

SESIÓN: NARRATIVAS FÍLMICAS. ILUMINANDO EL CUARTO OSCURO

Cine y *sexpolitique* en los años 70: Carles Comas

Alberto Berzosa

(Universidad de Murcia)

Durante los años 70 y los inicios de la década de los 80 existió en España un espacio marginal de experimentación vital, política y cinematográfica que encontró en las sexualidades disidentes el centro de su discurso. A esta escena la denominé *sexpolitique* cinematográfica, y en ella se recoge la esencia del potencial político de la sexualidad que desde finales de los años 60 caracterizó a un tipo de vanguardia política y artística en diferentes geografías del planeta, especialmente de Europa y América. En términos teóricos los referentes más claros de estas posturas de avanzada para el caso español llegaron desde Francia donde algunos pensadores como Felix Guattari, Monique Wittig o Guy Hocquenghem supieron recoger y actualizar desde la perspectiva de los años 70¹ el testigo de la sex-pol desarrollada por Wilhelm Reich durante los 20 en Alemania². Estos nuevos aires que impulsaban la ola de la liberación sexual desde posicionamientos más radicales y desacomplejados se tradujeron en imágenes en la obra de algunos cineastas de países de nuestro entorno como Carole Roussopoulos o Lionel Soukaz en Francia, Werner Schroeter, Rosa Von Praunheim y Rainer Werner Fassbinder en Alemania.

Cuando el movimiento de liberación homosexual en España pudo desarrollarse más allá de los esfuerzos aislados y muy minoritarios de los primeros colectivos, fundamentalmente desde 1975, ocurrió algo similar en nuestro país, y se dieron las condiciones para la aparición de una *sexpolitique* cinematográfica propia, en la que pueden encuadrarse como principales protagonistas, el colectivo Els 5 QK's, José Romero Ahumada, Xavier-Daniel, Pedro Almodóvar, José Pérez Ocaña, Xavier Benlloch i Abacens, Esteve Rovira, Pierrot o el colectivo Barcelona Súper 8, donde ocasionalmente colaboraba el director Carles Comas, en cuya obra se profundizará más adelante. Se trató

¹ La referencia bibliográfica más contundente del esfuerzo común de estos y otros teóricos y activistas se encuentra en VVAA. (1973) *Trois milliards de pervers. La Grande Encyclopédie des Homosexualités, Recherches*, Paris, nº12, marzo.

² Cf. Reich, Wilhelm (1975), "Historia de la Sexpol", en Subirats, Eduardo, *Sex-Pol. La revolución sexual, textos de la izquierda freudiana*. Barral, Barcelona, pp.17-35.

de un contexto de creación reducido y heterogéneo, que tuvo especial vitalidad en Barcelona aunque también se extendió más allá de Cataluña y quedó definido por la convergencia de los tres niveles de marginalidad bajo los que cohabitaron realizadores, actores, activistas, artistas y demás personas que transitaron la contracultura de la época. Era, en primer lugar, una marginalidad de carácter social, dado que la homosexualidad y el resto de sexualidades no normativas se enmarcaban en un contexto de exclusión social que estaba avalado desde 1971 por la legislación española, tras la aprobación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS). En segundo lugar, se trató de una marginalidad política, ya que dentro de las diferentes sensibilidades del movimiento de liberación homosexual, quienes se movieron con más asiduidad y facilidad por los espacios de la *sexpolitique* pertenecieron, con un grado variable de compromiso, al entorno más radical del movimiento próximo a la Coordinadora de Col·lectius Gai de Catalunya (CCAG), que acababa de protagonizar una escisión del Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) por comprender que éste había entrado en una deriva más conservadora. Por último, hablamos de una marginalidad cinematográfica que quedó definida por el tipo de prácticas que los directores llevaron a cabo, siempre filmando en subformatos como el 8mm, súper 8 o 16mm, lo que condicionaba la consiguiente distribución de las películas por circuitos específicos y minoritarios alejados de las salas comerciales.

