

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

Don Tomás Sempere Irlles, Alcalde de Elche,
Ayuntamiento de Id., Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que, previos los oportunos informes, resultan ser (*) los datos que constan en la anterior solicitud y «observaciones» formuladas por Don Angel Martínez Ortega como padre de los miembros que en la misma se expresan, los cuales todos viven en el domicilio del solicitante y son alimentados a su costa.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.



(*) Poner «ciertos» o «inciertos». En este último caso se acompañará un informe exponiendo las razones que tengan para estimar como inciertos los datos aducidos.

Don José Luis Gallardo Caballero, Juez Municipal
de Elche, Provincia de Alicante.

CERTIFICO: Que los (*) 10 miembros de familia cuyos nombres, fecha de nacimiento y demás circunstancias constan en la presente instancia suscrita por Don Angel Martínez Ortega según los informes recibidos, viven en el día de la fecha y se conservan en estado de solteros.

Y para que conste, expido la presente en Elche, a 13 de julio de 1954.

(Sello del Juzgado.)

(*) Poner el número de hijos.

Examinada la documentación a que se refiere esta solicitud y encontrando cumplidas todas las instrucciones dictadas sobre el particular, y completa y conforme la documentación aportada, se remite a la Dirección General de Previsión a los efectos oportunos. Se acompaña papel de pagos al Estado por valor de 10 pesetas, clase n.º

....., a de de 19.....

EL DELEGADO DE TRABAJO.

LA MEMORIA DE LAS COSAS

CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Renovado el 14 de 8 de 1954, categoría 1
Madrid, de de 19.....

EL DIRECTOR GENERAL.

N. 18 /2021 COORD. MARÍA ROSÓN VILLENA



K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA MEMORIA DE LAS COSAS

CULTURA MATERIAL Y VIDA COTIDIANA DURANTE EL FRANQUISMO

Memory of things. Material Cultural and Everyday Life during the Franco's Dictatorship

La memoria de las cosas. Cultura material y vida cotidiana durante el franquismo 5-14
María Rosón Villena

Pensar lo material 15-31
Jo Labanyi

PRIMERA PARTE: LO PEQUEÑO

Cartas a Lola. Archivos familiares, memorias de guerra y una foto 33-54
Natalia Fortuny

Objetos del destiempo en el exilio republicano. Materialidad y recuerdo en el género memorístico contemporáneo 55-70
Gaetano Antonio Vigna

La vida posible de las cosas. Exilio, imaginación histórica y formas de posesión 71-99
Mónica Alonso Riveiro

**Imágenes de la experiencia y memoria de la represión en la Colección Ricardo Fuente Caa-
maño** 101-127
Óscar Chaves

**El censo de infraviviendas de Madrid: fichas, fotografías y control de la población chabolista
madrileña durante la etapa franquista** 129-150
María Adoración Martínez Aranda

SEGUNDA PARTE: LAS COSAS QUE PESAN

- El hogar desarrollista, un mito. Relato sobre la modernización económica franquista en la construcción de la privacidad y la domesticidad** 151-176
María del Carmen Romo Parra
- La esquizomemoria posfranquista: La Cruz de O Castro de Vigo** 177-198
David Casado Neira
- Transmisión transgeneracional de la memoria del franquismo: el vídeo doméstico como documento en *Haciendo memoria* (2005) de Sandra Ruesga** 199-219
Maribel Rams Albuisch
- La Segunda Conquista de Canarias Trabajo del duelo y fantasmas guanches en la cultura material de la España franquista** 221-246
Roberto Gil Hernández
- La cultura material gay del tardofranquismo y la Transición a través de la memoria oral de Serafín Fernández Rodríguez** 247-275
Javier Fernández Galeano

Portada: diseño a partir de expediente de familia numerosa de la familia de Ángel Martínez Ortega, 1954, Elche (Alicante). Archivo General de la Administración.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

LA CULTURA MATERIAL GAY DEL TARDOFRANQUISMO Y LA TRANSICIÓN A TRAVÉS DE LA MEMORIA ORAL DE SERAFÍN FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ

The Gay Material Culture of the Late Francoist Period and the Democratic Transition through Serafín Fernández Rodríguez's Oral Memories

JAVIER FERNÁNDEZ GALEANO
Wasleyan University (Estados Unidos)

Javier.fernandez.galeano@gmail.com Recibido: 19
de mayo de 2020

Aceptado: 3 de octubre de 2021

<https://orcid.org/0000-0002-5037-6909>

<https://doi.org/10.7203/KAM.18.17420>

N. 18 (2020): 247-275. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En este ensayo rastreo los iconos eróticos y prácticas corporales de los hombres gays durante el tardo-franquismo y la transición, a través de la historia oral de Serafín Fernández Rodríguez y su relación con ciertos objetos. Serafín es un activista gay, nacido en Madrid en 1944, cuya trayectoria se caracteriza por su voluntad de dejarse llevar por el deseo y participar en las corrientes culturales de vanguardia. A través de su narración, podemos acercarnos a la intersección entre contexto político, culturas de consumo, e ideales estéticos de masculinidad. Entre los hitos significativos de esta trayectoria, nos detendremos en las chaquetas de cuero y pantalones ajustados de James Dean y Marlon Brando; los automóviles como espacio sexual y símbolo de poder adquisitivo; los músculos de Alfredo Alaria; la belleza “pegajosa” de Sara Montiel; los barbudos y hippies que cuestionaron la masculinidad agresiva y el fetichismo del objeto; y la contracultura barcelonesa de la transición. De esta forma, el testimonio de Serafín socava la imagen estática de la moralidad de la sociedad española que el régimen intentó proyectar, centrando por el contrario el nomadismo, el deseo y la búsqueda de los jóvenes gays antifranquistas.

PALABRAS CLAVE: Gay, historia oral, cultura material, estética, franquismo.

ABSTRACT: In this essay, I trace the erotic icons and bodily practices of gay men during the late Francoist period and the democratic transition in Spain. In order to do so, I conducted an oral history with Serafín Fernández Rodríguez through which we unraveled his relationship with certain objects. Serafín (Madrid, 1944) is a gay activist who consistently let himself be carried away by his desires and who participated in multiple avant-garde cultural currents. Through his narration, we can examine the intersections among political context, consumer cultures, and aesthetic ideals of masculinity. I will focus on the leather jackets and tight pants of James Dean and Marlon Brando; cars as sexual spaces and symbols of purchasing power; the muscles of Alfredo Alaria; the “sticky” beauty of Sara Montiel; the bearded men and hippies who questioned aggressive masculinity and the fetishism of the object; and the counterculture of Barcelona during the transition. Thus, Serafín’s testimony undermines the static image of Spanish morals that the Franco regime intended to project, centering instead the nomadism, desires, and pursuits of anti-Franco gay youths.

KEYWORDS: Gay, oral history, material culture, aesthetics, Francoism.

INTRODUCCIÓN¹

En este ensayo rastreo diferentes corrientes estéticas y eróticas de la cultura material gay en el marco amplio de la sociedad de consumo, la cinematografía, y los patrones de género entre las décadas de los cincuenta y ochenta, a través de la memoria de Serafín Fernández Rodríguez. La metodología de este ensayo subraya la particularidad del enfoque queer sobre la historia oral, usando material recopilado a través de tres entrevistas y varias comunicaciones personales con Serafín entre marzo de 2012 y mayo de 2020².

Al haber realizado parte de esta investigación en el contexto de la pandemia del Covid-19, las tecnologías de videoconferencia y mensajería instantánea, junto con una comunicación fluida y cotidiana con Serafín, han sido las herramientas que me han dado acceso tanto a los materiales incluidos en este artículo como a las claves sobre su significado histórico. El objetivo es realizar una lectura atenta (“close reading”) de los marcos de significado dentro de los cuales ciertos objetos – en este caso, automóviles, prendas de ropa, cabellos, cigarrillos, fotos autografiadas e imágenes en celuloide – dieron forma a la subjetividad y al deseo gais³.

En otras palabras, se trata en este artículo de aunar y entrelazar dos historicidades aparentemente dispares – la oralidad de la memoria gay y la materialidad de la cultura de consumo – para emprender un viaje por los recuerdos de Serafín a través de las cosas que marcaron la construcción narrativa de su yo sexuado.

A lo largo del ensayo, iré trazando la relación entre, por un lado, los patrones de belleza y subjetividad dentro de la cultura gay y, por el otro, los cambios sociales y estructuras de poder que afectaron los ideales de conducta masculina. Este enfoque parte de los estudios de Herbert Marcuse, filósofo freudo-marxista que percibió el potencial subversivo de la incitación constante de la libido en la sociedad del bienestar de la posguerra, pero más adelante pasó a centrarse en la capacidad de cooptación que el sistema capita-

¹ Este trabajo se enmarca en el Wesleyan University Andrew W. Mellon Postdoctoral Research Fellowship; en el Programa Juan de la Cierva; en el grupo “El problema de la alteridad en el mundo actual” (HUM536); y en los proyectos de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) y “La clínica de la subjetividad: Historia, teoría y práctica de la psicopatología estructural” (PID2020-113356GB-I00), del Ministerio de Ciencia e Innovación. Quiero agradecer a la dirección y el personal del Arxiu Central dels Jutjats de la Ciutat de la Justícia y del Archivo General de la Administración por su trabajo de catalogación y preservación, y por su amable disposición a la hora de consultar los expedientes que trato en este artículo. A María Rosón deseo agradecerle su generosa tarea de lectura, edición y orientación bibliográfica. Le agradezco asimismo a Ramón Cadenas Cornejo el haber compartido conmigo sus recuerdos sobre Torremolinos. Por último y más importante, quiero agradecerle a Serafín Fernández Rodríguez por su amistad, y por guiarme en este viaje a través de su memoria.

² Sobre la lectura e interpretación de los álbumes de fotografías a través de la oralidad ver Rosón, 2015.

