar. És una actuació obligatòria en el sentit que actuar fora de les normes heterosexuals comporta l'ostracisme, el càstig i la violència, sense esmentar els plaers transgressors produïts per aquestes mateixes prohibicions.”

J. Butler. “Imitació i insubordinació de gènere” (pàg. 125-126).

4. Després de llegir el conte *Lilí Barcelona*, de Terenci Moix, analitzeu les semblances i les diferències de contingut amb el passatge següent del tercer volum de les memòries de l'escriptor català, on narra una festa en el seu pis barceloní al principi dels anys seixanta:

“Por la noche irrumpía el habitual cargamento de bacantes acaudillados por la Maria dels Ous. Llegaban desde los más subdesarrollados, inconfundibles hijos de la inmigración, a los más emperifollados, que eran catalanes y sabían desde niños que no podían presentarse en una casa bien con las manos vacías. Esos herederos de unas formas de urbanidad en franco desuso más allá del Ensanche traían siempre lo que se llamaba «un detallito»: que sí una botella de Calisay, que sí unas pastas, que sí un paquete de café. [...] Todo empezó como una prudente réplica de los bailes de modistillas. Sonaban en el *pick-up* las canciones de moda –entre ellas el travieso twist– alternadas con alguna flamencona de postín, repertorio inevitable dadas las tendencias de la parroquia. Siempre había el mocito jerezano que imitaba a Marisol, la niña rubia que había sabido ganarse el amor de un abuelo arisco; siempre había el capullo que imitaba a Gelu o a Estela de Los Cinco Latinos y otras modernas de pelo crepado, pero destacaba por encima de todo la patriótica tendencia del grupo a quedarse en lo racial, despreciando las aportaciones de Kent y Bryan [compañeros de piso de Moix, procedentes de Nueva Zelanda], que consideraban hermanas del alma a Peggy Lee, Judy Garland y otras diosas de la gaya mitología anglosajona.”

T. Moix. *Extraño en el paraíso* (pàg. 30-31).

### Auguris de llibertat (1970-1978)

5. Analitzeu i interrelacioneu els continguts d'aquest apartat amb l'afirmació següent de Judith Butler:

“Si el gènere és transvestisme [*drag*], i si és una imitació que produeix regularment l'ideal a què s'intenta aproximar, llavors el gènere és una actuació [*performance*] que *produeix* la il·lusió d'un sexe interior o una essència o nucli de gènere psíquic; el gènere *produeix* damunt la pell, mitjançant el gest, els moviments, la forma de caminar (tot el ventall de teatre corporal entès com a presentació del gènere), la il·lusió d'una profunditat interior. En efecte, una manera com el gènere es naturalitza és per la seva construcció com a *necessitat* interior psíquica o física. I tanmateix, sempre és un signe superficial, una significació damunt i amb el cos públic que produeix aquesta il·lusió d'una profunditat interior, una necessitat o una essència que d'alguna manera s'expressa de forma màgica o causal.”

J. Butler. “Imitació i insubordinació de gènere” (pàg. 130).

6. Compareu els discursos de la transsexualitat que plantegen els testimonis presentats en aquest apartat amb els comentaris del pintor José Pérez Ocaña sobre el transvestisme i l'homosexualitat en la primera cinta del director català Ventura Pons, titulada *Ocaña, retrat intermitent* (1978).

## Glossari

**gai** *m* Home que sent atracció eròtica per persones del mateix sexe biològic (si bé, sobretot als anys 60 i setanta, podia designar tant homes com dones) i que normalment accepta públicament les seves preferències sexuals. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC) defineix *gai* com a "home homosexual".

**homosexual** *m i f* Terme encunyat al tercer quart del segle XIX que, en primera instància, intentava definir un "tercer sexe", diferent d'homes i dones, i que evitava les connotacions morals de paraules com *sodomita* per a assolir així la seva dignificació. A la fi de l'esmentada centúria, la paraula entra en el vocabulari mèdic i científic, de manera que comença a definir una patologia. Al llarg de la segona meitat del segle XX, d'una manera gradual i creixent, els "homosexuals" han deixat d'emprar aquest terme, a causa de la connotació negativa que té, en benefici de *gai*. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC defineix *homosexual* de la manera següent: "que sent atracció sexual envers els individus del mateix sexe".

