



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

“Él vino en un barco”: la copla en las prácticas camp españolas

D.^a Lidia García García

2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

“Él vino en un barco”: la copla en las prácticas camp españolas

Autora: D.^a Lidia García García

Director: D. Pedro Alberto Cruz Sánchez



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Lidia García García

doctorando del Programa de Doctorado en

Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

"Él vino en un barco": la copla en las prácticas camp españolas

y dirigida por,

D./Dña. Pedro Alberto Cruz Sánchez

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 25 de marzo de 2023

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

A María y Juan, mis padres

Aquello era otra cosa, aquello era contar una historia de verdad; la rememoraba una mujer de la mala vida, vagando de mostrador en mostrador, condenada a buscar para siempre el rastro de aquel marinero rubio como la cerveza que llevaba el pecho tatuado con un nombre de mujer y que había dejado en sus labios, al partir, un beso olvidado. Estaba enamorado de otra, de aquella cuyo nombre se había grabado en la piel, y ella lo sabía, era una búsqueda sin esperanza, pero aquel beso olvidado del marinero que se fue, evocado ante una copa de aguardiente por los bares del puerto, contra la madrugada, se convertía, en la voz quebrada de Conchita Piquer en lo más real y tangible, en eterno talismán de amor. Una pasión como aquélla nos estaba vedada a las chicas sensatas y decentes de la nueva España.

CARMEN MARTÍN GAITE

Entre las descripciones de brocados, peinados, escotes bañera, visones y diademas falsas, aparecía y reaparecía constantemente el tema de la pasión. Todo ello me hizo desembocar en un repertorio canoro muy específico de aquellos años y del tipo de mujer que tenía más a mano. Era el repertorio de la Piquer y Juana Reina, repertorio donde cada alma sabía elegir según sus conveniencias, habiendo para el gusto de todas ellas.

TERENCI MOIX

[Mirando directamente hacia su cámara] Yo soy pro gay

ROCÍO JURADO

Camp taste is, above all, a mode of enjoyment, of appreciation, not judgment. Camp is generous. It wants to enjoy.

SUSAN SONTAG

AGRADECIMIENTOS

Si, como advertía Susan Sontag, tomarse en serio lo camp puede resultar algo embarazoso o incluso -en palabras de Matthew Tinkcom- “un acto intelectual de mal gusto”, es más que probable que escribir una tesis doctoral sobre ello sobrepase cualquier límite admisible de eso que se ha dado en llamar “buen gusto”. Procedo, pues, a compartir la culpa. Esta investigación ha sido posible, ante todo, gracias a la existencia de un sistema de educación pública: desde las becas generales del Ministerio de Educación que me permitieron completar mis estudios hasta las Ayudas para la formación de profesorado universitario (FPU) que han posibilitado la ejecución misma de este proyecto en el seno de la Universidad de Murcia. Agradezco a mi director, Pedro Alberto Cruz, su acompañamiento en los no pocos cambios de rumbo desde el plan de investigación inicial hasta el resultado final vertido en estas páginas y al profesor Alberto Mira, de la Oxford Brookes University, sus generosos consejos y observaciones.

De manera paralela a la redacción de esta tesis se ha llevado a cabo un proyecto divulgativo que incluye la difusión de algunas de las cuestiones aquí abordadas a través del podcast *¡Ay, campaneras!* y el libro *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante* (Plan B, 2021). Quisiera dar las gracias a todas las personas cuyo trabajo conjunto ha hecho posibles ambos proyectos, especialmente a las compañeras de Podium Podcast y a mi editor, Gonzalo Eltesch; también a Diana Navarro -a quien tantísimo admiro- por su entusiasta y generosa implicación. Aprovecho para agradecer asimismo todas y cada una de las espléndidas (e inesperadas) oportunidades que a raíz de estos proyectos estrechamente vinculados a la presente tesis se me han brindado: especialmente a Ángel Carmona y Antonio Vicente por permitirme ponerle la nota cañí a *Hoy empieza todo* de Radio 3 y a Marta del Vado y Carles Francino por invitarme a asomarme, entonando un cuplé, a *La Ventana* de La Ser. Las gracias mayúsculas son, sin embargo, para los oyentes y lectores: gracias, queridas campaneras, por convertir lo que empezó como un tarareo tímido desde el baño de mi casa en un lugar donde encontrarnos y celebrar juntas a las que estuvieron antes que nosotras.

Finalizar este proyecto de investigación habría sido imposible sin quienes me cuidan y a quienes intento, con mejor o peor fortuna, cuidar. Agradezco a todas mis pacientes amigas su sostenimiento y ánimos y particularmente a Ana Ruiz el haber colaborado con la traducción al inglés del resumen de esta tesis. Sin el amor y la alegría de mi familia al completo todo hubiera sido mucho más difícil. Especialmente a mis hermanos, Eliecer y Chema, les doy las gracias por haberme apoyado en todo, sin titubeos, desde el momento mismo en que vine a este mundo. A mi padre, Juan, le agradezco cada día de trabajo bajo el sol -cepa a cepa- en un oficio que endureció sus manos para que nunca faltaran un pan y un libro entre las nuestras. Si mientras tanto mi madre, María, no hubiera acompañado cada uno de sus cuidados -esos tan frecuentemente invisibles- con una canción, nada de lo que ahora mismo hago existiría. Esta tesis *es*, sobre todo, gracias a ellos dos.

Por último le doy las gracias -siempre, por todo- a mi mujer, Desirée, sin cuyo apoyo y comprensión constante no solo hubiera sido imposible completar esta tesis, sino que se me dificultaría (discúlpese el arrebatado coplero) la tarea misma de vivir.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	13
METODOLOGÍA	30
CAPÍTULO 1	
LOS SENDEROS TORCIDOS DEL CAMP: DEFINICIÓN, PROBLEMÁTICAS Y MARCO TEÓRICO	34
1.1. Cuando definir es traicionar: hacia una caracterización del camp	34
1.2. Antes todo esto era camp: etimología, orígenes y recorrido histórico.....	43
1.3. Criaturas llameantes a debate: un estado de la cuestión sobre el camp	52
CAPÍTULO 2	
EL CASO ESPAÑOL: HACIA UN CAMP CAÑÍ	62
2.1. ¿Puede existir un camp español? Traducibilidad y otros problemas.....	62
2.1.1. Genealogías torcidas: nombrar la disidencia	64
2.1.2. ¡Siendo tan cursi querer presumir! Cursilería, clase social y género	67
2.2. Penetración del término “camp” en España	78
2.2.1. El “Mundo camp” y sus detractores: ¿puede la copla ser camp?	81
2.2.2. “Sacar la pluma”: hacia un camp español <i>queer</i>	107
CAPÍTULO 3	
“CUANDO CANTO LO ÚNICO DE VERDAD SON LAS LÁGRIMAS”:	
MELODRAMA Y <i>KITSCH</i> EN LA COPLA.....	123
3.1. Caballos <i>desbocados</i> y aires orientalistas: de la españolada al <i>kitsch</i> franquista	124
3.1.1. Arrebato y melodrama: el lenguaje de la copla.....	125
3.1.2. Susan Sontag escuchando a Juanita Reina: estereotipos románticos, camp exógeno y <i>kitsch</i> franquista	128
3.2. Conflicto y teatralidad en la canción española	144
3.3. “En labios de las criadas”: mal gusto, distinción y copla.....	148
CAPÍTULO 4	
“PORQUE TENGO MIS RAZONES”: LA COPLA COMO REFUGIO	
<i>QUEER</i>	
4.1. “Si a un niño le gusta mucho la copla...”	164
4.2. “Lo escuchabas y lo estabas sintiendo”: subcultura homosexual de identificación con lo femenino en la copla	171
4.2.1. “Mátame de pena pero quíereme”: sufrimiento e identificación.....	171
4.2.2. “Está muy mala la cosa”: humor y camp en la copla	188
4.3. “Parecían vestidos de mujer”: pluma masculina y performance coplera.....	228
CAPÍTULO 5	
MARICON(ES) DE ESPAÑA: APROPIACIÓN, IRONÍA Y MEMORIA	254
5.1. Por fin en voz alta: copla y disidencia sexual durante la Transición.....	255
5.1.1. “A mis niñas de pelo corto”: la consolidación de la folclórica como diva gay	256
5.1.2. El transformismo coplero sale a la luz.....	264
5.1.3. El <i>underground</i> sabe de copla: contracultura y canción española.....	274
5.2. “¡Uy, como nosotros!”: del revival coplero de los noventa a la visibilidad en <i>prime time</i>	286

5.2.1. Desvelar la subcultura y reinventar la fascinación por la diva: <i>Las cosas del querer</i> (Jaime Chávarri, 1989) y <i>Yo soy esa</i> (Luis Sanz, 1990).....	287
5.2.2. Entre el chiste y la celebración: “Maricón de España” (1992)	294
5.2.3. Falete o el arte de ser uno mismo.....	296
5.3. Nuevos maricones de España: prácticas camp copleras en la actualidad	301
5.3.1. “Pendientes volando en dirección Florida Park”: imaginario coplero y <i>drag</i>	302
5.3.2. Prácticas artistas, copla y humor de internet: Orojondo y Cristóbal Tabares.....	321
CAPÍTULO 6	
MÁS ALLÁ DE LA DIVA GAY. FOLCLÓRICAS Y AGENCIA FEMENINA	
6.1. Amores reñidos: copla, camp y feminismo.....	358
6.2. La (auto)reinención de la folclórica: Martirio, La Shica, María Peláe	370
CONCLUSIONES	390
BIBLIOGRAFÍA	394

RESUMEN

El objetivo principal de esta tesis es el estudio de la pervivencia de la copla en la cultura *queer* española, especialmente en aquellas prácticas susceptibles de ser catalogadas como camp por su tendencia a la teatralidad, el exceso estético y el cuestionamiento paródico de los roles de género tradicionales. Empleando el análisis textual como herramienta metodológica, analizamos un variado número de artefactos -letras de canciones y actuaciones musicales, así como manifestaciones pertenecientes al ámbito de la literatura, el cine, la performance travesti o el arte contemporáneo- que entendemos como textos culturales cargados de sentido en cuyos aspectos temáticos, formales o discursivos podemos rastrear las distintas articulaciones de la vinculación entre canción española, cultura *queer* y camp. A través de este análisis caracterizamos por un lado aquellos rasgos de este género musical que lo hacen especialmente atractivo para el camp, mientras por otra parte ofrecemos una hipótesis explicativa de las causas de su pervivencia en la cultura *queer* española desde la etapa dorada del género (en gran medida coincidente con el franquismo) hasta la actualidad.

La primacía de lo femenino, la sentimentalidad arrebatada, la saturación estética y la teatralidad son algunos de los rasgos del corpus clásico de la copla que explican tanto su conexión con ciertas formas culturales -principalmente el *kitsch* y el melodrama- menospreciadas por los mecanismos reguladores del “buen gusto”, como el interés *queer* por este género. Este interés se concreta por un lado en una vena dramática basada en la subcultura homosexual de identificación con lo femenino y por otra parte en una vía más propiamente camp que introduce el elemento del humor y del “distanciamiento comprometido”. Si estos mecanismos son particularmente observables en las letras de Rafael de León y las interpretaciones de folclóricas como Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores o Rocío Jurado, en otra vertiente relacionada con las prácticas escénicas de cantantes masculinos tan alejados de la heteronormatividad como Miguel de Molina, Antonio Amaya o Rafael Conde el Titi encontramos una poderosa demostración de la función de la copla como repositorio y coartada de cierta *queerness* ibérica, lo que posibilitó que algunas de estas prácticas relacionadas con el exceso estético y la pluma -en ocasiones también con algunos visos camp- pudieran llevarse a cabo incluso durante la dictadura.

Por otra parte sostenemos que la pervivencia de la copla en las prácticas camp post-Stonewall, ya desde lugares de enunciación abiertamente *queer*, se debe a su capacidad para seguir articulándose como un espacio de goce y resistencia. Si durante la dictadura operó como estrategia de supervivencia y en la Transición como reciclaje de una cultural popular fagocitada por el franquismo, en la actualidad sirve tanto para vehicular cierto deseo de genealogía *queer* propia más allá de la hegemonía anglosajona como para celebrar esas otras prácticas políticas más allá del activismo tradicional que hasta hace poco se habían mirado de soslayo.

PALABRAS CLAVE: Copla, Canción Española, Folclóricas, Estudios Queer, Género, Homosexualidad, Travestismo, Drag, Melodrama, Camp, Cursilería, Kitsch.

ABSTRACT

The main goal of this doctoral dissertation is to study the continuity of the *copla* genre within Spanish queer culture, especially in practices which may be catalogued as camp for their tendency towards theatricality, aesthetic excess and a parodic questioning of traditional gender roles. With text analysis as a methodological tool, we shall analyse a wide range of cultural artifacts—song lyrics and musical performances, as well as expressions belonging to literature, cinema, transvestite performance or contemporary art—, understood as cultural texts laden with meaning, which allow us to trace in their thematic, formal and discursive aspects the varied ways in which Spanish song and queer and camp culture intertwine. Through said analysis we shall, on the one hand, characterise certain features of the musical genre which render it especially attractive for camp, whereas, on the other hand, we shall advance a hypothesis to explain the reasons for its pervasiveness within Spanish queer culture, from the golden age of the genre (overlapping to a great extent with the Franco years) until today.

The preeminence of the feminine, a passionate sentimentality, aesthetic saturation and theatricality are some of the features of the classical corpus of the *copla* which explain both its connection to certain cultural forms—mainly kitsch and melodrama—underrated by the regulatory mechanisms of “good taste”, and the queer interest in the genre. The latter has a twofold materialisation: on the one hand, a dramatic vein based on homosexual subculture and its identification with the feminine and, on the other hand, a properly camp incarnation which introduces the element of humour and of “committed detachment”. While such mechanisms are particularly noticeable in Rafael de León's lyrics, as well as in performances by Spanish female folkloric singers such as Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores or Rocío Jurado, stage practices of male singers as far removed from heteronormativity as Miguel de Molina, Antonio Amaya or Rafael Conde “el Titi” are a powerful demonstration of how the *copla* functions as a repository of and an alibi for a certain Iberian queerness. This allowed for some of these practices related to aesthetic excess and effeminacy—with occasional camp overtones—to take place even during Franco's dictatorship.

Additionally, we argue that the continuity of the *copla* in post-Stonewall camp practices, from places of enunciation now openly queer, is owed to the genre's ability to remain articulating itself as a space for enjoyment and resistance. Whereas the *copla* acted as a survival strategy during Franco's dictatorship, and while this manifestation of popular culture subsumed by Francoism was later repurposed during the Spanish transition to democracy, it nowadays serves to convey a certain desire for a properly queer genealogy beyond Anglo-Saxon hegemony, as well as to celebrate those other political practices beyond traditional activism which have been overlooked until recent times.

KEYWORDS: *copla*, Spanish song, *folclóricas*, Queer Studies, gender, homosexuality, transvestism, drag, melodrama, camp, *cursilería*, kitsch

INTRODUCCIÓN

*La copla es la manera de gritar lo que gusta
y de gritar lo que duele*

CARLOS CANO ¹

Lola Flores parando una actuación para que le devuelvan su pendiente, el cantar contando de la Piquer,² las lágrimas de Marifé de Triana, la pluma florida de Rafael de León, las blusas de Miguel de Molina, los *Suspiros* de Terenci Moix, la sombra de ojos de Antonio Amaya, Ocaña cantando por Juanita Reina, Pedro Almodóvar *lipsinqueando* “La bien pagá”, una travesti imitando a Rocío Jurado (toda Rocío Jurado, en realidad), los memes sobre folclóricas que jalonan de claveles los rincones más *queer*³ de Internet... la copla es una de las sospechosas más habituales de las prácticas camp españolas. Junto a la telenovela, la prensa rosa, el cuplé, el bolero o las infaltables referencias a las producciones hollywoodenses, la canción española -y todos los difusos contornos estéticos vinculados a este género musical- ha sido una de las fuentes de inspiración más recurrentes para las manifestaciones artísticas *made in Spain* que transitan las sinuosas vereditas de lo camp. Es decir: aquellas que -en una

¹ *Entrevista a Carlos Cano. M^a Dolores Pradera y Maria Vidal - Maria la portuguesa*, accedido 7 de marzo de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=MeOPWMoJx6w>.

² Nos referimos, por supuesto, a Concha Piquer. A lo largo de esta tesis emplearemos expresiones del tipo “la Piquer”, “la Jurado” o “la Pantoja”, de larga tradición pese a su agramaticalidad. Como recuerda Brigitte Vasallo ha existido cierta tendencia a referirse a las mujeres creadoras por el nombre propio: “Shakespeare nunca es William, Cervantes nunca es Miguel. Pero Davis es a menudo Ángela, y Woolf deviene Virginia” como una manera inconsciente, apunta, “de devolvemos a nuestras labores, reducimos al ambiente familiar”. Sin embargo, continúa, si se nos cita solo por el apellido, las mujeres corremos el riesgo de la invisibilización: precisamente para sortear ese peligro propone conservar el apellido y añadir el artículo para “honrar a nuestras madres mesoneras (...) a nuestras madres bastardas, feroces, indomables”. Precisamente con esa intención conservamos esta fórmula habitualmente empleada para referir a las folclóricas. Brigitte Vasallo, «Citar mujeres», accedido 27 de septiembre de 2022, https://www.cuerpamente.com/blogs/brigitte-vasallo/citar-mujeres-nombre-apellido-infantilizadas_1316.

³ A lo largo de la tesis emplearemos *queer* en su sentido de término paraguas referido a cualquier disensión con respecto al marco (siempre móvil y difuso) de la heteronormatividad de un contexto histórico particular. Seguimos en este punto a autores como Doty: “My uses of the terms ‘queer readings’, ‘queer discourses’, and ‘queer positions’, then, are attempts to account for the existence and expression of a wide range of positions within culture that are ‘queer’ or non-, and-, or contra-straight. I am using the term ‘queer’ to mark a flexible space for the expression of all aspects of non-(anti-, contra-) straight cultural production and reception”. Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Minneapolis, 1993), 3.

proporción variable- conjugan la artificialidad, la parodia, el exceso estético y la desestabilización de los roles de género tradicionales con la recuperación de elementos de la cultura de masas frecuentemente pasados de moda o incluso denostados como *kitsch*.⁴

La hipótesis de la que partimos es la pervivencia de la copla en la cultura *queer* española, especialmente en aquellas prácticas que presentan cierto grado de vinculación con el camp, desde la época de esplendor del propio género (en gran medida coincidente con el franquismo) hasta la actualidad. Esta pervivencia es rastreable en un variado abanico de manifestaciones culturales que van desde la performance travesti y el cine a la literatura y el arte contemporáneo. El parentesco de estas manifestaciones, distantes en temporalidad y contextos de producción, compone una cartografía discontinua que nos llevará a detenernos en primer lugar en el papel de la copla en la subcultura homosexual forzosamente armarizada del franquismo (como veremos, no siempre coincidente con el camp) para continuar explorando las reelaboraciones camp del género en la Transición y finalmente las distintas prácticas *queer* que han revisitado el imaginario coplero desde los años noventa hasta la actualidad. La amplitud de esta horquilla cronológica -justificada por nuestro objetivo principal: desentrañar las claves de dicha permanencia- condiciona la selección de un número limitado de artefactos culturales correspondientes a cada periodo que hemos elegido por su transcendencia y representatividad. A través del análisis de esta selección de textos culturales – que no pretende en ningún caso constituir una nómina cerrada de artistas y prácticas que han utilizado la copla desde los mimbres de lo camp, sino más bien una representación de cierta genealogía intermitente que ha encontrado en la copla una vía para la apropiación, la distancia irónica, el comentario político o la mera supervivencia- trataremos de desentrañar los mecanismos discursivos y estrategias de representación que conforman el a menudo problemático parentesco de estas prácticas con la noción de camp.

Respecto a la terminología empleada, deseamos aclarar que cuando nos referamos a los complejos mecanismos de identificación y disfrute *queer* con/de la copla durante el

⁴ El *Cambridge Dictionary* define “*camp*” como un adjetivo aplicable a un hombre que exhibe un comportamiento o vestuario femenino o una conducta inusual, llamativa y humorística: “(of a man) behaving and dressing in a way that some people think is typical of a gay man”, “using bright colours, loud sounds, unusual behaviour, etc. in a humorous way”. «Camp», Cambridge Free English Dictionary and Thesaurus, accedido 22 de febrero de 2023, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/camp>.

franquismo hablaremos de “subcultura homosexual”, ya que entendemos -siguiendo a Alberto Mira y a Santiago Lomas- que este término se ajusta mejor a la condición parasitaria de estas prácticas con respecto a un producto cultural de masas como la canción española.⁵ Empleamos para ese contexto la palabra “homosexual” (aun conscientes de que la canción española fue también un lugar de identificación para otras realidades antinormativas) por ser la que mejor coincide con el grueso de los testimonios disponibles sobre esta cuestión, que apuntan a cierta identificación de algunos hombres homosexuales con “lo femenino” descrita tempranamente por autores como Babuscio⁶ y Doty⁷ como la base de estos mecanismos subculturales. A partir de la Transición, conforme los nuevos espacios de libertad vayan haciendo posible una cultura LGTBQ+ propia, hablaremos de una cultura *queer* en torno a la copla: preferimos emplear la palabra “*queer*” para este contexto por ser un término más inclusivo que recoge también a esas otras realidades no normativas (fijadas o no en términos identitarios) a las que nos referíamos antes y que a partir de la muerte del dictador comienzan a hacerse visibles: es el caso, por ejemplo, de las numerosas mujeres trans que participaron en las prácticas escénicas de reelaboración *queer* de la copla o de todas aquellas personas que de una manera u otra no encajaban en los binarismos de género tradicionales y han contribuido activamente a las distintas manifestaciones culturales que conforman nuestro objeto de estudio.

Para entender la pervivencia de la copla en las prácticas *queer* y camp españolas -cuestión que constituye el eje vertebrador de este trabajo- hemos tratado de explicar aquellos aspectos que hacen de la copla un lugar idóneo para la expresión camp, centrándonos en su condición de producto de masas que codifica una sentimentalidad “femenina”⁸ emparentada con el

⁵ Santiago Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género» (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2020), 53, <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31081>.

⁶ Jack Babuscio, «Camp and the Gay Sensibility», en *Gays and Film*, ed. Richard Dyer (London: BFI, 1977), 40-57.

⁷ Alexander Doty, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993).

⁸ Empleamos las comillas para llamar la atención sobre el carácter socialmente construido de las nociones tradicionales de feminidad y masculinidad. La idea del género como construcción social aparece embrionariamente en el discurso feminista de autoras como Joan Rivière (*La femineidad como máscara*) o Simone de Beauvoir (“no se nace mujer, se llega a serlo”) y es ampliamente elaborada por los estudios *queer*, en los que destacan pensadores como Judith Butler, Paul B. Preciado o Eve Kosofsky, que profundizan en esta idea tomando también como referente los discursos de autores

melodrama y por lo tanto frecuentemente tachada de *kitsch* y/o cursi. Si bien la vinculación del género con el franquismo ha sido habitualmente aducida como el motivo principal por el que la copla ha sido frecuentemente soslayada, consideramos que su nexa con lo popular y lo arquetípica y excesivamente femenino también ha jugado un importante papel en este sentido. Al mismo tiempo sostenemos que precisamente esas características propician el interés *queer* por la canción española que se concreta tanto en una vena dramática basada en la identificación con el sufrimiento femenino como en otra vía más propiamente camp que introduce el elemento del humor y del “distanciamiento comprometido”.⁹ Creemos en este sentido que la complicidad *queer* con modelos expresivos que -como en muchas ocasiones ha sucedido con la canción española- son descartados por los mecanismos reguladores del “buen gusto” que desacreditan sistemáticamente lo “femenino”, juega un papel fundamental en el atractivo de la copla para la mirada camp.

Si estas cuestiones son particularmente observables en la recepción *queer* de la copla interpretada por mujeres como Concha Piquer, Juanita Reina, Lola Flores, Marifé de Triana o Rocío Jurado, en otra vertiente relacionada con las prácticas escénicas de cantantes masculinos tan alejados de la normatividad como Miguel de Molina, Antonio Amaya o Rafael Conde el Titi encontramos una poderosa demostración de la naturaleza de la copla como repositorio de cierta *queerness* ibérica¹⁰ que posibilitó que estas prácticas relacionadas con el exceso estético y la pluma (en ocasiones también con ciertos visos camp) pudieran llevarse a cabo incluso durante la dictadura. Los distintos elementos que vertebran estas dos vertientes *queer* de la copla -la relacionada con las folclóricas y la de los cancioneros- serán

como Michel Foucault, Félix Guattari o Gilles Deleuze, que reorientan la mirada hacia las realidades micropolíticas y la fluctuabilidad de las identidades, cuestiones centrales en las elaboraciones teóricas sobre lo *queer*.

⁹ Alberto Mira, «Distanciamientos Comprometidos: El Camp y La Subjetividad Homosexual», *Estudios LGBTQ+*, *Comunicación y Cultura* 1, n.º 1 (2021): 5-14, <https://doi.org/10.5209/eslg.75522>.

¹⁰ Alicia Navarro, «Yes, I Camp or Better Flamen(Co)Camp. La Copla de Miguel de Molina Como Resistencia Escénica, Disidencia de Género y Paraíso Subalterno (Congreso Internacional UCM 26-28 Febrero 2020)», *Congreso Internacional COPLA y FLAMENCO: Hibridaciones, Intersecciones y (Re)Lecturas. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia (UCM) 26-28 de Febrero, 1 de enero de 2020*, https://www.academia.edu/42253016/Yes_I_camp_or_better_flamen_co_camp_La_copla_de_Miguel_de_Molina_como_resistencia_esc%C3%A9nica_disidencia_de_g%C3%A9nero_y_para%C3%ADso_subalterno_Congreso_Internacional_UCM_26_28_febrero_2020_.

fundamentales para entender las reelaboraciones posteriores en clave camp de la canción española.

Comenzar -como hemos hecho al iniciar esta introducción- cualquier discurso sobre lo camp ofreciendo un listado de objetos, obras o personas considerados como tal es ya una larga tradición en la literatura sobre esta resbaladiza cuestión. Si bien esto puede operar como una estrategia para ubicar rápidamente al lector, funciona también como cierta manera de esquivar la proverbial dificultad de definir nuestro objeto de estudio en tanto que remite de manera indirecta a las características de los fenómenos enlistados sin necesidad de aventurarse a acotar una definición. Es en definitiva una solución, si no algo tramposa, sí ciertamente provisional. En palabras de Richard Dyer “it is easy, and usual, to offer a list of camp thing at the beginning of discussions of camp, so that we all know what we are talking about (...) such lists are, however, a bit misleading, since camp is far more a question of how you respond to things rather than qualities actually inherent in those things”.¹¹ El hecho de que, como apunta Dyer, el camp no sea tanto una característica de los objetos (o personas, obras artísticas, situaciones, etc.) sino fruto de una determinada recepción de los mismos -dependiente por tanto de dinámicas concretas entre creador, objeto y espectador- dificulta la tarea de la definición al tiempo que desvela el carácter relacional de lo camp.¹² ¿Es un rasgo o conjunto de rasgos observable en determinadas prácticas, objetos y personas o más bien una cuestión que atañe estrictamente a la recepción?, ¿es un objeto o un sujeto del discurso?, ¿una marca autoral o una forma de recepción?, ¿acaso ambas cosas a la vez?

Para Sontag es una manera de mirar pero también una cualidad de las obras, objetos y personas en tanto que no cualquier obra puede ser leída como camp, mientras que Newton insiste en el carácter específicamente relacional y *queer* del camp: “Camp is not a thing. Most broadly it signifies a relationship between things, people, and activities or qualities, and

¹¹ Richard Dyer, «It’s Being So Camp as Keeps Us Going», en *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject; a Reader*, ed. Fabio Cleto (Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2008), 113.

¹² Su propia polivalencia morfológica da cuenta de esta dualidad: la palabra inglesa “camp” y sus derivados pueden usarse como adjetivos (camp, campy o campish), sustantivos (camp, campness, campiness), adverbios (campily) y verbos tanto transitivos como intransitivos (to camp, to camp it up, to camp around). Un objeto o manifestación artística puede ser descrita como “camp”, pero su uso verbal apunta a la existencia de una acción destinada a comportarse de una manera camp o convertir en camp un determinado objeto o situación.

homosexuality”.¹³ En la misma línea Medhurst señala que el camp “is not an entity but a relationship - a relationship between queens and their circumstances”¹⁴ y Cleto lo considera tanto una determinada manera de mirar (“a non-neutral mechanism of vision”, “an unnatural eye”)¹⁵ como una suerte de realidad creada por el mero acto nominalizador: “The very act of acknowledging camp, of naming it, is in fact the nominalist germ -and the sublime sartorial gesture- of its creation. And re-creation”.¹⁶

No se trataría entonces del gesto pendientil de Lola Flores o del estilo interpretativo de la Piquer, sino de la recepción de que los hacemos objeto: como lo expresara Philip Core “Camp is in the eye of the beholder...as long as the beholder is camp”.¹⁷ La precariedad de cualquier definición del camp se debe precisamente, como apunta Alberto Mira, a que el camp es “una práctica y no un concepto fijo: una práctica en continuo desarrollo, algo que sólo existe cuando tenemos en cuenta el contexto en el que se produce”.¹⁸ Por su naturaleza situacional, el camp parece rehuir no ya la esencialidad, sino cualquier intento de fijación. Las potenciales respuestas a las preguntas que frecuentemente nos planteamos en torno al camp – no solo “¿qué es el camp?”, sino también “¿es el camp exclusivamente gay?” o “¿es el camp político?”- aspiran a un grado de determinismo y definición que puede acabar traicionando la naturaleza proteica del camp mismo. Acaso la única respuesta definitiva a estas preguntas sea -como plantea Bredbeck al concluir irónicamente que “only her hairdresser knows for sure”¹⁹- una que, a su vez, sea camp.

Siguiendo a Garlinger y Song podríamos decir que, en cierta manera, el “camp, to borrow Luis Cernuda’s famous verse, es una pregunta cuya respuesta no existe”; sin embargo, han sido muchos los intentos de contestar a esa pregunta desde que las “Notas sobre lo camp”

¹³ Esther Newton, *Mother camp: female impersonators in America* (Chicago: University of Chicago Press, 1979), 105.

¹⁴ Andy Medhurst, «Camp», en *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*, ed. Sally Munt y Andy Medhurst (Londres, 1997), 276.

¹⁵ Fabio Cleto, «The Spectacles of Camp», en *Camp: notes on fashion*, ed. Andrew Bolton (New York: Metropolitan Museum of Art, 2019), 17.

¹⁶ Cleto, 13.

¹⁷ Philip Core, *Camp: The Lie That Tells the Truth* (Nueva York: Delilah Books, 1984).

¹⁸ Alberto Mira, *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica* (Barcelona: Ed. de la Tempestad, 1999), 151.

¹⁹ Gregory W. Bredbeck, «Narcissus in the Wilde. Textual cathexis and the historical origins of queer Camp», en *The Politics and poetics of camp*, ed. Moe Meyer (Londres: Routledge, 1994), 52.

de Susan Sontag contribuyeran, desde su publicación en 1964, a que este fenómeno- que en el ámbito anglosajón había existido como una especie de código *queer* cuyas características se explicaban de hecho por la situación de marginalidad del colectivo- no solo se convirtiera en un objeto de estudio académico, sino que permeara en el *mainstream*. El camp entró a formar parte del vocabulario artístico para referirse no solo al objeto sino también, como resume Hueso, “al amante del objeto *kitsch*, a la sensibilidad homosexual y a la adoración del arte de las masas por individuos que se instituyen en árbitros del gusto”.²⁰ Esta visión sontangiana del camp como una sensibilidad caracterizada por el amor a lo no natural, al artificio y a la exageración que en última instancia suponía una respuesta al problema de “cómo ser dandy en la época de la cultura de masas”²¹ fue ampliamente contestada por numerosos críticos que -como Jack Babuscio, David Bergman, Andy Medhurst, Moe Meyer o, de manera temprana, Esther Newton- reclamaron la potencialidad política del camp como estrategia de disidencia sexual. Las críticas más frontales a la visión de Sontag -particularmente a la supuesta apoliticidad del camp- tuvieron lugar en los años noventa, precisamente cuando se daban todas las condiciones para hacer del camp un objeto de estudio respetable, coincidiendo con el auge de los Estudios Culturales, Feministas y LGBTQ+.²² Es en este momento de reevaluación de la cultura misma marcado por el postestructuralismo y la reflexión en torno al carácter construido del género cuando el camp se legitima como objeto de estudio al tiempo que avanzaba su penetración en el *mainstream*.

Sin embargo, pareja a este proceso de difusión y cierta legitimación, la muerte del camp venía anunciándose desde hacía tiempo. En el pionero manual sobre sexo entre hombres *The Joy of Gay Sex*, publicado en 1977, Charles Silverstein y Edmund White describen el camp como una forma de humor gay que parecía estar desapareciendo, probablemente como producto de los avances sociales en materia LGBTQ+: “it may well have been the by-product of oppression, secrecy and self-hatred, and now that gays are more self-accepting

²⁰ Silvia Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón»: estética Camp en América Latina» (Universitat de València, 2012), 102, <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=5J%2Bbe%2Fb8Dqk%3D>.

²¹ Susan Sontag, «Notas sobre lo camp», en *Contra la interpretación y otros ensayos*, de Susan Sontag (Barcelona: Debolsillo, 2007), 371.

