

***Un hombre llamado Flor de Otoño*, de Pedro Olea: etiología del maricón tirabombas.**

David William Foster (Arizona State University)

Es legendario cómo Federico García Lorca, tras saludar a Walt Whitman, en su “Oda a Walt Whitman”, recogida en *Poeta en Nueva York* (1940; los textos fueron escritos entre 1929-30), como “gran pederasta”, pasa a continuación a denunciar a las “maricas de las ciudades”. No cabe duda de que Lorca, quien siempre sufrió acusaciones de afeminado, abogaba por el “sexo entre varones de verdad”, tal como lo podemos ver en sus múltiples elecciones eróticas, entre ellas el innegable macho de pelo en pecho que era Rafael Rodríguez Rapún, quien fue su último amante. El tema de la sexualidad de Lorca se puede perseguir ahora, sin tapujes ni ambages, gracias a la documentación proporcionada por Ian Gibson en su largamente esperado y recientemente editado libro “*Caballo azul de mi locura*”, *Lorca y el mundo gay* (2009), en el cual uno puede seguir todos los vericuetos del tema, en particular los detalles de la “Oda” (pp. 242-55).

Los datos y la documentación que Gibson facilita con lujo de detalles sobre el mundo gay de Lorca confirma, ya otra vez, dos dimensiones preponderantes sobre el tema, tanto en la España de la época, como en otras partes de Occidente con pocas salvedades. La primera tiene que ver con la compacta e inapelable discriminación contra los gays¹, con todo el oprobio y violencia social e institucional archi-sabida del caso. Uno no tiene más que leer algunos de los documentos recogidos por Gibson y consultar la magistral historia de Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca; una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (2004).

La segunda dimensión es la manera en que el concepto de homosexualidad (tan problematizado hoy en día, lo mismo desde una postura teórica como desde su [des]uso coloquial) se ceñía, casi primordial y privilegiadamente, al concepto de perversión registrada en cuanto al hombre que aparentaba rasgos de apariencia y comportamiento, entre otros, de mujer (o de la mujer que ídem. de hombre, aunque las instituciones tendían a registrar más el caso de los hombres que de las mujeres, lo cual se ve en la distribución desequilibrada en la producción cultural—el tema recurrente del menoscabo de la historia de la mujer). Como la homofobia funcionaba mayormente

sobre la base del atestiguamiento ocular, el *parecer* homosexual era equivalente a *ser* homosexual.² El hombre que no lo parecía no lo era, posiblemente la razón por la cual se dice de Rodríguez Rapún que no era homosexual (“Rapún no era gay” [Gibson 328], a pesar de sus evidentes vínculos con Lorca en lo más íntimo de sus andanzas compartidas, entre ellas ser Rodríguez Rapún el destinatario de los *Sonetos de amor oscuro* que tanto trató de suprimir la familia Lorca.

Lorca y su persona sexual/erótica constituyen, sin lugar a dudas, el necesario punto de partida para cualquier tentativa de abordar el tema de cómo se entendía el ser homosexual o maricón en la España del primer tercio del siglo XX. De hecho, tiene que haber cierta fascinación, casi morbosa, por el cuadro que presentan las fuentes documentales, dado el grado de las enormes transformaciones que se han operado en España desde la muerte en 1975 de Franco en cuanto a los derechos personales, transformaciones cuyo apogeo ha sido la ley aprobada en 2005 por las Cortes Generales que sanciona el matrimonio gay. Las presiones sociales para desarticular el sórdido pasado homofóbico español (cuyo apogeo fuera, a su vez, la Santa Inquisición) venían acumulándose desde la muerte de Franco, y hasta con algunos brotes tentativos anteriores a 1975. Aunque se suele pensar en La Movida en términos de un movimiento cultural que se concretó a comienzos de los 80, durante el llamado período de transición, entre la muerte del dictador y la plena restauración de la democracia, se produjo una modesta concentración de films en torno a cuestiones homosexuales. Aunque en su mayoría, estos films (e.g., *La muerte de Mikel*; *El diputado*) proyectaban una visión trágica de ser homosexual, son de innegable importancia por el simple hecho de abordar el tema y de asentar, a pesar del trayecto patético del protagonista, una mirada francamente despreciativa ante la dinámica de la homofobia y de sus discursos violentos y hasta asesinos (ver el importante ensayo de Ballesteros).