³ Sobre la forma en que las cosas “hacen” a las personas, ver Miller, 2019.

lista ejerce sobre el deseo individual (Marcuse, 1955; Rutherford, 2007). En esta línea, en este ensayo argumento que – desde mediados de la década de los cincuenta – los jóvenes resignificaron los valores del hedonismo en la base de la cultura de consumo, dando forma a una rebelión generacional representada en las figuras cinematográficas de James Dean y Marlon Brando. Los pantalones vaqueros, las chaquetas de cuero, los cigarrillos, y los automóviles configuran la materialidad de esta rebelión carente de una ideología concreta y una propuesta de cambio sistémico (como recuerda el título de la película *Rebelde sin causa*, de 1955, el mismo año que Marcuse publicó *Eros y Civilización*). Como demuestro en el primer apartado, la cosificación y fetichismo de esta masculinidad rebelde dio forma a la cultura gay y a los mercados sexuales de principios de los sesenta. En el segundo apartado, voy siguiendo la narración de Serafín y las colecciones de los fans gays para acercarme a la figura de Alaria y su fijación con la musculatura masculina a principios de los sesenta, a la vez que problematizo la negación de la “abyección” del afeminado en la producción cultural de este periodo. En el penúltimo apartado, rastreo las contraculturas de hippies y barbudos del periodo transicional, centrándome en expresiones individuales y colectivas más andróginas y críticas con el fetichismo del objeto y con el culto de la masculinidad agresiva. En definitiva, esta colección de materiales me permite argumentar en contra de la visión estática de la moralidad tradicional que el mismo régimen pretendía proyectar, aproximándome en su lugar a los contornos del cuerpo masculino que se dibujan bajo calzoncillos de franela, pantalones ajustados, y camisas desabrochadas; al torrente de sentimientos que se esconde bajo la expresión gélida de Sara Montiel; y a aquel reflejo de luz que el éxtasis colectivo de la contracultura dejó en una fotografía de una fiesta de una noche cualquiera. Por último, en las conclusiones, abordaré las implicaciones de este ensayo en relación con la literatura académica que ha centrado las experiencias límites y anti-normativas de la juventud como sujeto histórico-político protagonista del periodo de la transición; y plantearé futuras líneas de investigación que emergen de este material de estudio.

Como ya he mencionado, mi acercamiento a estas cosas parte de la metodología de la historia oral. En su ensayo clásico de 1979, Alessandro Portelli ensalzaba como cualidades de las fuentes orales precisamente aquellas facetas que, por aquel entonces, otros historiadores venían describiendo como fallos: la narratividad y la subjetividad como elementos centrales tanto de su producción como de su interpretación; su carácter inestable, parcial e incompleto; y un alineamiento o toma de posición junto con grupos históricamente marginados (Portelli, 1981) Según esta visión de la metodología, el principal aporte de la historia oral es facilitar la interpretación de las memorias históricas, sin pretender con ello proporcionar una fuente autoritaria y definitiva sobre los acontecimientos del pasado (Portelli, 1981)⁴.

⁴ Según esta visión de la metodología, el principal aporte de la historia oral es facilitar la interpretación

En otras palabras, parte de la lógica de adoptar la metodología de la historia oral reside en desentrañar como ciertos eventos o procesos de cambio fueron experimentados subjetivamente por actores cuya perspectiva aparece marginada en las fuentes históricas convencionales, revestidas del aura de “objetividad” que otorga la arquitectura monumental del archivo⁵.

Yendo aún más allá, los proponentes de una práctica conscientemente *queer* de la historia oral contraponen a una “verdad” histórica empirista la posibilidad de indagar sobre “la subjetividad, los sentimientos, el significado y la imaginación” a través de las historias de vida de los narradores (Murphy, Pierce y Ruiz, 2016)⁶. Al mismo tiempo, como bien apunta Nan Alamilla Boyd a través del concepto de la “trampa de la subjetividad”; en la práctica de la historia oral se aprecia a menudo un impulso por parte del entrevistado a construir una narrativa estereotipada o legible, respondiendo en parte a cómo se interpretan en esa interacción las expectativas del investigador (Boyd, 2008). En el caso de las sexualidades no-normativas durante el franquismo, es fácil apreciar como este impulso se traduce en la superposición de la narrativa global del tránsito desde el armario a la visibilidad, a la trayectoria de la política nacional desde el régimen dictatorial franquista al sistema democrático actual. Al mismo tiempo, la experiencia subjetiva de Seraffín apunta hacia ciertos excesos y desbordes con respecto al relato más conocido sobre la emancipación colectiva que tienen que ver, entre otras cosas, con la materialidad de una cultura gay que se consolida en un periodo económico expansivo.

Fue el historiador John d’Emilio el que, ya en 1983, trazó la relación histórica entre capitalismo e identidad gay, proponiendo a la vez que el capitalismo era el *problema* por excelencia al que se enfrentaba el movimiento gay-lesbiano (en la terminología del autor) en esa década de reacción conservadora. Se trata pues de un argumento sofisticado dentro del cual el capitalismo aparece simultáneamente como factor desencadenante de la identidad gay en el *pasado* y principal impedimento al completo desarrollo de su potencial transformador en el *futuro* (adelantándose a los debates actuales sobre el “capitalismo

de las memorias históricas, sin pretender con ello proporcionar una fuente autoritaria y definitiva sobre los acontecimientos del pasado (Portelli, 1981).

5 En su trabajo sobre el “poder del archivo y sus límites”, Achille Mbembé propone que – en su arquitectura monumental y procedimientos de clasificación y consulta – los archivos estatales han operado tradicionalmente como una “institución imaginada”, un sepulcro en el que los fragmentos de las vidas extinguidas pasan a ser de dominio público, siendo ya no propiedad de sus autores, sino de todos y de nadie a la vez. Trascendiendo su materialidad, estos fragmentos adquieren un nuevo estatus como prueba o evidencia de las vidas que existieron, a la vez que se neutraliza o anestesia su potencial de cuestionar las estructuras de poder en el presente. A la vez que el análisis de Mbembé subraya que las prácticas del archivo tradicional devoran el pasado para incorporarlo a la narrativa monumental del Estado, también apunta a una posible “democratización de la cronofagia” consistente en la disolución del archivo en tanto que espacio arquitectónico que otorga en exclusividad el estatus de documentación. De esta forma, la subjetividad del encuentro con los fragmentos del pasado abriría nuevas posibilidades en su lectura (Mbembé, 2002).

6 Todas las traducciones del inglés al castellano son del autor.

rosa”). Según d’Emilio, al mismo tiempo que el capitalismo temprano propició la autonomía personal como precondition del mercado libre de trabajo, también dio lugar a condiciones de vida precarias e inseguras que son el caldo de cultivo de la homofobia. Es, por tanto, que la lucha por modificar las condiciones de vida del sistema capitalista debe ser una de las prioridades, en su propio interés, del movimiento gay-lesbiano, junto con la valoración de redes afectivas basadas en el cuidado y la elección, que plantean una alternativa al monopolio afectivo y socializador de la familia nuclear como construcción ideológica⁷.

La hipótesis central de d’Emilio es que las identidades gay y lesbiana (distinguidas de los comportamientos y deseos homosexuales) es una contingencia histórica que cobró forma a partir del siglo XIX como resultado de las condiciones de vida y estructuras materiales del capitalismo⁸.

Con anterioridad al periodo capitalista, las familias solían ser unidades económicas autosuficientes que consumían y producían lo necesario para su supervivencia, en base a relaciones de interdependencia entre los miembros. Sin embargo, la expansión del capitalismo moderno se basó en gran parte en el régimen laboral del asalariado, con capacidad para ofertar libremente su fuerza de trabajo, pero desprovisto de la propiedad de los medios de producción. Este régimen laboral implicó una mayor autonomía de los individuos con respecto a sus familias, lo que a su vez facilitó la exploración del deseo por personas del mismo sexo, sobre todo en ámbitos urbanos desde finales del siglo XIX. Se generaron así los primeros espacios y prácticas de la cultura gay y lesbiana, incluyendo bares, lugares de *cruising*, clubes literarios, formas alternativas de parentesco, los bailes de *drag*, y un largo etcétera. Estos cambios graduales y acumulativos adquirieron el carácter de transformación cualitativa tras la segunda guerra mundial, que conllevó la separación en masa de hombres y mujeres de sus familias de origen y la exploración erótica en sus lugares de destino. Las décadas del bienestar económico de la posguerra,

7 Según D’Emilio, a la vez que el sistema capitalista socavaba las bases materiales de la familia como unidad económica independiente, también promovía el reposicionamiento ideológico de la familia nuclear como unidad afectiva y de parentesco capaz de satisfacer los anhelos “privados” de los individuos (D’Emilio, 1993).

8 En este sentido, D’Emilio pone el acento en diferenciar comportamientos y preferencias eróticas de la identidad, afirmando que lo “gay” (en el sentido de identidad) es resultado de un devenir (“become”) y no de un ser. En otras palabras, D’Emilio se opone a la visión esencialista de la homosexualidad, según la cual ésta es una constante que atraviesa diferentes periodos históricos, culturas y lugares geográficos. Según D’Emilio, esta visión esencialista – junto con el mito de que el pasado anterior a la década de los 1970s fue un abismo de silencio y aislamiento – cobraron fuerza como resultado del vacío historiográfico sobre la cultura gay y de la necesidad de justificar la agenda del movimiento de liberación. Sin embargo, para D’Emilio la visión esencialista tiene el peligro y la contrapartida de sanear la imagen de la sexualidad no-normativa como algo minoritario que afecta solo a los individuos visiblemente identificados con la misma, perpetuando así los traumas y dificultades de aquellos, incluyendo a los y las adolescentes, que experimentan deseos no-normativos sin ser partícipes de la cultura gay (D’Emilio, 1993).

entre los cincuenta y los sesenta, fueron el periodo de consolidación de las culturas gays y lesbianas, que, a su vez, fueron caldo de cultivo *sine qua non* para la formación de los movimientos de liberación homosexual desde finales de los sesenta (D’Emilio, 1993)⁹. Siguiendo el análisis de d’Emilio sobre esta trayectoria histórica, los recuerdos de Serafín ilustran las continuidades y rupturas entre la imagen de los bienes de consumo en la España del boom económico y la politización de la sexualidad en el marco de la contracultura de los setenta.