²² David Bergman, ed., *Camp grounds: style and homosexuality* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 9.

and somewhat less condemned by straight society they may have less of a need to camp”.²³ En 1991 David y Harold Galef se preguntaban, en pasado, “What was camp?”²⁴ mientras que en 1997 Daniel Harris titulaba el primer capítulo de su libro *The rise and fall of gay culture* precisamente “The death of camp”.²⁵ En 2002 en el estreno de la versión musical de Broadway de la película *Hairspray* el propio John Waters afirmaba “No one uses the word ‘camp’ anymore (...) only executives in Hollywood use it, as code for ‘gay,’ like ‘sporty’ means lesbian”²⁶ y un año más tarde Malik Gaines y Alex Segade hablaban directamente de su fantasma -“(camp) is so dead, its ghost whispers can be heard beyond the creaking stairs leading to the attic”- en “Further Notes on the Death of Camp”.²⁷ Esta anunciadísima muerte del camp -“If the obituary is to be believed, then, this may be the longest a-dying since Desdemona”, afirma burlescamente Cohan-²⁸ tiene que ver con el cuestionamiento de su pertinencia en un mundo en el que aparentemente ya no es necesaria como expresión de un colectivo eminentemente armarizado. Como resume Fabio Cleto:

Weeping has been a recurrent ritual in the history of camp. Starting in December 1964 with -as if necessitated by- the very act of talking about it. Back in sixties, queers lamented the death of true camp sentenced by pop. In the seventies, gay liberation invoked the death of camp, as a token of queer self-hatred. Queer camp took its vengeance in the eighties and nineties, highlighting the political and cultural shortcomings of that white, Anglo-Saxon, male, middle-class construct- “gay”. In the wake of gender constructionism and queer theory, as well as in the upsurge of conservative agendas, camp’s ambiguous politics flourished with LGBTQ activism. As “queer” was considered in its historicity and its antinormative, antideterministic cultural significance, camp was made legit for all those anti-straight, antiheteronormative cultural significance, camp was made legit for all those anti-straight, antiheteronormative subjectic positioning whose camps had been drastically marginalized within the male gay camp.²⁹

Este texto de Cleto se incluye en el volumen *Notes on Fashion*, publicado con motivo de la Met Gala de 2019, que tuvo como temática el camp y más particularmente el ensayo de

²³ Charles Silverstein y Edmund White, *The Joy of Gay Sex: An Intimate Guide for Gay Men to the Pleasures of a Gay Lifestyle* (Nueva York: Crown Publishers, 1977), 52.

²⁴ David Galef y Harold Galef, «What Was Camp», *Studies in Popular Culture* 13, n.º 2 (1991): 11-25.

²⁵ Daniel Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture* (Nueva York: Hyperion, 1997).

²⁶ Robert Hofler, «Cult Tuner Pitches Camp on Broadway», *Variety* (blog), 19 de agosto de 2002, <https://variety.com/2002/legit/markets-festivals/cult-tuner-pitches-camp-on-broadway-1117871471/>.

²⁷ Malik Gaines y Alex Segade, «Séance in the Dark Theater: Further Notes on the Death of Camp», *The Journal of Aesthetics & Protest* 3 (2003), <https://www.joaap.org/new3/segadegaines.html>.

²⁸ Steven Cohan, *Incongruous entertainment: camp, cultural value, and the MGM musical* (Durham: Duke University Press, 2005), 19.

²⁹ Cleto, «The Spectacles of Camp», 55.

Sontag “Notes on camp”. Organizado por el Metropolitan Museum de Nueva York, este evento que anualmente congrega a un variado ramillete de celebridades de distintos ámbitos y suscita una intensa cobertura mediática internacional reavivó el interés del *mainstream* por el concepto de camp. Así lo demuestran el aumento de las búsquedas online sobre esta cuestión³⁰ y la proliferación de artículos sobre el tema, muchos de ellos -especialmente en contextos no anglosajones- enfocados a explicar un término desconocido para la mayoría de la población.³¹

Además del empuje puntual de un evento de la importancia de la Met Gala, programas de televisión como *RuPaul’s Drag Race* han venido contribuyendo, de manera sostenida, a la difusión ante un público masivo de la estética, humor y lenguaje camp. Para Schottmiller este programa demuestra que, lejos de haber muerto, el camp continúa siendo una parte integral de la cultura *queer* -también de aquella tan inserta en la lógica capitalista como la del citado programa- en tanto que es utilizada para distintos fines por diversas generaciones.³² Precisamente desde esta perspectiva de un camp cambiante a lo largo de la historia (o, al menos, de la pervivencia de prácticas que trabajan con lo camp) abordamos esta tesis, en la que pretendemos dar cuenta de la presencia mutable de la copla en las prácticas culturales *queer* españolas desde la apropiación del repertorio canónico del género por la subcultura

³⁰ Entre abril y mayo de 2019, coincidiendo con la celebración de la Met Gala, la búsqueda de las palabras “Notes on camp” en el buscador de Google experimentó un destacado incremento (“aumento puntual” en la terminología de la plataforma), quintuplicando las búsquedas de los meses anteriores. «Google Trends», Google Trends, accedido 21 de febrero de 2023, <https://trends.google.es/trends/>

³¹ Significativamente muchos de los artículos de las principales cabeceras españolas sobre moda coincidían, como puede apreciarse en los propios titulares, en la necesidad de definir un concepto que estaba lejos de ser familiar para la mayoría de la población: Clara Ferrero, «Qué es la moda “Camp” y por qué será la temática de la gala Met 2019 | Actualidad», *S Moda EL PAÍS*, 10 de octubre de 2018, <https://smoda.elpais.com/moda/actualidad/que-es-moda-camp-gala-met-2019/>., Marita Alonso, «¿Qué es el camp? Calentamos motores para la gala del MET», *Vanitatis*, 12 de abril de 2019, https://www.vanitatis.elconfidencial.com/estilo/moda/2019-04-12/gala-met-camp_1931686/., «“CAMP”: ¿Qué significa en realidad el tema de la MET GALA de este año?», *Harper’s Bazaar*, 6 de mayo de 2019, <https://www.harpersbazaar.mx/entretenimiento/camp-significado-met-gala-2019/>., Nuria Luis, «Qué es el Camp que explora el MET y por qué es tan necesario en 2019», *Vogue España*, 27 de marzo de 2019, <https://www.vogue.es/moda/news/articulos/que-es-el-camp-exposicion-gala-met-2019-moda/39702>.

³² Carl Schottmiller, «Reading “RuPaul’s Drag Race”: Queer Memory, Camp Capitalism, and RuPaul’s Drag Empire», 119, accedido 6 de diciembre de 2022, <https://www.proquest.com/openview/9ec0818d5acf0dd8a8a3dade814f70ae/1?cbl=18750&pq-origsite=gscholar>.

homosexual durante el franquismo hasta las reelaboraciones posteriores, enunciadas ya desde la visibilidad.

En una entrevista de Jesús Quintero, Carlos Cano -cantautor y defensor de la valía de este género más allá de la apropiación a la que lo sometió el franquismo- decía de la copla que “es la pasión, la manera de gritar lo que gusta y la manera de gritar lo que duele”.³³ Precisamente en el protagonismo de la pasión en las letras de estas canciones cifraban Carmen Martín Gaité y Terenci Moix el potencial transgresor de este género, que -junto a Vázquez Montalbán- ambos reivindicaron como parte de la educación sentimental de varias generaciones de españoles. Eran canciones que, a decir de Martín Gaité, “acunaban el miedo, convocaban el olvido, conjuraban el horror al vacío”.³⁴

Definida por Vázquez Montalbán como “dos minutos, tres, de historias ensimismadas y a veces perfectas”,³⁵ la copla es un tipo de canción unipersonal eminentemente narrativa, de carácter andaluz y temática amorosa y con frecuentes dejes flamencos.³⁶ Denominada también canción española, lo que actualmente llamamos copla³⁷ aglutina una importante diversidad de estilos: Montero identifica hasta cuarenta y un tipos de ritmos diferentes que van de la marcha y el pasacalles a tango, la nana y el danzón entre las coplas más conocidas.³⁸ La investigadora Celsa Alonso resume por su parte los elementos que musicalmente hacen reconocible la copla en los siguientes: ambigüedad modal fluctuante entre el modo mayor y menor, floreos provenientes del flamenco, la escala y cadencia frigia o andaluza) y la

³³ *Entrevista a Carlos Cano. M^a Dolores Pradera y María Vidal - María la portuguesa.*

³⁴ Carmen Martín Gaité, «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», *Tirunfo*, 18 de noviembre de 1972, 36.

³⁵ Manuel Vázquez Montalbán, ed., *Cancionero general del franquismo, 1939-1975* (Barcelona: Crítica, 2000), 60.

³⁶ Para un estudio en profundidad sobre la relación entre copla y flamenco véase Inés María Luna, *Flamenco y canción española*, Colección Flamenco (Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, 2019).

³⁷ Para una revisión terminológica que explica cómo la copla pasó de denominar a un poema-canción folklórico de transmisión oral a referirse a “una canción comercial generalmente a flamencada” véase Alberto Caparrós Álvarez, «¿Esas coplas de aquella España de Franco?: una revisión terminológica», en *Copla, ideología y poder*, ed. Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo (Madrid: Dykinson, 2020), 225-242.

³⁸ Juan Montero Aroca, *La copla: los años de oro, 1928-1958* (Valencia: Tirant Humanidades, 2017), 124.

utilización de patrones rítmicos y armónicos de, principalmente, la zambra, la bulería, la seguidilla y el pasodoble.³⁹

Como género musical con identidad propia acabó de fraguarse durante la II República, si bien -como señalan Enrique Encabo e Inmaculada Matía Polo en su introducción al volumen *Copla, ideología y poder* – “en épocas anteriores ya encontramos expresiones artísticas que podríamos adscribir a esta tendencia”.⁴⁰ Transmitido a través del teatro, la radio y el cine, este artefacto cultural continuó desarrollándose durante la Guerra Civil y el Franquismo, que trató de apropiárselo como vía de transmisión ideológica. Esta instrumentalización propició el desprecio de muchos intelectuales al género, que solo recientemente ha sido objeto de estudio desde el ámbito académico.⁴¹ Tras aproximaciones de corte más periodístico, biográfico o anecdótico (como las de Manuel Román⁴² o Blas Vega⁴³), el trabajo de los propios Matía Polo y Encabo -que además del volumen citado han coordinado, fruto del V Encuentro de la Comisión de Música y Artes Escénicas (SEdEM), *Entre copla y flamenco(s). Escenas, diálogos e intercambios-* o las aproximaciones de Jo Labanyi, Julio Arce, Silvia Martínez, Eva Woods Peiró, José Colmeiro o Inés María Luna son ejemplos de esta mirada académica a la copla y al cine asociado a ella.

Stephanie Sieburth, por su parte, se ha centrado en la manera en que “los oprimidos bajo el franquismo podían utilizar las coplas de la Piquer para poder trabajar y transformar sus intensos sentimientos de terror y dolor de maneras políticamente seguras y emocionalmente

³⁹ Celsa Alonso González, «1900-1936: Modernización, nacionalización y cultura popular», en *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea, 2010*, ISBN 978-84-89457-45-4, págs. 105-142 (Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010), 90.

⁴⁰ Enrique Encabo y Inmaculada Matía Polo, «Introducción», en *Copla, ideología y poder*, ed. Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo (Madrid: Dykinson, 2020), 13.

⁴¹ Para un compendio de la bibliografía generalista sobre copla hasta 2012 véase Jacinto Torres Mulas, «La canción española: tradición, testimonio y pervivencia», en *Conferencia de apertura del curso académico 2012-2013* (Madrid, 2012), <https://www.radoctores.es/imageslib/doc/AP2012-numerocompleto.pdf>.

⁴² Además de colaborar en distintos medios con artículos sobre esta temática Manuel Román ha publicado, entre otros, *Memoria de la copla: la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja* (Madrid: Alianza Editorial, 1993) y *Los grandes de la copla: historia de la canción española* (Madrid: Alianza Editorial, 2010).

⁴³ José Blas Vega, *La canción española: de la Caramba a Isabel Pantoja* (Madrid: Taller El Búcaro, 1996).

manejables”⁴⁴ durante la dictadura. En este sentido la copla proveía de una especie de camuflaje emocional al brindar un espacio de identificación que se convirtió en “una manera de afirmar el yo clandestino para sobrevivir psicológicamente sin correr peligro”.⁴⁵ Sieburth se centra en cómo este mecanismo posibilitó la elaboración de un duelo forzosamente clandestino en el caso de los vencidos de la guerra civil, sin embargo este vínculo entre copla y supervivencia (sugerido ya por Vázquez Montalbán, Carmen Martín Gaité o Basilio Martín Patino) también ha sido aplicado a las experiencias *queer* durante el franquismo.

En este sentido resulta especialmente revelador el trabajo de Alberto Mira, que ha abordado esta cuestión en *Para Entendernos* y *De Sodoma a Chueca*, donde analiza tanto el lugar de la copla en la subcultura homosexual forzosamente clandestina durante el franquismo como las reelaboraciones posteriores de este género -frecuentemente atravesadas por una mirada camp- que tuvieron lugar en la contracultura de la Transición.⁴⁶ Por otra parte Santiago Lomas se ha centrado en su tesis doctoral en el análisis de aquellas producciones cinematográficas que, durante la dictadura, tuvieron una especial significación subcultural motivada por una autoría *queer* que emplea muchas veces los mimbres de lo camp. La copla ocupa un lugar particular en dichas producciones, por lo que Lomas la aborda con detenimiento en su estudio, poniendo el foco en el vínculo que este género musical y las películas asociadas a él mantienen con la subcultura homosexual.⁴⁷ Las aproximaciones de ambos nos interesan especialmente para el propósito de esta tesis.

En este trabajo centraremos nuestra mirada en el componente transgresor de la copla – género plagado de ambivalencias que encierra un mensaje ambiguo al mezclar “elementos de extremo conservadurismo -cuando no reaccionarios- con intuiciones progresistas”.⁴⁸ Nos interesa este carácter transgresor de la copla que le permitió visibilizar “realidades

⁴⁴ Stephanie Sieburth, *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*, trad. Manuel Talens (Madrid: Cátedra, 2016), 24.

⁴⁵ Sieburth, 67.

⁴⁶ Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (Barcelona: Egales, 2004).

⁴⁷ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género».

⁴⁸ Terenci Moix, *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo* (Barcelona: Círculo de Lectores, 1993), 15.

sentimentales imposibles de retratar en otros espacios que no sean la escena”⁴⁹ y convertirse en un espacio de expresión e identificación para la disidencia sexual y la desobediencia femenina que capturó la atención de la mirada camp.

Esa faceta “fantasmal” de la cultura española a la que apunta Jo Labanyi,⁵⁰ esa cara invisible opacada por la alta cultura que encontró en la cultura de masas un lugar donde decir lo indecible, se manifiesta en la copla como un repositorio de otredades donde confluyen lo femenino, lo *queer*, lo teatral, lo excesivo y lo impropio en términos tanto estéticos como sociales. Pese a los intentos de apropiación por parte de un discurso oficial que tenía la eliminación de la disidencia sexual en el centro de su biopolítica,⁵¹ este género musical sirvió como repositorio a la memoria *queer* española durante décadas de represión y desplegó una potencialidad camp que continúa siendo reelaborada en la actualidad desde lugares de enunciación explícitamente *queer*. En esta tesis pretendemos ahondar precisamente en la potencialidad de esa faceta fantasmal de la copla: en concreto, en los repliegues camp que anidan en ella.

Partiendo de la pregunta inicial sobre la existencia de un camp español y dentro de él unas prácticas camp específicamente relacionadas con la copla, trataremos de perfilar las características de este camp coplero y explicar por qué la copla ha sido un producto cultural idóneo para la expresión camp. Asimismo nos preguntaremos por el proceso cambiante que ha posibilitado la pervivencia del imaginario coplero en las prácticas *queer* españolas vinculadas con lo camp y por el rol de las mujeres en el mismo. En el primer capítulo perfilaremos las principales cuestiones teóricas en torno al concepto de camp (definición,

⁴⁹ Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo, eds., *Copla, ideología y poder* (Madrid: Dykinson, 2020), 20.

⁵⁰ Jo Labanyi, ed., *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice* (Oxford University Press, 2002).

⁵¹ Las políticas franquistas de represión de la diversidad sexual han sido objeto de una cuantiosa y heterogénea bibliografía, entre la que destacamos: Víctor Mora Gaspar, *Al margen de la naturaleza: La persecución de la homosexualidad durante el franquismo. Leyes, terapias y condenas*. (Barcelona: Debate, 2016). Geoffroy Huard, *Les gays sous le franquisme: discours, subcultures et revendications à Barcelone, 1939-1977*, Collection Universitas 21 (Villeurbanne: Éditions Orbis Tertius, 2016). Guillermo Portilla Contreras, *Derecho penal franquista y represión de la homosexualidad como estado peligroso*, accedido 18 de marzo de 2023.. Arturo Arnalte, *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo* (Barcelona: Egales Editorial, 2020). Fernando Olmeda, *El látigo y la pluma: homosexuales en la España de Franco*, Colección La buena memoria (Madrid: Oberon, 2004).

problemáticas y marco teórico), mientras que en el segundo nos centraremos en el caso español, en concreto en los problemas de pertinencia y traducibilidad que plantea la utilización de este concepto en España, así como en la penetración del término en el país y su aplicación académica en el contexto español. A continuación pasaremos a desglosar aquellos aspectos de la copla que la han hecho más permeable al *camp* centrándonos en dos cuestiones íntimamente ligadas: por un lado su vínculo con el *kitsch*, el “mal gusto” y el melodrama -cuestión que abordaremos en el tercer capítulo- y por otro lado (íntimamente relacionada con lo anterior) su relación con lo *queer*. Trataremos esta última cuestión en el cuarto capítulo, donde nos detendremos en aquellas características del género vinculadas a la disidencia sexual -especialmente la existencia de cierto subtexto homosexual en algunas de sus canciones y la primacía de la figura de la folclórica como diva - que explican su relación con las formas subculturales homosexuales durante el franquismo y en última instancia con el *camp*.

Nos serviremos de la distinción de Halperin entre una cultura homosexual post-Stonewall que se presenta abiertamente como tal y una subcultura armarizada consistente en la apropiación de elementos de la cultura *mainstream* (muchas veces propiciados por la activación de distintas autorías *queer* altamente codificadas en el seno de la misma),⁵² para distinguir entre la identificación subcultural forzosamente armarizada con la copla durante el franquismo de las reelaboraciones posteriores del género desde lugares de enunciación de abierta visibilidad. Entendemos, en la línea emprendida por Mira⁵³ y continuada por Lomas,⁵⁴ el periodo de la dictadura franquista como una etapa regida en su práctica totalidad por dinámicas culturales pre-Stonewall donde, tanto a nivel institucional como social, se reprimía cualquier enunciación explícita en el ámbito público. Dentro de estas manifestaciones subculturales pre-Stonewall en torno a la copla estableceremos una segunda distinción: por un lado estudiaremos aquellas prácticas basadas en la identificación homosexual con lo que tradicionalmente se ha entendido por “feminidad” y por otro lado las escenificaciones más o menos veladas de la pluma masculina dentro del género, aún durante el franquismo. En

⁵² David M. Halperin, *How to Be Gay* (Cambridge: Belknap Press, 2012).

⁵³ Mira, *De Sodoma a Chueca*.

⁵⁴ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género».

este segundo sentido destacaremos a los llamados “cancioneros”, herederos artísticos de Miguel de Molina como Tomás de Antequera, Antonio Amaya, Pedrito Rico o Rafael Conde el Titi, mientras que en el primer punto estudiaremos el corpus clásico de la copla -con especial énfasis en las letras de Rafael de León- interpretado por artistas femeninas como, entre otras muchas, Concha Piquer, Juana Reina, Estrellita Castro o Lola Flores o Marifé de Triana. Dentro de las primeras diferenciaremos, siguiendo en este punto la posición que sostiene Lomas en su tesis,⁵⁵ entre unas prácticas subculturales de identificación con la feminidad coplera que no pueden llegar a ser entendidas como camp por encontrarse ausente el componente humorístico de otras en las que el elemento cómico sí está presente, justificando su lectura dentro del marco de lo camp. Si por un lado en el corpus clásico de la copla abunda una veta trágica (posiblemente la más conocida), también hay una parte del repertorio de la canción española que -como veremos- arroja una mirada humorística y autoconsciente sobre los estereotipos de género. Esta parte del repertorio -la más susceptible de ser leída como camp- está muchas veces vinculada a su vez, como argumentaremos, con el constructo social de la distinción y el buen gusto asociado a su vez a las transgresiones femeninas. La existencia de esa veta cómica de la copla nos habla de una mirada camp inserta en el propio repertorio canónico del género que antecede a las reelaboraciones posteriores, que con frecuencia dialogan con ella.

Para intentar determinar el grado de parentesco con lo camp de cada uno de los artefactos analizados a lo largo de la tesis (letras de canciones, actuaciones musicales, escenas de películas, cómics, textos literarios...) hemos rastreado en ellos la presencia de los tres rasgos con que Newton caracterizara de manera temprana lo camp: incongruencia, teatralidad y humor, a los que sumamos el esteticismo al que apuntara Babuscio (quien consideraba la ironía, el humor, la teatralidad y el esteticismo los cuatro principios básicos del camp). Para Newton la incongruencia (generalmente referida a cierta inconsistencia o tensión en lo que a

⁵⁵ Así resumen Lomas en su tesis esta distinción: “Creo que pueden establecerse dos derivas culturales: por un lado, la integrada por expresiones queer codificadas mediante lo que tradicionalmente se ha conceptualizado como feminidad, realizadas en la cultura mainstream de formas fundamentalmente serias por creadores queer; por otro lado, la integrada por expresiones más explícitamente queer cargadas de ironía y frivolidad que puede identificarse como la tradición de lo camp”. Santiago Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género» (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2020), 79, <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31081>.

la representación de los roles tradiciones de género se refiere) es la temática del camp, la teatralidad es el estilo (vinculado a los aspecto más formales y estilísticos) y el humor la estrategia (relacionado tanto con el componente lúdico como con su potencial político, estrechamente vinculado a su carácter paródico).⁵⁶ El esteticismo al que se refiere Babuscio nos da la clave de una cierta primacía de la forma sobre el contenido que, en términos de estilo se traduce en un exceso que rebasa las convenciones: “Camp aims to transform the ordinary into something more spectacular (...) But the emphasis on style goes further. Camp is often exaggerated. When the stress on style is outrageous or too much”.⁵⁷

En el caso de la escenificación de la pluma encarnada por los llamados cancioneros consideraremos hasta qué punto sus performances pueden ser entendidas como camp o responden más bien a una vuelta de tuerca a las mismas dinámicas de identificación subcultural con lo femenino de la tradición trágica de la copla deteniéndonos en diversos ejemplos concretos de las mismas. Por otra parte problematizaremos su situación fronteriza entre las dinámicas pre y post-Stonewall dando cuenta del dinamismo de las carreras de estos artistas en cuanto a la explicitud de su homosexualidad o bisexualidad conforme iba siendo posible expresarla en el ámbito público. A propósito de estas prácticas escénicas de (más o menos) visible disidencia sexual en el seno de la canción española abordaremos también, siguiendo a Alicia Navarro, la condición de la copla de depositaria de cierta *queerness* ibérica que posibilita la existencia en su seno de este tipo de prácticas y la hace particularmente permeable al camp.

En el quinto capítulo nos focalizaremos en el análisis de la evolución de las prácticas *queer* españolas que han empleado la copla como materia prima desde una posición de abierta visibilidad dentro de unas dinámicas propias de la cultura homosexual post-Stonewall poniendo especial atención a su vinculación con el camp. Siguiendo un criterio cronológico, dividiremos este capítulo en tres apartados: un primero dedicado a la Transición (especial, pero no exclusivamente, al rol de la copla en la contracultura de la época de la mano de creadores como Ocaña, Nazario o Pedro Almodóvar), un segundo dedicado al periodo de tiempo entre los años noventa (marcado por un cierto *revival* del género) y la primera década

⁵⁶ Newton, *Mother camp*, 46.

⁵⁷ Babuscio, «Camp and the Gay Sensibility», 43.

de los años dos mil y un tercer apartado sobre el momento actual, en el que consideramos que está teniendo lugar un repunte en el interés por este género desde la cultura *queer* contemporánea. Trataremos de identificar las similitudes y diferencias entre estos distintos abordajes, fuertemente condicionadas por la distancia generacional y los avances de los movimientos de liberación para responder al objetivo principal de esta tesis: el porqué de esta pervivencia. En el sexto y último capítulo nos preguntaremos qué papel tienen las mujeres en este camp coplero, habida cuenta de la a menudo problemática relación que mantienen tanto el camp como la canción española con el feminismo. En este sentido estudiaremos las reelaboraciones de la figura de la folclórica desde posicionamientos abiertamente feministas de artistas como Martirio, La Shica o María Peláe poniendo el foco en la cuestión de hasta qué punto estas prácticas femeninas pueden ser leídas como camp. A continuación, para finalizar, pasaremos a resumir las conclusiones de la tesis.

Con este estudio pretendemos en última instancia contribuir a la construcción de una genealogía *queer* propia a través del análisis del camp coplero como práctica de resistencia y goce *queer* en el Estado Español. La necesidad, como señalara Fefa Vila, de aplicar una perspectiva local y situada para dotar a nuestro presente (frente a la hegemonía de lo anglosajón) de una historia propia,⁵⁸ pasa en nuestro caso por la exploración del papel de la copla en el camp español: desde su rol como subcultura homosexual en el armario durante la dictadura franquista hasta las reformulaciones posteriores que, desde la Transición hasta la actualidad, emplean la canción andaluza para distintos fines. Pretendemos entender cómo tanto el exceso melodramático como el componente humorístico de la copla han articulado un discurso de goce y resistencia que en ocasiones ha tomado la forma de lo camp y que podemos rastrear desde los inicios del género hasta la actualidad. La historia de la disidencia sexual española está cuajada de lunares y batas de cola...nuestra intención es rastrear esta genealogía del arrebató y el exceso, de la peineta y la pestaña postiza, del aspaviento, el artificio y -ante todo y sobre todo- la pasión.

⁵⁸ Fefa Vila, «Caminando sobre la cuerda floja: notas sobre políticas queer en el Estado español», en *Cuerpos-sexualidades heréticas y prácticas artísticas antecedentes históricos en el Estado español: de la teoría a la práctica y viceversa*, ed. Tatiana Sentamans y Daniel Tejero (Altea: Generalitat Valenciana, 2010), 152-57.

METODOLOGÍA

Originado en el seno de un grupo marginado y frecuentemente condenado a la invisibilidad el camp es, como señala Amícola, “una de las manifestaciones más singulares e inasibles de la época actual” y la demostración última de que “la cultura de masas (y todo lo marginado en el siglo XIX) ha dejado de verse encerrada en el altillo de la casa burguesa”: en este sentido, continúa, “podría decir que la loca (...) ha bajado a la sala y se sienta ahora en la mesa”.⁵⁹ El banquete de lo camp incluye una heterogénea fluidez conceptual que, en tanto que objeto de estudio, le ubica en una encrucijada entre comodificación, género, estética y gusto que parece repeler cualquier estrategia estabilizadora. Cleto se vale de la metáfora del diamante enunciada por el comediante británico Kenneth Williams (“Camp is a great jewel, 22 carats”, dijo en una entrevista para la revista londinense *Gay News*) para ilustrar tanto el valor y el poder sugestivo del camp como su polifacética complejidad.⁶⁰ Al igual que el diamante, inscrito en un sistema de lujo socialmente construido, el camp depende del contexto para ostentar su valor y de un ojo experto para su identificación. El valor reflectivo de lo camp como comentarista del sistema de género o de la cultura popular es parangoneable también a la pulida superficie de un diamante, con el que coincide en su polivalencia como elemento decorativo o práctico: como un diamante, la dureza del camp permite practicar incisiones en cuestiones como las políticas sexuales o la relación entre alta y baja cultura. En resumen, “the camp gem’s facets are critically enlightening not so much in their single, specific reflection, but as refractins the outer, cultural light through their systemic, inter-relational complexity”.⁶¹ Pero la del diamante no es la única metáfora que emplea Cleto, que también compara el camp con un edificio torcido (en referencia al doble sentido de *queer*) construido sobre “arenas discursivas”. Tal vez, continúa, reconocer el fracaso y la traición como parte del horizonte de posibilidad de lo camp y rehuir de cualquier estrategia

⁵⁹ José Amícola, *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (Buenos Aires: Paidós, 2000), 48.

⁶⁰ Fabio Cleto, «Introduction: Queering the Camp», en *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject; a Reader*, ed. Fabio Cleto (Edimburgo: Edinburgh Univ. Press, 2008), 6.

⁶¹ Cleto, 7.

estabilizadora sean el camino para “dar al camp una dimensión de posibilidad como objeto de discurso”.⁶²

La metodología, pues, con la que intentar capturar el brillo polivalente de todas las caras de este diamante -que en nuestro caso particular cuelga del cuello de una folclórica recién aterrizada de una gira americana- es necesariamente interdisciplinar en la línea de una metodología *queer* que, como expresara Halberstam es en cierto sentido “una metodología carroñera, que utiliza diferentes métodos para recoger y producir información sobre sujetos que han sido deliberada o accidentalmente excluidos de los estudios tradicionales del comportamiento humano”.⁶³ Como precisa Lucas Platero no existe una única metodología *queer* del modo en que no hay una única metodología interseccional, feminista, postcolonial o antirracista,⁶⁴ de manera que las características concretas de nuestro objeto de estudio -cuyo abordaje ha requerido el análisis de textos de distinto tipo (cinematográficos, literarios, artísticos...)- nos han llevado a emplear una metodología que aúna, en la línea ampliamente abordada por los Estudios Culturales, herramientas de varias disciplinas.

Para abordar ese multifacético encanto del camp coplero e intentar aprehender las dinámicas de ese edificio torcido, hemos realizado -además de una pormenorizada indagación en la bibliografía que sostiene el marco teórico de la tesis- un trabajo de archivo orientado fundamentalmente a dos cuestiones: perfilar la penetración del concepto de camp en España a través de cuatro vías (literatura, prensa escrita, televisión e industria discográfica) y caracterizar la construcción de la figura de la folclórica como diva gay a través del análisis de revistas de la Transición dirigidas a un público homosexual como *Party* o *Pierrot*. Asimismo hemos puesto el foco en un corpus de obras que consideramos representativas de cierta genealogía intermitente que ha encontrado en la copla una vía expresión vinculada con el camp. Por un lado hemos querido aproximarnos al repertorio canónico de la copla con el objetivo de perfilar su vínculo tanto con el *kitsch* como con lo *queer*, para entender en última instancia su relación con el camp: para ello hemos emprendido, por un lado, una

⁶² Cleto, 9.

⁶³ Jack Halberstam, *Masculinidad femenina*, trad. Javier Sáez (Barcelona: Egales, 2018), 35.

⁶⁴ Lucas Platero Méndez, «¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer?», en *Otras formas de (re)conocer: reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista* (Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2015), 83.

aproximación filológica a las letras de algunas de sus canciones más emblemáticas atendiendo tanto a cuestiones temáticas como a aquellas características formales que vertebran la especificidad del lenguaje poético de la copla. Por otra parte hemos analizado las interpretaciones de estas canciones valiéndonos esta vez de una metodología de análisis de la imagen. Todo ello para caracterizar el canon de la copla con respecto a los rasgos más pertinentes a nuestro objeto de estudio (teatralidad, remedo paródico de los roles de género, exceso estético, etc.). Posteriormente nos hemos centrado en el análisis de determinadas prácticas artísticas que, tanto en el marco de la contracultura de la transición como en el de la creación *queer* actual, revisitan el imaginario de la copla. La diversidad de los textos analizados (literarios, fílmicos, televisivos, plásticos...) nos ha llevado de nuevo a emplear una metodología híbrida en la línea de los Estudios Culturales en consonancia con el carácter interdisciplinar del estudio.

La propia naturaleza de nuestro objeto de estudio ha condicionado -como comentábamos- la heterogeneidad (formal y conceptual) del corpus de prácticas analizadas, que comprende letras de coplas, actuaciones de cantantes, declaraciones a la prensa, obras literarias *queer* que han tematizado la canción española, performance travestis, intervenciones televisivas, cómics, pinturas, collages, obras de teatro y películas. La metodología empleada para el abordaje de este variado conjunto de manifestaciones culturales ha sido el análisis textual, ya que hemos entendido todos estos artefactos como textos culturales: formas concretas de producción y creación de significados en las que es posible encontrar las huellas de una cambiante y multifacética vinculación entre copla y camp a través de mecanismos como la intertextualidad.

Nuestro análisis de los textos estará primordialmente encaminado a detectar la presencia de marcadores tanto temáticos como formales vinculados a los cuatro rasgos que, como comentábamos en la introducción, consideramos que (siguiendo a Newton y Babuscio) caracterizan las prácticas camp: incongruencia (casi siempre sobre el género), teatralidad, humor y esteticismo (exceso, primacía de lo formal). Emplearemos la presencia o ausencia de estos rasgos en los distintos artefactos culturales analizados como medio de arrojar luz sobre su vínculo con el camp. Algunos marcadores que nos ayudarán a identificar la presencia de estos rasgos serán el interés por la inestabilidad -e incluso incoherencia- de binarismos como hombre/mujer, heterosexual/homosexual o rico/pobre, la tendencia a la sentimentalidad y el exceso (que tendrá su correlato en la utilización de la forma narrativa del

melodrama, con el consiguiente empleo de personajes arquetípicos y dramatismo), el carácter paródico y la primacía de la forma, así como ciertos códigos particularmente relacionados con la subcultura homosexual como el culto a la diva folclórica y la identificación con su figura. Todo ello configura un reciclaje que -en tanto que “distanciamiento comprometido”-⁶⁵ puede oscilar entre lo irónico y lo profundamente emocional.

⁶⁵ Mira, «Distanciamientos Comprometidos».

CAPÍTULO 1

LOS SENDEROS TORCIDOS DEL CAMP: DEFINICIÓN, PROBLEMÁTICAS Y MARCO TEÓRICO

No straight paths are available in camp

FABIO CLETO⁶⁶

1.1. Cuando definir es traicionar: hacia una caracterización del camp

Hasta tal punto ha sido habitual que las propuestas descriptivas del camp comiencen hablando de la dificultad que supone definirlo, que esta cuestión ha constituido un verdadero mitema en la literatura académica al respecto. Desde la pionera en el abordaje de este fenómeno -Susan Sontag- hasta las más recientes aportaciones sobre el tema, con frecuencia se ha incidido en lo inasible del concepto, en el escollo teórico que supone acotar el alcance del término, establecer sus principales características o dilucidar si se trata de un estilo en sí mismo o de una manera de aproximarse a los productos culturales. Discernir qué entra dentro del saco de purpurina de lo camp se ha presentado con frecuencia como una tarea difícil, cuando no imposible: en este sentido el maestro del teatro camp Charles Ludlam afirmó “I don’t think camp can be defined”.⁶⁷

En la novela *The World in the Evening* (Christopher Isherwood, 1954), que constituye una de las más tempranas aproximaciones literarias a este fenómeno, cuando el personaje de Charles le explica al protagonista, Stephen, en qué sentido se utiliza la palabra “camp” en los círculos homosexuales incide precisamente en la dificultad de hacerlo: “It’s terribly hard to define. You have to meditate on it and feel it, intuitively, like Laotse’s ‘Tao’”. Pero sin embargo, continúa, una vez que captas el significado de tan inasible e intuitivo concepto es imposible vivir sin él: “Once you’ve done that, you’ll find yourself wanting to use the word

⁶⁶ Fabio Cleto, ed., *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject; a Reader* (Edimburgo: Edinburgh Univ. Press, 2008), 8.