Uno de dichos films, sin embargo, representó una vuelta categórica de página en cuanto a la representación patética del protagonista homosexual. Me refiero a la cinta de Pedro Olea, *Un hombre llamado Flor de Otoño*, estrenada en 1978, fecha que casi le pisa los talones al moribundo universo franquista. *Flor de Otoño* cuenta la historia a fines de los años 20, de un abogado, primogénito de una asentada familia fabril de Barcelona, que opta por dedicar su vida a ser abogado defensor de anarquistas: tiene muchas relaciones estrechas con el intenso mundillo anarquista barcelonés y, de hecho, su amante es anarquista. Ejerce su profesión de legalista durante el día, pero de noche, amparado por su amante y por un mayordomo ex-boxeador, ocupa el camerino de una

estrella artista del teatro marginal, El Bataclán, donde representa con mucho éxito números como el transformista con el nombre artístico de Flor de Otoño.³ Desplazándose entre la sobria vestimenta de abogado titulado, los velos y plumas de artista, y un refinado traje sastre de mujer mudana, Lluís Serracant tiende, con su cuerpo, un puente entre la decencia burguesa y un escenario del mundo marginal que ocupa un amplio espectro de individuos considerados maleantes, entre ellos los maricones.

El mundo de Serracant se hubiera a lo mejor ido deslizando equilibradamente entre las dos esferas sociales que sólo se colindan a través de la policía y de ciertos burgueses que, como Serracant, prefieren de noche “el lado salvaje de la calle”, si no fuera por la detención de uno de sus clientes. Al entrevistarle en la cárcel, Serracant se da cuenta de un plan para volar el tren en el que el dictador Primo de Rivera, enemigo en particular odiado de los anarquistas, viaja en una vista a Barcelona. Serracant, alegando a sus correligionarios que alguna vez uno tiene que tomar cartas en el activismo político, decide hacer suyo el complot y el film dedica la mayor parte de su desarrollo a los esfuerzos por ejecutar el atentado. Lamentablemente, a último momento los planes se malogran y los autores del atentado son denunciados y sentenciados a ser fusilados. En los últimos momentos del film, vemos a Serracant, aunque vestido como cualquier prisionero condenado a muerte y sin afeitarse, pintándose los labios y besando a su amante al ser conducidos al paredón.

El film de Olea está basado en una obra de teatro de José María Rodríguez Méndez (1925-), *Flor de Otoño* (1972), que nunca fue estrenada en su momento por razones de censura, aunque, tras el éxito del film de Olea, hubo una puesta de mucho éxito en 2005; *Flor de Otoño* no es la única obra dramática de él que tuvo reparos en cuanto a ponerse en escena durante la dictadura⁴. El guión de Olea sigue de cerca el texto de Rodríguez Méndez en cuanto al argumento, aunque en la obra teatral, la mamá, Doña Nuria, le lleva a su hijo un maletín, remarcando el contenido femenino del mismo (finge entender que su hijo viaja a México, no que lo lleven al paredón) y baja el telón con las últimas palabras de ella en catalán, “¡adieu... siau... ¡adieu... siau...!” (Rodríguez Méndez 195). En cambio, en el film, la mamá le alcanza una polvera y un lápiz labial. Es cuando el Comandante la conmina a salir que Lluís se pinta prolijamente los labios, para acto seguido besarse con su amante, abrazarse con otro colega—los dos también destinados al paredón—y salirse con la comitiva de ajusticiamiento. Vale notarse que los dos textos son en castellano, a pesar de las palabras sueltas que el dramaturgo

(nacido en Madrid) introduce en el texto. Y en 1978 hubiera sido inconcebible un rodaje en catalán, pues todavía no se había impuesto su definitivo renacimiento.⁵

El hecho de que Serracant se pinte para dirigirse al paredón es uno de los muchos momentos significativos en la película (como lo es la escena en que, desde las tinieblas del dormitorio materno, le explica a Doña Nuria, vestido de Flor de Otoño, que ha encontrado a la mujer de sus sueños: se sobreentiende que es su personaje femenino). A lo largo de todo el trayecto del atentado fallido, en el cual Serracant se porta como un verdadero hombre de acción, un tirabombas anarquista, capaz de articular todas las consignas contra la dictadura y a favor de la liberación social, bien podría el espectador distraerse del hecho de que ese soldado del pueblo (representado por José Sacristán en el primero de varios roles como gay que hará posteriormente en el cine español) es nada menos que la cortesana Flor de Otoño, atuendada para la calle nocturna de Barcelona de una suave tela azul lila pálido, con cuello y puños plisé. Hasta tal punto pertenecen a dos mundos radicalmente escindidos el maricón y el abogado tirabombas que podría costarle al espectador de fines del franquismo amalgamarlos en un solo personaje.