Mi amistad con Serafín se remonta al año 2008, cuando ambos éramos parte del plantel de voluntarios de un festival de cine LGTB+. Teniendo en cuenta que “es la especificidad de la relación [entre entrevistador y narrador] la que produce una historia de vida particular” (Murphy, Pierce y Ruiz, 2016), cabe mencionar que la amistad de más de una década que mantengo con Serafín contribuyó a crear un tono de complicidad y reciprocidad que dio forma a esta historia de vida. Asimismo, los editores de *Bodies of Evidence: The Practice of Queer Oral History* destacan que la historia oral llevada a cabo desde una perspectiva *queer* se concibe como un conocimiento situado sobre el “silencio, el sexo, la amistad y la política”, producido a través de un proceso colaborativo que puede derivar de (o en) vínculos de amistad y compromiso político compartido. Además, la interacción entre narrador e investigador implica un encuentro entre cuerpos sexuados, una fuerte dimensión erótica que se hace patente mientras se elabora una narrativa sobre el sexo a través de la complicidad entre ambos (Boyd y Ramírez, 2012). Volviendo a Portelli, en la interpretación de la historia oral es esencial prestar atención a la “auralidad” (“aurility”), es decir, no sólo al *qué* se dice sino al *cómo* se dice (la percepción del sonido), incluyendo aspectos como el tono, el volumen, y la velocidad del discurso (Portelli, 1981). Siguiendo este enfoque, un discurso acelerado suele indicar cierta intensidad emocional o implicación personal, lo que en el caso de Serafín es casi una constante en la narración de sus encuentros sexuales y participación en la cultura gay, mientras que, a la hora de tocar temas como la periodización y la vida laboral, esta implicación se atenúa. Serafín es muy hablador y suele responder extensamente a mis preguntas, sin apenas detenerse entre frase y frase. Nuestras conversaciones tienen un tono distendido. Serafín va intercalando apelativos como “cariño” o “mi amor” entre sus recuerdos, sobre todo cuando intento aclarar fenómenos que le parecen obvios. También interrumpe ocasionalmente su prolífica narración para alentarme a hacer otra pregunta, y muestra sus dotes de narrador al crear un tono de suspense y expectación cuando anuncia que más adelante, cuando llegue el momento, compartirá un recuerdo o relato que no le cabe duda despertará mi

⁹ Como ejemplo, las revistas de culturismo y de modelos masculinos de atletismo son un elemento de la cultura gay de los cincuenta y sesenta que ha sido ampliamente estudiado por su capacidad de conectar las prácticas de consumo con la formación de redes sociales alternativas y una suerte de autoconsciencia temprana entre hombres que deseaban a otros hombres (Waugh, 1996; Johnson, 2019).

interés.

Desde la primera entrevista formal que realizamos en el año 2012, el relato y la trayectoria vital de Serafín han guiado mi investigación en la línea de los diferentes planos de significado superpuestos, dentro de la cultura gay, a los productos culturales hegemónicos¹⁰, y la canalización del homoeroticismo en formas de expresión ilegibles para las autoridades franquistas. Serafín percibe lúcidamente que la dialéctica entre represión y libido no se resuelve en la extinción del deseo, dado que el homoeroticismo se expresa de formas insospechadas y penetra en ámbitos hegemónicos.

En sus propias palabras, “cuando hay mucha dictadura y mucha represión es cuando más sexualizada está la sociedad”, y “cuanto más se reprime el deseo como que más se expresa de otras formas” (01/05/2020 y 17/04/2020). Esta percepción del potencial subversivo de la libido atraviesa y da coherencia a la narrativa personal de Serafín, que además describe a los agentes de la represión *no* como ajenos al homoeroticismo, sino como una suerte de traidores a sus propios instintos sexuales en aras del castigo y el confinamiento. Por ejemplo, Serafín relata cómo un agente de policía le arrestó tendiéndole una trampa: “el policía que yo ligué en el cine Carretas era marica, y era un tío macho, me enseñó la polla en el baño y se la toqué y la tenía dura” (01/05/2020). En este sentido, los recuerdos de Serafín se asemejan a los del escritor cubano Reinaldo Arenas, que también describe escenas de policías seduciendo a homosexuales antes de arrestarlos, y que concluye “si una cosa desarrolló la represión sexual en Cuba fue, precisamente, la liberación sexual” (Arenas, 1995). En la memoria tanto de Serafín como de Arenas, el deseo aparece como una fuerza esencialmente ingobernable, como un torrente cuya fuerza y potencial de desbordarse solo aumentan con cada intento de contenerlo. Al sexualizar al agente represor, tanto Serafín como Arenas contribuyen a socavar la visión de que el aparato estatal es una entidad coherente que sólo puede dar cabida al deseo normativo.

La trayectoria de Serafín combina experiencias y estrategias vitales comunes entre amplios sectores de la población durante el periodo franquista, con la excepcional presencia dentro de su relato de aquellos creadores y figuras que dieron forma y significado a la disidencia sexual, desde Alfredo Alaria a Ocaña. Nacido en Madrid en 1944 en el seno de una familia obrera, la infancia y juventud de Serafín transcurrieron entre España y Alemania, dado que sus padres emigraron a principios de los cincuenta buscando una vida mejor (19/03/2012). Desde su infancia temprana, Serafín se refiere a su deseo por otros hombres como una constante que da forma a su subjetividad (“mi homosexualidad siempre ha sido permanente...continua”). Así, a los seis o siete años, Serafín se

¹⁰ En este sentido, la perspectiva de Serafín coincide con la crítica de Michel Foucault de la “hipótesis represiva”, subrayando que es la proliferación de discursos sobre la sexualidad lo que define la “represión” impuesta durante la edad moderna (Foucault, 1990).

escapaba del colegio para poder contemplar a los jóvenes que se bañaban en una charca cercana llevando solo calzoncillos de franela, una prenda de gran potencial erótico que se marca contra la piel y deja entrever las formas del cuerpo (17/04/2020). Durante su adolescencia, Serafín frecuentaba los lugares de *cruising* en el parque del Retiro y el paseo de Recoletos, teniendo algún encontronazo con la policía. En una ocasión, para comprobar si Serafín era homosexual, le pidieron que les mostrase sus manos para ver si estas eran suaves, dando muestras del funcionamiento absurdamente arbitrario de estas prácticas represivas (19/03/2012).



Figura 1. Serafín durante nuestra entrevista el 17/04/2020.

Una vez que alcanzó la mayoría de edad, Serafín fijó su residencia en Alemania. Sin embargo, el abaratamiento de los viajes internacionales entre el norte y el sur de Eu-

ropa en las décadas del bienestar económico permitió que Serafín viajase constantemente a lugares como Torremolinos, Barcelona, las islas Baleares y las Canarias¹¹. A pesar de la crueldad con que la dictadura trató a los diferentes sexuales, los destinos turísticos constituían un territorio de excepcionalidad donde los extranjeros podían disfrutar de una libertad de costumbres inconcebible en otros lugares¹². La carrera profesional de Serafín consiste en un encadenamiento de trabajos temporales, a menudo vinculados con el sector turístico y su amplio conocimiento de idiomas. El hecho de que Serafín viajase continuamente, buscando los círculos sociales más estimulantes a nivel cultural y erótico, apunta hacia formas subalternas de nomadismo y cosmopolitismo que, como trazaré en el siguiente apartado, venían siendo consideradas por las autoridades franquistas como una forma de peligrosidad.

JEANS, CIGARRILLOS Y AUTOMÓVILES

Los vaqueros ajustados que empezaron a llevar los jóvenes desde mediados de los cincuenta fueron muy comentados y eran parte del atractivo que ejercían sobre otros hombres dispuestos a compensarles por sus favores sexuales. La moda de los pantalones masculinos ajustados tiene su origen en el Londres de la década de los cincuenta, donde Bill Green, un fotógrafo gay de modelos dedicados a la musculación, los puso por primera vez a la venta en la *Vince Man's Shop*. Esta tienda servía inicialmente a una clientela predominantemente gay, pero con el tiempo contribuyó a popularizar las prendas masculinas erotizantes entre el público mayoritario (Steele, 2013).

Antonio Sabater Tomás, juez de Vagos y Maleantes de Barcelona y uno de los principales promotores del endurecimiento de las medidas legales contra los homosexuales, publicó en 1965 un estudio sobre las culturas criminales juveniles. En esta obra, Sabater prestaba atención a los códigos transnacionales de aquellos jóvenes que tenían fotografías de James Dean y llevaban vaqueros ajustados para subrayar el contorno de sus cuerpos (Sabater Tomás, 1965). Al mismo tiempo, Sabater llamaba también la atención sobre otro fenómeno en expansión, el de los jóvenes sin recursos que se prostituían con

¹¹ Sobre el proceso de expansión exponencial del turismo de masas en la España franquista ver Pack, 2011.

¹² Sobre la emergencia del turismo homosexual en la Costa del Sol malagueña, ver Cuevas del Barrio y Martín Rodríguez, 2019, y Fernández Galeano, 2016. En la biografía de Nazario, Sevilla y la Casita de las Pirañas, también aparece Torremolinos como espacio fundamental para la primera toma de contacto entre los jóvenes andaluces de principios de los sesenta, como el propio Nazario, y una cultura abiertamente gay organizada en torno a establecimientos permisivos. Entre los amantes que Nazario conoció en este enclave, emerge la figura de James Leo Herlihy, autor de *Midnight Cowboy*, cuya adaptación cinematográfica (1969) fue un hito de visualización de las relaciones sexuales transaccionales entre hombres. En este sentido, la obra de Nazario también revela los hilos que llevan del despertar (homo)sexual en la España del turismo desarrollista a la contracultura de los setenta (Nazario, 2018).

“invertidos” (Ibíd.). A estos jóvenes se les llamaba “bujarrones” y la mayoría de ellos eran emigrantes procedentes de las regiones pobres del sur de España que se trasladaron a zonas metropolitanas e industriales, sobre todo Barcelona (Chamouleau, 2017).