⁶⁷ Citado por Bergman, *Camp grounds.*, 4.

whenever you discuss aesthetics or philosophy or almost anything. I never can understand how critics managed to do without it”.⁶⁸ Una vez que conoces el concepto, ves camp por todas partes, parece señalar Isherwood; en esa misma línea Booth considera que la clave para definir el camp es precisamente reconciliar su marginalidad con su evidente ubicuidad.⁶⁹ El camp está por todas partes y se diría que todo (o casi todo) parece susceptible de ser catalogado como tal. Esto amenaza con convertir a nuestro escurridizo concepto en una suerte de “objeto de discurso imposible”, como señalaba Mauries en su *Second manifeste camp*, donde consideraba el camp como una especie de “agresión cultural”.⁷⁰ Dicha agresión vendría dada precisamente por esa violenta incoherencia de lo camp -reflejada en la difícilmente abarcable amalgama de referencias en apariencia inconexas que se han venido catalogando como tal- y que en última instancia dificulta el empeño de justificar que todo ese heterogéneo conjunto está sujeto a algún tipo de unidad. Tratar de definir el camp es “como intentar sentarse en la esquina de una habitación redonda”⁷¹ o perseguir a “una iridiscente libélula difícilmente apresable”.⁷²

En sus célebres “Notes on camp” Susan Sontag advertía que hablar del camp -tratar de definirlo, clasificarlo, intelectualizarlo- no comporta solo una notable dificultad sino también en cierta medida una traición, en tanto que supone la desvelación de una suerte de lenguaje codificado. El camp, ya sea por felonía o mera dificultad, siempre ha parecido repeler históricamente el ejercicio necesariamente limitante de la definición. Cleto sugiere, dado el insistente rechazo del camp ante cualquier estrategia estabilizadora, que tal vez la escurridiza definición del camp resida precisamente en los modos y razones por los que se ha resistido a ser definido.⁷³ De este modo se evitaría, o al menos se trataría de evitar, la trampa de las definiciones esencialistas o deterministas. El convertir al camp en un objeto de discurso posible pasaría entonces por asumir que, como señala Cleto cuando -haciendo un juego de

⁶⁸ Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (Nueva York: Penguin Random House, 1954). 106.

⁶⁹ Mark Booth, *Camp* (Londres: Quartet Books, 1983), 11.

⁷⁰ Patrick Mauriès, *Second Manifeste camp* (Paris: SEUIL, 1979).

⁷¹ Medhurst, Andy, «Batman, Deviance and Camp», en *Signs of Life in the U.S.A. : Readings on Popular Culture for Writers*, ed. Sonia Maasik y James Fisher Solomon (Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994), 332.

⁷² Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 9.

⁷³ Cleto, *Camp*, 6.

palabras con la doble acepción de “*straight*” (recto y hetero)- afirma que “No straight paths are available in camp”.⁷⁴

Pese a que las tentativas definitorias de quienes recorrieron estos senderos torcidos del camp están lejos de ofrecer una lista cerrada de sus características, estos cuatro puntos básicos compendiados por Bergman recogen aquellos rasgos que mayor consenso han generado:

1. El camp es un estilo que favorece la exageración, el artificio y lo extremo
2. El camp existe en tensión con la cultura popular, comercial o de consumo.
3. La persona que puede reconocer el camp (o producirlo) está fuera del mainstream cultural
4. El camp está afiliado con la cultura homosexual⁷⁵

En un sentido formal el camp se relaciona con el exceso estético, con toda la dificultad que conlleva el relativismo inherente a la noción de exceso: ¿excesivo con respecto a qué? Precisamente esta cuestión pondrá al camp en el centro del debate sobre la espinosa cuestión del gusto. En su trabajo sobre lo camp en el cine musical hollywoodiense Steven Cohan alude al camp como ese “little something extra” en referencia a la escena de la película *A Star is Born* (George Cukor, 1954) en la que Norman Maine (James Mason) alaba el estilo interpretativo de la aspirante a estrella Esther Blodgett (Judy Garland) con estas palabras: “You’ve got that little something extra Ellen Terry talked about. (...) Ellen Terry, a great actress long before you were born. She said that’s what star quality was, that little something extra. Well, you’ve got it⁷⁶”. Ese “little something extra” se ha relacionado con el *kitsch*, la cursilería y el almibaramiento estético, con lo alambicado y teatral, con el deje barroquista y espectacular que tantas veces se ha contrapuesto al “verdadero arte”, situando al camp en el centro de un enconado debate: el de la acotación de los límites mismos del arte.

En cualquier caso ese “exceso” tiene mucho que ver con la insoslayable, aunque a menudo incómoda, vinculación del camp con la disidencia sexual y las elaboraciones más visibles e insolentes de la misma. En este sentido José Amícola resume las definiciones del camp por parte de los críticos norteamericanos como una “desnaturalización posmoderna de las categorías de género”, una estrategia de visibilización de la naturaleza artificiosa de las mismas

⁷⁴ Cleto, 8.

⁷⁵ Bergman, *Camp grounds*, 5.

⁷⁶ Cohan, *Incongruous entertainment*. 29.

que en última instancia entroncaría con los discursos *queer* y sería empleada como una herramienta micropolítica desde un lugar de enunciación en principio disidente con el orden dominante”. De esta manera se trataría de “una manifestación del discurso queer frente a la imposibilidad de asumirse como persona bajo la presión heterosexual compulsiva y los vínculos enunciativos del orden dominante”.⁷⁷

Esta estrategia va a surgir como una forma de reutilización de la cultura de masas: una suerte de reciclaje que apunta a cierta crítica a la cultura dominante pero formulada utilizando los mismos términos de esa cultura, de ahí que sea “una forma ideológica llevada a sus extremos que contiene contradicciones en su mayor estado de productividad”.⁷⁸ Los códigos de la cultura de masas, especialmente aquellos más específicamente vinculados con las nociones de *kitsch* y con la representación de los roles de género tradicionales (en el caso de Estados Unidos el cine del Hollywood clásico, en Latinoamérica la telenovela y en España la copla) se llevan al paroxismo en un ejercicio que, entendido en estos términos, plantea - aunque desde la ambigüedad que genera el emplear el mismo lenguaje- una resignificación de los mismos. Esta resignificación se produce desde los resortes de lo paródico, de modo que el camp funciona como un dispositivo paródico que utiliza la ironía, la exageración, la teatralidad, la incongruencia y el humor para cuestionar el estatus del pre-texto (en el sentido del discurso inicial que este dispositivo parodia, aquello que toma como materia prima) como “original” o “natural”: “Camp is defined as a parodic device that uses irony, exaggeration, theatricality, incongruity, and humor to question the pretext’s status as “original” or “natural”.⁷⁹ Esto entroncaría por un lado con las especificidades de una “gay-coded strategy” que parte de la cultura mainstream para plantear sus diferencias y disidencias pero a la vez evidencia el vínculo del camp con cierta tendencia posmoderna a la metarreferencialidad entendida como la manera en la que los textos atraen la conciencia de su propio estatus mediado y carácter construido. En palabras de Horn: “The summary also stresses camp’s connection to metareferentiality -how texts draw awareness to their mediated status,

⁷⁷ Amícolá, *Camp y posvanguardia*. 50.

⁷⁸ Amícolá, 53.

⁷⁹ Katrin Horn, *Women, camp, and popular culture* (Cham: Palgrave Macmillan, 2017), 6.

foregrounding their own constructedness and thus the discursive, rather than the “natural” quality of their represented contents”.⁸⁰

El camp -cuyos rasgos formales más repetidos son la teatralidad, artificialidad, exageración, esteticismo y celebración de la incongruencia, el humor, la parodia y la ironía- ha sido entendido como una práctica histórica y social, una economía cultural, un discurso, un sistema semiótico, una formación identitaria y una manera de lidiar con la cultura de masas. Si en 1986 Andreas Huyssen invitaba a considerar el inevitable proceso que parecía tornar más nebulosos los límites entre el “arte elevado” y la “cultura de masas” como una posibilidad e insistía en que, en el caso de existir alguna “condición posmoderna de la literatura y las artes” era precisamente el borrado de esa línea, como demostraba el hecho de que muchos artistas hubieran incorporado formas de la cultura de masas a sus obras⁸¹, el camp se plantea también como un producto bastardo de estos procesos difuminadores.

La resistencia del camp a los procesos categorizadores parece apuntar, en definitiva, a cierta capacidad del camp para ser una-cosa-y-otra-distinta al mismo tiempo (a menudo, aunque no siempre precisamente la contraria) que se ha venido anunciando como incongruencia, ambigüedad, duplicidad o ambivalencia. El camp ha sido caracterizado como serio y antiserio, como elitista y popular, como político y como apolítico...¿puede de verdad todas estas cosas a la vez? Según Sontag la duplicidad inherente al camp está estrechamente vinculada con su tendencia a la teatralidad y el artificio:

La sensibilidad camp es aquella que está abierta a un doble sentido en que las cosas pueden ser tomadas. Pero no es ésta la construcción familiar dicotómica de un significado literal, por una parte, y un significado simbólico, por otra. Es, más bien, la diferencia entre la cosa en cuanto significa algo, cualquier cosa, y la cosa en cuanto puro artificio.⁸²

Si bien esta escurridiza característica de la duplicidad sea la responsable de las dificultades que entraña su definición, puede que también sea, como señala Mira, precisamente su elemento más definitorio.⁸³ Dividir el camp en tipologías, tratar de dotarlo de una estructura interna que controle su idiosincrática ambivalencia ha sido una estrategia frecuente de

⁸⁰ Horn, 6.

⁸¹ Andreas Huyssen, *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, filosofía e historia (Buenos Aires: Hidalgo, 2002), 9-10.

⁸² Sontag, «Notas sobre lo camp», 362.

⁸³ Mira, «Distanciamientos Comprometidos».

intentar neutralizar esa duplicidad característica del camp o al menos de explicarla a través de la fragmentación del fenómeno. Encontramos un ejemplo temprano en Isherwood, que distingue entre un “*High*” y un “*Low*” camp:

You thought it meant a swishy little boy with peroxidized hair, dressed in a picture hat and a feather boa, pretending to be Marlene Dietrich? Yes, in queer circles, they call that camping. It’s all very well in its place, but it’s an utterly debased form (...) What I mean by camp is something much more fundamental. You can call the other Low Camp if you like; then what I’m talking about is High Camp. High Camp is the whole emotional basis of the ballet, for example, and of course baroque art. You see, true High Camp always has an underlying seriousness. You can’t camp about something you don’t take seriously. You’re not making fun of it; you’re making fun out of it. You’re expressing what’s basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance. Baroque art is largely camp about religion. The ballet is camp about love...Do you see at all what I’m getting at? ⁸⁴

La distinción de Isherwood entre un “*Low Camp*” camp al que identifica con la performance travesti y “*High Camp*” del que ofrece como ejemplos el ballet o el arte barroco es tan solo uno de los múltiples intentos de taxonomización de lo camp: Sontag diferencia el camp *naïve* del deliberado, Dyer y Babuscio distinguen el verdadero camp del camp heterosexual y, en la misma línea, Meyer diferencia del Camp inherentemente homosexual las apropiaciones hetero a las que llama Pop Camp. Estas distinciones operan, según Cleto, como mecanismos para hacer entendible la diversidad, ambivalencia y contradicción inherente al fenómeno mismo del camp. El camp, como señala Hueso, “escapa de los parámetros interpretativos tradicionales, siempre duales” precisamente porque no es “ni bello ni feo, ni subversivo ni conservador, ni serio ni frívolo, ni auténtico ni teatral” sino que configura “un terreno resbaladizo de reflexión en el que es muy fácil tropezar con esencialismos de los que no queremos formar parte”.⁸⁵ Long defiende, a propósito de la fusión en el camp de lo lúdico y lo serio, que se trata de un fenómeno dialéctico en el que opera una suerte particular de dialéctica que no funciona por oposición sino por fusión, abigarramiento y yuxtaposición de contrarios que se (con)funden en un oxímoron particularmente enrevesado que provoca a la vez extrañeza y fascinación.⁸⁶

⁸⁴ Isherwood, *The World in the Evening*, 106.

⁸⁵ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 14.

⁸⁶ Scott Long, «The Loneliness of Camp», en *Camp grounds: style and homosexuality*, ed. David Bergman (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 78-91.

Esta ambigüedad y duplicidad propias del *camp* vienen dadas en buena medida precisamente por su proteica relación con los contornos difusos de lo *kitsch*. No resulta extraño por tanto que precisamente la determinación de la naturaleza concreta de esa vinculación haya protagonizado en buena medida los distintos intentos definitorios de lo *camp*, que en no pocas ocasiones se ha caracterizado como un *kitsch* de vuelta, un *kitsch* consciente de sí o una relectura posmoderna del kitsch primigenio. Para Long el *camp* es esencialmente actitud sobre el *kitsch*, una respuesta consciente a su ubicuidad ⁸⁷, Howard lo definía como “a gay sort of outdoor kitsch”⁸⁸, mientras que Sontag afirmaba que “muchos ejemplos de *camp* los constituyen cosas que, desde un punto de vista “serio”, son mal arte o *kitsch*.⁸⁹

Si el *camp* entra en la discusión intelectual en la década de 1960, el *kitsch* -casi siempre entendido como problema- viene preocupando a las élites intelectuales desde sus orígenes a mediados del siglo XIX y siendo objeto de elucubración con especial intensidad a partir de los años treinta del siglo XX. Las distintas hipótesis sobre su origen etimológico son, si bien en absoluto concluyentes, muy reveladoras en lo que a algunas de las características esenciales del fenómeno se refiere, ya que parecen apuntar al ámbito del engaño, la degradación o la falta de valor artístico.⁹⁰ Estos matices negativos, aparentemente indisociables de la noción misma de *kitsch* en tanto que reverso del “verdadero arte”, aparecen plasmados en los estudios sobre este fenómeno desde sus mismo inicios: de hecho el primer libro dedicado íntegramente al estudio del *kitsch*, publicado en 1925, escrito por Fritz Karpf y titulado *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst* (“El kitsch. Un estudio sobre la degeneración del arte”) alberga en su propio título esa idea de degeneración, esa concepción del *kitsch* como

⁸⁷ Long.

⁸⁸ Philip Howard, *New Words for Old* (Londres: Unwin, 1980), 4.

⁸⁹ Sontag, «Notas sobre lo *camp*», 359.

⁹⁰ Friedrich Kluge, en *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache* (1899), señala al mundo pictórico como el lugar de origen del término y apunta también su posible vinculación tanto con “kitsche” (raspar el lodo de la carretera) como con “verkitschen” (recoger basura de la calle, vender barato). La palabra inglesa “*sketch*” referida a los bocetos rápidos y poco esmerados que los turistas estadounidenses solían comprar en Centroeuropa ha sido también señalada como posible origen del *kitsch*. Menninghaus por su parte señala cierto parentesco entre numerosos vocablos alemanes que comparten la terminación “tsch” y tienden a describir objetos o acciones humildes con cierto matiz de degradación sobre ellas. Winfried Menninghaus, «On the Vital Significance of Kitsch: Walter Benjamin’s politics of Bad Taste», en *Walter Benjamin and the architecture of modernity*, ed. Benjamin, Andrew y Charles Rice, Anamnesis (Prahan, Vic: re.press, 2009), 40.

una degradación deformada del arte. El uso del concepto de degeneración -que poco después los nazis emplearían también en el ámbito artístico para sus propios fines- da buena idea de la vinculación del *kitsch* con la inadecuación y los aspectos más negativos del ámbito estético-artístico desde el mismo momento en que comenzó a reflexionarse sobre el tema.

El heterogéneo reino del *kitsch* también ha suscitado cuestiones sobre la recepción: mientras que algunos lo han considerado una cualidad de los objetos pseudoartísticos otros han señalado, como Abraham Moles, que “es uno de esos tipos de relación que mantiene el hombre con las cosas, un modo de ser más que un objeto o aún un estilo”.⁹¹ También han llamado la atención sobre su carácter situacional Theodor Adorno (“lo que fue arte puede llegar a ser kitsch”) y Thomas Kulka, cuyas condiciones para identificar el *kitsch* (representación fácilmente reconocible de un tema emotivo o bello que “no enriquece sustancialmente nuestras asociaciones mentales ligadas al objeto representado”)⁹² pertenecen -como observa Sarasola- al campo de la recepción.⁹³ Pese a que algunos de los valores asociados al *kitsch* (gusto por la decoración, cierta inadecuación, “mal gusto”...) puedan rastrearse como un fenómeno más o menos permanente en todo el arte (de hecho ha sido frecuentemente asociado a movimientos artísticos pretéritos como el Barroco, el Romanticismo, el Rococó o el Art Nouveau), el fenómeno *kitsch* -que según Calinescu “carece por completo de profundidad histórica, es un concepto puramente moderno”⁹⁴- es fruto de la coyuntura social y cultural del contexto centroeuropeo de mediados del siglo XIX. Para Moles y Wahl el *kitsch* se construye por la tensión entre la vida libre y romántica y el deseo burgués de instalarse y acumular bienes,⁹⁵ mientras que Adorno ve en él una manifestación genuinamente postindustrial producto del auge del capitalismo y la consolidación de la burguesía y las necesidades de las masas sociales que ofrece claves para entender la noción misma de arte: “el arte implica en su concepto lo kitsch”.⁹⁶ Esta profunda

⁹¹ Abraham A. Moles, *El kitsch: el arte de la felicidad* (Barcelona: Paidós, 1990), 41.

⁹² Tomáš Kulka, *Kitsch and Art* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996).

⁹³ Beñat Sarasola, «La reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates estéticos», *Revista de Filosofía* 76 (27 de diciembre de 2019): 177.

⁹⁴ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo* (Madrid: Tecnos, 2003).

⁹⁵ Abraham A. Moles (1920-1992) y Eberhard Wahl, «Kitsch et objet», *Communications*, n.º 13 (1969): 105-29.

⁹⁶ Theodor Adorno, *Teoría estética* (Tres Cantos: Akal, 2011), 174.

imbricación de lo *kitsch* con la propia esencia de lo artístico y el contexto social en el que se desenvuelve explica en gran medida lo prolífico de los sucesivos debates en torno a este fenómeno alentados por los textos de autores como Broch, Adorno, Benjamin o Greenberg. En torno a lo *kitsch* se articularon posturas que defendían o condenaban la cultura de masas en una polarización que Umberto Eco resumió en su obra de 1965 como *Apocalípticos e integrados*.⁹⁷ Frente a la condena de Adorno (y con él buena parte de la Escuela de Frankfurt) se plantean otras visiones que hacen hincapié en el componente de democratización cultural inherente al *kitsch* y la cultura de masas, lo que Eco llamará posturas integradas. Una de las más tempranas y originales aportaciones al debate fue la de Benjamin, quien en “Dream Kitsch” -escrito en 1925 y originalmente publicado en *Die neue Rundschau* en enero de 1927 - vinculaba el *kitsch* al componente onírico del surrealismo.⁹⁸ Esto por un lado contrasta con la visión de Vanguardia y *Kitsch* como fenómenos enfrentados y contrapuestos que postularía con particular vehemencia Greenberg en su defensa de la experimentación de las Vanguardias frente el conservadurismo formal del *kitsch* o “arte de retaguardia”,⁹⁹ al tiempo que apunta a cierta defensa de lo *kitsch*, al menos de dos de sus componentes más esenciales: la sentimentalidad y el carácter formulaico. Benjamin parece encontrar en el almibaramiento reiterativo del *kitsch* algo de verdad y autenticidad, algo estrechamente vinculado a la experiencia humana,¹⁰⁰ frente a la habitual asociación entre el *kitsch* y la mentira en la que más adelante incidirán autores como Broch.¹⁰¹ El *kitsch* satisface también la necesidad creciente en la sociedad de la época de “apoderarse del objeto en su más próxima cercanía, pero en imagen, y más aún en copia, en reproducción”;¹⁰² su accesibilidad material y conceptual -lo reiterativo, acomodaticio y confortable de la experiencia estética que ofrece- hacen al objeto *kitsch* el bálsamo idóneo para tal propósito. Los alambicados muebles, lámparas, esculturas de escayola o cuadros pintados en serie del *kitsch* decimonónico ya comportaban cierta

⁹⁷ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados* (Tusquets, 1995).

⁹⁸ Walter Benjamin, «Dream Kitsch», en *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, ed. Michael William Jennings, Brigid Doherty, y Thomas Y. Levin (Cambridge: Belknap Press, 2008), 236-41.

⁹⁹ Clement Greenberg, *Art and culture: critical essays* (Boston: Beacon Press, 1984).

¹⁰⁰ Benjamin, «Dream Kitsch», 238.

¹⁰¹ Hermann Broch, *Kitsch, Vanguardia y El Arte Por El Arte* (Barcelona: Tusquets Editor, 1979).

¹⁰² Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (México: Ítaca, 2003), 48.

demolición del aura benjaminiana que en el *neokitsch* del siglo XX alcanzará su esplendor, particularmente en el mundo del *souvenir*.

La cuestión del *kitsch* ocupa un lugar central en los debates sobre el camp, a menudo caracterizado -como hemos visto- como especie de relectura consciente, parodia, recuperación nostálgica o repolitización *queer* de lo *kitsch*. El camp existe en buena medida en función de una cultura de masas frecuentemente caracterizada como *kitsch* y ante la que presenta un posicionamiento ambivalente al que Alberto Mira llama “*engaged detachment*” o “distanciamiento comprometido”.¹⁰³ Esta duplicidad puede rastrearse en los orígenes mismos de lo camp, cuestión que abordaremos en el siguiente apartado.

1.2. Antes todo esto era camp: etimología, orígenes y recorrido histórico

El siglo XIX es para Sontag el momento en que el camp se convierte en un gusto específico. Aun así es capaz de remontar los orígenes del fenómeno a finales del siglo XVII y principios del XVIII (periodo del que destaca su “inclinación al artificio, la superficie, la simetría, su gusto por lo pintoresco y lo emocionante, sus elegantes convenciones para representar la emoción inmediata”) e incluso encuentra rastros de camp en “artistas manieristas como Pontormo, Rosso y Caravaggio o la pintura extraordinariamente teatral de Georges de Latour”.¹⁰⁴ Booth, por su parte, llama la atención sobre ciertos lugares y momentos pretéritos (el Versailles de Luis XIV, Regency England, la Belle Epoque...) que suelen aflorar cuando se habla de camp a los que el propio autor consideraba “history’s camping sites” y en cuya literatura y memorias reconoce una oportunidad para captar el sabor genuino de lo camp.¹⁰⁵ En cualquier caso señalaba también la dificultad de verificar como camp algo de la historia: “Little in history is objectively verifiable as camp (...) Camp is so much a matter of a raised eyebrow, a secret smile, an almost imperceptible pout or the barest suggestion of a limp wrist (...) that, except in the few cases where the word camp or se camper have been used, it is very difficult to pin down”.¹⁰⁶ El carácter tanto efímero y sutil

¹⁰³ Mira, «Distanciamientos Comprometidos».

¹⁰⁴ Sontag, «Notas sobre lo camp», 361.

¹⁰⁵ Booth, *Camp*, 44.

¹⁰⁶ Booth, 42.

como situado y contextual de lo camp dificulta su trazado genealógico, convirtiéndose los registros textuales de los distintos usos del término en uno de los más valiosos y consistentes testimonios con los que contamos para reconstruir la historia del mismo.

En una carta de 1868 Frederick William Park, conocida como Fanny en el ambiente travesti de la época, escribía a un amigo (a Lord Arthur Clinton, amante de Thomas Ernest Boulton/Stella): “My campish undertakings are not at resent meeting with the success chich they deserve. Whatever I do seems to get me into hot water somewhere. Bur n´importe. What´s the odds so long as you´re happy?”. Este uso de camp como adjetivo, dice Cleto, remite claramente a una especie de *lingua franca* secreta, hecho corroborado por los informes policiales desde mediados del s.XIX. Cleto recoge también el testimonio de un prostituto Mary-Ann que describe en la década de 1870 sus experiencias sexuales como “*Such camp!*” y ante el estupor de la policía explica “Camp means amusement. It can be proper or improper amusement”.¹⁰⁷ Pocos años después la palabra camp hizo su aparición en el terreno legitimado de la lexicografía, en concreto en un diccionario de jerga. Apareció en 1909 en el diccionario de *slang* victoriano *Ware’s Victorian Dictionary of Slang and Phrase* escrito por J. Redding Ware como continuación del diccionario de *slang* inglés de John S. Farmer y otros análogos. Considerado extremadamente competente para ese momento, ofrecía la siguiente acepción de camp:“(street) Actions and gestures of exaggerated emphasis. Probably from the French. Used chiefly by persons of exceptional walt of character”. Incluso ofrecía un ejemplo de uso: “How very camp he is”.¹⁰⁸

Desde entonces la aparición de la palabra “camp” en los diccionarios de *slang* inglés ha sido frecuente, en ocasiones remitiendo a orígenes diversos. Por mencionar tan solo algunos ejemplos *The American Thesaurus of Slang* (cuya primera publicación se remonta a 1942) menciona la palabra “camp” -junto a las no menos sugerentes “fag factory” y “peg house”- como uno de los vocablos usados en jerga para referir indistintamente a un burdel homosexual o simplemente a un lugar de encuentro homosexual (“male homosexual brothel or gathering place”),¹⁰⁹ mientras que Eric Partridge en *Dictionary of the Underworld* (publicado

¹⁰⁷ Andrew Bolton, *Camp: notes on fashion* (Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2019), 90.

¹⁰⁸ J. Redding (James Redding) Ware, *Ware’s Victorian Dictionary of Slang and Phrase* (Oxford : Bodleian Library, University of Oxford, 2013), 60.

¹⁰⁹ Lester V. Berrey, *The American Thesaurus of Slang* (New York, Crowell, 1953), 460.

por primera vez en 1950) sugiere que la palabra es originaria de las Antípodas y enumera ejemplos de camp como adjetivo usado como sinónimo de homosexual en los años 30 en la jerga australiana.¹¹⁰ Ya en los años noventa, cuando el camp había completado su ajetreado viaje desde la jerga al *mainstream* el *American Slang* de Chapman y Kiefer distingue tres etapas de este viaje: para los años veinte comportamiento afeminado (“Effeminate behaviour such as mincing gait, fluttering gestures, or pronounced lisp”), en los cuarenta hombre homosexual y en los sesenta -popularizado por Sontag- estilo artificial, teatral y paródico.¹¹¹

Incluso en la época en que el concepto comenzó a penetrar en el *mainstream*, se mantenía la persistente falta de certeza sobre el origen de la palabra camp. Cleto ilustra esta confusión sobre el origen de lo camp haciéndose eco de unas cartas de lectores publicadas en la revista británica *New Statesman* en junio de 1967 en las que se proponían distintas hipótesis de lo más imaginativas para el origen de esta palabra. Se apuntaba, por ejemplo, a la expresión “camping with him”, usada supuestamente por los antiguos actores itinerantes para referir ciertas indecorosas visitas nocturnas a las tiendas de campaña de otros miembros de la compañía, así como a la palabra latina para campo de batalla e incluso al vocablo *champagne*. También se mencionaba a un ostentoso actor inglés del siglo XVIII llamado Josiah Camp, así como al acrónimo KAMP (*Known As Male Prostitute*) utilizado en los ficheros de la policía de la ciudad de Los Ángeles.¹¹² Este acrónimo de uso policial aparecía también entre las hipótesis recogidas por Howard en *New Words for Old* (1977), esta vez atribuida a la policía de Nueva York. Howard plantea la posibilidad de que desde ahí supuestamente entraría al *slang* en los años treinta como adjetivo y circulando de boca en boca llegaría a ganar gran popularidad, pero como quienes la usaban desconocían su origen la escribían de la manera más obvia, con la letra ce.¹¹³ También recoge -si bien puntualizando que esta derivación es “todavía más fantasiosa y claramente camp”- la teoría según la cual la palabra comenzó a usarse en Inglaterra a principios del siglo XIX y continuó empleándose mientras los soldados tenían la práctica de pasar el verano bajo lonas en Hyde Park. Se alega que “Going for a bit of camp”

¹¹⁰ Eric Partridge, *A Dictionary of the Underworld* (Ware, Hertfordshire : Wordsworth Editions Ltd., 1989), 100.

¹¹¹ Robert L. Chapman y Barbara Ann Kiefer, *American Slang* (Nueva York: Harper Perennial, 1998), 71.

¹¹² Cleto, *Camp*, 29.

¹¹³ Howard, *New Words for Old*, 5.

fue la frase utilizada por los homosexuales que se deslizaban bajo los toldos de las tiendas para citarse con los soldados, aunque deja claro que no hay evidencia documental para esto.¹¹⁴ Por su parte Booth considera que estas etimologías deben descartarse como “retroproyecciones de los conceptos erróneos isherwoodianos y sontagnianos”, al tiempo que rebate la afirmación de Sontag de que antes de su ensayo la palabra camp -al margen de la ya mencionada *The World in the Evening*- apenas había trascendido a la imprenta.¹¹⁵

Siguiendo precisamente la hipótesis del origen francés del término a la que apunta el diccionario Ware, Booth rastrea las apariciones literarias de la expresión francesa “*se camper*” con el significado de posar exageradamente. Postulada con frecuencia como una de las hipótesis etimológicas más consistentes de camp -de manera temprana por Alan Brien¹¹⁶- la noción de “*se camper*” tiene que ver con la idea de posar ostentosamente de modo que se relaciona en primer lugar con lo corporal y lo gestual, sentido al que apunta precisamente la temprana definición del diccionario de *slang* victoriano Ware, esos “actions and gestures of exaggerated emphasis”. Según Meyer ese “Probably from the French” del diccionario Ware no implica tanto que la palabra en sí viniera del idioma francés sino que los gestos y actitudes específicos a los que se refiere han sido importados desde Francia. Formaría parte en este sentido del abultado discurso inglés francófono que incluía entre sus “acusaciones” la asunción de que la homosexualidad era una importación francesa.¹¹⁷ Meyer considera que estas tempranas formulaciones en clave gestual apuntaban a cierto planteamiento del “yo como algo performativo, improvisado, discontinuo y procesual, constituido por actos estilizados y repetitivos”.¹¹⁸

Meyer pone el foco en cualquier caso en la importancia de lo corporal y gestual en las primeras formulaciones de lo camp; con este mismo significado Booth encuentra el verbo

¹¹⁴ Howard, 6.

¹¹⁵ Both comenta que el término camp también aparece en *The Girl of the Year* (Tom Wolfe, 1963), *Bond Strikes Camp* (Cyril Connolly, 1963), *Hemlock and After* (Angus Wilson, 1952) o *Music Ho! A Study of Music in Decline* (Constant Lambert, 1934). Además de los ejemplos de Both, la palabra camp había aparecido en obras como *The young and the evil* (Charles Henri Ford, 1933), *The city and the Pillar* (Gore Vidal, 1948) o *Waiting for the End* (Leslie Fiedler, 1964).

¹¹⁶ Alan Brien, «Camper’s guide», *New Statesman*, 1967.

¹¹⁷ Moe Meyer, ed., *The Politics and poetics of camp* (Londres: Routledge, 1994), 76.

¹¹⁸ Moe Meyer, *An Archaeology of Posing: Essays on Camp, Drag, and Sexuality* (Madison, Wis.: Macater Press, 2010), 75.

“*se camper*” en la novela de aventuras *Capitaine Fracasse* (Théophile Gautier, 1863), cuando un personaje posa ridículamente para cortejar a una dama que no tiene el menor interés en él: “Matamore se campaint dans une pose extravagamment anguleuse dont sa maigreur excessive faisait encore ressortir le ridicule”.¹¹⁹ Booth dice que Gautier está usando aquí “*se camper*” con unas asociaciones al ejército, en el sentido de presentarse a uno mismo de una manera expansiva pero endeble como una tienda de campaña: “in an expansive but flimsy manner (like a tent), with overtones here of theatricality, vanity, dressiness, and provocation”.¹²⁰ El hecho de que esta obra decimonónica esté ambientada en el siglo XVII, del cual presenta un retrato nostálgico, remite a la tradicional idealización de esta época en general (y del Versalles de Louis XIV en particular) como una especie de edén de lo camp donde reinaba el lujo, la frivolidad y el exceso lúdico. En este entorno sobresalía la figura de Felipe de Francia, conocido como *Le Monsieur* y frecuentemente citado como encarnación de esta gestualidad protocamp. Duque de Orleans, segundo hijo de Luis XIII de Francia y Ana de Austria y Austria-Estiria y hermano menor de Luis XIV de Francia, *Le monsieur* no tuvo ningún cargo político relevante y, puntuales campañas bélicas aparte, consagró su vida al ocio cortesano: se dedicaba a dar fiestas, se travestía con frecuencia y eran bien conocidas sus conexiones con los bajos fondos. Era, según Cleto, “flamboyantly homosexual” y exhibió un gran interés por la danza y la moda.¹²¹ En sus *Transvestite memoirs of the Abbé de Choise*, esta célebre travesti y cronista de los escándalos de la corte y la iglesia, menciona algunos de los “excesos” del hermano del rey.¹²² No parece extraño entonces que Booth encuentre la primera mención a “*se camper*” en una obra concebida precisamente en ese ambiente frívolo y cortesano, en concreto en *Les Fourberies de Scapin* de Molière, estrenada en el Théâtre du Palais-Royal de París en 1671. En un pasaje en el que al pícaro protagonista, Scapin, se le ocurre la idea de persuadir a otro personaje llamado Octavio para que se escape de los problemas con su padre disfrazándose de villano le indica que apoye su mano sobre la cadera y pose, sobre un pie, como un rey de la comedia: para ello usa la expresión “*campe-toi sur un pied*”.¹²³ Teatralidad, artificio, comicidad y cierta inadecuación se concitan en esta expresión

¹¹⁹ Booth, *Camp*, 33.