En la práctica la *sexpolitique* cinematográfica de la época se extendió a través de una red de espacios de socialización y profesionalización alternativos, como cafés, bares, casas particulares, calles, plazas, lugares de trabajo, sedes de colectivos, cineclubes, cines de arte y ensayo y demás centros para la difusión cinematográfica. Gracias al tránsito cotidiano de personas por estos espacios y el consiguiente intercambio de afectos y experiencias vitales, políticas y culturales se generó allí lo que podríamos definir, siguiendo a James C. Scott³ como el discurso oculto de esta *sexpolitique* cinematográfica, que consistió en un conjunto de actitudes, formas de pensar y de actuar donde confluían el cine, la política, el deseo, la experimentación, el juego, la liberación y el ánimo subversivo. Un imaginario subcultural común, compartido en mayor o menor medida por todos los realizadores citados más arriba, a través del que se cuestionaban e invertían las convenciones sociales respecto al género y al sexo, una estética marcada por el desafío a las narrativas fílmicas dominantes, y un modo de producción y difusión basado en la

³ Scott, James C. (2003) *Los dominados y el arte de la resistencia*. Txalaparta, Tafalla.

organización de espacios autónomos, colaborativos y de solidaridad alternativos a las lógicas del mercado capitalista.

Las diferentes trayectorias vitales de quienes transitaron por la *sexpolitique* cinematográfica, sus carreras profesionales, sus referencias artísticas, sus propuestas estéticas, y las lecturas y relecturas que desde entonces se han hecho de sus trabajos, hace que sus experiencias conecten con otros ámbitos cinematográficos y artísticos que en principio exceden el contexto original de marginalidad y radicalidad, así como la escena meramente nacional para entablar así un diálogo directo con la obra de cineastas extranjeros que trabajaron en escenarios más o menos parecidos en sus respectivos contextos. Esto permite que el mapa extenso de la *sexpolitique* indique todo tipo de vínculos, relaciones e intercambios con directores como Pier Paolo Pasolini, Rainer W. Fassbinder o Lionel Soukaz, con algunos nombres españoles que circularon entonces en salas comerciales, como Eloy de la Iglesia, Alejo Loren o Ventura Pons y otros que se movían por la escena más restringida del cine experimental como Adolpho Arrietta, Antonio Maenza o Iván Zulueta.

El resultado es un escenario multiforme, rizomático, mutante e inacabado en el que destacan algunos núcleos especialmente activos. Uno de sus principales protagonistas fue el colectivo Els 5 QK's, que sin duda fue el grupo más prolífico en la época con una filmografía de más de 30 películas en las que pueden identificarse las claves estéticas y políticas generales del periodo, por ejemplo, la búsqueda de alianzas con los distintos agentes de la marginalidad y la resistencia política, la profusión de identidades en transición que tienden a disipar todas las etiquetas, la estética camp o el alzamiento de los travestis como vanguardia de la *sexpolitique*.

También tuvo un papel fundamental a finales de los 70 el crítico y cineasta Xavier-Daniel, que se ocupó de organizar año a año desde 1978 las muestras de cine gay bajo encargo del FAGC y que a tales efectos recopiló y difundió buena parte de la producción de la *sexpolitique* cinematográfica, dando forma a un protodiscurso audiovisual en el que conectaba, por ejemplo, las películas de Els 5 QK's con las de Fassbinder, Ventura Pons y Alejo Loren⁴. Sus aportes a la cultura cinematográfica de la disidencia sexual además venían potenciados por sus escritos sobre cine en numerosos medios de la época, desde

⁴ Tal fue el caso de la Mostra de Cinema Gay de 1981, por ejemplo, donde compartieron programa *Las 13 lunas* de Fassbinder, *Informe sobre el FAGC*, de Ventura Pons, *El otro Luis*, de Alejo Loren y una selección de varios flims de Els 5 QK's.

las publicaciones de los colectivos de liberación, como *Aghois*, *Debat Gai*, hasta plataformas más generalistas como *Imagen y Sonido*, *Otro Cine*, *Mundo Diario* o *Interviú*.