A finales de la década de los sesenta, los rituales y expectativas del sexo transaccional entre los “bujarrones” y los “carrozas” de mediana edad aparecían bastante regulados en bares especializados de Barcelona. Un joven andaluz que trabajaba en uno de esos bares fue detenido en 1968. Declaró que los camareros trabajaban por una comisión del veinte por ciento a cambio de dejar que los clientes coqueteasen con ellos. Estos camareros también tenían encuentros sexuales remunerados con los clientes¹³.

Llevando vaqueros ajustados, los jóvenes con pocos recursos podían seducir a unos clientes cuya atracción fetichista por la masculinidad se centraba en esta prenda. Entre estos clientes, había turistas extranjeros que desempeñaban un papel central en los esquemas de desarrollo económico del régimen franquista.

Ramón, que trabajaba como camarero en Torremolinos, se dio cuenta de que pequeños gestos corporales eran recompensados por la clientela gay. Mientras maniobraba detrás del mostrador, sus pantalones apretados revelaban su vello púbico para el deleite (“morbo”) de los clientes del bar. En ese momento, los pantalones ajustados de Ramón no estaban disponibles para el consumo de masas en España. Sin embargo, él y otros jóvenes habían encontrado un sastre en Málaga que les diseñaba esta ropa ajustada a medida. Además, entre los clientes de Ramón había una pareja gay de londinenses, dueños de una gran tienda de ropa, que siempre traían prendas para regalar cuando visitaban Torremolinos. Esta estética, consciente de los contornos del cuerpo masculino, se hizo popular en lugares como Torremolinos a través de las relaciones entre los turistas extranjeros y los jóvenes locales. Como concluye Ramón, “la ropa marcó época” (Ramón Cadenas Cornejo, 12/05/ 2018). Los jeans ajustados representaban una manifestación pública del erotismo centrado en el cuerpo masculino.

En 1972, Sabater publicó otra obra que analizaba las subculturas juveniles como caldo de cultivo para el comportamiento “antisocial”. En contraste con su anterior tratado de 1965 sobre la criminalidad juvenil, en el que dedicó sólo un par de páginas a la homosexualidad, su libro de 1972 incluía un capítulo entero sobre este tema. Este capítulo indica hasta qué punto la homosexualidad se había convertido en una de las principales preocupaciones de las autoridades. Sin embargo, el trabajo de Sabater en torno a la cultura visual, a través de sus prácticas curatoriales de titular y encuadrar docenas de fotografías, ha sido pasado por alto hasta ahora. Su obra de 1972 tiene un formato de lujo, con múltiples fotografías que capturan la estética de las décadas de los sesenta y

¹³ Expediente 258/1968. Juzgado Especial de Vagos y Maleantes de Barcelona, Arxiu Central dels Jutjats de la Ciutat de la Justícia. Hospitalet de Llobregat.

setenta. El material visual incluido en el libro guarda un parecido inesperado con aquel que podemos encontrar en *A Queer History of Fashion* (2013), de Valerie Steele. Por los caprichos del préstamo inter-bibliotecario, recibí ambos libros a la vez, y al colocarlos sobre el escritorio y pasar las páginas de ambos simultáneamente, se desplegaron ante mi multitud de imágenes de alta calidad que en paralelo mostraban las modas contraculturas de los sesenta y setenta; pelos a lo “afro”, pantalones ajustados, gafas de sol, sombreros con plumas, bufandas con lunares, etc. En la obra de Steele, tal despliegue visual realza la centralidad de la moda en las corrientes de liberación sexual; mientras que Sabater, observador contemporáneo, coincide en este análisis desde la perspectiva del principal ideólogo de las políticas homofóbicas franquistas.

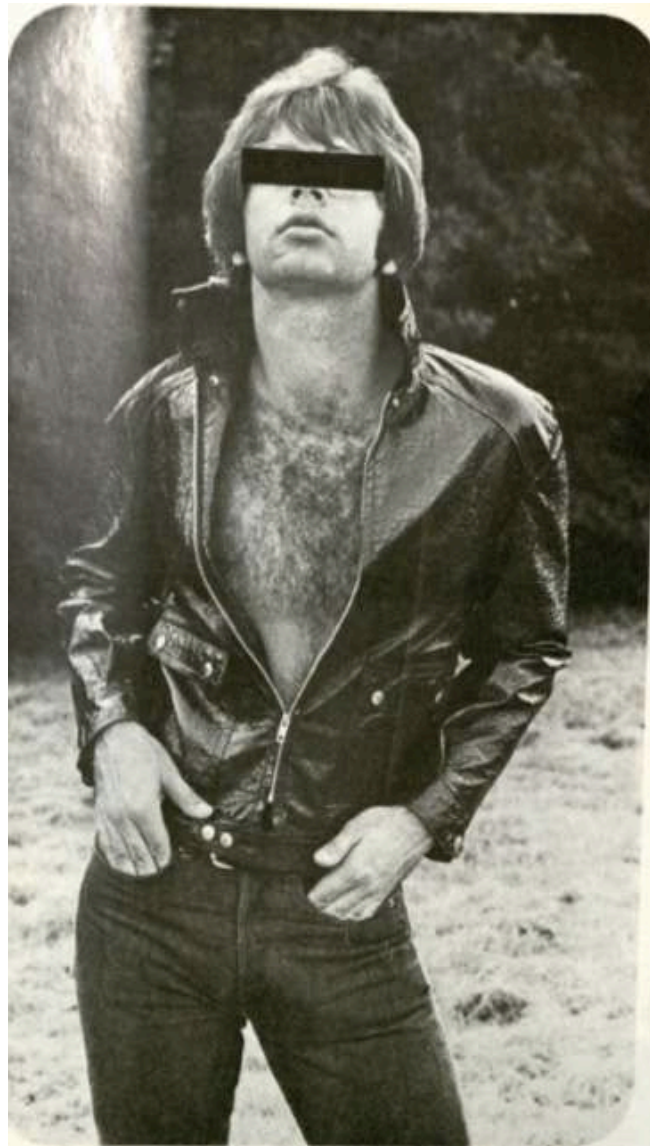


Figura 2. Imagen incluida en *Peligrosidad social y delincuencia*, s.n., de Antonio Sabater Tomás

Sabater se pregunta si los homosexuales sufren de un “vicio o enfermedad” de “carácter íntimo” que requiere medidas clínicas especiales (Sabater Tomás, 1972). La fotografía junto a esta leyenda muestra a un joven con chaqueta de cuero y jeans ajustados [figura 2]. No lleva camisa, así que su chaqueta desabrochada revela su pecho desnudo, con un lenguaje corporal y una postura provocativas. En otras palabras, Sabater utiliza estas fotografías para ofrecer una respuesta a su propia pregunta retórica. Al centrarse en el lenguaje corporal y la estética (jeans ajustados, chaqueta de cuero, actitud rebelde y provocativa) a través de los cuales los jóvenes de apariencia masculina participaban en los circuitos de sexo transaccional, Sabater argumentaba de forma implícita que ésta era la modalidad más común y peligrosa de relación homosexual, para justificar así la implementación de medidas punitivas por parte del Estado.

Cigarrillos y jeans estaban también entre los regalos que los jóvenes locales recibían de los extranjeros con los que tenían relaciones, en una lógica circular por la cual estos regalos se incorporaban a la performance de masculinidad y el atractivo de estos jóvenes en los circuitos de sexo (semi)transaccional. La cesión de soberanía militar sobre territorio español a los Estados Unidos contribuyó – irónicamente – a crear espacios de excepcionalidad jurisdiccional. Los soldados estadounidenses estacionados en España podían involucrarse en relaciones sexo-afectivas con hombres locales sin preocuparse en demasía por las posibles consecuencias legales, sexualizando así las dinámicas asimétricas entre los Estados Unidos, poder hegemónico del bloque occidental de la Guerra Fría, y España como nación clientelar. Los soldados estadounidenses, cuyo acceso a los bienes de consumo superaba con mucho al del ciudadano español medio, se convirtieron en una presencia común en Madrid, Barcelona y la costa de Cádiz.

Los efectos de esta presencia en la vida cotidiana, la cultura material, y las prácticas de género aparecen reflejados en el documental *Rota n' Roll*, dirigido por Vanessa Benítez Zamora en 2017. A través de numerosas entrevistas con habitantes de Rota, se aprecia el sentimiento de excepcionalidad que atraviesa la memoria histórica construida por esta comunidad a partir de su contacto diario con una base militar estadounidense. En el documental, se enfatiza que las esposas de los soldados estadounidenses tenían acceso a los anticonceptivos y conducían sus propios automóviles, lo que modificó los patrones de género en esta localidad. Igualmente, los soldados afroamericanos introdujeron una diversidad étnica única para una población de este tamaño, mientras que las ondas de radio transmitían las últimas novedades del rock, el blues y el jazz. En el ámbito de la sexualidad, la permisividad del régimen hacia las “conductas inmorales” de los estadounidenses se manifestó en la proliferación de bares de alterne y el contrabando de revistas eróticas, como la *Pent-house*, que se vendían en el economato de la base (Benítez Zamora, 2017). El documental no subraya las dinámicas asimétricas implícitas en la presencia

de una base militar extranjera, centrándose por el contrario en la idealización de este periodo dentro de la memoria popular, y pasa por alto la homosexualidad como ámbito de transgresión. Sin embargo, a través de fuentes orales, como la entrevista con Serafín, podemos observar que las relaciones de los soldados estadounidenses con los hombres locales también podían basarse en una mezcla compleja entre la atracción sexual y el acceso a bienes como coches, cigarrillos y jeans. Es importante tener en cuenta que, hasta 1973, existía el servicio militar obligatorio en Estados Unidos y – por tanto –, en palabras de Serafín “muchos maricas americanos venían a Europa” (17/04/2020).