¹²⁰ Booth, 33.

¹²¹ Bolton, *Camp*, 75.

¹²² Booth, *Camp*, 36.

¹²³ Booth, 39.

de Molière, en la que Both ve también una posible vinculación con el ámbito de lo militar, incidiendo en la costumbre de la época de trasladar la ostentosa vida cortesana al campo de batalla.¹²⁴

En este mismo sentido Brice Rodgers sugiere que la propia palabra “camp” es una derivación del siglo XVI de la palabra francesa *campagne* en el sentido “the countryside where transient mime troupes entertained”,¹²⁵ mientras que José Amícola se detiene en la expresión inglesa “camp followers”. Inicialmente usada para referir al heterogéneo conjunto de civiles que siguen a los ejércitos (desde familiares hasta cocineras, enfermeras y prostitutas), esta expresión pasaría en el nuevo código a referir a una imagen más cercana a Marlene Dietrich de *Marruecos* (Josef von Sternberg, 1930) que sigue por el desierto a su amado “vestida de gran dama y con tacones Luis XV”. “De esta figura emblemática se pasa al cuerpo travestido del varón que capta todas las marcas signicas de esa misma irrisión” de modo que se hace un uso carnavalizado de la seriedad de la metáfora guerrera al pasarla al código de la subcultura gay.¹²⁶

Si la hipótesis del origen en el francés “se camper” recorre un camino que parece desembocar en lo militar, también encontramos en ella un elemento persistente de teatralidad fuera del escenario, pose y artificialidad. Precisamente a este ámbito de lo teatral remite la otra propuesta etimológica más repetida y consistente, me refiero a aquella que encuentra el origen de camp en el italiano “*campeggiari*” en el sentido teatral de sobresalir. En este sentido Hyde señala que: “Camp, thought to come from the Italian *campeggiare* meaning to stand out from a background, is commonly used to mean ostentatiously homosexual or effeminate”.¹²⁷ Cleto llama la atención sobre la coincidencia de esos dos ámbitos (lo militar y lo teatral) en las distintas hipótesis sobre el origen de camp, tanto en las más fantasiosas (habla en concreto de las de las cartas de los lectores de 1967) como en las dos más sólidas

¹²⁴ Esta escena parece haber sido inspiración para el pasaje de Gautier comentado con anterioridad, sugerencia reforzada por el hecho de que el ayudante de cámara del personaje de Matamore en la obra del autor decimonónico se llama precisamente Scapin.

¹²⁵ Bruce Rodgers, *Gay Talk: Formerly Entitled The Queens' Vernacular: A Gay Lexicon* (Nueva York: Putnam, 1979), 52.

¹²⁶ José Amícola, «Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización» (Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002), 166.

¹²⁷ Montgomery Hyde, *The Other Love: An Historical and Contemporary Survey of Homosexuality in Britain* (Londres: Heinemann, 1970), 22.

(“*campeggiare*” y “*se camper*”). Así mismo habla de un nexo léxico entre estas dos últimas, un nexo de presencia constante en lenguas románicas y germánicas que parece remontarse a la raíz indoeuropea *kamp- con el significado de ambiguo, retorcido, desviado, excéntrico o invertido. Cleto comenta haber tenido conocimiento de la existencia de la raíz *kamp- a través del trabajo de Detienne y Vernant sobre el concepto de *metis* (destreza, astucia o habilidad) en la Antigua Grecia. La raíz *kamp- aparece en su trabajo como parte del vocabulario habitual que los distintos poetas emplean para hablar de ella:

Los rasgos esenciales de la *metis* -que nuestro análisis ha puesto de relieve: flexibilidad y polimorfía, duplicidad y equívoco, inversión y vueltas- implican ciertos valores atribuidos a lo curvo, a lo flexible, tortuoso, oblicuo y ambiguo por oposición a lo recto, derecho, rígido y unívoco. (...) Estos mismos valores se expresan en el empleo casi sistemático de un vocabulario de lo curvo para calificar la *metis*: no solamente *agkylómetis*, sino un adjetivo como *skolios*, un nombre como *strophis*; los compuestos de la raíz *gu, que marcan la curvatura (...), la raíz *kamp-, que se aplica a lo curvo, plegable, articulado.¹²⁸

En este sentido Cleto llama la atención sobre la afinidad entre lo camp y lo queer:

Camp and queer are cognate terms: camp is queer as a mode of being, as posturing the body, as a modality of distribution within social space and within the economy of the social contract, and as a mode of communication-indirect, oblique and secondary, unstable and improvised according to its specific, hic et nunc, relation to the other.¹²⁹

Lo ambiguo, torcido, retorcido, desviado, excéntrico e invertido se revela como un rasgo común en las palabras que han servido de propuestas etimológicas a lo camp que, siguiendo a Cleto, es una formulación de lo *queer* en tanto que modo de ser, de gesticular o negociar una identidad inestable que se comunica de manera indirecta y oblicua.¹³⁰ Desde su aparición en la lengua inglesa en el siglo XVIII con el significado de torcido, problemáticamente inauténtico, indecible y anormal, no es hasta finales del siglo XIX que “*queer*” pasa a relacionarse con el violento estigma de la homosexualidad. Uno de sus primeros referentes en este sentido fue el modelo del varón afeminado de clase alta, el modo de existencia basado en Oscar Wilde y en la profunda marca de sus juicios en la sociedad de la época, que jugaron un destacado papel en el proceso de inteligibilidad y estabilización de la homosexualidad como identidad: el carácter público de los juicios de Wilde y su persistente visibilidad

¹²⁸ Marcel Detienne y Jean Pierre Vernant, *Las artimañas de la inteligencia: la metis en la Grecia antigua* (Madrid: Taurus, 1988), 52.

¹²⁹ Cleto, *Camp*, 30.

¹³⁰ Cleto, 30.

contribuyó a -empleando los términos de Foucault- llevar lo *queer* al ámbito de lo decible.¹³¹ El propio Wilde ha tenido un papel fundamental como figura fundadora de lo camp. Según Bredbeck: “Oscar Wilde’s almost mythical status as the origin of modern gay Camp has been constantly reinscribed”. Él mismo señala que “Eve Sedgwick has placed Wilde squarely amidst “the intersections of sexual definition with relatively new problematics of kitsch, of camp, and of nationalist and imperialist definition”.¹³² La propia Sontag dedica sus célebres notas a Oscar Wilde y menciona que el escritor inglés sería, junto con Ronald Firbank, si no ideólogos conscientes de lo camp, desde luego figuras que, desde una posición fronteriza con lo dandy, lo antecedieron. Cleto, por su parte, considera a Wilde la figura más influyente de lo camp junto a la propia Sontag:

Oscar Wilde y Susan Sontag -Mr. Camp y Miss Camp, if you like- have forged camp as we know it: they have both, if differently, played a key role in codifying it and making it intelligible. Wilde gave camp its body and language, fashioning them in the semiotics of effeminacy; Sontag defined its grammar and made it available for mass appropriation, as well as subcultural reappropriation, in the contraposition of camps that animated twentieth-century visual culture.¹³³

Pese a esta coincidencia entre los orígenes del camp y los del homosexual tipo identificable a partir del juicio de Wilde, la *queerness* de algunos de los sujetos que emplearon de manera temprana el término difícilmente encaja con este arquetipo. En este sentido Cleto remite al caso ya mencionado de Lord Arthur Clinton y Frederick Park (*aka* Fanny), cuya absolución se explica en buena medida por no encajar en los estereotipos homosexuales que comenzaban a estabilizarse, pese a que para una mirada contemporánea sus prácticas travestis sean más explícitas que la ironía refinada de Wilde.¹³⁴

Ya sea en el modelo wildeano o en identidades menos estabilizadas, los orígenes del camp están indisolublemente vinculados a la disidencia sexual. En el siglo XIX el camp se codificó -como señalan, entre otros, Bronski¹³⁵ y Core¹³⁶- como un lenguaje exclusivamente gay, como un modo de comunicar públicamente que se era homosexual de una manera comprensible

¹³¹ Michel Foucault, *Historia de la sexualidad* (Tres Cantos: Siglo XXI España, 2019), 13.

¹³² Bredbeck, «Narcissus in the Wilde. Textual cathexis and the historical origins of queer Camp», 51.

¹³³ Cleto, «The Spectacles of Camp», 57.

¹³⁴ Cleto, *Camp*, 21.

¹³⁵ Michael Bronski, *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility* (Boston: South End Press, 1984), 43.

¹³⁶ Core, *Camp*, 9.

únicamente para quienes conocieran previamente dicho código, evitando así las consecuencias indeseadas que hacerlo de un modo explícito hubiera acarreado. Esto se plasmaba en ciertos gestos y actitudes pero se articulaba también en el terreno lingüístico, sobre todo en los dobles significados de algunas palabras dentro del núcleo de *connosieurs*.¹³⁷ En tanto que formación cultural que conjuga el “*passing art*” de no desvelarse públicamente como fuera de la heterocisnorma con el establecimiento de un código de reconocimiento entre homosexuales, lo camp convergería con el Polaris, la jerga en uso durante el XIX entre compañías teatrales itinerantes, sinvergüenzas y vagabundos que sobrevivieron en la jerga del hampa gay del siglo XX.

Según Cleto este vínculo con el “*passing art*” es otra prueba en contra de la determinación sexual y a favor de considerar lo camp -desde sus mismos orígenes- como *mise en scene* de una identidad performativa y transitoria.¹³⁸ En este sentido comenta que de hecho los orígenes etimológicos de lo camp, asociados al “*passing*”, implicarían también una idea de movimiento, de arte pasajero, de subjetividad que se articula como sujeto nómada, según la figuración de Rosi Braidotti que, inspirándose en la “nomadología” y las teorías del “rizoma” de Deleuze y Guattari, traza como peculiares de la cultura contemporánea o posmoderna. Como muestra la mayor parte de la crítica que ha alegado que el camp es el lugar de una desmitificación radical del género, la semiótica del camp está inscrita en una política de desterritorialización, recontextualización y estratificación (como implica la “performatividad” de Butler) a través de la ironía, la mímica y la parodia, invadiendo no solo el tema de la representación camp sino el propio modo de representación.¹³⁹

El concepto de camp rápidamente se expandió por el mundo del teatro, la alta sociedad, la moda y los bajos fondos urbanos al tiempo que acabó permeando en la alta cultura. En la década de 1920 se llamó camp a un tipo de estilo literario caracterizado por el esteticismo, el distanciamiento irónico de origen aristocrático, la frivolidad teatral, la parodia, la feminidad y la transgresión sexual (son representantes de esta corriente autores como Oscar Wilde, Max Beerbohm, Ronald Firbank o Carl Van Vechten). Mientras tanto el camp seguía operando

¹³⁷ George Chauncey, *Gay New York: The Making of the Gay Male World, 1890-1940* (Londres: Flamingo, 1995), 284-86.

¹³⁸ Cleto, *Camp*, 30.

¹³⁹ Cleto, 31.

en la escena urbana drag (desde la evocada en *The world in the evening* hasta la que posteriormente estudiaría Esther Newton en su *Mother Camp*) y los círculos de socialización homosexual como una especie de jerga con la que comunicarse con aquellos “*in the know*” (por usar la expresión española: que entendían) mientras que se excluía, por seguridad, al resto.¹⁴⁰ Este uso desde tiempos no-tan-inmemoriales dentro de los difusos límites de la subcultura gay/*queer* sería “traicionado” por Sontag que, con su célebre ensayo, marcaría el inicio de la penetración del concepto en el *mainstream*.

1.3. Criaturas llameantes a debate: un estado de la cuestión sobre el camp

El 3 de marzo de 1963 se proyectaba en el New Bowery Theatre de Nueva York la película de Jack Smith *Flaming Creatures*. La primera escena de la cinta -un encuentro entre dos damiselas con indumentaria pasada de moda que sacuden sus abanicos mientras huelen lirios y admiran mutuamente su vestimenta- parece aludir a cierta ingenuidad *kitsch*, pero pronto deviene en toda una orgía en la que ambas participan. Varias personas, entre ellas algunas *drag queens*, se maquillan mientras llevan a cabo distintas prácticas sexuales.¹⁴¹ De fondo suena un surrealista anuncio publicitario sobre un nuevo pintalabios con forma de corazón y la canción “Lindísima amapola”, la composición del gaditano afincado en Estados Unidos José María Lacalle -conocido también como Joseph Lacalle- que hizo furor en los años veinte. Sus melosos versos, “Amapola, amapola, ¿cómo puedes tú vivir tan sola?”..., se funden con los teatrales gemidos de los actores. Mientras se proyectaban estas imágenes de extraña cursilería pornográfica, una nutrida representación del Departamento de Policía de Nueva York irrumpió en el local. Varias personas, tanto asistentes como organizadores (entre ellos Jonas Mekas, líder del movimiento cinematográfico *underground* del momento), fueron detenidas. También se confiscaron copias de la cinta y se consiguió una orden judicial para cerrar el teatro.¹⁴² Esta operación se enmarcaba dentro de los intentos de higienización que

¹⁴⁰ Bolton, *Camp*, 9.

¹⁴¹ Jack Smith, «Flaming Creatures», 1963.

¹⁴² Además fue confiscada la única copia existente del cortometraje *Andy Warhol Films Jack Smith Filming "Normal Love"*, uno de los primeros trabajos cinematográficos de Warhol, que también se proyectaba aquel día. Dado que la policía nunca devolvió la copia, la película se considera perdida desde entonces.

se llevaron a cabo con motivo de la celebración de la World's Fair, un gran evento internacional que albergaba por aquellas fechas la ciudad.¹⁴³ La disidencia sexual estaba en el punto de mira de esas “labores de limpieza” en las que se enmarcó esta actuación policial en el New Bowery Theatre que acabó desatando una gran oleada de protestas entre activistas e intelectuales.

Una de las voces que se alzó contra la censura fue la de Susan Sontag, que dedicó una encendida defensa titulada “A feast for open eyes” a la película de Jack Smith. El texto, que dos años después sería incluido en su compilación de ensayos *Against interpretation*, se publicó por primera vez en *The Nation* el 13 de abril de 1964. En él Sontag ubica la película en la tradición del cine de vanguardia y la compara con las creaciones de Buñuel, Cocteau o Artaud al tiempo que celebra su carácter provocador (“Of course, *Flaming Creatures* is outrageous, and intends to be. Even the very title tells us that!”)¹⁴⁴ y niega una intención pornográfica, ya que su representación de la desnudez y las prácticas sexuales -entre las cuales Sontag llama la atención sobre la notable ausencia del coito heterosexual- es demasiado teatral, dramática e ingenua para cumplir con ese propósito. También observa que, frente al ascetismo del Expresionismo Abstracto, la película plantea una propuesta estética marcada por el abigarramiento (“represent a different aesthetic: it is crowded with visual material”) y el artificio a la que identifica como camp. En su defensa de la película de Smith desgrana de hecho algunos de los puntales sobre los que descansará su “Notes on camp”, que pueden resumirse en: preeminencia de la estética (relacionada con cierta noción de apoliticidad), teatralidad, artificialidad, ambivalencia, “exceso” estético, uso del repertorio temático y visual de la cursilería, carácter paródico y confusión de los roles de género. También apunta a la consideración del camp como una vía para el disfrute intelectualizado de la cultura de masas al considerarlo “a way of relishing mass culture”.¹⁴⁵

Estas ideas serían desarrolladas en “Notes on camp”, publicado por primera vez en 1964 en la revista *Partisan Review* y posteriormente incluido en su compilación de ensayos *Contra la*

¹⁴³ Daniel Schreiber, *Susan Sontag: A Biography*, trad. David B. Dollenmayer (Evanston: Northwestern University Press, 2014), 76.

¹⁴⁴ Susan Sontag, «A feast for open eyes», en *Cinema nation: the best writing on film from the Nation, 1913-2000*, ed. Carl Bromley (Nueva York: Thunder's Mouth Press, 2000), 207-12.

¹⁴⁵ Sontag, 212.

interpretación (1966). Este texto no solo otorgó carta de naturaleza intelectual al camp, sino que se convirtió en un verdadero fenómeno que inspiró publicaciones de prensa, debates radiofónicos y televisivos y reacciones de todo tipo: desde el aluvión de cartas a *Partisan Review* quejándose tanto de la temática homosexual como del tratamiento serio de la cultura pop¹⁴⁶ hasta la gran atención mediática a la figura de Sontag.¹⁴⁷ Su intención inicial al proyectar lo que acabaría siendo “Notas sobre el camp” era indagar en el reto de cómo nombrar y describir algo tan inasible como una sensibilidad:¹⁴⁸ cómo dibujar sus contornos y rastrear su historia.¹⁴⁹ A lo largo de cincuenta y ocho notas -formato aforístico que le ayuda a eludir la aproximación sistemática que probablemente hubiera acabado imprimiendo a su trabajo otro tipo de estructura- Sontag desgrana el retrato de una sensibilidad por la que se siente “atraída y ofendida a partes iguales”.¹⁵⁰ Algunas de las principales características de lo camp a las que apunta Sontag son el convertir lo serio en lúdico, el mirar el mundo en términos estéticos y el verlo todo entre comillas en el sentido de “comprender el Ser-como-Representación-de-un-Papel” y llevar a sus últimas consecuencias la máxima de la vida como teatro.¹⁵¹ Para ella el camp no es una afirmación de la industria del entretenimiento sino una especie de filtro estético que hace posible vivir en esa cultura. Se trata de una variante de la sofisticación que otorga respuesta a la cuestión de cómo ser dandi en la época de masas al constituir una especie de “buen gusto del mal gusto” que encuentra buena parte de su deleite en formas culturales habitualmente denostadas: “La definición última de camp: es bueno porque es horrible”,¹⁵² concluye. Aunque reconoce que esta nueva clase de aristócratas del gusto estaría

¹⁴⁶ Schreiber, *Susan Sontag*, 79.

¹⁴⁷ En diciembre de ese mismo año se publicó un reportaje sobre su ensayo en *Time* y poco después Thomas Meehan se refería a ella, desde las páginas de *The New York Times*, como “Sir Isaac Newton of Camp” y “Miss Camp”. Thomas Meehan, «Not Good Taste, Not Bad Taste: It's “Camp”», *The New York Times*, 21 de marzo de 1965, <https://www.nytimes.com/1965/03/21/archives/not-good-taste-not-bad-taste-its-camp-not-good-taste-not-bad-taste.html>.

¹⁴⁸ Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader* (New York: Farrar, Straus, Giroux, 1982), 339.

¹⁴⁹ De hecho su primera opción no fue la sensibilidad camp, sino la mortuoria: “Morbidity was my first choice. I stayed with that for a while (...) but the material was too detailed, and cumbersome to describe, so I switched to camp, which had the advantage of being familiar as well as marginal, and could be illustrated in a more rapid and comprehensible way”. Acabó decantándose por el camp porque constituía un ejemplo perfecto de cómo una sensibilidad puede tener significados divergentes, así como un contenido latente que es más complejo que el que se manifiesta. Susan Sontag, *A Susan Sontag Reader*, 339.

¹⁵⁰ Sontag, «Notas sobre lo camp», 355.

¹⁵¹ Sontag, 360.

¹⁵² Sontag, 376.

constituida en buena medida por homosexuales y habla de una “particular afinidad y un solapamiento” entre homosexualidad y camp,¹⁵³ minimiza este vínculo al afirmar que “si los homosexuales no hubiera más o menos inventado lo camp, algún otro lo habría hecho”.¹⁵⁴ Como veremos, esta cuestión (junto con el carácter apolítico que achaca a lo camp), sería ampliamente rebatida por quienes transitaron después que ella los senderos torcidos del camp. En cualquier caso las Notas desataron “a new pop craze of campmania”¹⁵⁵ al convertir en camp en objeto de debate intelectual y elevar “una sensibilidad subcultural a la categoría de estilo”.¹⁵⁶ Andy Medhurst considera que el gran acierto de las Notas fue ofrecer claves interpretativas para un clima cultural señoreado por productos como James Bond, The Avengers o Batman y por encima de todo el Arte pop.¹⁵⁷ Su versión del camp como dislocador de jerarquías y cánones culturales resultaba en ese sentido perfecta para los años sesenta en tanto que eran, afirma Medhurst citando a Marc O’Day “un laboratorio/campo de batalla en la relativización de todo tipo de valores”.¹⁵⁸

Que las primeras discusiones teóricas en torno a las estética camp tuvieran lugar en el Nueva York de los años sesenta, “en una sociedad donde los medios de comunicación de masas, el Pop Art y la cultura gay comenzaban a tener el respaldo necesario para construir un discursos específico que ponía en entredicho los parámetros tradicionales del gusto”,¹⁵⁹ no parece casual. La década de 1960 -que el crítico de diseño Thoma Hine denominó como la más camp (*campiest*) en la historia de Estados Unidos¹⁶⁰- estuvo marcada por la disolución de la alta y la baja cultura y el triunfo del Pop Art, lindante con el camp en muchos sentidos; particularmente en lo que a la celebración de la vertiente más *kitsch* de la cultura de masas se refiere. “Warhol is turning Isherwood legacy to living”,¹⁶¹ resumía Cleto. De hecho por la misma época de mediados de los sesenta en la que se desató la fiebre camp el propio Warhol grabó una película titulada precisamente *Camp*. En ella los actores cantan, bailan, bromean o

¹⁵³ Sontag, 373.

¹⁵⁴ Sontag, 374.

¹⁵⁵ Bolton, *Camp*, 29.

¹⁵⁶ Schreiber, *Susan Sontag*.

¹⁵⁷ Medhurst, «Camp», 279.

¹⁵⁸ Medhurst, 279.

¹⁵⁹ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 27.

¹⁶⁰ Citado por Bruce E. Drushel y Brian M. Peters, eds., *Sontag and the camp aesthetic: advancing new perspectives* (Lanham: Lexington Books, 2017).

¹⁶¹ Cleto, «The Spectacles of Camp», 23.

fingen en un escenario dispuesto a la manera de un teatro familiar en el que mientras unos actúan los otros aplauden. Todo un *show* de variedades que se despliega bajo las almohadas metalizadas flotantes de la Factory con Gerard Malanga como maestro de ceremonias. Abre la función la actuación de Paul Swan que, en el papel de plena encarnación de lo camp, rememora los bailes de su época dorada. Después Mario Montez -vestido a pleno *drag*- canta “If I Could Shimmy Like My Sister Kate” y Tally Brown imita a Yma Sumac para acabar presentando al cineasta *underground* Jack Smith que emprende la transparentemente metafórica empresa de abrir un armario con dramatismo. Si las Notas de Sontag pincelaban el esbozo teórico de lo camp, la película de Warhol supone una suerte de muestrario de los motivos visuales más recurrentes de este lenguaje, así como de sus principales características. Para completar la performance camp en torno a la película unos días después de su exhibición en la Film-Maker’s Cinemateque in New York el propio Warhol publicó en *The Village Voice* un anuncio que, en su renuncia a la calidad artística en términos tradicionales y celebración de la precariedad operaba como un gesto camp definitivo: “The camera work is so bad, the lightning is awful, the technical work is terrible- but the people are fantastic”.¹⁶²

En su artículo “Pop Art and the Forgotten Codes of Camp” Joe A. Thomas argumenta que buena parte de las feroces críticas que recibió el Pop Art se debieron de hecho a la homofobia de los críticos que inmediatamente reconocieron los componentes camp en esta corriente artística. En su subversión de las jerarquías del gusto, en su glorificación autoconsciente de la cultura popular y del *kitsch* y su vinculación con la cultura gay, el Pop Art codificaba buena parte de los pilares de lo camp, si bien según Thomas esta vinculación se ha venido minimizando en la historiografía artística. Pese a este olvido, el camp ha posibilitado futuras subversiones y provisto de herramientas a cierto giro posmoderno que ha operado sobre los rescoldos de las vanguardias operando lo que Thomas llama “a secret subversion of modernist culture”.¹⁶³ En *Revolt into style* George Melly dice que en los años sesenta -en ciertos contextos- la palabra pop era de hecho intercambiable con la palabra camp

¹⁶² Citado por Cleto, 31.

¹⁶³ Joe A. Thomas, «Pop Art and the Forgotten Codes of Camp», en *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art Held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, ed. Wessel Reinink y Jeroen Stumpel (Dordrecht: Springer Netherlands, 1999), 989-95, https://doi.org/10.1007/978-94-011-4006-5_117.

en relación a un revival irreverente de objetos humildes populares en el pasado, al tiempo que apunta a la utilidad que el pop encontró en el camp:

When, in its turn, pop turned to camp, it redefined the word for its own needs. Pop used camp neither in the high nor low sense. It retained, however, something of its implications of a send-up. Camp in the pop sense implied 'dated and/or ridiculous' and yet somehow available. By declaring pre-war musicals "camp", the techniques of the pre-war musical became valid. So did the accidental speeding-up of the silent cinema. So did anything and everything. Irritating as this often was, it had its uses. It allowed pop to expand its terms of reference, its bank of images. It gave it (and here remained true to camp's original definition), the confidence to "come on outrageous". In the end it came to be a repetitive and meaningless bore but, en route, it acted as a useful catalyst. It helped pop make a forced march around good taste. It brought vulgarity back into popular culture, a liberating vulgarity, before in its turn degenerating into a tiresome mannerism.¹⁶⁴

En cualquier caso el propio Melly apunta a una de las diferencias fundamentales entre lo camp y lo pop al apuntar el oxímoron que implica un supuesto pop-camp: "Pop-camp, to put it another way, is a contradictory concept. Camp is an "in" idea, the property of a minority. Once public property, once everybody is in on the joke it stops being funny."¹⁶⁵ Las notas de Sontag ponían precisamente el foco en ese carácter minoritario del camp, de ahí su "traición". El impacto del texto de *Partisan Review* fue tal que la bibliografía posterior sobre lo camp se articuló de alguna manera en torno a él.

El estudio antropológico *Mother Camp* de Esther Newton, publicado por primera vez en 1972, parecía venir de forma temprana a rebatir esa invisibilización de la inextricable vinculación de lo *queer* y lo camp de la que adolecía el texto de Sontag.¹⁶⁶ Newton recoge algunas críticas de sus informantes (que afirma compartir ella misma) al hecho de que Sontag "had almost edited homosexuals out of camp".¹⁶⁷ Fruto de un intenso trabajo de campo, *Mother camp* es un pionero estudio del fenómeno del transformismo femenino en Estados Unidos que influiría notablemente en teóricas del género como Judith Butler. En él Newton define el camp como un sistema de humor del que la *drag queen* es el mayor exponente y emplea con frecuencia la expresión "*camp queen*" para referir a una categoría específica de *drag*

¹⁶⁴ George Melly, *Revolt into Style: The Pop Arts in Britain* (Londres: Allen Lane, 1970), 132.

¹⁶⁵ Melly, 174.

¹⁶⁶ Luciano Nicolás Arévalo y Tomás Manuel Gomáriz, «"Mother Newton": Contribuciones de Mother Camp de Esther Newton a la teoría de la performatividad de Judith Butler y los estudios queer», accedido 9 de septiembre de 2022, <http://jornadascinieg.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-y-III-congreso-2018/actas/Gomariz.pdf/view?searchterm=>.

¹⁶⁷ Newton, *Mother camp*, 106.

queen caracterizada por la facilidad verbal, el ingenio, la mordacidad y la comicidad.¹⁶⁸ Para Newton los tres rasgos más recurrentes y característicos de lo camp son la incongruencia, la teatralidad y el humor, que operarían de la siguiente manera: la incongruencia (en concreto la representación de una cierta inconsistencia o contradicción en lo que a la representación de los roles tradiciones de género se refiere) es la temática del camp, la teatralidad el estilo (la contextura, la presentación en términos formales y estilísticos) y el humor es su estrategia (tanto para conseguir la complicidad del otro como para construir discurso desde la marginalidad).¹⁶⁹ En la misma línea Babuscio señalaría, a la altura de 1977, la ironía, el esteticismo, la teatralidad y el humor como los principios básicos del camp.¹⁷⁰ Para él la ironía endémica del camp parte de un rechazo al *status quo* que repele a su vez a todo aquel que no encaje en los estrechos parámetros del sistema sexo-género tradicional, en este sentido insiste en la utilidad del camp para promover los vínculos y la identificación dentro de la comunidad LTGB+ y -frente a la apoliticidad del camp sontagniano- en su potencialidad política, que se destacará especialmente en el marco de la eclosión de los estudios *queer*.

Ya en los años ochenta, en una de las primeras monografías dedicadas al fenómeno -*Camp* (1983)- Mark Booth critica abiertamente la inconsistencia de algunos aspectos de “*Notes on Camp*”, particularmente la enorme y heterogénea cantidad de cosas que la autora considera camp: se diría, llega a comentar, que Sontag tiene problemas para conseguir ejemplos de cosas que, según ella, no son camp.¹⁷¹ Para solventar este problema Both propone distinguir entre personas y objetos camp y personas y objetos que, sin ser intrínsecamente camp, apelan a la gente camp: lo que él llama “camp fads and fancies”. Esta distinción, según él, permite una definición mucho más estrecha y acotada de lo camp: mientras que en la categoría de personas y objetos camp encuentra una cierta unidad, la categoría “fads and fancies” presenta una gran heterogeneidad solo unificada por el hecho de presentar cualidades como la artificialidad, la estilización, la teatralidad, la ambigüedad sexual o el mal gusto, que potencialmente atraen la mirada camp de los sujetos que habitan la otra categoría.¹⁷²

¹⁶⁸ Newton, 134.

¹⁶⁹ Newton, 46.

¹⁷⁰ Babuscio, «Camp and the Gay Sensibility».

¹⁷¹ Booth, *Camp*, 14.

¹⁷² Booth, 16.

Si en 1989 Andrew Ross defendía el carácter reaccionario del camp aludiendo a su tradicional evasión de la confrontación política y al fortalecimiento de los estereotipos (fundamentalmente de género) que en última instancia suponían según este autor dichas prácticas,¹⁷³ la eclosión de los estudios sobre el camp de los años noventa mayoritariamente reivindicará por el contrario su potencialidad política. Coincidiendo con una época en la que los límites epistemológicos y sexuales y las jerarquías culturales estaban bajo sospecha y los estudios *queer* habían alcanzado cierta respetabilidad, en un momento marcado por la noción de posmodernidad en el que la cultura misma estaba siendo repensada en su totalidad, autores como Bergman o Meyer cuestionaron algunos aspectos de la visión sontangiana del camp, acusándola de despolitizar el camp y alejarlo de sus raíces subculturales reformulándolo como un entretenimiento sofisticado. En 1993 David Bergman edita la primera colección de camp con una mirada abiertamente LGBTQ+, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, con aportaciones (algunas de ellas reimpressiones) de Jack Babuscio, Esther Newton, Andrew Ross, Scott Long, Karl Keller, Gregory Woods, Pamela Robertson, Marcie Frank, Patricia Juliana Smith, David Roman, Marias Viegner, Kevin Kopelson, Marty Roth, Robert K. Martin y el propio Bergman. El volumen ofrecía una gran variedad de aproximaciones a lo camp haciendo énfasis en su vinculación con la cultura homosexual.

Al año siguiente, en 1994, Moe Meyer edita *Politics and poetics of camp*. Con textos de Thomas A. King, Gregory W. Bredbeck, Cynthia Morrill, Kate Davy, Margaret Thompson Drewal y Chuck Kleinhans -además de los del propio editor- la compilación está concebida como una reevaluación radical del discurso sobre el camp. Particularmente firme en este sentido es el texto introductorio de Meyer, que defiende la politicidad y naturaleza *queer* del camp al tiempo que considera cualquier acercamiento hetero al camp un acto de apropiación.¹⁷⁴ Meyer entiende lo camp como una estrategia paródica posmoderna -punto en el que sigue la caracterización de Linda Hutcheon de la parodia como un ejercicio de repetición con diferencia crítica-¹⁷⁵ específicamente *queer* e invariablemente politizada. El camp representa una repetición con distancia crítica, pero es su *queerness* la que convierte en

¹⁷³ Andrew Ross, *No Respect: Intellectuals & Popular Culture* (Nueva York: Routledge, 1989).

¹⁷⁴ Moe Meyer, ed., «Introduction. Reclaiming the discourse of Camp», en *The Politics and poetics of camp* (Londres: Routledge, 1994), 1.

¹⁷⁵ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth Century Art Forms* (Nueva York: Methuen, 1985).

camp en camp, el único proceso “the only process by which the queer is able to enter representation and to produce social visibility”.¹⁷⁶

Para Medhurst, que recuerda que académicos gais pioneros como Dollimore o Dyer catalogaron en ensayo de Sontag de “brillante” y “maravilloso” en el 1983 y el 1992 respectivamente, la crítica de autores como Meyer tiene un componente generacional asociado al auge de algunos discursos *queer* que insistían en catalogar en camp como siempre político.¹⁷⁷

En 1996 Philip Core publica *Camp, a lie that tells the true*, donde hace un tratamiento más bien somero del tema en términos teóricos, en el mismo año Robertson -quien ya había colaborado en *Camp Grounds*- publica *Guilty Pleasures* que, supone una vía de apertura a las lecturas feministas de lo camp y abre el debate sobre la participación activa de las mujeres en el mismo. En 1999 Fabio Cleto edita *Camp*, donde además de compilar textos previos de Isherwood, Sontag, Booth, Core, Newton, Dyer o Babuscio, incorpora interesantes aproximaciones al fenómeno desde diversas perspectivas de una heterogénea nómina de contribuidores que va desde Britton, Beaver, Bartlett o Finch hasta Sedgwick, Dollimore, Ross o Robertson. También se recoge un texto de Butler, autora que si bien no empleó explícitamente el concepto de camp en *El género en disputa* (1993), se valió de esta estrategia como una manera de interrogar al género: su obra está de hecho muy influida por el estudio antropológico *Mother Camp* de Esther Newton que, como decíamos, parecía venir de forma temprana a rebatir en cierta manera esa invisibilización de la inextricable vinculación de lo gay/queer y lo camp de la que adolecía el texto de Sontag.¹⁷⁸ La explicación que ofrece Butler al vínculo entre camp y homosexualidad es el hecho de que compartan la misma estructura simbólica. Como resume Mira “dado que el homosexual ve su identidad desautorizada por discursos hegemónicos, pronto aprende a eliminar el carácter fijo y esencial de dichos discursos” de manera que la ambigüedad y el carácter proteico de lo camp vienen dados por la fluidez de las identidades sexuales: “la oposición entre lectura clásica y lectura camp es correlato de la oposición entre la matriz heterosexista normativa y las diversas identidades

¹⁷⁶ Meyer, «Introduction. Reclaiming the discourse of Camp», 11.

