

SESIÓN: FIESTAS Y OTRAS RESISTENCIAS

Políticas del cabaret durante los 70 en Barcelona

Iñaki Estella (Departamento de Humanidades, Universidad Carlos III de Madrid)

Durante gran parte de la dictadura, el cabaret supuso un espacio ambiguo a medio camino entre lo subcultural y lo vanguardista que permitió, quizá por esa cualidad limítrofe, la aparición de los primeros espectáculos de travestís en plena dictadura. Entre la música, los espectáculos humorísticos y los de destape cupieron también espectáculos donde el travesti, esa figura tan característica de la transición, pudo hacer público un tipo de prácticas que quedaban prohibidas y perseguidas en la calle debido a la ley de peligrosidad social. Algunos de los travestis que poblaron aquellos escenarios llegaron incluso a convertirse, gracias a sus espectáculos, en verdaderas referencias de la noche Barcelona. Artistas como Margarita, Mirko, Pierrot, Johnson o la misma Madame Arthur, una de las primeras travestís en su caso detenida mientras corría de un local a otro aún "vestida de noche" para ver la actuación de una compañera.

Este último ejemplo nos permite pensar en el cabaret como en espacio que suspendía la legalidad vigente, un espacio de amparo *-shelter-* en el que la norma legal dominante en la esfera pública quedaba derogada temporalmente de un modo que aún hoy parece incomprensible. El cabaret, por las derivas que adopta desde los 60, puede ser entendido como un espacio que rasga la clara separación entre la idea de público y de lo privado. El cabaret, resulta una obviedad, es un espectáculo público que se hace en frente del público. La interacción del público, que es increpado directamente y que participa con comentarios en voz alta u obligado por el artista a salir al escenario, hace que esa dimensión pública sea mucho más potente aún si cabe: el público, forzado a entrar en escena, hace su papel de público ante el público. Pero si el público hacía las veces de su propio espectáculo, también lo privado era otro extremo especialmente exhibido puesto que lo que allí sucedía no podía tener lugar más que en el espacio estrictamente delimitado del cabaret. El caso de Mme. Arthur trágicamente lo atestigua: ser cazado entre espectáculo y espectáculo conllevaba -al menos fue este su caso- la cárcel. Es por ello que, del mismo modo que suponía un espacio público, también reafirmaba la idea de que era un espacio cuyo desbordamiento provocaba unas terribles consecuencias.

La recuperación que se está haciendo del cabaret y de los espectáculos que acoge se está desarrollando de un modo peculiar en el Estado. Algunos parecen estar interesados en ver una conexión entre el cabaret de los 70 y la cultura despreocupada y superficial de los 80, es decir, aquella que mejor representa lo que hoy se ha dado en llamar *régimen del 78*. Este es el caso del libro “Variatés”, responsable en gran medida del reciente protagonismo de la fotografía de *revista* —muchos de ellos de cabaret— de los años 70. El libro no sólo está dedicado a Alaska, diva que encapsula cualquier imagen de la Movida, sino que además, en el mínimo texto de introducción a las más de doscientas fotografías, se puede leer una apología a estos espectáculos de revista que toma los mismos valores que tradicionalmente se han visto en la Movida: “Vivan la frivolidad, lo ligero, lo falta de importancia, lo caprichoso, y lo efímero pero que tantas cosas nos cuentan sobre una época y unos artistas que por las razones que fueran no llegaron a ser lo que soñaron”.

Otros modelos de recuperación del cabaret parecen certificar el estado de limbo en el que se encuentra. El final de 2016 concluyó con lo que en apariencia era la obra de un fotógrafo desconocido, Ximo Berenguer, que había desarrollado una gran parte de su trabajo en el famoso cabaret barcelonés “El Molino”; una exposición en el EspaiVisor de Valencia daba cuenta del hallazgo del que parecía un importante representante de la fotografía de la transición. Como ya ahora sabemos, no se trataba más que de otro juego de falsa documentación de Joan Fontcuberta que se había inventado al autor de las fotografías en el mítico local. El engaño no supone una amenaza lo verdadero en un momento en el que la postverdad es norma, sino que parece más bien testimonio del lugar que el cabaret y los espectáculos de travestís durante los primeros 70 ocupan en el archivo. Además de la brevísima introducción de *Variatés*, las fuentes que documentan este ambiente son asombrosamente escasas. Tan solo la labor de Pierrot, comentarista, cronista y participante en la escena, ha sido capaz de elaborar unas *memorias trans* en las que recopila muchos textos y entrevistas de publicaciones eróticas con un resultado desigual en el que escasean fechas y descripciones.