Serafín solía esperar en la Avenida de América, que comunica Madrid con la base militar de Torrejón de Ardoz, donde le recogían los soldados estadounidenses que pasaban en sus coches. Después de sus encuentros, lo invitaban a tomar una copa o le daban un pequeño regalo. En su recuerdo: “Los americanos estaban buenos. Son soldados jóvenes, y me metían en el coche, nos llevaban por las afueras de Madrid, hacíamos lo que teníamos que hacer. Y luego, me regalaban... un paquete de *Winstons* o, yo que sé, unos *jeans*” (19/03/2012).

El hecho de que Serafín obtuviese jeans y cigarrillos ilustra cómo este tipo de encuentros contribuyeron a popularizar bienes de consumo asociados con una performance de masculinidad que a su vez conllevaba una rebelión generacional contra el conformismo social. Los automóviles, bienes de consumo de alto valor, jugaban un papel importante en estas relaciones, en tanto que espacios semiprivados propicios para encuentros sexuales informales, y como símbolos de la autonomía personal que conllevaba tener un poder adquisitivo por encima de la media.



Figura 3. Fotografía del archivo personal de Serafín, editada por motivos de privacidad.

En la fotografía superior [figura 3], que Serafín tuvo la gentileza y generosidad de com-

partir conmigo, y que he editado para proteger el anonimato del oficial fotografiado, se observa una escena de apariencia cotidiana, desprovista en principio de una carga erótica evidente. Un oficial estadounidense posa en uniforme de gala sobre el trasfondo de un paisaje que parece situarle en los límites de la periferia de Madrid, con dos automóviles estacionados en la linde de un terreno agrícola que escala hacia una colina. Aunque, a primera vista, podría tratarse de un retrato cualquiera, de los muchos que capturaban la presencia de oficiales estadounidenses en una nación dependiente, el espacio liminal en el que se tomó la fotografía, el automóvil como bien de consumo sexualizado, y el atractivo que para Serafín tenía este oficial, dibujan un plano adicional de significados adheridos a esta imagen, que sólo pueden descifrarse a través del relato oral de Serafín, en el cuál recuerda el breve noviazgo que mantuvo con este oficial, pasando varios fines de semana juntos en un pequeño apartamento alquilado con ese fin (01/05/2020)¹⁴. En este sentido, cabe destacar que la relación de Serafín con este objeto, y los significados de la imagen que solo son accesibles a través de su narración, apuntan hacia la imbricación entre oralidad e imagen fotográfica que confiere su significado a la segunda. Martha Langford subraya al respecto que son las historias íntimas (“inside stories”) las que enmarcan las imágenes, “animando hasta al más forzado de los retratos de estudio con secretos familiares y relatos subversivos” (Langford, 2008). Langford añade que el estilo de la exposición fotográfica nunca es lineal, sino idiosincrático y serpenteante. De hecho, ocho años han pasado desde que Serafín mencionó por primera vez sus relaciones con soldados estadounidenses (en nuestra primera entrevista formal) hasta nuestra reciente conversación sobre esta fotografía que compartió conmigo a través de WhatsApp. El conocimiento que se genera a través de la historia oral varía siempre en relación con los intereses y preocupaciones de narradores e investigadores en el presente. Es en ese sentido que el significado de la materialidad y visualidad de la cultura gay ha ido derivando en un tema central de nuestras conversaciones, a medida que yo me familiarizaba con la historia de los referentes de esa cultura durante el franquismo.

Así, en mis conversaciones más recientes con Serafín, salieron a la luz sus recuerdos de las fiestas celebradas por el coreógrafo y actor argentino Alfredo Alaria (1930-1999) a principios de la década de los sesenta, en su ático de la zona de Moncloa. Alaria inició su carrera en Buenos Aires en 1949 como primer bailarín de la compañía de Miguel de

14 Por mi forma de acceso a esta fotografía (a través de un mensaje personal) y por las técnicas de edición digital que me permiten reproducirla, quizás se podría pensar en cómo la imagen participa del cambio de paradigma hacia las producciones “post-fotográficas”. María Rosón subraya que este cambio responde a un contexto de producción masiva de imágenes en el cual la reutilización adquiere más valor que la saturación. Una de las “poéticas privilegiadas de las corrientes creativas post-fotográficas” es la “foto encontrada” (photo-trouvée), en la que me parece se podría situar este retrato del oficial estadounidense, en cuanto que facilita un encuentro con un secreto particular que nos “catapulta” hacia una búsqueda de una “verdad perdida”, contenida en el relato oral acerca de esa imagen (Rosón, 2019).

Molina y llegó a ser un icono gay en la década de los sesenta. Serafín era conocido de un modisto llamado Antonio que trabajaba para artistas de la talla de Lola Flores y para la compañía de *ballet* de Alaria. Este modisto era parte de un círculo exclusivo de homosexuales de clase alta, en cuyas fiestas se consumían estupefacientes de todo tipo, derivando en múltiples prácticas sexuales. Con ocasión de una celebración de fin de año, el modisto alquiló un coche para poder asistir a la fiesta de disfraces que había organizado Alaria, que esa noche llevaba un vestido de novia diseñado por Antonio. Entre los asistentes a la fiesta se contaban reconocidas figuras del mundo de la farándula y aristócratas excéntricos (17/04/2020). En definitiva, se trataba de uno de esos eventos que contradecían la imagen de rigurosidad moral del régimen por medio de la permisividad hacia las costumbres libertinas de los sectores más cosmopolitas de la élite. En esta línea, el vívido recuerdo que Serafín guarda del modisto demostrando su poder adquisitivo por medio del alquiler de un automóvil nos retrotrae al papel que los bienes de consumo tenían en estas subculturas homosexuales, al simbolizar una cierta disposición a ejercer una suerte de mecenazgo informal sobre potenciales amantes.

El cruce entre el fetichismo del automóvil como icono de la cultura de consumo y el fetichismo de la masculinidad se puede trazar también en los expedientes judiciales por homosexualidad procedentes de los juzgados de Vagos y Maleantes. Se trataba de una dinámica que ocasionalmente podía conducir a un desenlace dramático, cuando un hombre quería seducir a otro hombre por medio de la exhibición de un poder adquisitivo por encima de sus posibilidades. En 1968, por ejemplo, salió a la luz en Madrid una extensa red de homosexuales, a raíz del suicidio de un joven estudiante. Supuestamente, el difunto había robado dinero a uno de sus amigos, además de usar el dinero de su matrícula y empeñar todas sus pertenencias personales, con el fin de invitar a un examante (emparejado, por entonces, con una mujer) y a sus amigos comunes a pasar varias noches de fiesta en clubes, restaurantes y hoteles, atravesando Madrid en un *Dodge Dart* conducido por un chófer. Incapaz de recuperar a su amante, y consciente de que había ido demasiado lejos en su empeño de costearle sus aventuras nocturnas, el joven se suicidó¹⁵. En este y otros casos, la cultura de consumo como elemento de auto-erotización constituye un régimen discursivo excluyente, que devora y vomita a aquellos que no pueden sufragar el coste de participar en el lenguaje del fetichismo del objeto.

15 Expedientes 506/1968; 507/1968; y 508/1968. Juzgado Especial de Vagos y Maleantes de Madrid. Archivo General de la Administración. Alcalá de Henares.

ICONOS DE LA MASCULINIDAD GAY



Figura 4. Fotogramas de la película *Diferente* (Delgado, 1961)

La figura de Alaria, el anfitrión de la fiesta de año nuevo a la que asistió Serafín, representa otra forma de fetichismo – el que se centra en el contorno del cuerpo musculado que se materializa en el celuloide y atraviesa los confines de la imaginación masculina. En esa época, según Serafín, la imagen de Alaria era de lo “más moderno,” sobre todo por su papel protagonista en la película *Diferente* (1961), “donde está clarísimo que demuestra que es marica” (17/04/2020). Efectivamente, el cifrado del (homo)erotismo en la cinematografía de Alaria se basó en un delicado equilibrio entre la performance aparente de un personaje heterosexual y el uso de lenguajes corporales y estéticos que invitaban a sus seguidores gays tanto a identificarse con él como a desearlo. En este sentido, deseo e identificación no aparecen como contrarios – tal y como en los análisis de Freud, Lacan, y Kristeva – sino que se acentúan mutuamente a través de lo que Diana Fuss llama “mirada homo-espectatorial” (“homospectatorial look”). Esta mirada da lugar a un “espacio ambiguo donde el deseo y la identificación aparecen menos como opuestos y más como colindantes, de forma que el deseo de ser el otro (identificación) obtiene su propio sustento del deseo de tener al otro” (Fuss, 1992). En este sentido, como analizaré más adelante, las fotografías que Alaria dedicó y autografió para sus fans se convirtieron en una forma de posesión, de contacto físico y afectivo entre Alaria y aquellos hombres gays que deseaban y perseguían ese contacto.

Diferente invitaba a los espectadores a identificarse y empatizar con el destino del protagonista, interpretado por Alaria, cuya diferencia consistía en la imposibilidad de conciliar sus deseos con las presiones que ejercía sobre él un entorno familiar conservador. La película se centraba en Alfredo, un joven con inclinaciones artísticas que es presionado por sus parientes para que renuncie a su pasión por el teatro para dedicarse al negocio familiar de la construcción. Según Alberto Mira, la película alternaba entre

la sutileza y la audacia, sublimando los elementos más obvios de la representación y la experiencia homosexuales (Mira Nouselles, 2007).

Sin embargo, se trataba de un código fácilmente descifrable. En una de las escenas, Alfredo visita una construcción y observa como un obrero musculoso y cubierto de sudor usa el taladro [figura 4]. La cámara se acerca a la mirada de Alfredo, que intenta mirar hacia otro lado, pero no puede. A continuación, diferentes planos alternan la mirada de Alfredo, los bíceps del obrero, y el empuje de su taladro (Delgado, 1961). El simbolismo de la penetración y la fetichización de la masculinidad y corporalidad de clase trabajadora eran bastante evidentes. *Diferente* concluye trágicamente con la muerte accidental del padre del protagonista, y Alfredo suplicando la ayuda de Dios mientras se abraza a un árbol en mitad de una tormenta. Alejandro Melero argumenta que esta escena final perpetúa el tropo de que los homosexuales solo pueden vivir experiencias trágicas y solitarias (Melero, 2010). Aunque es cierto que la película se centra en las tensiones entre el deseo homosexual y un entorno conservador, sin apuntar hacia una salida fácil, también promueve una identificación con los dilemas del protagonista y – sobre todo – al recrear su mirada contribuye al mapeo explícito del erotismo sobre el cuerpo masculino.