¹⁷⁷ Medhurst, «Camp», 280.

¹⁷⁸ Arévalo y Gomáriz, «“Mother Newton”: Contribuciones de Mother Camp de Esther Newton a la teoría de la performatividad de Judith Butler y los estudios queer».

sexuales que pueden funcionar como alternativas a esta”.¹⁷⁹ McRobbie por su parte consideraba – en la misma línea- que optar, como hace el camp, por la superficialidad, es una estrategia política.¹⁸⁰ Tras el volumen editado por Cleto han aparecido distintas publicaciones que interrogan las distintas aristas de lo camp: desde su vinculación con el marxismo en el trabajo de Tinkcom publicado en 2002¹⁸¹ hasta su relación con lo abyecto en la compilación de 2017 *The dark side of Camp Aesthetics*.¹⁸² También en 2017 se publica *Sontag and the camp aesthetic*,¹⁸³ donde Drushel y Peters que parecen proponer un revisionado de los postulados de Sontag, y *Women, camp, and popular culture*, donde Katrin Horn compila distintas aproximaciones al camp desde una perspectiva feminista. En 2019 se publica asimismo un completo catálogo de la exposición *Camp: Notes on Fashion* del Anna Wintour Costume Center, dentro Metropolitan Museum of Art de Nueva York.

La gran variedad de perspectivas desde las que se ha abordado el fenómeno del camp, así como el variable pero persistente interés por el mismo, da buena cuenta de la potencialidad de las múltiples caras del diamante de lo camp. Para el propósito de nuestra tesis vamos a entender que un artefacto cultural puede ser considerado como camp cuando encontremos en él aquellos rasgos o marcadores que más consenso han suscitado entre las aproximaciones que hemos resumido en este apartado, con especial énfasis en las aproximaciones ya comentadas de Newton y Babuscio. Consideraremos camp un texto cultural -ya sea la letra de una canción, una actuación, una novela, un cómic o una obra artística- cuando presente esteticismo, teatralidad, humor y gusto por el exceso estético y la incongruencia (especialmente aquella derivada de la satirización de los roles de género tradicionales).

¹⁷⁹ Mira, *Para entendernos*, 152.

¹⁸⁰ Angela McRobbie, *Postmodernism and Popular Culture* (Londres: Routledge, 1994).

¹⁸¹ Matthew Tinkcom, *Working like a homosexual: camp, capital, and cinema* (Durham: Duke University Press, 2002).

¹⁸² Ingrid Hotz-Davies, Franziska Bergmann, y Georg Vogt, eds., *The Dark Side of Camp Aesthetics: Queer Economies of Dirt, Dust and Patina* (Londres: Routledge, 2017).

¹⁸³ Drushel y Peters, *Sontag and the camp aesthetic*.

CAPÍTULO 2

EL CASO ESPAÑOL: HACIA UN CAMP CAÑÍ

Ni Judy Garland, ni Concha Piquer ni Estrellita Castro lo eran, o por lo menos no pretendieron serlo. Lo que es camp es la apreciación que ahora hacemos de ellas y de sus canciones

JAIME GIL DE BIEDMA¹⁸⁴

2.1. ¿Puede existir un camp español? Traducibilidad y otros problemas

La historia oficial del camp ubica su origen y desarrollo en las subculturas LGTB+ anglosajonas; sin embargo, prácticas similares de resistencia desde la exageración, la teatralidad, la confusión entre la alta y la baja cultura y la desestabilización de los roles de género, no son en absoluto exclusivas de ese contexto sino que se pueden rastrear en muy distintos escenarios culturales y geográficos. Al igual que hiciera con los supuestos ancestros de camp (especialmente con “*campeggiare*” y “*se camper*”), Cleto defiende que la correspondencia del concepto “camp” con términos de las subculturas drag y gay no anglosajonas como *diva*, *folle* o *campanero* (afeminado en Guatemala) es únicamente parcial, de manera que no hay un único término que recoja todos los significados e implicaciones de camp.¹⁸⁵ En el caso español, autores como Garlinger y Song sugieren -como hiciera Gil de Biedma- la expresión “pluma” como término que presenta una correspondencia al menos parcial.¹⁸⁶ La misma parcialidad encontramos a la hora de traducir la palabra camp cuando aparece en productos culturales anglosajones: es frecuente optar por alternativas que a menudo dejan de lado sus connotaciones *queer* para centrarse en su aspecto de valoración de formas culturales pasadas de moda. Así, por ejemplo, en el episodio “Homer's Phobia”¹⁸⁷ de la serie de animación *The Simpsons* la palabra camp -a la que el personaje interpretado por

¹⁸⁴ Jose Ramón Enríquez y Bruce Swansey, «Una conversación con Jaime Gil de Biedma», en *El homosexual ante la sociedad enferma*, ed. Jose Ramón Enríquez (Barcelona, 1978), 195-216.

¹⁸⁵ Cleto, *Camp*, 10.

¹⁸⁶ Patrick Paul Garlinger y H. Rosi Song, «Camp: what's Spain got to do with it?», *Journal of Spanish Cultural Studies* 5, n.º 1 (2004): 3-12, <https://doi.org/10.1080/1463620032000173741>.

¹⁸⁷ «Homer's Phobia», *The Simpsons* (FOX, 16 de febrero de 1997).

John Waters define como “*tragically ludicrous*” y “*ludicrously tragic*” -¹⁸⁸ se tradujo en el doblaje para Hispanoamérica como “nostalgia” y como “retro” en la versión para España.¹⁸⁹

La falta de un término específico que condense todas las implicaciones de “camp” fuera del contexto anglosajón no niega en cualquier caso la existencia de prácticas susceptibles de ser catalogadas como tal en otros contextos culturales. La inexistencia de una palabra equiparable a “camp” en culturas que, como la española, han producido fenómenos susceptibles de ser leídos como tal –entre el nutrido grupo de ejemplos de creadores camp que Cleto ofrece aparecen, junto a Luchino Visconti, Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder, Severo Sarduy o Manuel Puig, Pedro Almodóvar y Luis Antonio de Villena-¹⁹⁰ abre, eso sí, nuevos espacios de inestabilidad. Corremos el riesgo, al aplicar una noción exógena, de percibir en ciertas prácticas una *campiness* que tal vez no pueda atribuirse a la misma semiótica de la cultura donde se produjo originalmente. En este sentido el escollo que entraña la decodificación de estas figuras como camp reproduce un problema que es en realidad central en toda aproximación a lo camp: la insoslayable cuestión de la recepción...que, si no llega a desviar la intención original, la dota a menudo de inesperados significados. Desvela, en definitiva, la activación específicamente relacional del camp mismo: su carácter marcadamente contextual.¹⁹¹

Si bien esta suerte de trasplante cultural puede abrir una vía de inteligibilidad a la hora de abordar ciertos mecanismos culturales de resistencia *queer*, también se ha discutido la conveniencia política de emplear este término para referirnos a contextos no anglosajones.

¹⁸⁸ Si bien inicialmente se había proyectado la idea de un episodio titulado “*Lisa and Camp*” en el que la niña descubriera lo fascinante que podía resultar esta estética, en el episodio que finalmente llegó a realizarse – “*Homer’s phobia*”- lo camp se presenta como el punto inicial de conexión entre el gusto *kitsch* de la familia Simpson y la mirada irónica y abiertamente *queer* del personaje de John Waters, mientras que la homofobia del padre de familia se convierte en el tema principal. Pese a las reticencias iniciales de la cadena FOX, este episodio (el primero de la serie de temática LGTBIQ+) se estrenó el 16 de febrero de 1997 y le valió a la serie la consecución de un premio GLAAD concedido por la Gay & Lesbian Alliance Against Defamation al mejor episodio individual de televisión.

¹⁸⁹ Aunque la versión en inglés empleaba la palabra “camp” en el diálogo mencionado, los creadores descartaron usarla en el título -que inicialmente iba a ser “*Bart Goes to Camp*” haciendo un juego de palabras con la doble acepción de “camp” como estética y como campamento vacacional- al considerar que el público general al que se dirigía la serie no iba a entender esta referencia. Véase *The Simpsons - The Complete Eighth Season* (20th Century Fox, s. f.).

¹⁹⁰ Cleto, *Camp*, 11.

¹⁹¹ Cleto, 11.

En este sentido Preciado advierte, a propósito de la obra de Ocaña, que considerarla como un ejercicio camp “podría hacernos correr el riesgo de sacralizar la genealogía norteamericana transformando la cultura de resistencia a la dictadura en una periférica y exótica nota a pie de página en la historiografía dominante”.¹⁹² El carácter totalizador de la propia noción de camp, comenta Martín Rod sirviéndose de la expresión de Guattari, puede llegar a “ser reaccionario (...) no porque separe en esferas imágenes, poéticas y performatividades, sino porque aún multiplicidades en uno”.¹⁹³ Este riesgo es especialmente acusado cuando el concepto se emplea culturas periféricas como la española, donde la palabra camp -como advirtiera Mira- “nunca se utiliza con incomodidad”.¹⁹⁴

2.1.1. Genealogías torcidas: nombrar la disidencia

Este debate sobre la intraducibilidad del camp y la posible inconveniencia política de emplear este término en contextos periféricos remeda en cierta forma disputas que de manera similar se han tenido sobre la palabra “*queer*”.¹⁹⁵ Si para David Córdoba su utilización implicaba un gesto de “extranjería” que de alguna manera “nos sitúa en una posición de extrañamiento, de una cierta exterioridad respecto de nuestra cultura nacional, en la cual somos/estamos exiliados”,¹⁹⁶ autoras como Gracia Trujillo defienden su uso de como una forma de reconocer la trayectoria política de la que venimos, aun compartiendo algunas de las críticas a su utilización. Ella misma señala, de hecho, la necesidad “producir más análisis empíricos y teorizaciones desde el sur (global)” para contrarrestar tanto el uso del inglés

¹⁹² [Paul] B. Preciado, «La Ocaña que merecemos: Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas», en *Ocaña*, ed. Pedro G Romero (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura : Polígrafa, 2011), 96.

¹⁹³ Álex Martín Rod, «Camp: ¿un concepto reaccionario?», en *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, 2020, 467, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7847003>.

¹⁹⁴ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 146.

¹⁹⁵ Como señala Aliaga, se trata de un vocablo peyorativo de dudoso origen cuyos significados múltiples vienen a ser los siguientes: “1: Extraño, raro, peculiar, excéntrico en apariencia o carácter. Asimismo, de hábitos cuestionables, sospechosos, dudosos/ambiguos. 2: (En la jerga propia de ladrones): malo, inútil. 3: Burlarse o poner en ridículo; desconcertar. Engañar, estafar, hacer trampas. 4: Echar a perder, estropear. 5: Borracho. 6: Frívolo, ligero, atolondrado, timorato (feel queer). 7: In Queer Street: en dificultad, en apuros, en deuda. 8: Homosexual, marica. (queer en inglés es raro o torcido)”. Juan Vicente Aliaga, «¿Existe un arte queer en España?», *Acción paralela: ensayo, teoría y crítica de la cultura y el arte contemporáneo*, n.º 3 (1997): 5.

¹⁹⁶ David Córdoba García, «Teoría queer. Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad: hacia una politización de la sexualidad», en *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas* (Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas, Barcelona: Egales, 2005), 21.

como *lingua franca* en el entorno académico como “la hegemonía de las producciones anglosajonas en el ámbito de los movimientos sociales y de las teorías feministas y LGTBI-queer”¹⁹⁷ en la línea de la descolonización del pensamiento crítico de las “epistemologías del sur” de las que hablan Boaventura de Sousa Santos y Maria Paula Meneses.¹⁹⁸ En este sentido, autores como Felipe Rivas, Sayak Valencia, David Córdoba o Juan Pablo Sutherland han reflexionado sobre “los efectos político-culturales de la traducción del queer en América Latina”.¹⁹⁹ El uso de alternativas como “*cuir*” pone el foco también en la disconformidad con las hegemonías geopolíticas, no solo con las identitarias,²⁰⁰ funcionando como “una metáfora lingüística de la indeterminación y confusión analítica del término”²⁰¹ y una forma de resistencia, como señala Rivas, a “la importación de términos sin considerar sus contextos y trayectorias políticas”.²⁰² Su extrañeza lingüística -a la que el propio Rivas alude de forma paródica en su vídeo-performance *Diga queer con la lengua de fuera*-²⁰³ refleja en última instancia el resultado de conflictos en la producción y distribución de saberes Norte/Sur. Al riesgo de la descontextualización se une otra problemática: la pérdida del sentido de insulto que la palabra mantiene en inglés. Si en la palabra inglesa “*queer*” se rastrea fácilmente la estrategia de reapropiación del insulto,²⁰⁴ esa refundación en el sentido brechtiano de la que hablaba Butler, ese giro que permitió a una palabra degradatoria adquiriese toda una nueva serie de

¹⁹⁷ Gracia Trujillo Barbadillo, «La protesta dentro de la protesta. Activismos queer/cuir y feministas en el 15M», *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, n.º 12 (Generalistas de lo concreto) (2016): 3.

¹⁹⁸ Maria Paula Meneses y Boaventura de Sousa Santos, *Epistemologías del Sur: perspectivas* (Tres Cantos, Madrid: Akal, 2014).

¹⁹⁹ Juan Pablo Sutherland, *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista* (Santiago: Ripio Ediciones, 2009), 13-31.

²⁰⁰ Val Flores, *Interrucciones: ensayos de poética activista: escritura, política, pedagogía* (Córdoba: Ed. Asentamiento Fernseh, 2017), 55.

²⁰¹ Benjamín J. M. Martínez Castañeda, «Cuir Retóricas Latinoamericanas» (II Congreso Internacional: Deconstrucción y genealogía del concepto de dignidad de los pueblos originarios en el pensamiento latinoamericano, UNAM, 19-03_2014).

²⁰² Felipe Rivas, «Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano», s. f., 78, https://www.academia.edu/es/36758823/Diga_queer_con_la_lengua_afuera_Sobre_las_confusiones_del_debate_latinoamericano.

²⁰³ *Diga «queer» con la lengua afuera*, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=46CMcItQzjU>.

²⁰⁴ Sobre la centralidad del insulto en la creación de las identidades, culturas y movimientos políticos homosexuales véase Didier Eribon, *Insult and the Making of the Gay Self* (Durham: Duke University Press, 2004).

significaciones afirmativas,²⁰⁵ en su uso en el contexto hispanohablante eso se pierde. La pérdida del sentido de insulto cuando la palabra “*queer*” se emplea en el contexto hispanohablante hace que se vea esta nomenclatura no como un cuestionamiento, “sino una glamorosa nueva fórmula de saber exportada desde los EE.UU.”²⁰⁶ y que por tanto funcione como un acelerador de la ya de por sí rápida institucionalización de la “*queer theory*” de la que advertía Halperin.²⁰⁷ En este sentido términos como “transmaricabollo”, empleado por ejemplo en la Asamblea Transmaricabollo de Sol en el contexto de las protestas del 15M como resultado precisamente de un debate colectivo en el que se consideró que este nombre era el que más se acercaba a “la traducción, en clave inclusiva, de queer (entendido como no heterosexual, disidente) en nuestro contexto”²⁰⁸ han venido a solventar esa posible pérdida de potencialidad política al perderse el insulto.

Al margen del debate terminológico, la necesidad de construir genealogías propias frente al peso de las teorías anglosajonas ha sido señalada con frecuencia en los estudios feministas y *queer* españoles.²⁰⁹ Si la reivindicación de genealogías es -como advertía Patricia Mayayo- “una forma de inscribirse en la historia, de reconocer el legado del pasado, el primer gesto político por excelencia de inscripción en el espacio público”,²¹⁰ es preciso también evitar que estas sean una mera traslación del modelo anglosajón. El uso del plural (“genealogías” en lugar de “genealogía”) en la pionera exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* que Mayayo comisarió junto a Juan Vicente Aliaga obedecía de hecho tanto a “la diversidad de sensibilidades y posiciones ideológicas que atraviesan el universo feminista,

²⁰⁵ Judith Butler, «Acerca del término queer», en *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (Paidós, 2002), 313.

²⁰⁶ Rivas, «Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano».

²⁰⁷ David M. Halperin, «The Normalization of Queer Theory», *Journal of Homosexuality* 45, n.º 2-4 (23 de septiembre de 2003): 339-43, https://doi.org/10.1300/J082v45n02_17.

²⁰⁸ Trujillo Barbadillo, «La protesta dentro de la protesta. Activismos queer/cuir y feministas en el 15M», 4.

²⁰⁹ Véase, para el caso de las prácticas artísticas Carmen Navarrete, María Ruido, y Fefa Vila, «Trastornos para devenir: entre artes y políticas feministas y queer en el Estado español», en *Desacuerdos 2: sobre arte, políticas y esfera pública en el estado español*, de V.V.A.A. (Barcelona: MACBA, Museu d’art contemporani de Barcelona, 2005), 158-87. Juan Vicente Aliaga, «La memoria corta: arte y género», *Revista de Occidente*, n.º 273 (2004): 57-68, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=789979>.

²¹⁰ *Metrópolis: Genealogías Feministas* | RTVE Play, 2013, <https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-genealogias-feministas/1705768/>.

transfeminista y queer” como a “las peculiaridades del contexto español, que no puede ser interpretado extrapolando, sin más, modelos anglosajones”.²¹¹

Precisamente con esta intención de, como recordaba Fefa Vila, “dotar a nuestro presente de historia, ya que no carecemos de ella”²¹² en esta tesis pretendemos poner el foco en aquellas prácticas de resistencia que, haciendo uso precisamente de la cultura popular española (del imaginario de la copla, en particular), plantean estrategias de distanciamiento comprometido y cuestionamiento paródico de los roles de género que las vinculan con lo camp. Pese a la incomodidad que, como decía Mira, comporta el uso de la noción “camp” para el contexto español hemos decidido utilizarla porque consideramos que su potencial como marco de inteligibilidad desde el que entender las prácticas y artefactos culturales que analizaremos sobrepasa a esas posibles molestias. Apoyamos nuestra decisión tanto en la propia historia de las aplicaciones de este término al ámbito español desde la década de 1970 en distintas manifestaciones literarias, musicales o televisivas, como en la existencia de trabajos académicos que previamente han abordado aspectos de la cultura española desde el prisma de lo camp, principalmente los de autores como Alberto Mira, Alejandro Yarza, Alejandro Varderi, Alicia Navarro o Santiago Lomas.

En cualquier caso, empleamos la noción de “camp” no como un modelo rígido sino como un marco de inteligibilidad a la hora de analizar unas prácticas que, si bien no comparten contexto cultural con el entorno donde se originó este concepto, tienen en común la puesta en práctica de sus estrategias centrales: ironía, desestabilización del sistema sexo-género y utilización de elementos (muchas veces pasados de moda) de la cultura de masas. El propósito central de este trabajo es precisamente ahondar en la especificidad de la articulación de prácticas susceptibles de ser leídas como camp en el contexto español.

2.1.2. ¡Siendo tan cursi querer presumir! Cursilería, clase social y género

La problemática que plantea el uso de la noción camp para prácticas ajenas al contexto anglosajón y particularmente para aquellas que se presentan como periféricas conecta con las

²¹¹ Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo, eds., *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010* (Madrid: This Side Up, 2013), 37.

²¹² Vila, «Caminando sobre la cuerda floja: notas sobre políticas queer en el Estado español», 155.

disputas similares que han tenido lugar en torno a los términos *queer* y *kitsch*. Como comenta Silvia Hueso a propósito de la utilización de los términos *camp*, *kitsch* y *queer* en la literatura latinoamericana, estas tres nociones plantean problemáticas, más allá de la cuestión de la traducibilidad, sobre la legitimidad de su utilización en contextos culturales diversos.²¹³ Los problemas ya comentados de traducibilidad de “camp” encuentran ecos en los de un término tan hondamente ligado a él como el centroeuropeo *kitsch*.²¹⁴ En el caso concreto del español, aunque algunas veces *kitsch* se ha traducido por “pastiche”,²¹⁵ la candidata más habitual ha sido la noción española de cursilería.

Como el *kitsch*, lo cursi es un concepto moderno que nace vinculado al auge de la burguesía y la consolidación del modelo capitalista. La primera definición de la palabra, de Adolfo de Castro, data de 1857: “persona que quiere ser elegante sin tener las condiciones necesarias para ello, bien por faltarle medios pecuniarios, bien por carecer de gusto”.²¹⁶ En su aproximación satírica al tema, *La Filocalia o Arte de distinguir a los cursis de los que no lo son* Francisco Silvela y Santiago de Liniers lo definían a la altura de 1868 como “una palabrilla de extraña desinencia, de significación incierta, de etimología desconocida, que todos emplean, que todos conocen y de cuya aplicación personal todos huyen como de la más sangrienta injuria”.²¹⁷ Corominas señala su origen andaluz donde “debió de tomarse modernamente del árabe marroquí, donde kúrsi significa “figurón, personaje importante”, y es aplicación metafórica de la palabra corriente para “silla”, que en otras partes se registra en el sentido de

²¹³ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 78.

²¹⁴ Algunas de las propuestas de traducción del término *kitsch* a distintos idiomas han sido, como recoge Hueso, “*style pompier*” y “*art de pacotille*” para el francés (así se hizo en la traducción del ensayo de Broch, lo que Kundera consideró una contrasentido ya que el mismo texto de Broch hablaba de hasta qué punto las implicaciones del *kitsch* exceden a las del simple mal arte), “*schlock*” o “*schwartz*” para el inglés estadounidense (origen yidí), “*poshlust*” para el ruso o “*coent, coentor*” para el catalán. Hueso Fibla, 79.

²¹⁵ Así lo hizo Fernando Riaza en la traducción al castellano de la Teoría Estética de Adorno de se decidió por ella al, en sus propias palabras, ser “la más cercana a la alemana de que disponemos”. Theodor Wiesengrund Adorno, Fernando Riaza Pérez, y Francisco Pérez Gutierrez, *Teoría estética*, ed. Gretel Adorno y Rolf Tiedemann (Barcelona, España: Ediciones Orbis, 1984).

²¹⁶ Carlos Moreno Hernández, «Un cursi (1842)», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 25 (2003): 62, <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/cursi.html>.

²¹⁷ Santiago Liniers y Gallo Alcántara y Francisco Lisvela y de Le Vielleuze, *La Filocalia; ó, arte de distinguir á los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad ó club con que se remedie dicha plaga* (Madrid, T. Fortanet, 1868), 7, <http://archive.org/details/lafilocaliaarted00lini>.

“ciencia, saber”, “sabio, docto” y “cátedra de profesor o predicador”; de ahí se pasaría a “pedante”, “presuntuoso” y la acepción española”,²¹⁸ mientras que Tierno Galván lo relacionó también con la letra cursiva inglesa, introducida en España en el primer tercio del siglo XIX en pugna con la letra tradicional española.²¹⁹ Moreno Hernández se hace eco de la explicación popular que ubica su origen en una coplilla dedicada a unas señoritas de Tessi court hijas de un sastre francés afincado en Cádiz según la cual la palabra se habría formado a partir de la repetición del apellido: “Las niñas de Sicur/Sicur, Sicur, Sicur...”²²⁰

En cualquier caso lo cursi aparece, como señala Valis en su detallado estudio sobre el tema -*La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*- tras la desamortización de Mendizábal, intrínsecamente ligado al tipo del señorito burgués.²²¹ Valis utiliza la noción de “*structure of feeling*” de Raymond Williams para explicar la cursilería (y su intrínseca inadecuación) como una especie de indicador cultural de los procesos de cambio que operaban en la sociedad del siglo XIX, en profundo estado de transformación social.²²² Los ejemplos de Liniers y Silvela apuntan asimismo al estrecho vínculo entre la cursilería y lo social, específicamente la estructura de clases: “(es cursi) la dama de medio pelo cuando quiere competir con la duquesa; lo es la niña dominguera cuando sale al Prado o a la Castellana afectando un lujo y unas maneras que no conoce más que una vez al mes; lo es el veterinario que quiere rivalizar con el bizarro alférez y el sentimental aspirante”.²²³ En la misma línea Tierno Galván señala que “señorito” se emplea desde entonces con sentido peyorativo para designar a la nueva clase surgida de las desamortizaciones y de la implantación definitiva de la economía moderna: solo estos señoritos, la nueva clase media -

²¹⁸ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3. ed. muy rev. y mejorada, Biblioteca románica hispánica : 5, Diccionarios ; [2] (Madrid: Gredos, 1973), 186.

²¹⁹ Enrique Tierno Galván, «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi», en *Del espectáculo a la trivialización* (Tecnos, 1961), 88-89.

²²⁰ Carlos Moreno Hernández, *Cursilería y kitsch en las letras hispánicas* (Celuguia: Novamedia Editores, 2017), 13.

²²¹ Noël Valis, *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*, trad. Olga Pardo Torío (Madrid: A. Machado Libros S. A., 2010), 74.

²²² Valis, *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*.

²²³ Liniers y Gallo Alcántara y Lisvela y de Le Vielleuze, *La Filocalia; ó, arte de distinguir á los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad ó club con que se remedie dicha plaga*, 11.

añade- pudieron ser cursis.²²⁴ La literatura de la época está poblada de retratos de lo cursi, desde la novela galdosiana (algunos personajes de *Miau* o *La de Bringas* son claros ejemplo de ello) a toda la multitud de tipos -pisaverdes, lechuguinos, currutacos, petimetres...-²²⁵ empleados para referir, con distintos matices, a cierta irrisión resultante de los intentos fallidos de sofisticación.²²⁶ La zarzuela (y especialmente el llamado género chico) ofrecen también numerosos ejemplos de cursilería, tratados casi siempre desde un punto de vista cómico. Por ejemplo el Caballero de Gracia de *La Gran Vía* (zarzuela en un acto y cinco cuadros con música de Federico Chueca y Joaquín Valverde y libreto de Felipe Pérez y González que se estrenó el 2 de julio de 1886 en el Teatro Felipe de Madrid con el título completo original de “revista madrileña lírico-cómica, fantástico-callejera en un acto”)²²⁷ resulta un arquetipo de señorito cursi cuyas pretensiones son ridiculizadas por el coro:

Cab: Caballero de Gracia me llaman,
y efectivamente soy así,
pues sabido es que a mí me conoce
por mis amoríos todo Madrid.
Es verdad que estoy un poco antiguo,
pero que en poniéndome mi frac,
soy un tipo gentil
de carácter jovial
a quien mima la sociedad.

Todos: De este silbante la abuela murió.

Cab: Yo soy el caballero
que con más finura,
baila en los salones comm'il faut.

Todos: ¡Siendo tan cursi querer presumir!²²⁸

Similar aproximación paródica al prototipo del cursi se da en *Agua, azucarillos y aguardiente*, zarzuela en un acto con música de Federico Chueca y libreto de Miguel Ramos Carrión

²²⁴ Tierno Galván, «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi», 90.

²²⁵ Véase Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos del dieciocho en España* (Barcelona: Anagrama, 1987).

²²⁶ Para un análisis en profundidad de las representaciones de lo cursi en la literatura española véase Moreno Hernández, *Cursilería y kitsch en las letras hispánicas*.

²²⁷ Federico Chueca, Joaquín Valverde, y Felipe Pérez y González, *La gran vía: revista madrileña cómico-lírica, fantástico callejera en un acto y cinco cuadros* (Madrid: R. Velasco [impresor], 1910), <http://archive.org/details/lagranvarevist00chue>.

²²⁸ Chueca, Valverde, y Pérez y González, 16.

estrenada en el teatro Apolo de Madrid el 23 de junio de 1897. El romance entre el lechuguino Serafín (el joven hijo de un político) y Atanasia (una muchacha romántica cuyo refinamiento excede con mucho sus posibilidades económicas) es caracterizado con todos los atributos de lo cursi. La afición por la poesía y el engolamiento de Atanasia -que se hace llamar Asia- es, en contraste con el pragmatismo de su madre, un elemento cómico recurrente en la obra, así como el almibaramiento de las conversaciones románticas de ambos, interrumpidas por los gritos de las aguadoras:

Asia: Yo tu esclava constante seré
y mi amor tuyo siempre será,
que un volcán hay en mi pecho
y en su lava
por ti abrasado está.
Pepa: ¡Allá va! (Como si le pidieran agua.)
Serafín: Eres digna, por tu educación,
de ocupar una gran posición
y serás gobernadora
de Cuenca o de Zamora
o de Castellón²²⁹

También Jacinto Benavente retrató el fenómeno de la cursilería en su comedia de 1901 *Lo cursi* donde se lamentaba -a través del personaje del marqués- de las complicaciones que trajo la invención de lo cursi:

Antes existía lo bueno y lo malo, lo divertido y lo aburrido, y a ello se ajustaba nuestra conducta. Ahora existe lo cursi, que no es lo bueno ni lo malo, ni lo que divierte, ni lo que aburre: es... una negación: lo contrario de lo distinguido; es decir, una cosa cada día; porque en cuanto hay seis personas que piensan o hacen lo mismo, ya es preciso pensar y hacer otra cosa para ser distinguido: y por huir de lo cursi se hacen tonterías, extravagancias... hasta maldades.²³⁰

En su *Ensayo sobre lo cursi* Gómez de la Serna lo define como “la birria que no es birria” y distingue varios tipos de cursilería. Al contrario que la mayoría de aproximaciones al tema, no condena todos los tipos de cursilería, sino que parece rescatar (como hiciera Benjamin con el *kitsch*)²³¹, lo entrañable y humano de cierto tipo de cursilería, así como la utilidad sentimental que puede tener para nosotros: “Lo cursi es la adornística espontánea, ingenua,

²²⁹ Federico Chueca y Miguel Ramos Carrión, *Agua, azucarillos y aguardiente: pasillo veraniego, original, en verso y prosa* (Madrid: R. Velasco [impresor], 1899), 38, <http://archive.org/details/aguaazucarillosy472chue>.

²³⁰ Jacinto Benavente, «Lo cursi», en *Teatro*, de Jacinto Benavente (Madrid: F. Fé, 1904), 81.

²³¹ Benjamin, «Dream Kitsch».

que quiere mimarnos frente al vacío (...) es entrañable lo cursi y nos aprieta el corazón en la sombra como si nos diese un abrazo prohibido que no deben ver los demás”.²³² Lo cursi, parece reconocer, consuela o -evocando la frase atribuida a Ortega- “abriga”.²³³ El “cursi bueno” de Gómez de la Serna apunta además a cierta noción lúdica del arte como apariencia y juego. Pese a que lo camp nace como código secreto y la noción de cursilería es compartida por toda la sociedad, ambas tienen en común su conexión con lo femenino y lo teatral, así como haber sido objeto de cierto desprecio. *Ensayo sobre lo cursi* parece anticipar algunos aspectos centrales en los debates sobre lo camp desde la propia decisión formal de su escritura gregueril (piénsese en los aforismos sontangianos): especialmente significativo a este respecto es su llamada la atención sobre el carácter contextual de lo cursi, así como su encendida defensa del potencial de una nueva cursilería: “No hay que tener la vaga repugnancia a lo cursi que tiene nuestro tiempo y hay que crear la nueva cursilería para apretar los redaños a lo salvaje”.²³⁴ Con ella se adelantó, como señala Martín Rod, “no sólo a las notas sontangianas, sino también a muchos de los movimientos críticos tanto de las artes visuales-espaciales de los años 60 y 70 como de los principios postmodernos—, que vieron la capacidad subversiva del ornamento y, por ende, el rechazo a la asepsia promulgada desde el Movimiento Moderno”.²³⁵

En la literatura de finales del siglo XIX y comienzos del XX el cursi suele ser un personaje preferentemente provinciano, en muchas ocasiones andaluz, recientemente llegado a la capital, donde trata de suplir su inadecuación sureña exagerando unos ademanes pretendidamente elegantes que acaban por resultar ridículos y relamidos. El rastro sureño de lo cursi puede rastrearse en el origen andaluz de muchos personajes caracterizados como tal. En este sentido Moreno aporta los ejemplos del señorito andaluz huído a Madrid Faustino López de Mendoza, protagonista *Las ilusiones del doctor Faustino* (Juan Valera, 1873) o del personaje de *Misericordia* (Benito Pérez Galdós, 1897) Frasquito Ponte Delgado “personaje

²³² Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi* (Madrid: Moreno-Ávila Editores, 1988), 233.

²³³ Umbral recoge así la anécdota: “Cuenta Julián Marías que en los años cuarenta, a la vuelta de Ortega, fue con el maestro a visitar una sala de conferencias donde éste tenía que hablar aquella tarde. Se quedaron desolados por lo cursi del local, hasta que Ortega reaccionó diciendo: Bueno, lo cursi abriga.” Francisco Umbral, «Ramón y lo cursi», en *Ramón y las vanguardias*, 2. ed, Colección austral Literatura contemporáneos, A, 383 (Madrid: Espasa Calpe, 1996), 103.

²³⁴ Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi*, 55.

²³⁵ Martín Rod, «Camp», 239.

natural de Algeciras, cuya afectada elegancia y actitud estirada en las casas buenas y distinguidas merece el apelativo cursi”.²³⁶

Pero lo cursi va asociado también al comportamiento femenino y a su vestuario: encajes, lenguaje del abanico, rituales de cortejo romántico...que, como detallaremos más adelante, dejarán su impronta en el propio repertorio de la copla. Precisamente a su aparición como “feminización de lo burgués” achaca Tierno Galván que lo cursi opere como una debilidad de la clase media decimonónica.²³⁷ La burla del cursi burgués emplea, por tanto, la socorrida puesta en cuestión de la masculinidad para hacer más incisiva su crítica. Las representaciones gráficas sobre estos tipos antes mencionados (petimetres, lechuguinos, pisaverdes, etc.) que circularon por España a finales del siglo XVIII y principios del XIX, participan de este cuestionamiento de su virilidad. Ejemplo de ello es el hecho de que los personajes caricaturizados adoptan gestualidades que nos recuerdan a la genealogía corporal del *posing* de la que habla Meyer.²³⁸ En la estampa *El lechuguino* (Fig.1)²³⁹ el protagonista deja caer su peso sobre un pie (recuérdese el origen de “*se camper*”) en una pose afectada y teatral. Con una mano señala su pecho y con la otra acaricia a un pavo real, símbolo de orgullo y vanidad. El exceso de acicalamiento de estos distintos arquetipos masculinos asociados a la cursilería es objeto de mofa frecuente en este tipo de representaciones. Así en *El elegante Petimetre o el Lechuguino en su tocador* (Fig.2) se ridiculiza su afán estético, rayano en lo femenino: en un tocador con decoración egipcia -de acuerdo con la moda orientalizante del momento-²⁴⁰ un criado ayuda al petimetre a vestir un corsé, prenda frecuentemente vinculada a la indumentaria femenina.