Otro pilar importante de la *sexpolitique* fue el colectivo Barcelona Súper 8, integrado por aficionados y cineastas *underground* que trabajaban en formato súper 8, donde daban rienda suelta a la experimentación formal y temática, y en el que la sexualidad transgresora y subversiva encontró habitualmente un hueco. Disponían de una sala para mostrar sus obras y las de quienes necesitasen un espacio de exhibición, como ocurrió, entre otros, con Pedro Almodóvar en alguna de sus visitas a Barcelona. Los miembros del colectivo publicaban un boletín de novedades que servía para informar de los trabajos de los componentes más activos del grupo, entre ellos, José Romero Ahumada, Els 5 QK's, Manuel Hueriga, Vicente Gil, el Colectivo Smegma, Quim Moliné o Carles Comas. Ocasionalmente realizaron películas colectivas en las que cada uno aportaba una pieza que luego se montaba junto al resto, como *Poliorama* (1981) o *Sexorama* (1982).

Junto a estos tres agentes dinamizadores resulta de especial interés detenerse en la figura de Carles Comas, que ocupó una posición importante en el contexto de la *sexpolitique*. En 1976 Comas inició su carrera como director de cortometrajes de ficción y documentales, todos en formato súper 8 hasta que a principios de los años 80 comenzó a trabajar también en vídeo. En sus películas desarrolló una estética personal basada en recursos formales entre los que destacan el coloreado del celuloide, la refilmación de las películas, remontajes de material encontrado para darle un nuevo sentido, la manipulación de los tiempos ralentizando o acelerando las imágenes, y un montaje muy fragmentado que busca potenciar los contrastes sensitivos y el impacto visual en los espectadores.

Desde sus primeros años como realizador, Comas se movió la escena contracultural de Barcelona atravesándola de lado a lado, desde sus expresiones más populares hasta los ámbitos de la vanguardia artística más oficial. De este modo, si se sigue su trayectoria es posible conectar algunas interesantes experiencias y protagonistas de la *sexpolitique*, que más allá de sus influencias e imaginarios compartidos no mantuvieron una relación personal directa, como por ejemplo ocurre con Els 5 QK's y José Pérez Ocaña. Ambos compartieron espacios de socialización y formas de expresar la disidencia sexual, pero nunca colaboraron directamente entre ellos. Su punto de conexión en el mapa de la *sexpolitique* fue Carles Comas, que mantuvo relación con

ambos en algún momento durante la segunda mitad de los 70 y principios de los 80, como se verá a continuación.

Entre los primeros trabajos de Carles Comas, se encuentra un documental llamado *Show de Otoño* (1976), que es la grabación de un pase de modelos que termina en fiesta, con baile encima de la pasarela. En la banda sonora se escuchan varias canciones que funcionan de acompañamiento de las imágenes del desfile y cambian según la temática de la colección que se presenta. Lo más destacado de la película, además de apreciar en la ropa un gusto por las referencias orientales y una gran variedad ornamental dentro las diferentes colecciones, entre las que hay incluso una serie de vestidos de novias, es la aparición de los artistas Camilo y de Ocaña, que un par de años más tarde serían mucho más conocidos, sobre todo el segundo, tras su participación en el documental de Ventura Pons *Ocaña, retrat intermitent* (1978). En cambio, esta es su primera aparición conocida en el cine y resulta especialmente interesante, ya que Ocaña no ocupa el papel protagonista que cabría esperar de él teniendo en cuenta su trayectoria posterior. Al contrario, es Camilo quien tiene más presencia en este film. Desfila en numerosas ocasiones desde el inicio del espectáculo y parece tener especial complicidad con los otros participantes del acto. Por su parte, Ocaña interviene casi al final (en el minuto 8 de un corto que dura 10 minutos y medio), aunque en su aparición va más allá del papel de modelo que comparte con el resto de intervinientes, ya que puede vérselo arengando al público y gesticulando mientras canta.