En palabras de Serafín: “estábamos todas locas con esa película [*Diferente*] cuando la estrenaron” (17/04/2020). El uso del género gramatical femenino y el adjetivo “locas” son ciertamente significativos en este contexto, en cuanto que apuntan a una comunidad definida por la disidencia de género y que se apropia de los estereotipos sobre la histeria femenina para reclamar una sentimentalidad dramática y efusiva, mucho más allá de los austeros límites impuestos a la sentimentalidad masculina. Por otro lado, esta cita de la entrevista muestra el entusiasmo por una película que refleja los dilemas de los homosexuales, mientras que la adopción de la voz femenina contempla la posibilidad del deseo proyectado hacia el otro masculino. No en vano, Alaria moldeó su imagen pública a base de los ideales de belleza de las revistas de culturismo y de actores de Hollywood como James Dean, especialmente en la película *Rebelde sin causa*, de 1955. En las fotografías que firmó para sus fans – disponibles en el repositorio heterodoxo que son los lugares de venta online de objetos de anticuario y segunda mano – Alaria aparece en taparrabos y botas de cuero, sosteniendo una antorcha para iluminar y resaltar sus músculos cubiertos de aceite, o en chaqueta de cuero, encendiendo un cigarrillo, y clavando su mirada de James Dean en el fotógrafo, como en una fotografía dedicada con “afecto” a uno de sus fans.

El lenguaje corporal de Alaria conecta con el culto erótico a la virilidad en las revistas de culturismo y los dibujos y personajes con botas de cuero de Tom of Finland.¹⁶ La

¹⁶ Para fotografías de Alaria en la década de 1960, véase *El plumero* 5 (17/06/2017). Las fotografías autografiadas de Alaria se pueden encontrar en los siguientes enlaces: <https://perma.cc/76RH-35BE>; <https://perma.cc/E97K->

identificación con el personaje que Alaria interpretaba en *Diferente* no menoscababa en absoluto el deseo de sus fans de “poseerlo” a través de sus fotografías autografiadas. Es más, esta subcultura “fandom” (de fans) participa en la corriente de formación de un sujeto masculino “gay” que – siguiendo el análisis de Fuss – “fortalece su identidad desautorizando y llamando la atención permanente y simultáneamente sobre un ‘otro’ fantasmal, abyecto, e interiorizado” (Fuss, 1992), en este caso el homosexual o “invertido” de género ambiguo. Al mismo tiempo, es importante señalar que mientras que Alaria contribuyó en su cinematografía y fotografías a fijar una nueva imagen de la corporalidad gay definida por la vestimenta y musculatura “masculinas”, el recuerdo que Serafín guarda de él es el de su exitosa aparición en un aparatoso traje de novia en su fiesta privada de fin de año. Es decir, como exploraré en el siguiente apartado, mientras que diversos historiadores han analizado la relación entre petardeo y estéticas corporales “masculinas” en términos de oposición, a través de las fuentes orales podemos apreciar la interacción entre ambos ámbitos de expresión y subjetivación.

97EF; <https://perma.cc/E97K-97EF>; <https://perma.cc/F7MT-ZQ9H>; <https://perma.cc/3HCD-R7AF>.



Figura 5. Alaria en botas de cuero y mallas.

DIVAS Y BARBUDOS

El testimonio y el archivo visual de Serafín difieren de la narrativa articulada por los historiadores de la moda que se han venido centrando en los Estados Unidos y que asumen que los disturbios de Stonewall de 1969 marcaron una ruptura dentro de la comunidad *queer* entre “la estilización de una feminidad estereotipada” y la figura del gay “moderno” que imita la performance convencional del “macho” (Steele, 2013). Por el contrario, en este apartado, subrayamos que el culto “camp” hacia las divas continuó sin duda, y si cabe con más fuerza, durante la década de los setenta, siendo compatible con nuevas corporalidades gais, entre las que destacan la estética “hippie” de hombres barbudos, asociada con una performance de género más andrógina y abierta a la expresión de sentimientos como la ternura. De esta forma, abordaremos la crítica planteada por Alberto Mira acerca del olvido y la deuda históricas del activismo gay hacia las expresiones “camp” y el petardeo.

Cuando Serafín relata sus recuerdos relacionados con la película *Diferente* los asocia a otra película que marcó su experiencia vital, *El último cuplé* (1957), protagonizada por Sara Montiel. Esto nos proporciona una ventana hacia dos formas de desear las figuras del celuloide. En el caso de Alaria, Serafín subraya su atrevimiento y atractivo físico: “recuerdo que unas mariquitas amigas mías me contaron que se había estrenado una película muuuuuy gay jejeje yo entonces todavía no conocía personalmente a Alfredo Alaria, pero era muy popular entre las mariquitas porque era muy guapo y hacía y contaba cosas por aquel entonces muy atrevidas” (18/05/2020). Por el contrario, según Serafín, Sara Montiel “tenía una belleza muy pegajosa, muy de diva, y eso nos gusta a las mariquitas y todos estábamos enamorados de ella” (17/04/2020). Esta fijación con la belleza “pegajosa” es parte de la experiencia *camp*, en tanto que ésta – según David Halperin – expresa una identificación con “figuras femeninas contemporáneas que encarnan diferentes combinaciones de fuerza y sufrimiento, glamour y abyección, poder y vulnerabilidad” (Halperin, 2012).

Pocas figuras representaban esta síntesis de opuestos como Sara Montiel, con sus cejas altivas y labios apretados que parecen apuntar al torrente de emociones que se esconde bajo el glamour de sus plumas, pintalabios rojos, y diamantes de bisutería [figura 6]. Como subraya Rafael M. Mérida Jiménez, Sara Montiel mantiene su papel como icono *queer* hasta, al menos, principios de los ochenta. Nazario, creador de novela gráfica maricona, alumbra el personaje de Anarcoma, “una trans que ejerce la prostitución y que interpreta a Sara Montiel – el mito de *El último cuplé* omnipresente dos décadas más tarde – en un club de mala muerte del barrio chino” (Mérida Jiménez, 2016). El universo visual de la contracultura de los setenta y ochenta sigue pues prestando homenaje a las

divas que ofrecieron un lenguaje de identificación a las trans y travestis desde la emergencia del cine como fenómeno de masas.



Figura 6. Sara Montiel en *El último cuplé*.

Por otro lado, Serafín destaca su propia “sofisticación” a través de su preferencia por divas de Hollywood de talla internacional, tales como Ava Gardner, Rita Hayworth, y Grace Kelly, frente al mundo del espectáculo de las grandes ciudades españolas de los setenta y ochenta, donde “todas las mariconas que eran travestis imitaban o a la Sara Montiel, o a Isabel Pantoja, o a Lola Flores, así de claro” (17/04/2020). Sin dejar de lado la importancia de las divas en estas décadas, desde mediados de los setenta Serafín se acerca progresivamente a los movimientos radicales de izquierdas y a los grupos hippies. En este sentido, reconoce que sus motivaciones tenían que ver tanto con su conciencia de clase obrera como con el atractivo que ejercían sobre él los grupos de barbudos que acudían a las manifestaciones: “empecé yo a ir a las manifestaciones porque los tíos estaban muy buenos, con barbitas y guapos” (17/04/2020). Eran los años de las protestas por el golpe de Estado de Pinochet contra el gobierno de Allende, y por las últimas ejecuciones del régimen franquista, a raíz de las cuales Serafín participó en una ocupación del consulado español en Berlín (17/04/2020).

En Berlín conoció Serafín a Xavier Daniel, director de cine gay que dirigió el corto *Silencis* a principios de los ochenta. Según el crítico Germán Labrador, en el contexto

de institucionalización de la contracultura antifranquista bajo los primeros gobiernos del PSOE, esta película representa y contiene algunas escenas “improcesables” para los mecanismos de cooptación de la producción cultural subversiva, “como la de un guardia civil masturbando a su esposa – representada por la Ocaña – con una pistola (...) antes de convertirse en uno de los amantes de su hijo” (Labrador Méndez, 2017). Para Paul Preciado, *Silencis* muestra que los tabús centrales de las culturas monoteístas (incesto, violación y homosexualidad) no son solo prohibiciones, sino “deseos constitutivos” que articulan su aparato simbólico y de vigilancia política (Preciado, 2011).

Serafín describe el argumento del corto en términos más mundanos: “La película es un ‘drama’ de un padre militar y alcohólico que está enamorado de su hijo mayor, que es gay también, y el padre...sueña que su propio hijo le ‘pega y tortura’...era una crítica a los fachas militares españoles” (15/05/2020). Serafín utilizó su colección de discos LP de música clásica para ponerle banda sonora a las escenas sadomasoquistas de la película, por lo que aparece reconocido en los créditos: “se trata de un doble álbum que tengo del ballet de *Anna Karenina*, un disco que me traje de Moscú cuando todavía era la Unión Soviética. (...) Xavier eligió una pieza del disco cuando la orquesta levanta el tono y da fuerza emocional a la escena del ballet. En el caso del militar alcohólico y sado-maso igual, cuando está gimiendo de placer y dolor suena ese episodio de la música para que el espectador se emocione” (15/05/2020). La dramática banda sonora de la película es uno de los elementos que, según Preciado, contribuyen a la crítica de los tabús silenciados que subsisten como cimiento de instituciones reaccionarias (ejército, Iglesia católica, y familia heterosexual) (Preciado, 2011). Es cierto que hay algo en el clasicismo de la banda sonora que subraya el dramatismo de estas escenas cinematográficas, del mismo modo que en una colección de fotografías que Serafín tomó con una de sus parejas sexuales en esta misma época – llevando un arnés de cuero, para evocar las prácticas BDSM – se aprecia un notable clasicismo en la forma de subrayar los contornos del cuerpo masculino, similar también a las imágenes de Alaria [figura 5].