La ambigüedad sexual de estos prototipos decimonónicos de lo cursi atraviesa también el imaginario del dandismo. Arianna Giorgi se aproxima a la figura del dandi precisamente a partir de sus concomitancias con el arquetipo del petimetre,²⁴¹ mientras que Alberto Mira

²³⁶ Moreno Hernández, «Un cursi (1842)».

²³⁷ Tierno Galván, «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi».

²³⁸ Meyer, *An Archaeology of Posing*.

²³⁹ Las imágenes mencionadas pueden encontrarse al final de cada capítulo.

²⁴⁰ Carlos Saguar Quer, «La corte de Faraón: egiptomanía en la arquitectura española», en *El orientalismo desde el Sur* (El orientalismo desde el Sur, Anthropos, 2006), 297-98.

²⁴¹ Arianna Giorgi, «¿Es el dandi un petimetre? Aproximación a la imagen de una nueva masculinidad en España», *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 36 (2019): 18.

llama la atención sobre cómo el deseo de distinción y carácter marcadamente esteticista del dandi se asocia al decadentismo y la bohemia, pero también a la homosexualidad. Como señala en su artículo sobre dandismo en la literatura de la Edad de Plata (emplea, en ese sentido, la expresión de José Carlos Mainer para referir a la cultura del periodo que va de 1902 a 1939), en esa época eran particularmente frecuentes las asociaciones entre modernismo y homosexualidad. Así lo muestra, por ejemplo, la insistencia de Rafael Cansinos-Assens por “sacar del armario”, en un discurso plagado de sarcasmo, a autores como Jacinto Benavente, Pedro de Répide, Goy de Silva, Augusto D’Halmar, Isaac Muñoz, Ricardo Baeza o Antonio de Hoyos.²⁴² Mira dedica especial atención a la visibilidad de Antonio de Hoyos (pese a que en sus novelas sólo puntualmente elaborara el tema de la homosexualidad) y Álvaro de Retana,²⁴³ “representante de uno de los entornos en que el dandismo homosexual proliferó en mayor medida en la España de las primeras décadas del siglo: el mundo del teatro popular”. Al tratamiento explícito de la diversidad sexual en sus novelas (*Las locas de postín, Mi novia y mi novio, A Sodoma en tren botijo...*)²⁴⁴ y la ironía y erotismo²⁴⁵ de algunos de sus cuplés se unió una presencia pública caracterizada por la pose dandi y una provocación que -en la línea de la consideración sontangiana del dandismo homosexual de Oscar Wilde como el modelo original de la sensibilidad camp- “reproduce códigos y actitudes que encontramos en otras culturas europeas y que se acerca a ese

²⁴² Alberto Mira, «Modernistas, Dandis y Pederastas Articulaciones de La Homosexualidad en La Edad de Plata.», *Journal of Iberian and Latin American Studies* 7, n.º 1 (2001): 67.

²⁴³ Álvaro Retana (1890-1970) fue un creador polifacético: novelista, figurinista, letrista y periodista, tuvo un papel fundamental en la cultura española de las primeras décadas del siglo XX, así como en el revival del cuplé de finales de los cincuenta, en el que también colaboró. Autor de una extensa obra, en ocasiones emplear pseudónimos como César Maroto, Carlos Fortuny o Claudina Regnier: lo escandaloso y erótico de sus temas llegó a llevarle a prisión en varias ocasiones. Luis Antonio de Villena reivindica su figura (que ya convirtió en material literario en su novela *Divino*) en *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura*. Para un estudio en profundidad sobre su obra véase Vicenç Vernet Pons, «La Estrategia Ficcional en la novela de Álvaro Retana» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universitat Rovira i Virgili, 2007), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=77642>.

²⁴⁴ Sobre el componente autobiográfico de su literatura véase Rafael M. Mérida Jiménez, «Texturas autobiográficas en la obra de Álvaro Retana» 2, n.º 4 (81 de 102d. C.), <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.83>.

²⁴⁵ Sobre el erotismo de su obra ver Maite Zubiaurre, «“El novelista más guapo del mundo: Álvaro Retana y la sicalipsis”», en *Las locas de postín; Los ambiguos; Lolita buscadora de emociones; El tonto*, de Álvaro Retana, ed. Maite Zubiaurre, Audrey Harris, y Wendy Kurtz (Stockcero, 2013) y Antonio Cruz Casado, «Frivolidad y erotismo: Álvaro Retana, “El novelista más guapo del mundo”», en *Los territorios literarios de la historia del placer: I Coloquio de Erótica Hispana* (Montilla: Huerga y Fierro, 1996), 35-48.

concepto escurridizo (y de difícil adaptación a la cultura hispana) que la crítica postmoderna denomina camp”.²⁴⁶

Si en su producción artística, en concreto en sus figurines, Retana despliega un lenguaje visual de artificio y amaneramiento,²⁴⁷ algunas representaciones de su propia figura formulan estas concomitancias entre dandismo y homosexualidad de las que hablamos, así como una suerte de genealogía de la afectación y la pose (también en el sentido corporal) que nos devuelve a los confines de los orígenes del camp y su vínculo con el “*se camper*” francés. Ejemplo de ello es una de las ilustraciones – obra de Guillén- que acompaña la edición de su novela *Flor del mal* en la colección *La novela de hoy*, publicada en 1924 (Fig. 3) Vestido con una larga gabardina, Retana gira su rostro para ofrecernos una mirada tres cuartos cargada de intención, mientras apoya una mano en la cadera y otra en el hombro. Esta gestualidad comporta, además de una celebración de lo frívolo y un distanciamiento de la sobriedad de la imagen arquetípica del intelectual esperable en un Retana que se denominó a sí mismo “el novelista más guapo del mundo”, una sugerencia de ambigüedad cultivada también por la narrativa del propio autor.

Similar pose encontramos en *Retrato de Ismael Smith vestido de torero*, firmado por Mariano Andreu en una fecha algo más temprana: 1914 (Fig. 4). El escultor e ilustrador hispano-estadounidense nacido en Barcelona aparece ataviado con un traje de luces verde y oro con una gestualidad que confirma la escandalosa visibilidad de la que siempre hizo gala.²⁴⁸ Smith deja caer su peso sobre una pierna apoyando la mano contraria -que luce un llamativo anillo- en la cadera. El desafío a la masculinidad hegemónica de esta gestualidad (potencialmente inadecuada por su afectación, artificio y amaneramiento), se ve enfatizado por la presencia de una rosa roja que el modelo sujeta -con un aire entre erótico y burlón- entre los dientes,

²⁴⁶ Mira, «Modernistas, Dandis y Pederastas Articulaciones de La Homosexualidad en La Edad de Plata.», 71.

²⁴⁷ Sara Toro Ballesteros, «El escritor que se pintó a sí mismo: Los figurines de Álvaro Retana», *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 3 (30 de noviembre de 2015): 183, <https://doi.org/10.21071/calh.v3i.5304>.

²⁴⁸ También el propio Smith jugó con unos códigos de representación de la homosexualidad que escandalizaron a la sociedad burguesa de la época: en su autorretrato escultórico *Nano* (1907) se esculpió con un sátiro entre las piernas, figura que fue retirada precisamente por las presiones derivadas del escándalo que la obra provocó. Aitor Quiney, «Ismael Smith, els escriptors catalans, les revistes literàries i l'Arbitrarisme orsià, 1900-1914», *EMBLECAT, Estudis de la Imatge, Art i Societat*, n.º 6 (30 de junio de 2017): 108.

así como por la elección de un imaginario tan hondamente ligado a la construcción de la masculinidad hispana como el taurino.²⁴⁹ Esta asociación fue particularmente estrecha durante la dictadura franquista, en la que -como señala Yarza- el torero fue, junto al legionario, uno de los puntales de la masculinidad hegemónica promulgada por el *kitsch* franquista.²⁵⁰ No es casualidad por tanto que el director Pedro Almodóvar, cuya reelaboración camp de dicho imaginario es bien conocida, también haya sido retratado como torero tanto en las fotografías de Chris Makos como en el lienzo de Daniel Quintero (Fig. 5). Frente al carácter lúdico y desenfadado de sus poses en los retratos de Makos, en la obra de Quintero la gestualidad del Almodóvar torero (también de verde y oro, por cierto) resulta menos afectada. De hecho un primer golpe de vista podría hacer pensar a quien no le reconociera que -por su seriedad, empaque y sobriedad- efectivamente se trata del retrato de un torero al uso. Solo una observación algo más detenida permite avistar el elemento que da la clave camp del cuadro y desvela -ahora sí- lo artificioso de la pose sobria del cineasta: una pequeña peineta negra ladeada sobre su cabello hacer caer la máscara de una hipermasculinidad impostada.

Volviendo a la cuestión de la cursilería, comentaremos que en Latinoamérica este fenómeno toma distintas formas, a menudo solapado con otros conceptos como lo picúo caribeño o lo huachafo andino.²⁵¹ Para Carlos Monsiváis la cursilería latinoamericana es ante todo una manera de entroncar con las formas artísticas pretéritas: “lo cursi es el anacronismo que se enorgullece de serlo y solo en segundo término la pretensión derrotada”.²⁵² Mientras que “en Europa, el kitsch ha sido un proceso de localización del enemigo histórico del gusto;

²⁴⁹ La representación homoerótica del torero ha sido un tema recurrente en las prácticas artísticas camp, también más allá de nuestras fronteras: la primera escena de la película *Pink Narcissus* (James Bidgood, 1971) o la obra *Matador*, *Fernando Leonne* (Pierre et Gilles, 1999) constituyen dos de los ejemplos más explícitos de ello.

²⁵⁰ Alejandro Yarza, *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2019).

²⁵¹ Véase Cristina Dreifuss Serrano, «Producción cultural huachafa», Repositorio Institucional - Ulima, 2020, <https://doi.org/10.26439/en.lineas.generales2020.n3-4.5085>. y José Sánchez Boudy, Sandra Fernández Del Río, «Construcción de los criterios estéticos: “Huachafo”», en *Actas de Diseño*, vol. 39, 2022, 107-10, <https://pub.palermo.edu/ojs/index.php/actas/article/view/5681>, *El picúo, el fisto, el barrio y otras estampas cubanas*, 1977, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=612765>.

²⁵² Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad* (México, D. F: Random House Mondadori, 2010), 180.

en América Latina es un intento de culminación, la pretensión del éxtasis social e individual ante un símbolo del status”, en este sentido lo considera “el apogeo de la sinceridad, el snobismo de masas a la deriva que inventa el pasado magnífico bajo cuya protección se formó el grupo artístico”.²⁵³ La cursilería, que Monsiváis considera el lenguaje mexicano por antonomasia, es para él deseo de genealogía. Si bien Monsiváis valora el *kitsch* como parte esencial de la cultura latinoamericana (y más concretamente de la mexicana), su enfoque no excluye cierto tono apocalíptico,²⁵⁴ mientras que en las aportaciones posteriores de autores como Lidia Santos o José Amícola se incide en su revalorización. Para Santos lo cursi metaforiza “el sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana”²⁵⁵. Este *kitsch* propiamente latinoamericano que vehicula la marginalidad periférica a través de un lenguaje estético también subalterno surge como resultado de la recepción fragmentada de dos culturas, por la combinación y recontextualización de elementos culturales dispares, como una respuesta a la complejidad de la identidad mestiza latinoamericana.²⁵⁶ Así la dialéctica alta/baja cultura propia del *kitsch* entronca con las tensiones norte/sur, la mirada exotizadora sobre el continente o la tropicalización del mismo por parte de la totalizadora mirada europea.²⁵⁷ Santos plantea una genealogía del *kitsch* latinoamericano desde su vinculación con el barroco, del que es deudor, a una etapa de desarrollo con el asentamiento de la economía de mercado y la cultura de masas a, finalmente, la consolidación de un *kitsch* latinoamericano que vendría a configurarse como un elemento subversivo que rompe las barreras impuestas por la alta cultura de origen europeo.

José Amícola, por su parte, revaloriza el *kitsch* a través del “giro camp”,²⁵⁸ camino que continúa Silvia Hueso en su detallado análisis de la obra de autores como Manuel Puig, Lezama Lima o Pedro Lemebel.²⁵⁹ Si la singularidad del camp latinoamericano -que encastra con la tradición barroca y cierta “disposición al disparate y deseo de lo rebuscado y

²⁵³ Monsiváis, 194.

²⁵⁴ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 101.

²⁵⁵ Lidia Santos, *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina* (Madrid: Iberoamericana, 2004), 110.

²⁵⁶ Santos, 347.

²⁵⁷ Santos, 34-38.

²⁵⁸ Amícola, *Camp y posvanguardia*.

²⁵⁹ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón».

extravagante” de la que hablaba Néstor Perlongher²⁶⁰ encuentra parte de sus orígenes en las articulaciones específicamente latinoamericanas de la cursilería, lo cursi será igualmente insoslayable en las reflexiones y prácticas sobre lo camp en el contexto español. Esta configuración temprana de lo ostentoso, exagerado e inadecuado -pariente sureña del *kitsch*- en la que se imbrican con cuestiones de género, gusto y clase social servirá también para abordar la idiosincrasia de las prácticas camp españolas.

2.2. Penetración del término “camp” en España

El término “camp” irrumpe en el panorama cultural en lengua española a mediados de los sesenta, claramente influido por las “Notas sobre el camp” de Sontag, traducidas por primera vez al castellano en 1966 en la *Revista de Occidente*.²⁶¹ Ese mismo año la revista mexicana *Siempre!* dedica un especial a lo camp con artículos de autores como Piazza, Fuentes, Monsiváis, que continuará reflexionando sobre esta cuestión en “Notas sobre el camp en México” o en “La cursilería” en *Escenas de pudor y liviandad*. En 1970 aparecen “Notas sobre lo cursi” de Francisco de la Maza en México y “¿Qué es el camp?” de Francisco Urondo en Argentina.²⁶² En ese mismo año, 1970, aparece la que es una de las más tempranas aplicaciones del término camp al panorama cultural español y sin duda una de las más influyentes: la que hizo José María Castellet en *Nueve novísimos poetas españoles*. En dicha antología Castellet compendia poemas de Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión, José María Álvarez, Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero. Los elementos aglutinantes a los que aducía Castellet para juntar la obra de estos poetas son, además de que todos ellos nacieron después de 1939 y que por tanto “nada puede despertar en ellos un recuerdo personal de la Guerra Civil”, su pertenencia “a la generación que en todo el mundo es protagonista del fenómeno conocido como la revolución de los jóvenes”.²⁶³ La creación poética de estos jóvenes autores expresaba, a decir de Castellet, un deseo de ruptura con la poesía de la

²⁶⁰ Néstor Perlongher, ed., *Caribe transplatino: poesía neobarroca cubana e rioplatense* (Sao Paulo: Iluminuras, 1991).

²⁶¹ Garlinger y Song, «Camp», 5.

²⁶² Jordi Costa, «Camp», en *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, ed. R. [Lucas] Platero, María Rosón, y Esther Ortega Arjonilla (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017), 65-72.

²⁶³ J. M. Castellet, ed., *Nueve novísimos poetas españoles*, Poética 32 (Barcelona: Ediciones Península, 2001), 16.

generación anterior -caracterizada por el realismo- y su interés común en los productos de la cultura de masas. Precisamente en ese último sentido introduce Castellet la noción de camp en la justificación teórica de su antología. De hecho la polémica antología de Castellet comienza aludiendo al camp desde la propia dedicatoria, que concluye así: “con un recuerdo especial a Mae West, de quien Cari Mirete me proporcionó un disco que ha sido la auténtica nota camp de todo el tinglado”.²⁶⁴ Castellet se vale del concepto de camp para delimitar la distinción entre dos grupos dentro de la antología: “los seniors” (Manuel Vázquez Montalbán, Antonio Martínez Sarrión y José María Álvarez) y “los coqueluche” (Félix de Azúa, Pere Gimferrer, Vicente Molina Foix, Guillermo Carnero, Ana María Moix y Leopoldo María Panero). Además de por cuestiones generacionales esta distinción se justifica por una oposición entre la tendencia al culturalismo de los primeros y la cercanía al pop y la contracultura de los segundos. De esta manera, cuando habla de las tensiones internas entre las dos secciones del grupo Castellet refiere “una doble interpretación del fenómeno camp”.²⁶⁵ Mientras los seniors aceptan el camp “por lo que significa de democratización de la cultura a través de las mitologías creadas por los *mass media*” (como sucede en la obra de Vázquez Montalbán), los poetas más jóvenes de la antología no se limitan a aceptar el camp sino que “participan en él con toda autenticidad, pero por lo que el camp representa de innovación en un mundo hecho de referencias estéticas voluntariamente artificiosas”.²⁶⁶ Castellet pone como ejemplo de esto último a Pere Gimferrer, con quien colaboró estrechamente en la elaboración de la antología y que corrobora su pasión por lo camp en la Poética que escribe para la misma, en la que afirma, sobre sus años de formación: “me gustaba la poesía modernista, la novela erótica de 1900, los folletines, etc.; es decir que era, como tantos otros, practicante del camp «avant la lettre»”.²⁶⁷

Castellet reconoce en la artificiosidad y la introducción de elementos exóticos de los coqueluche como el fruto de “una actitud snob que enlaza con la sensibilidad camp” y precisa que algunos de estos elementos incluyen elementos orientales, mitos norteamericanos contemporáneos o fábulas medievales al tiempo que destaca el “horror por todo lo español,

²⁶⁴ Castellet, 14.

²⁶⁵ Castellet, 44.

²⁶⁶ Castellet, 29.

²⁶⁷ Castellet, 152.

precisamente porque en los pocos casos en que se introducen temas españoles estos son tratados como elementos exóticos”.²⁶⁸ Esto contrasta de nuevo con la querencia por lo específicamente español de algunos poetas de la generación ligeramente anterior, especialmente del ya citado Manuel Vázquez Montalbán, en cuya obra abundan las referencias a la cultura popular española de la posguerra en general y (como detallaremos más adelante) a la copla en particular. En cualquier caso Castellet encuentra en el camp de los coqueluches valores positivos más allá de las frecuentes acusaciones de snobismo:

En todo caso, la sensibilidad camp – tan acusada en algunos de nuestros poetas y tan combatida por quienes ven en ella solo una actitud snob, decadente y reaccionaria- aporta algunos factores positivos, entre los cuales destaca la destrucción de la actitud maniquea de la generación anterior: el solo hecho de volver la espalda al epicentro bueno-malo del enjuiciamiento estético habitual significa una oleada de aire puro en nuestro mundo cultural: “El gusto camp- dice la papisa S.S.- es, sobre todo, un modo de deleitarse, de apreciar, pero no de enjuiciar”. Finalmente, permítaseme una obviedad: si la sensibilidad camp está muy extendida entre los jóvenes ello no quiere decir sino que reclaman un derecho inalienable: el de vivir en libertad y sentimentalmente las contradicciones de su tiempo histórico, las cuales pueden hacer de un sarcasmo la condición de su verdad.²⁶⁹

Pese al intento de Castellet de ahondar en ciertos valores positivos de lo camp, la impronta de Sontag se percibe claramente en la concepción de lo camp como una especie de gusto elitista por las formas culturales de masas, especialmente por aquellas pasadas de moda. Será esta definición de origen sontangiano, desvinculada casi totalmente de las implicaciones *queer* de lo camp, la que se impondrá en las primeras aplicaciones de este concepto a la cultura española. Esta ausencia del rastro *queer* en lo camp parece mantenerse en la acepción que ofrece el *Diccionario de la Real Academia*, que define el camp simplemente como un estilo “que recrea con desenfado formas estéticas pasadas de moda”.²⁷⁰

Imbuidos de la visión sontangiana del fenómeno como una estrategia intelectual frente a la cultura de masas, los primeros usos del término en español se referirán al camp como una especie de coartada *snob* para reinscribir los mismos parámetros jerárquicos cubiertos ahora de una fina capa de ironía. Con el sentido de moda nostálgica o tendencia retro el uso de la palabra “camp” se extendió en la España de los años setenta. En el ámbito del cómic la

²⁶⁸ Castellet, 43.

²⁶⁹ Castellet, 31-32.

²⁷⁰ RAE- ASALE y RAE, «camp | Diccionario de la lengua española», «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, accedido 17 de noviembre de 2022, <https://dle.rae.es/camp>.

emblemática revista TBO contó con una sección llamada “humor camp”²⁷¹ y el término de marras se usó en historietas -Costa cita el caso de “Unos camp: los vampiros”-²⁷² y hasta como título de un fanzine que se llamó *Comics camp, cómics in*. Esta publicación dedicada en buena medida a los clásicos del cómic principalmente estadounidense, fue editada entre 1972 y 1975 por el sello Comics 90. En el Editorial con que abre el primer número, Mariano Ayuso presenta así el proyecto:

Hemos elegido para título de este fanzine unos modismos actualmente en boga, extranjerizantes pero que definen enseguida nuestras aficciones (sic) y no podrá llamarse engaño al contenido del mismo. Sabemos que tendrá detractores, sobre todo a su primera parte, pero también es cierto que existe una corriente de interés por los temas y personajes de la llamada “Edad de Oro”, que han marcado la pauta de todo lo que hasta ahora se hace. ¿Qué dibujante actual no ha sufrido la influencia de los clásicos del cómic? ²⁷³

La corriente de interés por el pasado no era ni mucho menos exclusiva del mundo del cómic: antes bien la fiebre de lo retro permeaba distintos ámbitos de la cultura, siendo particularmente notable su impacto en la industria musical.

2.2.1. El “Mundo camp” y sus detractores: ¿puede la copla ser camp?

Preguntado por el significado de camp, el cantante Antonio Machín respondió con su habitual llaneza que era, simplemente, “lo antiguo que vuelve”.²⁷⁴ El mundo de la canción era, de hecho, uno de los grandes bastiones del camp. El inicio de la fiebre de lo retro en España se remonta, en el plano musical, a los años cincuenta; más concretamente los últimos años de la década, marcados por el *revival* del género que había hecho furor a principios del siglo veinte: el cuplé.

En palabras de Enrique Encabo el cuplé es “un género indefinido por naturaleza, juguetón y resbaladizo que sin embargo ocupó un lugar primordial en la cultura del entretenimiento y la frivolidad en las primeras décadas del siglo XX”.²⁷⁵ Estas canciones ligeras de temática variada cantadas generalmente por mujeres entroncaban, como señala Salaün, “con dos

²⁷¹ Mira, «Distanciamientos Comprometidos», 12.

²⁷² Costa, «Camp».

²⁷³ Mariano Ayuso, «Editorial», *Comics camp, cómics in*, enero de 1972.

²⁷⁴ Asensio Sáez, «De pronto...», en *Cien artículos: (1963-1993)* (EDITUM, 1996), 63-64.

²⁷⁵ Enrique Encabo, «Introducción. Más allá del canon: erotismo, deseo y frivolidad», en *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, ed. Enrique Encabo (Madrid: ICCMU, 2019), 9.

corrientes españolas: el teatro y la canción popular”; el cuplé es de hecho “el avatar moderno (...) de estos dos componentes esenciales de la cultura española, tradicionalmente articulados”.²⁷⁶ El carácter performativo del cuplé lo convirtió, como señala Pepa Anastasio,²⁷⁷ en un espacio propicio para la creación de nuevas subjetividades femeninas asociadas a la modernidad, al tiempo que la visibilidad de la celebridad femenina encarnada en la figura de las cupletistas presentaba un nada desdeñable potencial de transgresión que ha sido estudiado ampliamente por Isabel Clúa.²⁷⁸ Además, su puesta en escena de una feminidad irónica y exagerada y su uso del humor, la teatralidad y la parodia hace que el cuplé se preste asimismo a una lectura camp como la que plantea Guillermo Vellojín.²⁷⁹

El inicio de la decadencia de este género²⁸⁰ -que coincide con la génesis de la canción española, género al que precede - había tenido lugar, como señala David Pérez, en los años veinte. Artistas como Estrellita Castro, Conchita Piquer o Miguel de Molina constituyeron el relevo generacional de cupletistas como Raquel Meller y, con el transcurrir de los años, se asentó el triunfo de la copla sobre el cuplé en el repertorio de las estrellas del momento, pese a que el género llamado ínfimo gozó de gran popularidad entre el público unos años más. Era en cualquier caso un género pasado de moda cuando productos como el programa de radio *Aquellos tiempos del cuplé* de Radio Madrid y sobre todo *El último cuplé* (Juan de Orduña,

²⁷⁶ Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Colección Austral. Arte-ocio 107 (Madrid: Espasa Calpe, 1990), 16.

²⁷⁷ Pepa Anastasio, «¿Género Ínfimo? El Cuplé y La Cupletista Como Desafío», *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13, n.º 2-3 (agosto de 2007): 193-216, <https://doi.org/10.1080/14701840701776322>.

²⁷⁸ Isabel Clúa Ginés, «Criaturas de exhibición: La celebridad femenina en el fin de siglo», en *Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX* (Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014), 155-63, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/resistir-o-derribar-los-muros-mujeres-discurso-y-poder-en-el-siglo-xix/>.

²⁷⁹ Guillermo Vellojín Aguilera, «Farándula de plumas y postín: cuplé y sensibilidad camp en la España del siglo XX», en *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, ed. Enrique Encabo (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019), 211-20, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8440676>.

²⁸⁰ Para una historia del cuplé resultan también interesantes los trabajos de Javier Barreiro, muchos de ellos consultables en su página web: «Javier Barreiro», Javier Barreiro, accedido 9 de marzo de 2023, <https://javierbarreiro.wordpress.com/>. Asimismo encontramos una pormenorizada aproximación a la historia del cuplé en Gloria G. Durán, *Sicalípticas: el gran libro del cuplé y la sicalíptis* (Madrid: La Felguera, 2021).

1958) rescataron estas canciones.²⁸¹ El éxito atronador de esta película, con Sara Montiel en el papel estelar de María Luján, marcó el comienzo de todo un furor por el cuplé que tuvo distintas representantes: con el mismo título del programa de radio en que triunfó, Lilian de Celis protagonizó *Aquellos tiempos del cuplé* (Mateo Cano y José Luis Merino, 1958), Marujita Díaz interpretó a una aspirante a estrella en *Y después del cuplé* (Ernesto Arancibia, 1959) y Mary Santpere arrojó una mirada paródica a la feminidad fatal de Sara en *Miss Cuplé* (Pedro Lazaga, 1959). En cualquier caso la centralidad de la figura de Sara Montiel en este resurgir hace que Pérez se cuestione si realmente hubo un verdadero resurgir del cuplé o más bien “una pura moda pasajera del último cuplé encarnado en la propia Saritísima”.²⁸²

Si en esa “moda pasajera” de finales de los años cincuenta se hablaba de “nostalgia” o “canciones del ayer”, cuando en los años setenta se retome de nuevo el gusto por esta música se empleará ya el término anglosajón “camp”. Si precisamente a colación del “retorno de Sara Montiel” en el estreno de *Varietés* en la que actuaba junto a Vicente Parra y Chris Avram -*remake* de la película *Cómicos*, de 1954 escrita y dirigida también por Juan Antonio Bardem - un cronista de *ABC* hablaba de “la década de los cincuenta, cuando los modos y maneras hacían, inconscientemente, méritos para ingresar en el camp”,²⁸³ en los años setenta se aplicará el apelativo de camp -de nuevo con el sentido de retro sobre el cuplé y la propia figura de Sara Montiel. Por ejemplo, en 1971 le preguntaban “¿Está ud. en el mundo “camp” ‘o en el mundo “in”, Sara?”; ²⁸⁴ ella contestaba -claro está- que en ambos. En medio de un discurso plagado de chistes sobre el número de velas que apagaba, *Hola* se refería, a la altura de 1976, a la celebración de su cumpleaños como “una cena que pasará a la antología de las reuniones camp y gay”.²⁸⁵ Ya en 1983 -en un momento en que Sara continuaba participando activamente de la moda nostálgica como prueba su participación, junto a Celia Gámez y Olga

²⁸¹ Emitido en Radio Madrid, *Aquellos tiempos del cuplé* alternaba versiones de los cuplés que hicieron furor a principios de siglo con *sketches* que, en un tono marcado por la nostalgia, recordaban aquella época desde el punto de vista de quienes vivieron en ella su juventud. Véase Lidia García García, «T2E7 – Aquellos tiempos», ¡Ay, campaneras!, accedido 26 de febrero de 2023, <https://www.podiumpodcast.com/podcasts/-ay-campaneras--podium-os/episodio/3099620/>.

²⁸² David Pérez Rodríguez, «Evolución y “decadencia” del género: ¿los últimos cuplés?», en *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, ed. Enrique Encabo (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019), 203.

²⁸³ Arlequin, «El retorno de Sara Montiel», *ABC Madrid*, 7 de octubre de 1971.

²⁸⁴ «Entrevista a Sara Montiel», *Diario de Mallorca*, 2 de septiembre de 1971.

²⁸⁵ «Extraño festejo de cumpleaños (46) de Sara Montiel», *¡Hola!*, 13 de marzo de 1976.

Guillot en un espectáculo titulado precisamente *Nostalgia*- una revista de decoración que dedica un reportaje a la vivienda de Sara comenta que en ella “el visitante notará que le invade una especie de nostalgia endulzada por una tonadilla popular”, para concluir de la artista que “solo ella puede permitirse el lujo de ser “camp” sin pasar por “retro”; sólo ella puede hacer que un viejo cuplé siga sonando como si el tiempo se hubiera parado; sólo Sara Montiel es Sara Montiel en todas partes: dentro y fuera de su casa, en el escenario, en las revistas y en la intimidad”.²⁸⁶

El cuplé en general y la figura de Sara Montiel en particular²⁸⁷ tuvo un lugar central en la fiebre retro de los años setenta - esta vez desde el marco de cierta concepción sontagiana del camp que lo concebía como un distanciamiento irónico no exento de *snobismo*-, sin embargo no fue el único género musical objeto de esta suerte de recuperación. En este contexto surgen espacios que, bajo el apelativo de camp, recuperan el lejano repertorio del cuplé junto a otros éxitos ya pretéritos del bolero, el flamenco o -en un momento en que su reinado había dado ya señales claras de agotamiento- la copla. La definitiva popularización del término “camp” en España viene de hecho de la mano del éxito del espacio televisivo “Mundo camp”. Esta sección se emitía en la parte final del programa-contenedor que ocupaba la parrilla de la tarde de los domingos de Televisión Española, primero bajo el nombre de *Siempre en Domingo* (del 1 de agosto de 1971 al 28 de mayo de 1972) y después de *Tarde para todos*, (primera emisión 4 de junio de 1972, última el 17 de marzo de 1974).²⁸⁸ Guionizado por Ángel Manuel Villalba

²⁸⁶ Ana Alonso Martínez, «Visita a...Sara Montiel», *Casa Viva. Revista de interiorismo y decoración*, febrero de 1983.

²⁸⁷ Si bien incursionó solo puntualmente en la copla -lo cual explica que su figura, pese a ser acaso la más destacada del imaginario camp español, no sea abordada con profundidad en esta tesis-, Sara Montiel tuvo mayor vinculación con el cuplé, de cuyo revival fue la cara más reconocible. Sobre su relación con el camp y su potencial de transgresión véase: Alvaro Alvarez Rodrigo, *Fisuras en el firmamento: El desafío de las estrellas de cine al ideal de feminidad del primer franquismo*, Historia 198 (Valencia: Publicacions de la Universidad de Valencia, 2022). Santiago Lomas Martínez y Asier Gil Vázquez, «Authorship and female stardom in Spanish cinema under Franco: Sara Montiel and Marujita Díaz», *Feminist Media Studies* 0, n.º 0 (19 de septiembre de 2021): 1-16, <https://doi.org/10.1080/14680777.2021.1979066>. Chris Perriam, «Sara Montiel: entre dos mitos», *Archivos de la Filmoteca*, n.º 54 (2006): 196-209,228, <https://www.proquest.com/docview/387331292/abstract/E56A925E5F6C4E7BPQ/1>. Roberto Carlos Ortiz, «El Deseo, S.M.: Sara Montiel, Camp y Cuplé», *La Cultura Material Del Deseo: Objetos, Desplazamientos, Subversiones. Edited by Félix Jiménez and María Teresa Martínez-Diez. San Juan: Ediciones Callejón/La Tertulia.*, 2007.

²⁸⁸ Las seis horas de duración de *Tarde para todos* (dirigido por Óscar Banegas y presentado por Juan Antonio Fernández Abajo, Clara Isabel Francia o Torrebruno, entre otros) -de 15:30 a 21:30-

Fernández, más conocido como Romano Villalba,²⁸⁹ “Mundo camp” reunía los más insignes representantes musicales de lo retro: la copla, el bolero o el cuplé se convertían en los protagonistas y por allí desfilaban intérpretes que -como Jorge Sepúlveda o Carmen Morell y Pepe Blanco- habían vivido su etapa de esplendor algunas décadas atrás. Mención aparte merece el caso de Olga Ramos, cuyas apariciones televisivas la acercaron al gran público otorgándole un éxito otoñal a la que tal vez fue la artista que con más alegría abrazó el término “camp”: era frecuente que en sus espectáculos -habitualmente acompañada de su pianista Magda- saludara al público diciendo “¡Bienvenidos, amantes de lo camp!”. Ramos no solo cantaba sino que contextualizaba el cuplé insertando información sobre los letristas y cupletistas de antaño en sus espectáculos: su inteligencia castiza y sentido del humor conectó especialmente con el público joven y la convirtió en la más autoconsciente abanderada de lo retro.²⁹⁰ Romano Villalba no solo contó con ella para el programa sino que se implicó en el montaje de un espectáculo llamado *Nostalgia show* en el café-teatro Stéfanis que, según informaba el *ABC*, tras “brillantes temporadas en las que ha estrenado a los mejores autores españoles (...) ahora entra en un género nostálgico y al mismo tiempo actual: la vieja canción, el antiguo cuplé”. En él las estrellas eran Olga Ramos y su pianista, aunque también actuaban como recalca Villalba- otros “valores del momento, que no tienen nada de camp”.²⁹¹

También en la sección “Mundo camp” aparecían cantantes jóvenes, aunque lo más común era rescatar nombres pretéritos. En concreto la sección de “Mundo camp” emitida el 13 de febrero de 1972 partía de una pregunta que en buena medida coincide con el planteamiento de esta tesis: “¿Puede ser la copla camp?”. Así lo expresaba el presentador:

permitían que en él tuvieran cabida distintas secciones que incluían desde la emisión de una serie norteamericana como *Los dos mosqueteros* hasta concursos, entrevistas y espacios dedicados al deporte, la música o el humor. En su antecesor, *Siempre en domingo* (que tuvo como directores a Manuel Martín Ferrand y José Luis Colina, mientras que fue presentado por Manuel Martín Ferrand, Juan Antonio Fernández Abajo o Paloma San Basilio, entre otros) se emitían asimismo series como *La chica de la tele* o *Randall, el justiciero*.