**imitador -a d'estrelles** *m i f* Entre la segona i la quarta dècades del segle XX, terme emprat per a designar un home (i, rarament, una dona) que treballava en el món de l'espectacle i que interpretava el repertori de les cantants més conegudes (de sexe biològic oposat al seu), i n'imitava el vestuari, el maquillatge, la gestualitat i la veu. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC defineix *imitador* com "artista de varietats especialitzat en la imitació de personatges".

**lesbiana** *f* Terme que remet a Lesbos (illa grega on va viure la poeta Safo al segle VI aC) i que designa una dona que sent atracció eròtica per una altra dona. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC defineix *lesbiana* com a "dona homosexual".

**queer** *f* Paraula anglesa que designa *raresa* i que, per extensió, es va convertir en un insult sexual contra homes i contra dones. A partir dels anys vuitanta del segle XX, aquest terme denigratori, com ho va ser *gai*, es comença a emprar entre grups d'activistes nord-americans que s'oposen a les polítiques identitàries de lesbianes i gais, de manera que no s'hauria d'usar com a sinònim, perquè les persones *queer* denuncien allò que defineixen com l'"heterosexualització" i acceptació de la dinàmica capitalista de gais i lesbianes. No hi ha cap paraula catalana (o espanyola) paral·lela a *queer*. Alguns grups empen amb el mateix sentit el terme *transmaricabollo*.

**transsexual** *m i f* Persona que, mitjançant tractament hormonal o intervenció quirúrgica, adquireix trets anatòmics del sexe biològic oposat (i amb el qual s'identifica psíquicament). La primera operació de canvi de sexe es va produir el 1952; va ser Christine Jorgensen. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC defineix *transsexual* de la manera següent: "que se sent del sexe oposat al que pertany biològicament".

**transformista** *m i f* Paraula que a l'inici designava la persona que en un espectacle canviava amb gran agilitat d'indumentària en escena, independentment de quin en fos el sexe, i creava així la il·lusió de múltiples identitats. Amb el temps, fou associat sobretot als transvestits. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC defineix *transformista* com a "actor que fa mutacions rapidíssimes en la seva figura, el seu vestit, etc."

**transgènere** *m* Terme que, des dels anys noranta, han emprat activistes *queer* per a identificar la seva sexualitat amb l'objectiu de mostrar desacord amb la ideologia heterosexual que consideren subjacent en termes com *homosexual*, *gai*, *lesbiana* o *transsexual*. El *Diccionari de la llengua catalana* de l'IEC no recull *transgènere*.

**transvestit -ida** *m i f* Persona que, per plaer o professió, es vesteix amb roba del sexe biològic contrari amb independència del seu erotisme. Als anys seixanta i setanta aquest terme també per a designar homosexuals i transsexuals. El *Diccionari* de l'IEC defineix "transvestisme" com a "Adopció de vestits i hàbitus socials considerats propis del sexe oposat".

## Bibliografia

### Bibliografia bàsica

- Bataille, G.** (2008). *El azul del cielo*. Barcelona: Tusquets.
- de Sagarra, J. M.** (2010). *Vida privada*. Barcelona: Edicions 62.
- Fernàndez, L.** (1979). *L'anarquista nu*. Barcelona: Edicions 62.
- Gasch, S.** (1972). *El Molino*. Barcelona: Dopesa.
- Genet, J.** (1993). *Diari del lladre*. R. Lladó i Soler (trad.). Barcelona: Edicions 62.
- Laforet, C.** (2001). *Nada*. D. Ródenas (ed.). Barcelona: Crítica.
- Matos, P.** (2007). *De niño a mujer. Biografía de Dolly Van Doll*. Còrdova: Arco.
- Moix, T.** (1998). *Extraño en el paraíso. Memorias: El peso de la paja* (vol. 3). Barcelona: Planeta.
- Moix, T.** (2003). *Tots els contes*. Barcelona: Columna.
- Permanyer, L.** (2007). *1000 testimonis sobre Barcelona*. Barcelona: La Campana.
- Pierrot** (2006). *Memorias trans: transexuales, transformistas y travestís*. Barcelona: Morales i Torres.
- Retana, Á.** (1964). *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro.