La forma en que Serafín pasó a formar parte de la contracultura *queer* barcelonesa de finales de los setenta y principios de los ochenta – representada por figuras como Ocaña, Nazario, y Xavier Daniel, entre otros – tiene tanto que ver con la casualidad como con la espontaneidad y apertura de la sociabilidad homosexual en ese periodo. Xavier trabajaba como reportero para las revistas *Fotograma*, *Party* y la *Vanguardia* y asistía todos los años a la *Berlinale*. Serafín trabajaba de forma temporal en el “stand” de España en este prestigioso festival de cine, e invitó a Xavier a dormir con él. A partir de entonces, en sus frecuentes visitas a Barcelona, Serafín siempre se quedaba en el apartamento de Xavier (01/05/2020).

La fotografía que aparece más adelante [figura 7] fue tomada durante este periodo

de ebullición de la contracultura. Empezando por la izquierda, vemos a Serafín bajo el brazo de Xavier, que tiene una expresión extática, con la camisa desabrochada, una sonrisa plena, y la mirada perdida pero radiante. Delante de él, Ocaña lleva una bata rosa y parece feliz y despreocupado. Y en la esquina izquierda, un joven barbudo se inclina sobre otro, en una suerte de beso exhibicionista y lúdico. Encuadrando la imagen, una lámpara de araña y un candelabro se reflejan sobre el cristal del fondo, de forma que la escena aparece inundada de luz. La estética desaliñada, las barbas y pelos largos, y las prendas cómodas y poco pretenciosas con las que estos jóvenes aparecen en la fotografía contrastan con el cuidado estético y la performance de masculinidad que caracterizaban a los iconos cinematográficos y el mercado sexual gais en los cincuenta y sesenta.

Las barbas que llevaban los militantes de izquierdas y los hippies constituían en este contexto un signo corporal poli-semántico. Como apunta Valeria Manzano con respecto a la contracultura argentina, el pelo largo masculino era interpretado por los sectores conservadores como prueba del peligro de la ambigüedad de género, pero dentro de ciertos círculos, y sobre todo entre los fans del *Rock and Roll*, también podía ser tomado como atributo de una masculinidad rebelde y hedonista, sin renunciar a una posición de género dominante (Manzano, 2014). Sin embargo, en el recuerdo de Serafín, el atractivo que hippies y barbudos ejercían sobre él se debía sobre todo a su “ternura” y “dulzura” (01/05/2020), es decir, a una performance de género que no se correspondía con el ideal de masculinidad dominante y agresiva, sino que se definía por la afectividad y el cuidado (aunque, como Serafín y muchos otros pudieron comprobar, no todos los hippies y barbudos tenían una actitud abierta ante la homosexualidad, como tampoco los militantes anarquistas y comunistas). El pelo largo fue también, como destaca María Rosón en referencia a una generación posterior (la de los “pasotas” que llegaron a la madurez después de la transición), un signo de rechazo a la “mili” obligatoria, a la disciplina militar como requisito de la ciudadanía. Tras pasar por el ritual del rapado durante su reclutamiento, muchos jóvenes aprendían a pensar en el cabello como “un importante signo de identidad física que tenía el potencial de desafiar el orden establecido” (Rosón, 2019). En otras palabras, el cabello largo masculino era un signo corporal que denotaba una identificación con los valores del pacifismo, el antimilitarismo y el antifranquismo.



Figura 7. Fotografía del archivo personal de Serafín.

Sin pretender idealizar el *ethos* de los años transicionales, es cierto que en la praxis cotidiana y visual de las comunidades cuir contraculturales, podemos identificar un rechazo de la fetichización del poder dominante, ya sea este definido en términos de poder adquisitivo o de agresividad masculina. En palabras de Ocaña, en una entrevista para la revista *Ajoblanco* en 1977: “Mi autodefensa podría ser el travestí. Como el intelectual coge la semiótica. ¿No? Y soy folklórico [sic], claro. Puro. Un hombre es mucho más que folklore. Es poesía, flor, color, hombre, mujer (...) Detesto la agresividad. Estamos todos demasiado agresivos. La gente está sola. Yo, a veces, necesito el campo. Estoy solo” (citado en Mérida Jiménez, 2016). A través de esta subjetividad andrógina, poliédrica, y travestida se reformula lo folclórico como semiótica de las mariconas subalternas, y se socava el capital simbólico de la masculinidad y las culturas de consumo.

CONCLUSIONES: LAS POLÍTICAS DE LA INMADUREZ

Este último argumento se nutre del cuerpo de literatura académica reciente que pone en cuestión la distinción entre *cultura* y *política* durante el periodo transicional, destacando, por el contrario, la centralidad de la estética y las trayectorias vitales en la formulación de formas de protesta pública que activaban los signos históricos de la “marginalidad”.¹⁷ En este sentido, el trabajo de Paul Preciado sobre la producción de Ocaña entre

¹⁷Por ejemplo, en *Sex, Drugs, and Fashion in 1970s Madrid*, Francisco Fernández de Alba señala que a lo largo de los setenta la opinión pública se fue familiarizando con conductas de género no-normativas a

1973 y 1983 plantea que es en el eje entre lo “curisi, kitsch, camp, hortera [y] queer” donde se sitúan las “retóricas de la inadecuación política” (Preciado, 2011).¹⁸ La cursilería, como estilo corporal que comparte el campo de significaciones del flamenco, se caracteriza por “la inadecuación estética, la búsqueda del ascenso social y la dislocación geográfica” (Preciado, 2011). El análisis de Preciado, aun partiendo de la figura de Ocaña, apunta de forma más amplia a una serie de rasgos comunes de la juventud contracultural *queer* de los setenta, incluyendo a Serafín: el constante nomadismo frente al precepto social de echar raíces (“dislocación”); la identificación con y/o deseo por figuras de vestimenta singular y sentimentalidad desbordante, tales como Alaria y Sara Montiel (“inadecuación”); y la negativa a amoldarse a las lógicas clasistas del régimen, poniéndose sus orígenes humildes por montera a la vez que adquieren un papel protagonista en la escena cultural de la transición (“búsqueda”). Todo esto – y aquí es importante destacar la continuidad espacial entre la cursilería y el *cruising* – mientras invaden el espacio público con su presencia.

En los setenta, esta presencia se opone no solo al machismo casoso de un aparato estatal que a duras penas consigue poner distancias con su pasado franquista, sino también a los ideales eróticos asociados a la moderación política que fundamenta el nuevo régimen democrático. Tal y como lo expuso Iván Tubau, primer director de *Playboy* en España, el espejo y cimiento de la transición pactada entre las élites, a nivel de la experiencia sexual, era la libertad de consumo del varón profesional de clase media, políticamente liberal y, sobre todo, capaz de echar una cana al aire de vez en cuando y comprar una revista erótica sin que esto perturbase en absoluto ni su vida doméstica respetable ni su desempeño laboral (Tubau, 1980). En las antípodas de este modelo mesocrático, se

través de las publicaciones de revistas como *Triunfo* y *Cuadernos para el dialogo*, y de películas con un subtexto más transgresor de lo que podían apreciar los censores. De Alba presta también especial atención al personaje de La Madelon en la novela de Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera* (1982). Según de Alba, este personaje trans condensa en sus acciones, tales como el ir a votar vestida con elegantes ropas de mujer, una reclamación de la ciudadanía que parte del reconocimiento de que ambas formas de participar en la vida pública (votar y visualizar el propio género) son igualmente importantes (Fernández de Alba, 2020).

¹⁸ Este fue el periodo, según Preciado, en el que emergieron luchas culturales en torno a espacios (comunidades, discotecas, editoriales, etc.) y actores (trabajadoras sexuales, gais y transexuales, hippies, yonquis, etc.) que no encajaban en la agenda tradicional de los partidos de izquierdas (Preciado, 2011). Igualmente, German Labrador destaca que, desde mediados de los ochenta, ganó fuerza un nuevo orden de representación basado en la separación entre cultura y política (Labrador, 2017). Pablo Sánchez León también señala que en esos años se hizo manifiesto el desencanto con la transición, la apatía resultante del choque entre las expectativas generadas por el proceso de cambio y el sistema mesocrático resultante del mismo (Sánchez León, 2004). Por último, Kerman Calvo también sitúa a finales de los ochenta un cambio generacional en el movimiento LGTB español, que, a su vez, se corresponde con una reorientación de sus objetivos, desde los ideales utópicos que le dieron forma en sus inicios hacia una agenda más pragmática y alineada con sectores ajenos al movimiento (Calvo, 2017).

sitúan las prácticas performativas y sexuales de la juventud contracultural.¹⁹ De la misma forma que Preciado subraya cómo Ocaña transforma aquellos elementos de la cultura popular que habían sido incorporados a la representación del Nacionalcatolicismo (Preciado, 2011), la narrativa de Serafín transforma en artilugios sexuales los símbolos de la cultura de consumo que debían proporcionar estabilidad social a la democracia de las elites. Serafín no describe los objetos (*jeans*, coches, cigarrillos, etc.) en base a su valor monetario o de *mercado*; sino que traza el contorno cultural de su valor de *uso* como significantes del deseo y el cuerpo gay, particularmente entre los jóvenes de bajo nivel adquisitivo.

Cabe mencionar aquí que – junto con la cursilería y el rechazo de los moldes identitarios del género normativo – Preciado apunta a la inocencia infantil como uno de los puntos en los cuales la vida de Ocaña se convierte en obra de arte y política performativa (Preciado, 2011). Aunque hasta ahora he venido prestando especial atención a los dos primeros aspectos (“inadecuación” estética y disidencia de género), la dimensión etaria de la narración de Serafín nos retrotrae a la importancia del *cómo* se dice (“auralidad”) en la interpretación de la historia oral. Serafín no entiende de inhibiciones, cuando retiene alguna información no se debe nunca a un acto de autocensura, sino solo a la construcción de un ritmo narrativo que mantiene las expectativas y atención del oyente. Si bien Serafín adopta, a veces, un tono nostálgico al referirse al pasado, el nomadismo, el deseo y la búsqueda siguen siendo las coordenadas a través de las cuales se entiende y presenta a sí mismo.