²⁸⁹ Realizador y guionista televisivo, Romano Villalba obtuvo su mayor éxito con la serie *La casa de los Martínez* y, además de “Mundo camp”, participó en otros espacios televisivos musicales como *Viaje con música*, *Marcando el compás* o *Música y estrellas*, presentado por Marujita Díaz.

²⁹⁰ Para una aproximación a la figura de Olga Ramos véase Antonio D. Olano, *Olga Ramos: el penúltimo cuplé*, Visto y leído (Madrid: País : Aguilar, 1996). Olga María Ramos, *De Madrid al cuplé* (La Librería, 2001).

²⁹¹ Ángel Laborda, «El estreno de esta noche», *ABC Madrid*, 12 de septiembre de 1973, sec. Periódicos.

La canción popular, la copla, el cante...¿pueden ser camp? Tal vez no. Camp sin embargo puede ser el modo de hacer espectáculo de la canción, de la copla, del cante...Bienvenidos a nuestro particular tablao flamenco camp porque ahora, sea la hora que sea que marquen nuestro relojes, ha llegado el momento de “Mundo camp”.²⁹²

En ese programa dedicado “mitad al flamenco, mitad a la canción española”, se evocaron “aquellos años en que se vive el máximo auge de los espectáculos llamados folclóricos” cuando “los ases del género eran León, Quiroga y Quintero y sus intérpretes más populares Conchita Piquer, Estrellita Castro, Gracia de Triana, Juanita Reina, Lola Flores y Manolo Caracol, Carmen Morell y Pepe Blanco, Pepe Marchena, Juanito Valderrama, Mario Gabarrón, Pepe Pinto y la Niña de la Puebla con Luquitas de Marchena”. Para ello se contó con las actuaciones de Rafael Farina, Pepe Mairena, la Niña de la puebla y Adelfa Soto (Fig.6).

Tras la interpretación de “Mi Salamanca”, por Farina, la presentadora ahondaba en lo que se presentaba como una cuestión espinosa: “Esta tarde estamos tratando de buscar la esencia camp de algunas canciones que estuvieron de moda hace ya algunos años pero esto es muy difícil cuando se trata de la canción española y del cante”. Esa dificultad parecía radicar precisamente en el componente irónico inherente a la concepción de camp que había permeado en la España de los años setenta. Esto explicaría el palpable interés del programa en demostrar un explícito y reiterado respeto por las figuras -todas de primer orden- participantes. De esta manera la presentadora invita a “escuchar con todo el respeto que merece su cante a una voz ya legendaria del mundo camp: La Niña de la Puebla” mientras que el programa se cierra con la siguiente petición del espectador al público asistente:

Todos los aplausos de mundo camp para ella [La Niña de la Puebla] y en ellos incluimos a Pepe Mairena y Rafael Farina, que hoy estuvieron como figuras indiscutibles en nuestro “Mundo camp”, un “Mundo camp” que quisimos dedicar a la llamada canción española y al cante (...) Que solo se oigan los aplausos premiando el arte de los intérpretes que hoy estuvieron con nosotros con sus canciones y con sus recuerdos.²⁹³

Si Rafael Farina abría el programa con “Mi Salamanca”, la Niña de la Puebla interpretaba (en la segunda ocasión acompañada de su hija Adelfa Soto, quien también cantaba otro tema en solitario) “Campanilleros”, mientras que Pepe Mairena recordaba para el público de “Mundo camp” sus éxitos “Ovejita lucera” y “Torito nevao”. La segunda actuación de

²⁹² *Siempre en domingo*, 1972, <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/siempre-en-domingo-13-02-1972/3761780/>.

²⁹³ *Programas y Concursos en el Archivo de RTVE*.

Farina, interpretando “Campanas de Linares”, servía para recordar al torero Manolete, al que definían como “todo un nombre de la mitología camp de los años cuarenta”. El recuerdo al torero, de quien se intercalaban imágenes de archivo, no es el único toque camp ajeno a la música de este programa: en él también se rindió homenaje al actor Jesús Tordesillas, que comenzara en el teatro con el repertorio de los hermanos Álvarez Quintero y triunfara en la gran pantalla con su participación en títulos como *Currito de la Cruz* (Alejandro Pérez Lugín, 1926), *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947), o *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948). Además del actor, participaba en este “Mundo camp” dedicado al flamenco y la copla el poeta y folclorista Emilio González de Hervás que, ante la petición de definir qué es el cante, recitaba un poema repleto de ecos lorquianos sobre el duende y el origen mítico y trascendente del flamenco:

¿Definí lo que é er cante?
Pue no e difisi ni ná.
Tó lo escrito sobre é
es como en *papé* secante
con letra que no se ve
¡No ha dicho *usté ná!*
¡Er Cante!
Que si esto, que si *aque*...
¡Qué van a *sabé der* cante!
Si ese duende trashumante
sólo se sabe de é
que una noche de Levante
se hizo copla rutilante
yendo de Ronda a Jerez
¡Er cante!
¡Po no e difisi podé
Definí lo que é er cante!
Es como queré sabé
por qué Dios hiso d'un güeso
a la primera *mujé*.

A raíz del éxito del programa televisivo “Mundo camp” se empleó profusamente la palabra “camp” e incluso más habitualmente la expresión “mundo camp”, que comenzó a funcionar casi a la manera de un compuesto sintagmático para referir a una fiebre retro especialmente relacionada (aunque no exclusivamente) con el mundo de la música. Si en 1971 un periodista de *Diario de Mallorca* se lamentaba de que “los únicos que no vuelven al mundo

“camp” son los precios”,²⁹⁴ el escritor Antonio Burgos lo empleó (como sinónimo de “pasado de moda”) para burlarse en una crónica de la escritora Hilda Perera Soto, finalista del Premio Planeta de Novela 1972 con *El sitio de nadie*: “la pobre señora doña Hilda Perera Soto de Díez, con un peinado que para sí lo hubieran querido «las chicas topolinos» del ex la-la-la en el «mundo camp» de la televisión, nos dio la noche (...) al final se conformó con ser el centro de las entrevistas de los que no querían irse de vacío”.²⁹⁵ Lo camp aparece en la prensa literaria tanto para referir a la “visión enternecida de lo que ahora llamamos mundo camp y que tan divertidos y claros perfiles alcanza en la perspectiva del tiempo”²⁹⁶ del poemario *Historia privada* de Francisco Sitja Príncipe como para caracterizar la devoción con que Terenci Moix se aproxima a las figuras de Mae Wes, Greta Garbo, Ava Gardner o Gary Cooper en su *Hollywood Stories*:

La carrera loca de escritor que lleva Terenci Moix nos presenta un nuevo libro, que demuestra el enorme cariño que el «enfant terrible» de las letras catalanas siente por el mundo cienmatográfico y el amplio conocimiento que posee del llamado «mundo camp» (...) Terenci Moix es amigo de algún que otro escándalo literario y sus biografías, «su mundo camp», están tratados desde esa radiografía de la vida íntima que puede rayar en el escándalo y el desenfado”.²⁹⁷

Con especial ternura lo emplea Tico Medina cuando entrevista a Antonio Machín (“Machín en los escaparates de los discos. Machín en la cartera de los escolares. Machín resplandeciente, en el mundo “camp”. Machín, Machín, Machín. Los periódicos todavía están llenos de historias como las que canta Machín. Machín no es insólito sino cotidiano. Machín es la vida”)²⁹⁸, e incluso el ámbito taurino reivindica para sí mismo un renacer camp como el que estaba experimentando la canción:

No sé de quién salió la idea de desempolvar un viejo mundillo artístico que se ha dado en llamar «camp». Pero no cabe la menor duda de que ha constituido una experiencia muy valiosa y a la vez muy divertida para los jóvenes (...) Lo «camp» de la mano de Romano Villalba en el mundo de la canción nos ha devuelto a los Pepe Blanco. Angelillo, Valderrama, Juanita Segarra, Bonet de San Pedro, Jorge Sepúlveda, Ana María González,

²⁹⁴ «Mundo camp», *Diario de Mallorca*, 19 de septiembre de 1971.

²⁹⁵ Antonio Burgos, «Un escritor colombiano ya muerto, Premio Planeta», *ABC*, 17 de octubre de 1972.

²⁹⁶ Guillermo Díaz-Plaja, «“Historia privada” de Francisco Sitja Príncipe», *ABC Madrid*, 12 de julio de 1973, 55.

²⁹⁷ «Libros nuevos», *ABC*, 19 de julio de 1972.

²⁹⁸ Tico Medina, «Machín, en un apoteósico fin de fiesta», *ABC Madrid*, 9 de diciembre de 1973, sec. Periódicos, 85.

Carmen Morell, Olga Ramos y demás figuras de aquellos arduos años de posguerra. La tauromaquia, casi siempre fiel reflejo de toda la vida española, nos ha enseñado a un Antonio Bienvenida, que como el negro Antonio Machín, prácticamente no se ha ido nunca de la profesión, salvo un breve paréntesis, y a uno de los toreros más discutidos de aquella década: Luis Miguel Dominguín.²⁹⁹

En la misma línea Vicenta Zabala aprovechaba el auge de “el mundo camp que tan bien describen los Vizcaíno Casas y los Romano Villalba, sin olvidar al gran Paco Umbral” para pedir que se repongan corridas antiguas: “ese “Mundo camp”, digo, además de evocador es altamente aleccionador. La tauromaquia, le pese a quien le pese, jugó en aquella época, como en tantas otras, su baza”.³⁰⁰

El sintagma “mundo camp” llegó a operar, de hecho, como una suerte de etiqueta comercial para revitalizar el consumo de esta música considerada retro. Por ejemplo la sala de fiestas Oasis anunciaba así el espectáculo de Mercedes Vecino: “Para su noche de hoy sensacional presentación: vuelve el mundo camp en la persona de la singular estrella de cine, teatro y tv Mercedes Vecino con sus canciones de ayer, hoy y siempre!”,³⁰¹ mientras se editaban publicaciones que recopilaban las letras de estas canciones de ayer que volvían a estar de moda. Es el caso de “Cancionero moderno, éxitos camp”: el oxímoron de su título resulta ilustrativo sobre la naturaleza de esta moda.

En el ámbito discográfico se lanzaron numerosos discos -casi siempre compilaciones- que empleaban la palabra “camp” (Fig. 7). En 1971 Discos Belter editó *Flamenco-camp* de Argentina Coral, con versiones de temas como “Los ejes de mi carreta” de Yupanqui o “Angelitos negros” de M. Álvarez Maciste y Eloy Blanco). 1972 es, al calor del éxito definitivo del formato televisivo de Romano Villalba, el gran año del camp discográfico. Este año Discos Belter, RCA y EMI-Odeon publican bajo el mismo título de “Mundo camp” diversas compilaciones en la misma línea retro. La de Discos Belter era una selección de algunos de los éxitos de Jorge Sepúlveda (el pasodoble “Tres veces guapa” o el chotis “Monísima”, ambos de Laredo, entre ellos) y Luc Barreto (con boleros como “Mira que eres linda” de Julio Brito o “Toda una vida” de O. Farrés) y la de RCA constituía una heterogénea

²⁹⁹ «Luis Miguel Dominguín y su personal mundo “camp”», *ABC*, 20 de septiembre de 1973.

³⁰⁰ Vicente Zabala, «Gilda, Manolete y el gasógeno...», *ABC Madrid*, 31 de octubre de 1974, sec. Periódicos, 83.

³⁰¹ «Mercedes Vecino en sala Oasis», *ABC*, 22 de diciembre de 1973.

mezcla de géneros y artistas: desde Joselito a Libertad Lamarque pasando por Luis Lucena, Chavela Vargas y Atahualpa. La de EMI – Odeón recogía en tres volúmenes distintos temas de Antonio Machín, Juanito Segarra, Jorge Sepúlveda, Lorenzo González, Bonet de San Pedro, Rafael Medina y Raúl Madrid. En las portadas, sobre una ilustración que representaba un concurrido baile con su correspondiente orquesta, podía leerse en llamativas letras doradas el calambur “CAMPeones del camp”.

También empleaba el consabido sintagma popularizado por la televisión el disco “El mundo camp de Estrellita Castro”, distribuido por distribuido por S.A. de Ediciones Fonográficas. En él la folclórica repasaba éxitos como “Mi jaca” (Perelló y Mostazo), “La Lirio” (León, Ochaíta y Quiroga) o “María de la O” (Valverde, León y Quiroga). La portada es una foto de juventud en tonos sepia enmarcada en un ramillete de dibujos florales y la palabra “camp”, como en la mayoría de utilizaciones de esta época, aparece entrecomillada, evidenciando así su reciente (y todavía extraña) incorporación al idioma (Fig. 8). También entrecomillada aparecía nuestra palabra en “Recordando éxitos "Camp"”, dos álbumes recopilatorios editados por Hispania donde el bolero presentaba un gran protagonismo. Al año siguiente, en 1973, Discos Belter publica “12 joyas camp”, con éxitos de Luc Barreto, Jorge Sepúlveda y Bonet de San Pedro. La portada es curiosa porque parece remitir a una época anterior: vemos dos retratos en blanco y negro de mujeres jóvenes y motivos que parecen *art déco*. En 1976 Populi lanza “Música camp cantada”, con canciones de Armando Manzanero, Luis Aguilé, Lorenzo González, Nat King Cole, Lucho Gatica y en 1977 Euromusic publica el recopilatorio “Éxitos camp”. En 1978 Discos Belter edita “Los éxitos "camp" por Bonet de San Pedro y Jorge Sepúlveda” y un año más tarde Fonográficas Damitor lanza “Recordando éxitos camp”.

A “Mundo camp” le siguieron, en la década de los setenta otros programas televisivos dedicados a lo retro como *Divertido siglo* (primera emisión el 16 de septiembre de 1972 y última el 14 de abril de 1973), el primer programa de producción propia de TVE grabado en color.³⁰² Dirigido por Fernando García de la Vega³⁰³ y presentado por Alfonso del Real, *Divertido siglo*

³⁰² Sonia Morales Pérez, «Llegan las primeras pruebas en color», RTVE.es, 16 de octubre de 2017, <https://www.rtve.es/rtve/20171016/historias-para-no-dormir/1639780.shtml>.

³⁰³ A lo largo de su dilatada carrera Fernando García de la Vega sería realizador -además de programas tan recordados como Galas del sábado o Pasaporte a Dublín- de otras producciones que ponían en

reparaba en tono humorístico el panorama musical español de las primeras décadas del siglo XX, centrándose en los géneros más representativos del momento: el cuplé y la zarzuela y dedicando cada programa a un año distinto.³⁰⁴ También en el emblemático *La hora de...* se coló la moda de la música retro con cierto aire camp: ejemplo de ello es “La hora de Guillermina Motta”,³⁰⁵ donde se lanza una mirada al mismo tiempo cariñosa y paródica al cuplé.³⁰⁶ Y por supuesto, en 1978, *Cantares*.

Este programa de Televisión española se estrenó el 3 de febrero de 1978 y tuvo su última emisión el 1 de diciembre de ese mismo año. Dirigido por Miguel de la Hoz y presentado por Lauren Postigo, revitalizó el género -ya en horas bajas por aquel entonces- de la copla. Alternaba actuaciones en directo, en el escenario del emblemático Corral de la Pacheca del madrileño barrio de Chamartín, con entrevistas a las figuras más representativas de la canción española. Tuvo un gran éxito y algunos de los artistas invitados fueron estrellas de la etapa dorada del género como Estrellita Castro, Lola Flores, Juanita Reina o Concha Piquer (que acudió como entrevistada para apoyar la incipiente carrera de su hija, Concha Márquez Piquer). También acudieron artistas más jóvenes que supondrían el revelo generacional como Rocío Jurado o Isabel Pantoja y valores bien asentados de la canción como Paquita Rico, Marujita Díaz, Marifé de Triana, Lolita Sevilla, Gracia Montes, Gracia de Triana y Tomás de Antequera, entre otros. La pretensión del programa era, a decir del propio Postigo, la de llevar a cabo “una historia monográfica de la canción española, algo que creo que forma parte de nuestras propias vidas y de nuestra manera de ser y de sentir”.³⁰⁷ El primer episodio

valores estos géneros pretéritos tan del gusto del camp. Es el caso de *Antología de la zarzuela*, de 1979, donde diversos actores representaban escenas de distintas obras del género chico y hacían playback de las partes musicales (las voces eran de cantantes líricos) y ya en 1985 *La comedia musical española*, un homenaje a la revista donde cada semana se adaptaban a la pequeña pantalla obras de este género (Las Leandras, La hechicera en palacio, La cuarta de A. Polo, Ana María...) protagonizadas por artistas como Paloma San Basilio, Concha Velasco, Massiel o Esperanza Roy.

³⁰⁴ *Divertido siglo - Programa resumen*, 2022, <https://www.rtve.es/play/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/divertido-siglo-programa-resumen/5811549/>.

³⁰⁵ *La hora de... - Guillermina Motta*, 2021, <https://www.rtve.es/play/videos/la-hora-de/guillermina-motta/5816880/>.

³⁰⁶ La recuperación de Guillermina Motta del cuplé (y particularmente del cuplé en catalán) contaba con un componente particularmente irónico, político e intelectualizado. Manuel Vázquez Montalbán escribió para ella *Guillermotta en el país de las guillermotas*, de donde salieron algunas de las letras que cantó en el citado programa.

³⁰⁷ J.M.M., «Cantares, historia monográfica de la canción española», *ABC Madrid*, 15 de febrero de 1978, sec. Periódicos.

constituía toda una declaración de intenciones: desde la fachada del Corral de la Pacheca Postigo invitaba al espectador a introducirse en el mundo de Cantares (“¡sígame!”) (Fig. 9). Tras un plano que sugería traspasar físicamente las puertas del mítico local -que operaba como una especie de portal del tiempo - aparecía La Camboria que, acompañada por una guitarra, declamaba los versos de Manuel Machado que inspiraban el título del programa:

Vino, sentimiento, guitarra y poesía,
hacen los cantares de la patria mía...
Cantares...
Quien dice cantares, dice Andalucía.

A la sombra fresca de la vieja parra,
un mozo moreno rasguea la guitarra...
Cantares...
Algo que acaricia y algo que desgarr.

La cabecera, al son del pasodoble “Suspiros de España”, ofrecía todo un imaginario del folclore andaluz: fuentes, hombres a caballo, abanicos, claveles, batas de cola, faroles...La protagonista de esa primera emisión fue Juanita Reina, que interpretó “Francisco Alegre”, “Callejuela sin salida”, “Lola la piconera”, “Capote de grana y oro” y “La verde palma”. También en este primer episodio quedaría fijado el tono y estructura del programa, que intercalaría las actuaciones de los invitados con entrevistas entre canción y canción. El espacio del camerino y el momento de preparación de la artista -eran frecuentes las escenas en que aparecían maquillándose o retocándose el peinado- constituían un valioso repertorio visual especialmente atractivo para la adoración camp de estas divas de lo cañí. Asimismo el presentador y guionista, Lauren Postigo, empleaba un particular modo de expresarse repleto de rebuscamiento y floridos adjetivos tanto en las presentaciones como en las conversaciones con las invitadas:

Lauren Postigo: En los atardeceres claros del popular barrio macareno Juana Reina, siendo todavía una niña, comienza a cantar
(...)

Lauren Postigo: Juana, ¿qué te hubiera gustado ser de no ser cantante?

Juanita Reina: Arquitecto

Lauren Postigo: ¿Arquitecto? Oye qué cosa más extraña, qué cosa más rara, ¿pero arquitecto para construir edificios o para construir como los gitanos de García Lorca “torres imaginarias de canela”?

Juanita Reina: Para construir casas para quien las necesite y torres de canela para los artistas

(...)

Lauren Postigo: Andalucía es así, dicharachera, locuaz, emocional, va y viene, está y no está, dice lo que siente y lo que no siente y lo más grande es que casi siempre por intuición acierta, eufórica y triste a la vez, llena de sorpresas y de carambas como esta “Verde palma”.

La particular manera de expresarse de Postigo fue frecuentemente parodiada y en numerosas ocasiones fue tildada de cursi, hortera o *kitsch*. En una columna a colación de la última emisión del programa Pérez Ornia se burlaba de la prosapia de “el hombre que resucitó a gloria efímera a entero museo de las folklóricas” y decía de sí mismo cosas como “a mí el pueblo llano y sencillo me adora. Me besan las manos y se les saltan las lágrimas. Y yo me emociono”. “Ustedes vosotros, los de la televisión, nos dejáis sin Cantares, sin la gracia de la exquisitez hortera y kitsch de Lauren Postigo, sin el programa más primitivo y elemental hecho a imagen y semejanza de la propia televisión, de la que era su «tecla y bordón», comentaba jocoso el periodista.³⁰⁸

El mismo Postigo se defendía de las acusaciones de cursilería con un significativo “Yo no soy un cursi. Yo hablo así porque soy andaluz”.³⁰⁹ Pese a que él evitaba utilizar términos como “retro” o “camp” en su programa, el espacio era frecuentemente catalogado como tal: “Se adelantará una semana la salida de ese programa “camp” que se titula Cantares”,³¹⁰ informaba el diario *Marva*, mientras que la revista *¡Hola!* lo anunciaba como “un programa “camp” que a personas de cierta edad les transportará musicalmente a sus años jóvenes”.³¹¹ En la misma línea, esta vez con motivo de la participación de Estrellita Castro en el programa, *Diario 16* se refería a ella como “la más camp de todas las folclóricas”.³¹²

Esta moda de lo retro que tuvo en “Mundo camp” y “Cantares” dos de sus buques insignia, pronto contó con detractores que la entendieron como una moda no solo nostálgica sino reaccionaria. Un pionero en el estudio de la cultura de masas como Andrés Amorós advertía en 1974 en la introducción de *Subliteraturas* -donde analiza desde un punto de vista sociológico y literario, canciones de Manolo Escobar o Raphael o fotonovelas con texto de Corín Tellado- de lo siguiente: “Algunos jóvenes inteligentes están cayendo en la trampa del gusto camp: idealizar unos años -los inmediatamente siguientes a nuestra guerra- que ni ellos conocieron de verdad ni tuvieron nada de dorado. Así suele suceder en el panorama cultural

³⁰⁸ José Ramón Pérez Ornia, «Cantares», *El País*, 1 de diciembre de 1978, https://elpais.com/diario/1978/12/01/agenda/281314801_850215.html.

³⁰⁹ Pérez Ornia.

³¹⁰ «Programación televisiva», *Marva*, 27 de enero de 1978.

³¹¹ *¡Hola!*, 4 de febrero de 1978.

³¹² «Estrellita Castro», *Diario 16*, 31 de marzo de 1978.

español, tan propicio a la lejanía de la realidad viva como al esnobismo frívolo”.³¹³ En cualquier caso sugiere que la moda del camp -entendida siempre como cierto *snobismo* sontangiano o recuperación apolítica de las formas culturales del pasado sin asomo aparente todavía de su componente *queer*- pueda responder a una carencia debida al desdén con que se había tratado en España lo que él llama subliteratura (cómic, novela rosa, etc.): formas culturales de consumo masivo escoradas por el academicismo y el elitismo cultural.

En “De pronto...”, originalmente publicado en *La Verdad* de Murcia en 1971, Asensio Sáez advierte asimismo del riesgo de que “todas las nostalgias almacenadas en el corazón” se hubieran puesto de pie a un tiempo. Según Sáez “hubo un tiempo en que lo “camp” llegó a definirse como una vuelta al mundo modernista -devociones por el “art nouveau”- solo que interpretada desde una sensibilidad “in”. Algo así como Rubén Darío pasado por la turmix”. Entre los ejemplos de ese camp cita “el dorado diván 1900, tapizado en seda, del casino del pueblo; el sombrero con flores y largos agujones de tía Manolita” o “la ampulosa figura femenina, coronada de nenúfares, sosteniendo una lámpara”. Sin embargo según él la palabra camp se había ido ensanchando -“salido de madre”, dice- para acabar siendo “palabra definidora de lo que ya no es “hoy””:

A este paso, nadie puede asegurar que la cantante “pop” de turno, como se descuide un tantico en preparar su nuevo “show”, no aparezca mañana etiquetada con el sambenito de artista “camp”. (...) Lo que empezó siendo una graciosa y amable ironía que poetizaba un tiempo pasado, va desviándose ahora peligrosamente hacia la vertiente de lo grotesco, cuando no lo innoble y esperpéntico. Así, las viejecitas de flácida piel escandalosamente maquillada y sueter amarillo rabioso, aderezadas de bisutería último grito, se dicen unas a otras: -Aprovechémonos, chica, volvemos a estar de moda.³¹⁴

En el mundo camp que evoca Asensio abundan las referencias a la copla: “Mundo “camp” (...) Conchita Piquer, doña Concha Luego. Quién te puso Salvaora, qué poco te conocía... Juntos en los carteles, Lola Flores y Manolo Caracol. Primeras “Soleras de España”, con Juanita Reina al frente”. No es casual que la mayoría de ejemplos que cita estén relacionados con la esfera de lo tradicionalmente femenino o que use como emblema de lo ridículo de esta moda a unas “viejecitas de flácida piel escandalosamente maquilladas”. Muchas de las críticas a lo retro -y en particular a la vuelta de géneros como el cuplé o la copla- contenían

³¹³ Andrés Amorós, *Subliteraturas* (Esplugues de Llobregat: Editorial Ariel, 1974), 8.

³¹⁴ Sáez, «De pronto...»

ciertas vetas misóginas, así como un trasfondo elitista: “Puede revalorizarse un mueble diseñado por Gaudí, nunca una colección cateta de azulejos con motivos del Quijote”.³¹⁵

Tal vez el más furibundo crítico del camp -en el sentido de *revival* retro- fuera el escritor Francisco Umbral. En el texto que le dedica al *Ensayo sobre lo cursi* de Gómez de la Serna hace coincidir ambos conceptos: “Lo cursi, que luego se ha llamado camp, también por iniciativa de Susan Sontag, es la vida cotidiana endomingada”.³¹⁶ Para Umbral lo camp sería simplemente una nueva denominación, acaso revestida de cierta distancia irónica de la que lo cursi carecía, para lo cursi de toda la vida. Si en el “barroco doméstico” de la cursilería Gómez de la Serna encontraba -a decir de Umbral- “una adhesión a la vida, un entusiasmo cándido por vivir, por embellecer los días, por decorarlo todo hasta la saturación, por tapar todas las rendijas de intemperie con burletes de intimidad y felicidad”³¹⁷ que Umbral parece compartir (o al menos admirar), en lo camp dice encontrar un cultivo morboso, nostálgico y en última instancia reaccionario del pasado inmediato:

Un capricho muy de derechas, favorecido por la abundancia dicen, y la falta de imaginación. Ahora, con la escasez de todo en el mundo, resulta que el pasado se nos viene encima de verdad, y estamos viviendo una especie de posguerra sin que haya habido guerra. ¿No querían ustedes mundo camp? Pues toma mundo camp. Gasógeno, caballos, bicicletas, restricciones, carbón, escasez. Tico Medina le hace una entrevista a Machín, que vuelve a estar de moda. Como la Historia es madre y maestra, yo, ante las nuevas escaseces, he echado la vista atrás y he tratado de recordar las cosas que hacíamos en los años cuarenta para sortear el hambre y ganar el pan negro de cada día.³¹⁸

Insistiendo en esa noción de lo camp como moda estrictamente nostálgica e identificada con cierto conservadurismo, aparentemente ajena en cualquier caso a las connotaciones *queer* del término cuyo borrado la crítica posterior a afeado a Sontag, el camp de Umbral caracteriza cierta relación snob con la cultura de masas que disocia de lo *underground* (con el que curiosamente lo camp está estrechamente vinculado en el mundo anglosajón y particularmente en Estados Unidos):

Después de lo ye-yé y lo «hippy», ya un tanto quemados como estilos de vida, los snobs madrileños tienen otras dos variantes donde elegir: lo «underground» y lo «camp». Una vez

³¹⁵ Sáez.

³¹⁶ Francisco Umbral, «Ramón y lo cursi», en *Ramón y las vanguardias*, 2. ed, Colección austral Literatura contemporáneos, A, 383 (Madrid: Espasa Calpe, 1996), 97.

³¹⁷ Umbral, 97.

³¹⁸ Francisco Umbral, «Mundo camp», *Destino*, 15 de diciembre de 1973.

más, la derecha y la izquierda. (...) Es «underground» cierta pintura, cierto cine, cierto tipo de reuniones con drogas o sin drogas, con Ho Chi-Minh o sin Ho Chi-Minh. [...] En Velázquez, esquina a Juan Bravo, se encuentra «Bonnie Sunset», un restaurante completamente «camp». [...] Y luego, andan por la calle las señoritas «camp», con sombreros de fieltro de enorme ala, pañuelos y collares, maxiabrigos...³¹⁹

También parece usarlo como recuperación conservadora de formas culturales pasadas de moda, con el matiz negativo de algo nostálgico y frívolo cuando se queja de que Taurus publicitara a César (González-Ruano) en Taurus, le puso como lema “El escritor más camp de España”.³²⁰ Umbral identifica en el *revival* del cuplé la simiente de la nueva fiebre retro-camp de los setenta:

Lo retro viene pegando y al final no hay más remedio que darse por enterados. Claro que llevamos así desde los años cincuenta. Primero fueron los cuplés de Sara Montiel y las tulipas de Lilián de Celis. Luego, los tirantes con pistolera de Bonnie and Clyde, las medias plateadas del cine mudo, las enaguas de lamé de oro y el clamoroso “mundo camp”, con dos gardenias en el escote del amor y un cielo bursátil lleno de angelitos negros.³²¹

También habla de las vetas consumistas de la moda retro y las particularidades de que se dé en un país atrasado como es España: “Lo que pasa es que la moda retro tiene un interés y una gracia en los países de donde viene, que son países naturalmente progres o progresistas, países que van hacia adelante en política y en economía, en moral y en todo, países que viven al día. Al día de pasado mañana. Pero en España, que es un país retro por derecho propio, lo retro es una redundancia”.³²²

Por su parte Manuel Vázquez Montalbán -integrante de la nómina de los *Novísimos* de Castellet si bien, como comentábamos antes, en la sección *senior* de la misma- rechazó prontamente que su obra entroncara con lo camp (entendido de nuevo en la línea de esa noción de gusto *snob* de origen sontangiano):

No me movía a mí la pulsión camp, teorizada entonces por Susan Sontag, (...) yo no cultivaba el pop con un propósito vanguardista o lúdico, sino como un acto de reafirmación de mi propia conciencia de origen y proyecto personal y colectivo. Yo utilizaba los

³¹⁹ Citado por Bernardo Gómez Calderón, *Ladrón de fuego. La obra en prensa de Francisco Umbral* (Málaga: Asociación para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, 2004), 150.

³²⁰ Umbral expresa esta queja contra la aplicación del apelativo “camp” a la obra de César González-Ruano en al menos dos ocasiones. Véase Francisco Umbral, *Trilogía de Madrid: memorias* (Barcelona: Planeta, 1984), 224. Francisco Umbral, «La dacha nevada», 7 de enero de 1997, <https://www.elmundo.es/1997/01/07/ultima/07N0107.html>.

³²¹ Francisco Umbral, «Jueves retro», *ABC*, 12 de octubre de 1974, sec. Diario de un «snob».

³²² Umbral, 62.

materiales de la cultura popular con el mismo respeto sacro con el que un poeta culto podía utilizar los referentes adquiridos en la biblioteca de su padre, su abuelo, hasta su tatarabuelo.³²³

En el prólogo de 1972 a su *Cancionero general del franquismo* Vázquez Montalbán comenzaba haciendo referencia a unas declaraciones del arquitecto y crítico Oriol Bohigas sobre la cultura de masas que encabezaban lo que Vázquez Montalbán llamó “una reacción al corto período del esnobismo camp, que el país ha padecido más que disfrutado”.³²⁴ Bohigas reivindicada, entre otros, a Beethoven frente a los Beatles y a la literatura “con mayúsculas” frente al cine. Pese a no compartir esta postura cercana a posiciones apocalípticas (en términos de Eco), Vázquez Montalbán decía encontrarla natural en tanto que reacción a la fiebre por el “campismo”, que él mismo define en una nota al pie como “apología intelectualista de la cultura pop promovida, entre otras, por Susan Sontag”.³²⁵ De nuevo, ni rastro de lo *queer*: “El descubrimiento de las huellas subculturales fue mistificado por el campismo y en lugar de servir para la historificación del gusto popular, sirvió para generar una pseudoestética snob, ya plenamente gastada. Creo que afortunadamente gastada”.³²⁶ Pasada la fiebre camp/*snob*, Vázquez Montalbán considera que ya es posible acercarse a la cultura popular con una mirada antropológica, superado ya ese “talante de pisaverdes de pequeño salón, *enfants gâtés* dispuestos a *épater le bourgeois* o *épater le marxiste*”.³²⁷ En esta obra Vázquez Montalbán considera que la canción es la forma subcultural que mejor abastece la necesidad subcultural de las masas”, al ser “un comunicado rítmico interpretado por un personaje susceptible de convertirse en imagen-símbolo”³²⁸ y recoge las letras de muchas de estas canciones.³²⁹

El proyecto de democratización de la cultura que permea la práctica totalidad de la obra montalbaniana incluye la reivindicación y “devolución” al pueblo de “esa cultura popular de la que se había apoderado el franquismo” al tiempo que, como señala García, pretende “ser

³²³ Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España* (Barcelona: Grijalbo, 1998), 19.