Que el franquismo fue incapaz de controlar todos los espacios siendo algunos de ellos cerrados —no por ello privados— lo reflejan las imágenes de “Lejos de los árboles” retrato de una España de profundos contrastes que Jacinto Esteva filmó entre 1963 y 1970. En uno de los últimos fragmentos se puede ver una escena localizada en el Copacabana, local hoy ocupado por el Museo de Cera de Barcelona pero que hacia finales de los 60 rompió

con lo esperable al acoger los primeros espectáculos de travestís. Lejos de lo que hoy asociaríamos a un cabaret, las imágenes del Copacabana en la película de Esteva están más cerca de un tablao flamenco con sus bailaoras y cantantes sobre un fondo de música también flamenco. Tras un baile un tanto catártico -con los bailaores rodeando al cámara- aparece Margarita, la travestí del local. Su atuendo merece atención, no sólo por estar compuesto por papeles de periódico sino también por no corresponderse estrictamente a la imagen habitual del travestí: una camisa atada a la cintura deja ver claramente su pecho plano; en la parte inferior unos pantalones ajustados hasta las rodillas se abren en jirones que apenas parecen una falda. Tras unos cuantos pasos, algunos espectadores prenden fuego al papel de periódico que Margarita lleva en su vestimenta y empieza a dar vueltas casi como si de una llama viviente se tratara. Los papeles caen al suelo mientras Margarita los apaga a pisotones para volver a bailar sobre sí.

La imagen, ya narrada por varios estudiosos y en vías de canonización como ya lo son las imágenes de Ocaña, merecen una mayor atención. En primer lugar, por la fecha en la que fueron grabadas -en algún momento entre finales de los 60 y principios de los 70- revela que ciertas prácticas transformistas pudieron ser llevadas a cabo ante un público que jaleaba a los artistas y les aplaudía sin temer en apariencia por la integridad del público como de los propios artistas. La transgresión de la norma sexual, de hecho, no parece sólo tener presencia entre los artistas: la cámara de Esteva se fija en uno de los asistentes en el público que aparece en varias ocasiones sin esconder la pluma; otro asistente —probablemente también artista— aparece maquillado y con peluca andando entre el público.

Lo que más sorprende de las imágenes es la indiferencia cómplice del público e incluso de las fuerzas del orden que aparecen en la película poco antes del número de Margarita para sacar del local a uno de los espectadores que, encorbatado, ha iniciado una pelea y al que los *grises* sacan del local a empujones.

Las imágenes de la película de Esteva cuestionan la naturaleza de la esfera pública durante el franquismo así como los límites de lo permisible en él. La esfera pública ha sido sin duda uno de los conceptos matrices en la historiografía artística desde finales de los 90, exactamente el momento en el que Paul Preciado aparece como escritora y teórica. Vinculada en demasiadas ocasiones con la calle y con la reivindicación política cercana a la acción directa, la reflexión sobre la esfera pública ha dejado a un margen otras dimensiones de lo público no centradas en la calle. Ejemplo de cómo estos otros

posicionamientos han sido marginados es el libro “Públicos y contrapúblicos” de Michael Warner, publicación que en España fue traducido para dar cobijo a una comprensión del público que asiste al museo (entendido lo público como espacio accesible y como espacio gestionado por las autoridades públicas) y al hacerlo queda transformado en contrapúblico. Tan sólo en 2012 se realizó una traducción parcial en México que dio con el tono que se puede percibir en el conjunto del libro, más vinculado a la producción de una subcultura homosexual que al gran público masivo internacional que pasea por los museos del mundo. El capítulo “Sex in public”, aún sin traducir al español, aborda la persecución que a finales de los 90 se hizo de los bares *cruising* por el bajo Manhattan en proceso de reconversión. De alguna manera el público (o contrapúblico) que se aborda en el libro de Warner comprende una noción de público que supera la idea de reunión en la calle para abordar una sociabilidad formada a través de diferentes medios como la lectura o la coincidencia temporal en un espacio cerrado como puede ser un bar, un teatro u otros espectáculos que se desarrollan sobre el escenario - por ejemplo, un cabaret.

El libro de Warner intenta señalar un espacio de mediación donde lo privado según las convenciones burguesas —la orientación sexual, por ejemplo— tenga una cierta dimensión pública —como ocurre exactamente en la esfera pública burguesa— de tal modo que se impide entender la sexualidad como una opción individual privada. Warner denomina contrapúblicos a las colectividades que se forman de este modo, exactamente para establecer una distancia con respecto a una noción de público masiva, heredada de la tradición ilustrada. Según Warner, los públicos son importantes por diversas razones, en especial porque permiten “elaborar mundos comunes, *hacer la transposición de la vergüenza al honor*, del ocultamiento al intercambio de puntos de vista con otros generalizados”. No deja de ser relevante para nuestros intereses que emplee el término *transformación* para aludir a esa expresión pública de la intimidad. Sobre esta última añade: “Los estilos de corporeización que se aprenden y se cultivan, y los afectos de vergüenza y disgusto que los rodean, pueden ser puestos a prueba y en algunos casos revalorados. El significado privado visceral no es fácil de cambiar por parte de uno mismo, por un acto de libre albedrío. Sólo puede alterarse por medio de intercambios que vayan más allá de la autoexpresión, a la construcción de la escena colectiva”.