Si bien es que el *maricón* tipo que se desprende de las páginas del estudio de Mira y de la biografía lorquiana de Gibson es un hombre degenerado, afeminado, perverso para el mundo sedicente civilizado en sus gustos, huraño y cobarde en su trato con los hombres decentes, indigno de confianza y respeto, Lluís Serracant,⁶ en su conducta personal y pública, representa una revisión fundamental de dicha escisión.⁷ El simple hecho es que la figura de Serracant—supuestamente histórica, pero para los efectos que nos ocupan aquí, literaria y fílmica—funciona de puente entre dos concepciones del sujeto social masculino, para así fundirlas en un solo individuo. No son dos personas: Serracant, abogado anarquista y, por ende, un digno activista en el caldeado ambiente político de Barcelona de fines de los 1920; y Flor de Otoño, libélula nocturna de la turbia farándula del Bataclán. Son la misma persona, y vemos lo mismo a Serracant administrar asuntos de su vida personal en el submundo gay que a Flor de Otoño ocuparse de los pormenores de la propuesta de atentado contra Primo de Rivera. La escisión entre los dos que maneja la ideología sexual del momento no puede contemplar la posibilidad de su fusión en un solo hombre, pues se entiende que hay una inapelable incompatibilidad entre lo viril y lo homosexual. Aunque, a fin de cuentas, se malogra el propuesto atentado de Serracant por el tejido de venganza y traición en la

que se encuentra involucrado por una cuestión de celos entre la gente del Bataclán (como se supone que se malogran muchas propuestas semejantes por acción de la policía represiva que defiende los intereses de la burguesía y de sus dictaduras), por un momento, fugaz pero significativo, se presenta al espectador la imagen de un homosexual que resume toda la virilidad que exige la defensa del anarquismo y otros movimientos revolucionarios. Si el *Diccionario* de la Real Academia nos da a entender que *viril* quiere decir “perteneciente o relativo al varón, varonil”, por *varón* se entiende a su vez que es un “Hombre de respeto, autoridad u otras prendas”. Serracant/Flor de Otoño no disfrutará del respeto de las autoridades del régimen de Primo de Rivera, pero si de los trabajadores con los que está comprometido y cuyas vidas defiende y cuya causa pretende perseguir con la propuesta de atentado. El film de Olea no se ocupa de informarnos qué habrán pensado los más de los anarquistas del personaje Flor de Otoño,⁸ pero no hay ninguna duda en cuanto a la lealtad de los se alían con él para llevar a cabo el atentado.

La realidad de que un digno abogado del sistema burgués y un marginal transformista nocturno son la misma persona se recalca en el momento de dirigirse en la última escena de film al paredón de fusilamiento. Al pintarse el condenado Serracant de Flor de Otoño, aunque sea sólo un remedo de su ya perdido esplendor artístico, el condenado se dirige a morir afirmando que varón y maricón pueden acrisolarse en un solo sujeto social masculino. A diferencia de otros films del período de transición en España posterior a la muerte de Franco, *Un hombre llamado Flor de Otoño* marca un paso importante en la rectificación de la ideología sexual dominante en España,⁹ mirando, de una forma muy eficaz y elocuente, hacia la completa reivindicación legal del “maricón” dentro de la sociedad española contemporánea.

REFERENCIAS

Ballesteros, Isolina. “El despertar homosexual del cine español: identidad y política en transición (Eloy de la Iglesia, Pedro Olea, Imanol Uribe y Pedro Almodóvar)”. *Cine (ins)urgente; textos fímicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001. Pp. 91-127.