Otro material interesante de este autor es *Misa, pasacalles, rancho...* (1981) que contiene imágenes variadas tomadas en un trabajo de registro de su cotidianidad dentro de la *sexpolitique*. Entre ellas destacan algunas secuencias filmadas durante el rodaje de *Al oeste del Rancho Culvert*, película que Els 5 QK's realizaron entre 1981 y 1982. Comas mantuvo una estrecha amistad con el grupo, ambos pertenecieron al colectivo Bcelona Súper 8, y era habitual que el director filmara sus rodajes y algunos espectáculos en vivo, como *Els 5QK's Show*. Con este tipo de filmaciones no sólo buscaba documentar un acontecimiento, sino también trabajar sobre los materiales y explorar las posibilidades expresivas del lenguaje fílmico mediante alteraciones de los tiempos, haciendo girar las imágenes sobre su propio eje e invirtiéndolas. De este modo, Comas llevó a cabo una reapropiación metacinematográfica del *underground* marica de Els 5QK's desde la experimentación formal.

Uno de los episodios más relevantes de su trayectoria fue la participación en Barcelona Súper 8. Como miembro de este colectivo entró en contacto y estrechó amistad con otros realizadores, especialmente con el grupo que se formó alrededor de Vicente Gil y Quim Moliné, lo que le llevó a colaborar en algunos de sus cortometrajes, como *Efemérides*, de Moliné, incluido en la obra colectiva *Poliorama*, donde además Comas aportó un corto de su autoría titulado *Un assassinat*. Barcelona Súper 8 tenía su sede en el Centre de Promoció del Súper 8⁵, que era la sala de proyección y debate abierto a todas las personas interesadas donde el colectivo organizaba sesiones dos veces al mes. Como era habitual entre los integrantes del grupo, a Comas se le dedicó una sesión monográfica en este espacio en 1980, cuando ya había adquirido cierto nivel de conocimiento en la escena del cine de alternativo. Un año después Eugeni Bonet y Manuel Palacios, que por entonces ya habían publicado varios textos en los que asentaban las bases para una historia del cine experimental en España⁶ y coordinaban a la sazón exhibiciones de cine de vanguardia desde espacios de producción de discursos y legitimación del conocimiento como la universidad, se fijaron en él para la programación de dos muestras de cine celebradas en 1981 y 1982 originadas en el contexto de la Universidad Complutense de Madrid. La inclusión de su película *Fotos de espectros* (1977) en ambas muestras —sobre todo en la segunda, titulada *Práctica fílmica y vanguardia artística en España 1925-1981*, que fue mucho más ambiciosa— permitió que su obra pudiera verse en espacios privilegiados como la Filmoteca Española o incluso más allá de nuestras fronteras en el Centro Beaubourg George Pompidou de París y se puso en relación con otros referentes de la vanguardia del momento, como Celestino Colorado, Antonio Maenza o Ivan Zulueta, pero también le permitió situarse en una tradición fílmica que hunde sus raíces en los años 20 y 30 del siglo pasado y habla del cine experimental desde la óptica más clásica de las vanguardias artísticas.

Sin embargo, la inclusión de Carles Comas en este escenario de vanguardia cinematográfica contiene un aspecto sombrío desde nuestro punto de vista, ya que en ambas muestras se oculta una parte fundamental de su producción, en concreto aquella en la que se acerca de forma más directa al universo de la *sexpolitique* de los 70 y que ofreció en películas como *Show de otoño* o *Misa, pasacalles, rancho...*, pero sobre todo

⁵ Ubicado en la época en el Pasaje de Artemisa 19.