Soy incapaz de poder argumentar si el Copacabana, el Molino, el Barcelona de Noche o el Gambrinus, por citar tan sólo algunos de los cabarets que tuvieron espectáculos de travestis, eran contrapúblicos en el sentido que lo entiende Warner. Esta noción tiene una

serie de implicaciones –como su subalternidad– que merecerían un estudio particular. Es más, indicar si fueron o no espacios de producción de contrapúblicos implica calificar extemporáneamente un espacio sin tener en cuenta cómo era entendido por los sujetos que los habitaban. Y al respecto, creo que la bibliografía que se ha heredado de Paul Preciado ha insistido en reconstruir versiones de una política radical que, en efecto merece ser reescrita —todavía más en una democracia levantada sobre el olvido—, pero no a costa de sacrificar otras subjetividades. En este sentido, creo que para otras subjetividades aún no explícitamente politizadas el espacio del cabaret fue un espacio de explotación laboral por supuesto, pero en el que también se produjo la exhibición de lo privado en unas condiciones cercanas a esa *transformación de la vergüenza en honor* ante un público.

El número X de la revista “La pluma”, salido del CCAG al que también estaba vinculado Ocaña, es un ejemplo muy especial sobre cómo los travestís del momento entendían lo que les ocurría ya que contiene una entrevista con varias de ellas. Una de estas, Luis, evalúa los diferentes modos de hacerse público: "(...) este tema es bastante amplio, porque ellas¹ perjudican mucho a la transexual o a la travesti que se siente una mujer y la gente en ese sentido, toma una cosa por otra, y total, lo que hay que canalizar, son los pensamientos de estas personas que en la vida normal, tienen sus derivaciones, quiero decir, que hay las típicas locas, etc. (...) Ahora como tú comprenderás, un señor o una señora que ve por las Ramblas a un homosexual que se viste de mujer y va mariconeando, por uno ya tiene el mismo concepto de todos y a todos nos miran con el mismo ojo... Sí, claro se tiene que ver que también hay personas que te admirarán y eso depende también de los sitios en que te encuentras. Vas a las Ramblas y desde luego, no se puede esperar otra cosa de un obrero que va con su señora paseando, ¿no? y entonces tú vas a cualquier cafetería o cualquier pub de la parte alta y ya se saben que eres un travesti o un transexual y yo creo que incluso te admiran, ¿no? porque saber que has dado un paso adelante hacia lo que tú has querido ser y ven que tú te sabes comportar, yo siempre he opinado que si te comportas como las personas nunca tendrán que reprocharte nada, siempre serás un transexual...". En el preciso contexto de la transición, Luis revela una inversión de los valores que dominan en la comprensión de lo público: la Rambla como espacio esencial que epitomiza la calle, populariza una imagen muy determinada del travestí que el entrevistado parece poner en suspenso en contra de la imagen de los

¹ Parece referirse a las travestís homosexuales.

locales de alterne donde al contrario se produce la admiración ratificando algo parecido al honor del que habla Warner.

De alguna manera el Cabaret fue un lugar de mediación gracias al cual los travestis y las primeras trans pudieron tener una cierta presencia pública en un Estado que las negaba completamente. El espacio del cabaret ha tenido una escasa presencia en la literatura crítica española especialmente en la Transición. La cercanía de estos espacios a la frívola diversión de la Gauche Divine (Villamandos) hacen del cabaret un espacio especialmente alejado de las preocupaciones de la investigación que pretenda cualquier forma de socialización politizada. Los diferentes estudios sobre el cine del destape, ese tipo de cine vinculado a la exhibición de lo carnal-femenino, han aportado el marco en el que generalmente se entienden los espectáculos del cabaret incluidos los de los travestis. La conversión del cuerpo en mercadeo y la construcción de la mirada erotizada y objetualizadora que generalmente se asocia a este cine ha pasado a formar parte del modo en el que se entienden estos espacios. La tergiversación del género que provocaba la travesti en escena en un espectáculo erótico destinado en principio al hombre heterosexual no parece generar ningún tipo de contradicción remitiendo al mismo marco interpretativo dominado por el placer visual. Es por ello que esta comunicación se centrará en los dilemas convocados por el espacio del cabaret durante la transición.