Volviendo a cómo la literatura académica ha llegado a entender el nexo entre lo personal y lo político en los setenta y ochenta, son las metáforas de la *maduración* (exitosa o fallida) las que insertan las trayectorias individuales en relatos colectivos. En *Culpa- bles por la literatura*, Labrador argumenta que la contracultura de los setenta giró en torno a la constitución de la *juventud* como un sujeto histórico y político dispuesto a cuestionar los valores heredados a base de vivir al límite, imaginando una democracia desmedida a través de la literatura y de las experiencias de sus propios cuerpos. El concepto de “transición bífida” se refiere así, en la obra de Labrador, a la disyuntiva entre la incorporación de la contracultura al relato triunfalista sobre la transición (que implicaba dinámicas de institucionalización y mercantilización), frente a las experiencias de aquellos que vivieron al límite hasta el punto de no llegar a contarlo (Labrador, 2017). Partiendo de una perspectiva igualmente crítica, pero enfocándose más directamente en la disidencia sexual y de género, Chamouleau plantea un arco narrativo entre 1970 y

19 De forma similar, Preciado argumenta que, ya desde el siglo XIX, lo “cursi, kitsch, camp y queer señalan todo aquello que excede la nueva figura masculina del hombre heterosexual blanco y viril” (Preciado, 2011).

1988 para trazar la historia de los “fantasmas queer” de la democracia, incluyendo a las *locas* que denunciaban el sesgo clasista de la violencia estatal y se negaban a domesticar la pluma y privatizar la sexualidad, frente a lo que se les demandaba como parte del proceso de saneamiento de la imagen del movimiento gay. El estudio de Chamouleau concluye a finales de los ochenta bajo la premisa de que, para aquel entonces, los efectos de las biopolíticas estatales de dejar morir a los sujetos “peligrosos” habían dado su fruto (Chamouleau, 2017). Juntos, los trabajos de Labrador y Chamouleau recuperan la lectura política de la inmadurez durante la transición.²⁰ Quizás futuras líneas de investigación, basadas en relatos como el de Serafín, en los que la rabia contra el fascismo se suma al deseo de vivir hasta el límite, puedan trazar la memoria sexual del antifranquismo (en sus referentes iconográficos y materiales) a lo largo de los años del “desencanto”. Frente a las condiciones de desempleo estructural, expansión del VIH y del consumo de heroína, altas tasas de mortalidad juvenil, especulación urbana y reconversión industrial durante los ochenta y noventa (Rosón, 2019); ¿Cómo se refiguraron las memorias orales de los materiales de la cultura gay de mediados de siglo? ¿Cómo se entendió y movilizó ese pasado para fundamentar o resistirse a los imperativos de la “madurez” sexo-política (entendida en términos de pragmatismo y autodisciplina)? Estas líneas de investigación incluyen aspectos como las continuidades y rupturas entre el *drag* y la fascinación por las estrellas femeninas del cine y la canción desde la transición hasta la actualidad; las transformaciones del consumo gay desde una práctica invisibilizada y marginal a un nicho de mercado institucionalizado; y la recuperación y preservación de objetos (fotografías, autógrafos, posters de películas, revistas eróticas, ropas ajustadas, etc.) cuyo significado emerge a través de relatos y lazos afectivos intergeneracionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Arenas, Reinaldo (1995). *Antes que anochezca: autobiografía*. Barcelona: Tusquets.
- Benítez Zamora, Vanesa (2017). *Rota n' Roll*. España: Mano Negra Films.
- Boyd, Nan Alamilla y Ramírez, Horacio N. Roque (eds.) (2012). *Bodies of evidence: the practice of queer oral history*. New York: Oxford University Press.
- Boyd, Nan Alamilla. “Who Is the Subject? Queer Theory Meets Oral History”. *Journal of the History of Sexuality* 17 (2008): 177-189.
- Calvo Borobia, Kerman (2017). *¿Revolución o reforma?: la transformación de la identidad política del movimiento LGTB en España, 1970-2005*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones

²⁰ Según la crítica Leela Gandhi, históricamente lo que caracterizó a aquellos proyectos políticos tachados de utópicos (desde las “comunidades afectivas” de la época victoriana a la juventud del 68) fue el rechazo de la auto-disciplina, la taxonomía y el orden; que eran entendidos como requisitos para la consecución de las metas revolucionarias por parte de la izquierda “madura” (en el sentido de pragmática, organizada y partidaria) (Gandhi, 2006).

Científicas.

- Chamouveau, Brice (2017). *Tiran al maricón: los fantasmas “queer” de la democracia (1970-1988)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Cuevas del Barrio, Javier y Martín Rodríguez, Alejandro (2019). “Cruising Torremolinos. Mito, imagen, arquitectura”. Berzosa, Alberto y Trujillo, Gracia (eds.). *Reimaginar la disidencia sexual en la España de los 70: redes, vidas, archivos*. Barcelona: Bellaterra: 337-353.
- Delgado, Luis María (1961). *Diferente*. España: Aguila Films.
- D’Emilio, John (1993). “Capitalism and Gay Identity”. Ablove, Henry, Barale, Michèle Aina y Halperin, David M. (eds.). *The Lesbian and gay studies reader*. New York: Routledge: 467-476.
- Fernández de Alba, Francisco (2020). *Sex, Drugs, and Fashion in 1970s Madrid*. Toronto: University of Toronto Press.
- Fernández Galeano, Javier. “Is He a ‘Social Danger’? The Franco Regime’s Judicial Prosecution of Homosexuality in Málaga under the Ley de Vagos y Maleantes”. *Journal of the History of Sexuality* 25 (2016): 1-31.
- Foucault, Michel (1990). *The History of Sexuality. Volume I, An Introduction*. New York: Vintage Books.
- Fuss, Diana. “Fashion and the Homospectatorial Look”. *Critical Inquiry* 18 (1992): 713-737.
- Gandhi, Leela (2006). *Affective Communities: Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism, and the Politics of Friendship*. Durham: Duke University Press.
- Halperin, David (2012). *How to Be Gay*. Cambridge: Harvard University Press.
- Johnson, David K. (2019). *Buying Gay: How Physique Entrepreneurs Sparked a Movement*. New York: Columbia University Press.
- Labrador Méndez, Germán (2017). *Culpables por la literatura: imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Ediciones Akal.
- Langford, Martha (2008). *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.
- Manzano, Valeria (2014). *The Age of Youth in Argentina: Culture, Politics, and Sexuality from Peron to Videla*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.
- Marcuse, Herbert (1955). *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.
- Mbembe, Achille (2002). “The Power of the Archive and its Limits”. Hamilton, Carolyn, Harris, V.S., Taylor, Jane, Pickover, Michelè y Reid, Graeme (eds.). *Refiguring the archive*. Cape Town: Kluwer Academic Publishers: 19-26.
- Melero, Alejandro. “‘El paseo de los tristes’: La homosexualidad como tragedia en las películas españolas de los años 60”. *Revista Internacional de Estudios Ibéricos* 23 (2010): 141-157.
- Mérida Jiménez, Rafael (2016). *Transbarcelonas: cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Bellaterra.

- Miller, Daniel (2019). *Stuff*. Cambridge: Polity Press.
- Mira Nouselles, Alberto (2007). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales.
- Murphy, Kevin P., Pierce, Jennifer L. y RUIZ, Jason. "What Makes Queer Oral History Different". *The Oral History Review* 43 (2016): 1-24.
- Nazario (2018). *Sevilla y la Casita de las Pirañas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Pack, Sasha (2011). *Tourism and Dictatorship: Europe's Peaceful Invasion of Franco's Spain*. New York: Palgrave Macmillan.
- Portelli, Alessandro. "The Peculiarities of Oral History". *History Workshop* 12 (1981): 96-107.
- Preciado, Paul (2011). "La Ocaña que merecemos. Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas". Romero, Pedro G. (ed.). *Ocaña: 1973-1983: acciones, actuaciones, activismo*. Barcelona: Institut de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona: 72-169.
- Rosón, María (2019). "Yolanda: Youth, Heroin, and AIDS through the Lens of Photographic Practices". Martín-Moruno, Dolores y Pichel, Beatriz (eds.). *Emotional bodies: the historical performativity of emotions*. Urbana: University of Illinois Press: 120-146.
- Rosón, María. "No estoy sola': Álbum fotográfico, memoria, género y subjetividad (1900-1980)". *Journal of Spanish Cultural Studies* 16 (2015): 143-177.
- Rutherford, Paul (2007). *World Made Sexy: Freud to Madonna*. Toronto: University of Toronto Press.
- Sabater Tomás, Antonio (1972). *Peligrosidad social y delincuencia*. Barcelona: Nauta.
- Sabater Tomás, Antonio (1965). *Juventud inadaptada y delincuente*. Barcelona: Editorial Hispano-europea.
- Sánchez León, Pablo (2004). "Estigma y memoria de los jóvenes de la Transición." Emilio Silva y Asunción Álvarez (eds.). *La memoria de los olvidados: Un debate sobre el silencio de la represión franquista*. Valladolid: Ámbito Ediciones y Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica: 163-182.
- Steele, Valerie (2013). "Introduction". Steele, Valerie (ed.). *A Queer History of Fashion: From the Closet to the Catwalk*. New Haven: Yale University Press.
- Tubau, Iván. "Playboy en España: demasiado tarde, demasiado pronto". *ANÀLISI. Quaderns de comunicació i cultura* 2 (1980): 33-46.
- Waugh, Thomas (1996). *Hard to Imagine: Gay Male Eroticism in Photography and Film from the Beginnings to Stonewall*. New York: Columbia Univ. Press.