⁶ Bonet, Eugeni (1978), "There is an Independent Cinema in Spain, But..." en *Milenium Film Journal*. Vol. 1, n° 2, Nueva York, pp. 59-73; Palacios, Manuel (1980) *Historia del cine experimental español*. Memoria de licenciatura. Facultad de Ciencias de la Información, Madrid.

en un tercer corto llamado *Fosca* (1977) en el que me centraré más adelante. A este respecto resulta llamativa la desaparición de este título en la filmografía del autor incluida en el catálogo de la muestra de 1982, la más grande y de mayor visibilidad, dado que *Fosca* sí se incluyó en la publicación que acompañó la muestra organizada en la Complutense un año antes. La poca atención que Bonet y Palacios prestaron a este film contrasta, en cambio, con el interés que este despierta desde un punto de vista formal, ya que pone en valor todos los recursos consabidos del cineasta, pero también histórico y cultural, puesto que la película supone una ventana directa a los ambientes más populares de la Barcelona de los 70 estrechamente relacionados con la contracultura de la disidencia sexual del periodo.

Fosca es el retrato de una noche de fiesta con sabor a verbena y carnaval. Es un ejercicio de exceso camp desde el inicio, cuando el título del film aparece en pantalla escrito con purpurina azul sobre fondo rosa. Después, las imágenes muestran los preparativos para una noche de fiesta. Un grupo de hombres se travisten, pintándose, adornando sus cuerpos con alas de ángel, boas, sombrillas japonesas, todo tipo de tocados y vestidos exuberantes. Una vez preparados, los cuerpos transformados desfilan por las calles en grupo, como en las escenas de los cómics de Nazario, ocupando los espacios públicos al anochecer lanzando confeti, armando escándalo, subiéndose en los monumentos y llevando consigo un espectáculo multicolor sonoro y visual. Al llegar a su destino, donde hay una actuación musical y proyecciones de películas, cae la noche y entonces las imágenes se vuelven confusas. El carnaval sigue en la oscuridad, pero solo podemos verlo de manera sugerida y fantasmagórica gracias al reflejo de las luces del escenario y las proyecciones. Los cuerpos transformados se vuelven aún más difusos e ilegibles, y el carnaval cumple sobremanera sus objetivos de subversión de las identidades.

La narración de la fiesta sólo es interrumpida por fragmentos en los que Comas introduce retratos en primer plano de los personajes de la noche, travestis, transexuales, mujeres y gais se suceden ante los ojos de los espectadores en un montaje muy rápido que impacta por la diversidad estética que ofrece, las referencias culturales y raciales que en él se cruzan y la imagen general de la noche barcelonesa como un centro de expansión desenfadada de sexualidad. Entre el fluir de rostros se encuentran algunas imágenes insólitas, por ser poco comunes en los documentos visuales de la época, como las de personas negras travestidas, gente con trajes de cuero, con disfraces de vampiros, retratos

de chicos y chicas con tocados dorados, adornados con frutas, mujeres con el pecho al descubierto y animales exóticos. Todo ello fue montado por Carles Comas a gran velocidad, manipulando e invirtiendo incluso algunas imágenes, lo que le permite insistir en la idea de la subversión de las identidades y su ilegibilidad dentro de los marcos heteropatriarcales, del barroquismo y la exuberancia camp, y del carnaval como espacio popular de liberación sexual.

Esta obra es una pieza fundamental de la *sexpolitique* cinematográfica, y resulta clave para interpretar los espacios de socialización de la disidencia sexual, en especial la noche y el carnaval, como lugares en que lo popular, profano, festivo y contracultural se mezclaban para activar posibilidades de resistencia y liberación. *Fosca* es el más claro ejemplo del carácter experimental y de vanguardia de la *sexpolitique* en términos vitales, políticos y estéticos. Además, junto a las películas arriba citadas, confirma a su autor como referente y habitante habitual de sus espacios. Carles Comas capturó cámara en mano imágenes de una historia subterránea, que cobra forma gracias a su empeño, ya que con su registro a modo de diario iluminó las experiencias vividas y los espacios transitados, trazó las conexiones existentes entre sus protagonistas y definió alguno de los límites hasta donde llegaron sus esferas de influencia.