### Bibliografia complementària

- Baudrillard, J.** (1981). *De la seducción*. E. Benarroch (trad.). Madrid: Cátedra.
- Butler, J.** (2000). "Imitació i insubordinació de gènere". A: J.-A. Fernàndez (ed.). *El gai saber: introducció als estudis gais i lèsbics* (pàg. 113-135). Barcelona: Llibres de l'Índex.
- Carol, M.** (2009). *Las plumas de marabú. Crónica erótico-sentimental de la Barcelona canalla*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Carreras, C.** (2003). *La Barcelona literària. Una introducció geogràfica*. Barcelona: Proa.
- Castellanos, J.** (2008). "La descoberta literària del Districte Cinquè". A: M. Casacuberta; M. Gustà (ed.). *Narratives urbanes. La construcció literària de Barcelona* (pàg. 83-108). Barcelona: Fundació Antoni Tàpies / Arxiu Històric de La Ciutat.
- Chauncey, G.** (1994). *Gay New York. Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*. Nova York: Basic Books / Harper Collins.
- Cleminson, R.; Vázquez García, F.** (2007). *"Los invisibles": a History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*. Cardiff: University of Wales.
- De Fluvià, A.** (2003). *El moviment gai a la clandestinitat del franquisme (1970-1975)*. Barcelona: Laertes.
- Guasch, O.** (1991). *La sociedad rosa*. Barcelona: Anagrama.
- Héron, P.-M.** (2003). *Pierre-Marie Héron présente «Journal du Voleur» de Jean Genet*. París: Gallimard.
- Mendoza, C.; Mendoza, E.** (1991). *Barcelona modernista*. Barcelona: Planeta.
- Mérida Jiménez, R. M.** (2008). "Memoria marginada, memoria recuperada: escrituras trans (c. 1978)". A: J. Massó (ed.). *Escrituras de la sexualidad* (pàg. 105-125). Barcelona: Icaria.
- Mérida Jiménez, R. M.** (2009). *Cuerpos desordenados*. Barcelona: UOC.
- Mira, A.** (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo xx*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Olmeda, F.** (2004). *El látigo y la pluma. Homosexuales en la España de Franco*. Madrid: Oberon.

**Petit, J.** (2003). *25 años más. Una perspectiva sobre el pasado, presente y futuro del movimiento de gays, lesbianas, bisexuales y transexuales*. Barcelona: Icaria.

**Stryker, S.** (2008). "Transgender History, Homonormativity, and Disciplinarity". *Radical History Review* (núm. 100, pàg. 145-157).

**Swansey, B.; Enríquez, J. R.** (1978). "Una conversación con Jaime Gil de Biedma". A: J. R. Enríquez (ed.). *El homosexual ante la sociedad enferma* (pàg. 195-216). Barcelona: Tusquets.

**Tamagne, F.** (2000). *Histoire de l'homosexualité en Europe. Berlin, Londres, Paris (1919-1939)*. París: Seuil.

**Villar, P.** (1996). *Historia y leyenda del Barrio Chino. Crónica y documentos de los bajos fondos de Barcelona (1900-1992)*. Barcelona: La Campana.

### **Filmografia**

**Aranda, V.** (1977). *Cambio de sexo*.

**Fosse, B.** (1973). *Cabaret*.

**Lara, J.** (1977). *El transexual*.

**Olea, P.** (1978). *Un hombre llamado "Flor de otoño"*.

**Pons, V.** (1978). *Ocaña, retrat intermitent*.

### **Webs d'interès**

Portal trans de Carla Antonelli

Front d'Alliberament Gai de Catalunya