- Cleminson, Richard. *Anarchism, Science and Sex; Eugenics in Eastern Spain, 1900-1937*. Bern: Peter Lang, 2000.
- Cleminson, Richard, and Francisco Vázquez García. *'Los invisibles'; A History of Male Homosexuality in Spain, 1850-1939*. Cardiff: University of Wales Press, 2007.
- Foster, David William. "José González Castillo's *Los invertidos* and the Vampire Theory of Homosexuality." *Latin American Theatre Review* 22.2 (1989): 19-29. Recogido en *Gay and Lesbian Themes in Latin American Writing*. Austin: University of Texas Press, 1991. Pp. 24-32.
- Foster, David William. *Producción cultural e identidades homoeróticas; teoría y aplicaciones*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2000.
- Gibson, Ian. *"Caballo azul de mi locura"; Lorca y el mundo gay*. Madrid: Editorial Planeta, 2009.
- González de Castillo, José. 1914. *Los invertidos*. Buenos Aires: Puntosur Editores, 1991.
- Un hombre llamado Flor de Otoño*. Dir. Pedro Olea. 1978.
- Íñiguez, Miguel. *Esbozo de una enciclopedia histórica del anarquismo español*. Prólogo de Juan Gómez Perín. Madrid: Fundación de Estudios Literarios Anselmo Lorenzo, 2001.
- Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca; una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Editorial Egales, 2004.
- Mira, Alberto. *Para entendernos; diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1999.
- Olamó, Antonio D. *Pecar en Madrid*. Madrid: Ediciones 99, 1976.
- Perriam, Chris. *Stars and Masculinities in Spanish Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Rodríguez Méndez, José María. *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga. Flor de Otoño*. Edición de José María Recuerda. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979.

¹ Personalmente, evito el uso de la palabra “gay”, por adherir una visión del homoerotismo centrado en la teorización queer, la cual cuestiona la validez del concepto de identidades sexuales, tanto desde el punto de vista de los que así se identifican como desde el punto de vista de los que así identifica a ciertos sujetos sociales. Ver la parte teórica de mi *Producción cultural e identidades homoeróticas; teoría y aplicaciones*. Sin embargo lo utilizo aquí como consecuencia de su adoptado valor positivo contemporáneo, al lado del término defamante “maricón”, usual en la época que nos ocupa en este ensayo.

² Dicen Clemson y Vázquez García que, en todas las ponderaciones sobre la sexualidad en la España de la época de Lorca, “an element common to all these forms of expert knowledge was the concern over the loss of virility” (365; un elemento común en todas estas formas de conocimiento calificado era la preocupación por la pérdida de la virilidad).

³ La importancia de los cabarés gay en España es referida por Cleminson y Vázquez García (pp. 249-50). Junto con Flor de Otoño, actúan en el Bataclán artistas representados por el joven Pedro Almodóvar y el legendario Paco España, quien ocupa un lugar de privilegio de otra obra de transición en la España después de la muerte de Franco, *Pecar en Madrid*, de Antonio D. Olano (ver p. 63 para imágenes de Paco España).

⁴ Mira no incluye ninguna mención de Rodríguez Méndez en *De Sodoma*, aunque sí habla de la obra, en forma poco elogiosa, debido a su manejo de los estereotipos del maricón, en *Para entendernos* (pp. 291-92). Para más información sobre Rodríguez Méndez, véase el site <http://www.caoseditorial.com/autores/ficha.asp?lg=en&id=9>, así como el prefacio a la edición de sus textos citada en la lista de regencias abajo anexada.

⁵ Es importante a este respecto ver la trayectoria artística del director barcelonés Ventura Pons. Pons estrenó, también en 1978, un documental sobre la vida del pintor homosexual José Pérez Ocaña. Aunque figura en los registros con el título en catalán, *Ocaña, un retrat intermitente*, la banda sonora es en castellano, aunque a partir de los 80, Pons filma mayormente en catalán. Sin embargo, tiene sentido haber rodado *Ocaña* en castellano, dado que Pérez Ocaña era de Andalucía y no de Cataluña, por mucho que sus años en Barcelona le dieran un dominio del catalán.

⁶ Habría que tomar nota de que, a fin de cuentas, Serracant parece no haber dejado mucha huella histórica. No figura en un importante registro de anarquistas españoles (Íñiguez), como tampoco en los estudios que he consultado sobre el anarquismo en Barcelona. Las únicas referencias a él que se pueden encontrar en Google aluden al film de Olea y la obra dramática en la que se fundamenta.

⁷ Una de las obras de teatro más importantes para entender esta escisión es el texto del anarquista argentino José González del Castillo, *Los invertidos* (1914). Véase el estudio sobre el texto de Foster, “José González del Castillo’s *Los invertidos*.”

⁸ Como nos señala Cleminson, los anarquistas aceptaban unánimemente las teorías científicas de su época en cuanto a la sexualidad, por lo cual, como se ve en el texto de González Castillo, se habría repudiado en general la llamada homosexualidad, por considerarse una degeneración burguesa.

⁹ Así, uno lamenta la falta de referencia a los papeles de maricón de José Sacristán en el estudio de Perriam sobre la masculinidad en el cine español, como si la homosexualidad no fuera una dimensión de la misma.