³²⁴ Vázquez Montalbán, *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*, 9.

³²⁵ Vázquez Montalbán, 9.

³²⁶ Vázquez Montalbán, 9.

³²⁷ Vázquez Montalbán, 9.

³²⁸ Vázquez Montalbán, 60.

³²⁹ Carmen Martín Gaité escribió un artículo sobre los errores en algunas de estas letras, que presentaban variaciones con respecto a las letras oficiales: «Cuarto a espadas sobre las coplas de posguerra» (1982: 167-180),

la expresión clara y coherente del mestizaje cultural de su propia generación”.³³⁰ La incompatibilidad entre lo camp y este proyecto a la que parece apuntar el autor se debe de nuevo a esa concepción desabrida del camp exportada de la mirada sontagiana, despojada de toda su vinculación a la resistencia *queer* y caracterizada como un mero gusto *snob*.

El uso de materiales de la cultura popular -y específicamente de referencias a la copla- es patente desde sus escritos más tempranos y se inscribe dentro del ya mencionado planteamiento democratizante. En su primer poemario, *Una educación sentimental* (1969),³³¹ la copla se integra como una referencia intertextual recurrente sin la cual difícilmente se rescata el sentido poético del texto. La intertextualidad comienza por el propio título, que remite claramente a la novela de Gustav Flaubert y apunta al tema del poemario: la educación de su generación al modificar el artículo acota el tema: va a hablar de una educación sentimental concreta: la de su generación.³³² Los propios agradecimientos de la obra -que toman la forma de un poema- se refieren a estos mecanismos intertextuales: el autor agradece las “palabras y versos enteros por mí robados” a una larga y heterogénea lista de personas (Vicente Aleixandre, Ausías March, Quevedo, Adam Smith, Lorca, Glenn Miller, entre otros muchos) significativamente encabezadas por “Quintero, León y Quiroga”. La mayoría de las referencias intertextuales (todas si nos ceñimos al caso de las referencias a coplas) se insertan en el texto sin entrecomillado y depende de los conocimientos previos del lector que sean o no detectadas como tales.

La inserción de las coplas -además de a las motivaciones a las que parece apuntar el propio autor en el fragmento con el que comenzábamos el epígrafe- se debe, según García, a un intento de “mostrar visualmente un mestizaje cultural que no entiende de jerarquías, pues tanto los elementos pertenecientes a la subcultura, como los vinculados a la «alta cultura» están dispuestos en un mismo nivel dentro del poema”.³³³ La intertextualidad exoliteraria de

³³⁰ Sergio García García, «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán», *Cuadernos de Aleph*, n.º 8 (2016): 69.

³³¹ *Una educación sentimental* fue redactado mientras Vázquez Montalbán, después de haber sido detenido en una manifestación en la Universidad de Barcelona en apoyo a los mineros asturianos, cumplía condena en el Centro Penitenciario de Lérida: entre los años 1962 y 1963.

³³² Marta B. Ferrari, «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n.º 26 (2001): 122.

³³³ García García, «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán».

las referencias a la copla -en tanto que elementos en principio ajenos a la literatura, de acuerdo con la denominación de José Enrique Martínez Fernández³³⁴ opera en el sentido democratizador ya mencionado. Esto encajaría con la intención expresada por el autor, así como con su furibundo rechazo a lo camp entendido como un mecanismo de distanciamiento, un ejercicio *snob* que tiene más que ver con cierto posicionamiento elitista que con la valoración de la cultura popular (en este caso de la copla) con el que Vázquez Montalbán siempre se mostró comprometido.

Vázquez Montalbán otorga un sentido social a la copla como parte de la educación sentimental no solo de una generación en términos generales, sino más concretamente de las clases obreras de la posguerra. La copla resultó clave en la formación cultural de estas clases populares y en muchas ocasiones era, en tanto que cultura masiva del momento, la única cultura a la que podían acceder: “Son importantísimas las piezas subculturales, porque se convierten en huellas de la sentimentalidad, moralidad, sabiduría convencional y por lo tanto en índices del comportamiento de masas”.³³⁵ En el poema titulado “Conchita Piquer” aborda explícitamente esta conexión entre la formación popular de las masas (con especial hincapié en las mujeres) y la copla:

Algo ofendidas, humilladas
sobre todo, dejaban en el marco
de sus ventanas las nuevas canciones
de Conchita Piquer: él llegó en un barco
de nombre extranjero, le encontré en el puerto
al anochecer
y al anochecer volvían
ellos, algo ofendidos, humillados
sobre todo, nada propensos a caricias
por otra parte ni insinuadas
(...)
o quizá Conchita Piquer otra vez:
del por qué de este por qué la gente quiere enterarse
o la triste canción de la muchacha asomada
a la ventana, mirando el río, ahogada en el río,
como una rosa, una rosa mu blanca³³⁶

³³⁴ José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)* (Madrid: Cátedra, 2001). En cualquier caso esto podría ser discutible en el caso concreto de la copla, cuya condición liminal entre la música y la poesía ha sido frecuentemente destacada

³³⁵ Vázquez Montalbán, *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*.

³³⁶ Manuel Vázquez Montalbán, *Una educación sentimental* (Barcelona: El bardo, 1970), 16.

En el poema encontramos intertextos de algunos de los más grandes éxitos de la cantante valenciana: “No te mires en el río” (“una rosa mu blanca”), “Romance de la otra” (“del porqué de este por qué la gente quiere enterarse”) y “Tatuaje” (“él vino en un barco”). Esta última es la copla más referenciada por Vázquez Montalbán. Este gran éxito de la posguerra contenía, a decir de Salaün, cierto “tufo fascistoide de un franquismo todavía germanófilo que impregna la letra (ese apuesto marinero “rubio como cerveza”, símbolo ario si los hay, promovido por las revistas de la época del flirteo del régimen con la Alemania nazi”³³⁷ pero serviría también, como estudia en detalle Stephanie Sieburth, para la elaboración del duelo forzosamente clandestino de los vencidos en la Guerra Civil, muchos de los cuales buscaban, como la protagonista de la canción, a un ser querido del que no quedaba rastro.³³⁸ También será, como abordaremos en detalle más adelante, fundamental en la subcultura homosexual durante el franquismo. En esta canción de Quiroga, León y Valerio se inspiró Vázquez Montalbán para su novela homónima, publicada por primera vez en 1974 y protagonizada por el detective Pepe Carvalho. Si las referencias a la copla son varias a lo largo de la novela –“el texto contiene un total de diecinueve alusiones a la letra, contando con el título”,³³⁹ precisa García- también encontramos una referencia a lo camp, retratado de nuevo como una actitud *snob* y elitista. La mención a la palabra aparece en un momento en que el detective Pepe Carvalho persigue a unos jóvenes holandeses durante su investigación, al extrañarse de que estos actúen como turistas:

Se metieron en el museo y a Carvalho le extrañó. No encajaba con el talante hippy, ni con los hábitos de la población de aborigen. Es como si un parisien de la cultura marginal se metiera en el Lido o fuera de excursión a Versalles o subiera a la Torre Eiffel. Tal vez se tratase de un rasgo camp. Tal vez los jóvenes trataran de recuperar por un momento chucherías sexuales de las que reírse o apreciar en su tremenda ingenuidad.³⁴⁰

De hecho Vázquez Montalbán ya había parodiado de manera temprana este gusto por lo retro cuando, entre 1969 y 1971, escribió, bajo el pseudónimo “Jack el decorador” diversos artículos sobre diseño que se publicaron en la revista *Hogares modernos*. Si bien, como señalan

³³⁷ Serge Salaün, «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montalbán», en *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, ed. José F. Colmeiro, 250 (Woodbridge: Tamesis, 2007), 41.

³³⁸ Sieburth, *Coplas para sobrevivir*.

³³⁹ García García, «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán», 62.

³⁴⁰ Manuel Vázquez Montalbán, *Tatuaje* (Barcelona: Bibliotex, 2001), 86.

Iván de la Nuez y Valentín Roma en el prólogo a la compilación de algunos de estos artículos, durante mucho tiempo estos textos se consideraron una actividad alimenticia y por lo tanto menor, en ellos, desde el humor, la ironía y hedonismo “parecía diluirse ese sentido elitista que hasta el momento había acompañado a los objetos y las atmósferas diseñadas”.³⁴¹ Vázquez Montalbán parodia, a través de este personaje, el elitismo del mundo del diseño y los parámetros habituales del “buen gusto”, así como cierta deriva *snob* -identificable con el camp sontangiano- en la apreciación de lo popular que comenzaba a darse en esa época. Esto lo vemos desde la presentación misma del personaje, que dice de sí mismo:

Ante todo me propuse adquirir la suficiente cantidad de cultura como para permitirme despreciar la cultura. Toda la Historia de la Literatura culminaba en el eslogan «X lava más blanco», la máxima originalidad semántica que se ha permitido un creador literario, muy por encima de cualquier alarde lingüístico de un Góngora, un Milton o un Eliot (...) Y la Historia del Arte culmina en el trasero de Barbarella.³⁴²

“¿Es pop tener una fotografía de un santo en el vestíbulo?”³⁴³ se pregunta Jack atormentado por el vaivén de los parámetros del gusto. Según los editores con esto el autor consigue hacer una lectura inversa de dos textos paradigmáticos en cuanto a la cultura de masas, *Apocalípticos e integrados* (Umberto Eco, 1965) y “Notas sobre el camp” (Susan Sontag, 1964), y “en lugar de rescatar manifestaciones subculturales desde un elitismo descentrado o perplejo, somete a esas mismas élites que habían protagonizado la reivindicación campista a una observación paródica y caricaturesca”.³⁴⁴ En este sentido los autores del prólogo -que sostienen también que “los escritos de Jack se sitúan como contrapunto de la influencia de la semiótica de Eco, las reflexiones sobre el kitsch de Dorfles”³⁴⁵ continúan empleando la noción de camp en el sentido sontangiano de gusto *snob* por la cultura de masas que -como vemos- penetró con fuerza en la España de finales de los años sesenta y principios de los setenta en la que escribía Jack/Manuel.

³⁴¹ Iván de la Nuez y Valentín Roman, «Prólogo. Jack el decorador (o el diseño como sospechoso)», en *Jack el Decorador*, de Manuel Vázquez Montalbán, ed. Iván de la Nuez y Valentín Roman (Barcelona: Debolsillo, 2008), 14.

³⁴² Manuel Vázquez Montalbán, *Jack el Decorador*, ed. Iván de la Nuez y Valentín Roman (Barcelona: Debolsillo, 2008), 25-26.

³⁴³ Vázquez Montalbán, 56.

³⁴⁴ de la Nuez y Roman, «Prólogo. Jack el decorador (o el diseño como sospechoso)», 15.

³⁴⁵ de la Nuez y Roman, 15.

También en *Los alegres muchachos de Atzavara* (1987) la actitud camp -pese a que no llega a nombrarse la palabra- aparece como uno de los atributos del grupo de refinados homosexuales centro de la vida social de quienes veranean en el antiguo pueblo de marineros: algunos matrimonios burgueses, mujeres solteras o malcasadas y los ya citados homosexuales. En el retrato que hace de este grupo se describen prácticas -algunas de ellas vinculadas precisamente con la copla, de las que nos ocuparemos más adelante- que encajan con lo que hoy entendemos como camp. Es decir: Vázquez Montalbán recoge en esta novela prácticas propias de las subculturas homosexuales en la era de la represión (lo que Halperin llama camp pre-Stonewall), pese a que no las nombre como tal y de hecho él tuviera una concepción del camp como una actitud *snob* que poco parecía tener que ver con la supervivencia homosexual en un entorno represivo. En cualquier caso, estas prácticas aparecen entreveradas con un cierto snobismo, relacionado con la posición social de los personajes que las llevan a cabo.

La estructura polifónica de la novela recrea el verano de 1973 mediante cuatro voces distintas no solo en un sentido narrativo, sino también ideológico y social: Paco Muñoz (obrero ajeno al grupo que acude a visitar a un amigo), Montse Graupera (mujer progresista y culta de clase alta sumida en el desencanto político y matrimonial), Luis Millás (escritor) y Paqui Sans (miembro nuclear del privilegiado grupo protagonista). Esta estrategia narrativa de multiplicar los puntos de vista ayuda, como señala Colmeiro, a “desvelar los grados de contradicción y falsedad de la conducta de los personajes, configurando un panorama general de hipocresía, ambigüedad y duplicidad moral”.³⁴⁶ El grupo de amigos retratados emplea la liberación sexual como vía para poner en práctica su progresismo al margen del orden moral franquista en los últimos coletazos del régimen. En concreto en el marco de la España de los setenta cuyo proceso de modernización, lejos de llevar parejo un cambio político, se cifró en términos de consumo y relajación de la moral sexual y encontró en la figura de turista europea (alemana, francesa y sobre todo sueca) -central en la incipiente mitología del turismo de masas- su fetiche más representativo: “las suecas al alcance del español medio”.³⁴⁷ Muchos españoles -advertía el propio Vázquez Montalbán- se habían “acostumbrado a medir la

³⁴⁶ José Colmeiro, *Crónica general del desencanto: Vázquez-Montalbán, historia y ficción* (Barcelona: Anthropos, 2014), 215.

³⁴⁷ Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de España*, 188.

libertad por el tamaño de las faldas de sus chicas”.³⁴⁸ El grupo al que retrata el escritor no es en absoluto ajeno a este proceso de desplazamiento hacia lo sexual:

Años de tensión militante, detenciones y torturas, desencuentros con la jerarquía del partido habían hecho mella en los intelectuales, entre ellos los que formaban parte de la *Gauche divine*, hasta caer en el desencanto y sustituir sus afanes de revolución marxista por una revolución en las costumbres, una liberación sexual. A este grupo de Barcelona y a este proceso de vaciamiento ideológico se dirige y ataca la novela de Vázquez Montalbán que estudiamos.³⁴⁹

Esta relajación de costumbres llamará poderosamente la atención del primero de los narradores: Paco Núñez, un inmigrante andaluz que vive en el barrio obrero de la Fabriqueta, un outsider por tanto proveniente de los márgenes geográficos, sociales y culturales cuya mirada -cuajada de prejuicios patriarcales contra mujeres y hombres que se alejen de la heteronorma- está marcada por la extrañeza. Por medio de este personaje el autor “daba voz a un sector que, llegado del campo y con muy escasos medios, participó en el cambio social y económico que se produjo en la España del desarrollismo, aunque no siempre mostrara conciencia política de su clase” es “la voz alienada en términos marxistas” y ejemplifica “el desajuste entre la imagen idealizada del obrero que tenía el intelectual progresista y su situación real”.³⁵⁰ A través de sus ojos la novela pone el foco en el foco la relación entre “el intelectual progresista y el inmigrante del sur en Cataluña” y funciona como un retrato desmitificador de los intelectuales progresistas, contrapunto crítico del esfuerzo de autorrepresentación de otros escritores de la *Gauche divine*.³⁵¹

Paco acude a Atzavara invitado por Vicente, el joven de origen obrero amante de Rafa (un exitoso joyero que lo presenta como su “socio” pero lo trata como su criado) cuyo intento de ascenso social da título al capítulo: “La irresistible ascensión de Vicente Blesa”. Consciente de su rol, Vicente pone en escena una versión de la masculinidad barrial consumible para el grupo al que intenta acceder, una puesta en escena que le sirva para sus propósitos de ascenso social: “parecía un chulo de barrio de película norteamericana (...)”

³⁴⁸ Vázquez Montalbán, 190.

³⁴⁹ Alberto Villamandos-Ferreira, «De la subversión a la nostalgia: el intelectual de la *Gauche divine* en su literatura» (University of Ottawa, 2006), 151.

³⁵⁰ Villamandos-Ferreira, 15.

³⁵¹ En este sentido García la vincula a *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé, que significativamente era, como el propio Vázquez Montalbán, de un origen social más modesto que la mayoría del resto del grupo de escritores.

como si fuera uno de los golfos de *West Side Story*, pero sin ser golfo, es decir, como un señorito voluntariamente disfrazado de golfo”.³⁵² La sofisticación del grupo provoca la admiración y el asombro inicial de Paco, que no encuentra un repertorio de palabras para describir la formulación refinada de la pluma y los intercambios ingeniosos de raigambre wildeana que constituyen la sensibilidad camp del grupo: “No sé cómo explicarlo. Aquello tío más que caminar parecían saltar, más que hablar parecían cantar, más que vestidos parecían disfrazados y además olían de puta madre”.³⁵³ A la sofisticación del grupo de amigos homosexuales va pareja una cierta querencia por la teatralidad y el artificio: cuando Rafa (el amigo que le invita en primera instancia) le dice “Estos tíos tienen clase” el narrador replica lo siguiente en su monólogo interior cuando reconstruye los hechos: “Tenían algo, eso sí y mucho cuento, eso también, pero comedia hace todo el mundo y cada uno de nosotros es diferente según con quién esté y dónde esté, eso lo veo ahora más de diez años después”.³⁵⁴

A Paco, en quien pronto vence el rechazo homófobo ante la sorpresa e incluso admiración inicial- le resulta difícil distinguir la pluma de la sofisticación o los manierismos propios de la clase alta:

Pensaba que si Rafa, Vicente y algunos más eran unos sarasas, los que no lo eran y lo sabían, podían pensar que yo era uno más de la tribu y eso me ponía a morir y me hizo estudiar mis propios movimientos a lo largo de todo el día, no fueran mis andares demasiado sueltos como para dar que pensar o mis palabras demasiado cantarinas, como me parecían las de ellos, aunque luego he podido comprobar que más que como sarasas hablaban como habla la gente fina: como si jugaran con las palabras, como si no tuvieran valor o no les importaran las cosas, ni siquiera cosas evidentemente importantes, es decir, podían hablar en tono de rechifla hasta de su propia madre. Con eso está todo dicho.³⁵⁵

El componente lúdico se ve también en la decoración: “Los cuartos de baño eran como de coña, como para hacer reír y algunos hasta tenían un retrato de Rainiero y Grace Kelly o baldosas con inscripciones de chiste”.³⁵⁶ En la decoración de las antiguas casas de pescadores, desprovistas de su significado original, se percibe una clara tendencia a ese camp como *snob*

³⁵² Manuel Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, Biblioteca Vázquez Montalbán Novela (Barcelona: Mondadori, 2000), 19.

³⁵³ Vázquez Montalbán, 43.

³⁵⁴ Vázquez Montalbán, 66.

³⁵⁵ Vázquez Montalbán, 67.

³⁵⁶ Vázquez Montalbán, 72.

que Vázquez Montalbán parece criticar a través de las palabras de Paco: "...un aguamanil de porcelana que me emocionó porque también mi abuela en Loja tenía uno igualito, igualito a aquél, aunque en aquella casa el aguamanil era un objeto divertido y simpático y en casa de mi abuela era lo único que podía utilizarse para lavarnos la cara".³⁵⁷ Lo camp (entendido así) solo es posible en la abundancia: la supervivencia no permite esos juegos irónicos: "En este espacio resemantizado -las antiguas casas de pescadoras son vaciadas de su sentido originario y se convierten en "divertidas" o "simpáticas" por efecto de la moda y la nostalgia de lo auténtico- tiene lugar la última actuación de la Gauche divine, que había entrado en fase de ruptura y disolución".³⁵⁸

Vázquez Montalbán presenta así lo camp como un rasgo que participa a la vez de ese retrato crítico de los intelectuales progresistas y de los homosexuales adinerados. El imaginario camp no se limita a la decoración: está también muy presente en la forma de hablar del grupo, en esos juegos de palabras y esa intención lúdica y en referencias a elementos tan del gusto camp español como la infaltable copla. Cuando Montse Graupera tiene que explicar ante otras amigas quién es el tal Vicente, el obrero amante de Rafa, responde divertida con el inicio de "Tatuaje":

- ¿Rafa un *amour fou*? ¿Con un hombre? ¿Quién es ese Vicente?
- Él llegó en un barco de nombre extranjero, lo encontró en el puerto al anoecer
- Cuenta, cuenta ³⁵⁹

Una alusión a la misma copla -cuya ambientación portuaria, intercambios sexuales efímeros y atmósfera clandestina la hace especialmente proclive a una doble lectura en clave gay-³⁶⁰ emplea uno de los alegres muchachos intenta una aproximación sexual a Paco que acaba en una agresión homófoba fruto de lo que se ha dado en llamar "pánico homosexual":³⁶¹

³⁵⁷ Vázquez Montalbán, 44.

³⁵⁸ Villamandos-Ferreira, «De la subversión a la nostalgia: el intelectual de la Gauche divine en su literatura», 155.

³⁵⁹ Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, 91.

³⁶⁰ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 348.

³⁶¹ Originalmente acuñada en 1920 por el psiquiatra Edward J. Kempf, esta reacción violenta contra una conducta homosexual (o percibida como tal) usada frecuentemente como eximente penal, ha sido señalada como una justificación de la homofobia. Véase Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemología del armario*, trad. Teresa Bladé Costa (Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998), 240-80.

El tío me sobaba con la mirada (...) Me fui pues hacia el jardín sin hacerle mucho caso y esperando a que él se fuera a por su libro y me dejara en paz. Pero el tío era como un burro detrás de una zanahoria (...) estiró un brazo que me pareció larguísimo, al final del cual había una mano que se apoderó de una de mis muñecas, la que quedaba más cerca, naturalmente, y dijo, solo dijo:

- Estoy tan contento de que estés aquí entre nosotros...Es tan interesante que lleguen de vez en cuando marinos extranjeros a nuestros puertos...

(...) fuera porque yo llevaba ya muchas horas de mal solaje dentro, fuera porque evidentemente el tío se había pasado dando por supuesto lo que no debía suponer, lo cierto es que tanta marinería y tanto puerto me nubló la vista y empecé a darle puñetazos salvajes, lo reconozco, y patadas cuando se cayó al suelo, allí donde se ponía más cerca, y luego en el culo cuando me dio la espalda y se puso en fuga lleno de sangre y protestas de buenas intenciones y disculpas y algún que otro insulto. Salvaje, me llamaba. Como en los chistes de mariquitas.³⁶²

Como comenta Villamandos-Ferreira, Paco se convierte en “una novedad sexualizada, deseable, como ya lo había sido Vicente” y “su cuerpo oscuro de “extranjería” social se asimila a la cultura popular de la copla de la Piquer”.³⁶³ También la copla sirve al escritor Luis Millás para imaginar el futuro de Vicente tras alejarse del grupo, reinscribiéndolo en el mundo de la prostitución masculina mediante un irónico uso intertextual de un verso de “A la lima y al limón” (Quintero, León y Quiroga): “no sé qué fue de él pero cito el final literario que yo le atribuía en el relato (...). Decía así: ...en cuanto a Vicente, alguien y no recuerdo quién, me dijo que fue visto por las Ramblas, con un fular reventón, una chaquetilla de seda, ceñidos pantalones de cuero, zapatos de gamuza, del brazo de una señor de más de sesenta, que dicen es magistrado”.³⁶⁴ Si la soltera protagonista de la copla veía finalmente colmadas sus expectativas amorosas en un matrimonio con un hombre mayor, este uso irónico de la copla reinscribe a Vicente en su posición social al retratarlo como un joven de origen obrero que continúa dando acompañamiento sexual a hombres mayores para ver colmadas sus expectativas de ascenso social.

El complejo entramado de tensiones de clase y género en que la copla y lo camp coexisten en la novela de Vázquez Montalbán da cuenta de la multidimensionalidad del fenómeno y perfila -intuitivamente y desde una mirada decididamente heterosexual- su vínculo con las

³⁶² Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, 75.

³⁶³ Villamandos-Ferreira, «De la subversión a la nostalgia: el intelectual de la Gauche divine en su literatura», 156.

³⁶⁴ Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, 228.

subculturas homosexuales, vínculo que será explicitado por los autores que comentaremos a continuación.

2.2.1 “Sacar la pluma”: hacia un camp español queer

Pese a que la acepción de camp que alcanzó popularidad en la España de los años setenta lo reducía -como hemos visto- a un disfrute más o menos irónico y nostálgico de las formas culturales pasadas de moda, las implicaciones *queer* del término no pasaron en absoluto desapercibidas para algunos autores del momento, particularmente para aquellos que llevaron a gala su propia visibilidad.

El pionero trabajo *El homosexual frente a la sociedad enferma*, editado en 1978 por José Ramón Enríquez, incluía una entrevista a Jaime Gil de Biedma realizada por Bruce Swansey y el propio editor en la que el poeta se explayaba sobre el vínculo entre el camp y la cultura homosexual. Preguntado por su definición del término, Gil de Biedma distinguía el valor con que “la palabra se ha puesto de moda en España” en el sentido, como lo usaba Televisión Española, de “complacencia, más o menos irónica, en la nostalgia y afición a los manierismos que ya no son actuales, que están pasados de moda” de los orígenes del término en la jerga homosexual inglesa, donde -continúa- “camp significaba y significa exactamente lo mismo que pluma en la jerga española”.³⁶⁵ Camp y pluma comparten cierto carácter teatral, performativo: “el camp es fundamentalmente una exhibición, un numerito, lo mismo cuando se le entiende como un modo de realización estética que cuando se queda en pluma pura y simple”.³⁶⁶ Gil de Biedma entiende de hecho la pluma como una “impersonación deliberada, que puede oscilar entre la parodia esperpéntica y la estilización irónica del “maricón”, es decir, de la imagen que los heterosexuales tienen del homosexual (...) hecha de los agobios, las frustraciones y la resaca de la virilidad convencional”.³⁶⁷ Igual que el camp, con el que parece solaparse, la pluma - para Gil de Biedma- opera a la vez como cuestionamiento de los roles y género y estrategia de socialización:

“Sacar la pluma” es hacer simbólicamente presentes los valores heterosexuales en el cotarro del gueto para que todos se burlen de ellos, profanándolos con la caricatura. La pluma es

³⁶⁵ Enríquez y Swansey, «Una conversación con Jaime Gil de Biedma», 196.

³⁶⁶ Enríquez y Swansey, 201.

³⁶⁷ Enríquez y Swansey, 201.

un ritual de complicidad colectiva y una refinada venganza contra todos los heterosexuales, incluido el que uno un día pensó que tendría que ser. (...) La pluma es la garantía de la comunicación inmediata, es el chiste que todos entienden y que permite al último recién llegado ser recibido en el club como si fuera un socio de toda la vida.³⁶⁸

Si bien el vínculo entre camp y homosexualidad es explícito en la visión de Gil de Biedma, puntualiza que “una sensibilidad camp, con un grado mayor o menor de latentes concomitancias homosexuales, puede darse muy bien en un artista que no es homosexual”.³⁶⁹ Volviendo a la acepción generalizada de camp en la España de los setenta como mera moda nostálgica, los entrevistadores apuntan al problema de discernir “si lo camp significa el triunfo de una sensibilidad homosexual o una especie de nostalgia indiscriminada”. Gil de Biedma se reconoce entonces deudor de la visión de Sontag del camp, de la que afirma que “ensanchó el sentido homosexual del término para referirlo a cierto modo de elaboración artística y a un cierto modo de apreciación estética”.³⁷⁰ Como elaboración artística sería “el deliberado tratamiento por el autor de los elementos referenciales y temáticos de su obra” que funcionan como cláusulas de estilo con las que el autor lanza un guiño irónico al lector, de cuya competencia dependerá la efectiva recepción del sentido camp. En tanto que apreciación estética funcionaría como una suerte de apropiación, un juego en el que el lector o espectador convierte en camp algo que no lo era: “Ni Judy Garland, ni Concha Piquer ni Estrellita Castro lo eran, o por lo menos no pretendieron serlo. Lo que es camp es la apreciación que ahora hacemos de ellas y de sus canciones”.³⁷¹ Equiparando en su potencial camp las figuras de Concha Piquer y Estrellita Castro con la del icono gay anglosajón por excelencia, apunta también al vínculo específico -tan productivo en el ámbito español- entre las folclóricas y el camp, perfilando de manera temprana la copla como un espacio privilegiado de esta “sensibilidad”.

En el mismo año en que se publicó esta conversación con Jaime Gil de Biedma, Terenci Moix titulaba así el relato que da título al volumen *Lili Barcelona i altres travestis: “Tempteig*

³⁶⁸ Enríquez y Swansey, 202.

³⁶⁹ En este sentido identifica como camp algunos aspectos de la poesía de Federico García Lorca o Luis Cernuda, pero descarta la existencia de una deliberada estetización camp en la obra de Jacinto Benavente, mientras que considera que la sensibilidad de la Generación del 27 (especialmente en los años veinte) era una sensibilidad camp también en autores como Pedro Salinas o Rafael Alberti.

³⁷⁰ Enríquez y Swansey, «Una conversación con Jaime Gil de Biedma», 196.

³⁷¹ Enríquez y Swansey, 197.

de melodrama “camp” i àdhuc “Kinky”. Sense defugir, ben entès, *That charming queer touch*”.³⁷² La conexión entre lo camp y lo *queer* queda explicitada en este relato ambientado en el mundo del travestismo y las variedades. También en 1971 publicó el ya mencionado *Hollywood Stories*, cuyo capítulo dedicado a “la inventora de la censura en Estados Unidos” tituló precisamente “Mae West, para una sexología del camp”.³⁷³ La productividad de la figura de West para el camp anglosajón se debía, según Moix, a que la actriz ponía en escena “un cierto estar de vuelta permanente (personificado por la ironía, que ha presidido siempre, todas las actuaciones sexy de Mae West) y, por supuesto, a una ambigüedad a flor de piel, fruto de lo camp del personaje”.³⁷⁴ También la inteligencia y la seguridad son para Moix las claves que la convierten en “alimento idóneo de la mitología camp y de la minoría silenciosa de *corydones* dispuestos a imitarla en todo momento”.³⁷⁵ Al recordar la entrevista de *Playboy* en la que el entrevistador le pregunta si sabe que sus adoradores de hoy son en su mayor parte homosexuales, Moix insiste en el vínculo específico de la artista con el público homosexual y la sensibilidad camp.

El mismo Moix exhibió en sus aproximaciones literarias al olimpo de divas cañís todos los repliegues de la ambigua adoración que se ha dado en llamar camp. De esta manera *Suspiros de España* (1993), donde ahonda en la reivindicación de la copla a la que ya apuntara en *El sadismo de nuestra infancia* (1974), destila cierta ironía que se entreteje con una absoluta idolatría hacia las folclóricas que impregna su lenguaje de imágenes altisonantes y barrocas. Sobre Juanita Reina destaca la “adecuación total de su apodo -Carita de Macarena- con el mito que expresa”, al igual que su apellido, ya que “ninguno podría expresar mejor la majestad de sus gestos, la autoridad que imponía a su fraseo”,³⁷⁶ mientras que sobre Rocío Jurado dice

³⁷² Terenci Moix, *Lili Barcelona i altres travestís*, 1. ed. dins El Cangur, His Tots els contes 1 (Barcelona: Edicions 62, 1978), 177.

³⁷³ Para la fructífera relación entre Mae West y el camp estadounidense, así como su trascendencia en la cultura popular, véase Ramona Curry, *Too Much of a Good Thing: Mae West as Cultural Icon* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

³⁷⁴ Terenci Moix, *Hollywood stories* (Lumen, 1971), 34.

³⁷⁵ Bajo la forma de unos diálogos socráticos la obra *Corydon* -publicada parcialmente entre 1911 y 1920 y de forma completa en 1924- André Gide plantea, en boca del personaje que da título a la obra, una temprana defensa de la homosexualidad como una manifestación más de la naturaleza humana. Los corydones de los que habla Moix son, pues, homosexuales. Más tarde habla también, en consonancia con su estilo irónico, de “otros ambiguos sectores” que profesan su adoración a la actriz.

³⁷⁶ Moix, *Suspiros de España*, 96.

que “es poderosa, magnánima, opulenta, extremada, barroca, volcánica”.³⁷⁷ De Imperio Argentina afirma que “su mito adquirió una consistencia única (...) a la altura de las mejores figuras del mundo”³⁷⁸ y de Concha Piquer que “ha sido para la copla, lo que Greta Garbo para el cine (...) El modelo con el que todas han intentado parangonearse (...) ganando batallas después de muerta, siempre a salvo de los estragos del tiempo”.³⁷⁹

También en sus obras de ficción dio cuenta Terenci Moix del encastramiento entre la moda nostálgica y una sensibilidad camp específicamente homosexual que ya advirtiera Gil de Biedma. Por ejemplo en *Garras de astracán* (1991) -primera de las novelas de la trilogía esperpéntica de Terenci Moix a la que les seguirían *Mujercísimas* (1995) y *Chulas y famosas* (1999) y cuya particular formulación de la figura de la folclórica estudiaremos más adelante- describía así la tienda de discos antiguos de “La Frufrú de Petipúan y su novio EL Ben-Hur de la Corrala”:

Tenía la tienda un no sé qué de museo de reliquias. Junto a los discos de bandas sonoras de películas, copla andaluza y las cupleterías que más complacen a las locas, había mil recuerdos de divas de otro tiempo y algunas que, siendo de hoy, parecían del tiempo de La Goya. Y así discurrían las madrugadas entre postales de María Félix, castañuelas que pertenecieron a Juanita Reina, un abanico que fue de Marifé, unas alpargatas de la Meller y un plátano disecado de Josephine Baker. Todo colgando del techo, a guisa de exvoto mariano.³⁸⁰

Esta pasión fetichista de “las locas” por “las divas de otro tiempo” dice tanto de la fiebre del coleccionista como de la importancia de la veneración en un camp que excede con mucho la distancia irónica de la mera moda retro y transita los sinuosos contornos del “distanciamiento comprometido” de una práctica *queer* que, siendo lúdica, no excluye cierto aspecto devocional. Las castañuelas, abanico, alpargatas y plátano que pertenecieron respectivamente a Juanita Reina, Marifé, Raquel Meller y Josephine Baker colgando como exvotos del techo nos recuerdan que el camp -ironías aparte- es también una cuestión de fe.

Coincidiendo con las reivindicaciones que, desde la academia anglosajona de los años noventa, reclamaban el componente *queer* del camp que la visión sontangiana había diluido,

³⁷⁷ Moix, 318.

³⁷⁸ Moix, 62.

³⁷⁹ Moix, 42.

³⁸⁰ Terenci Moix, *Garras de astracán* (Barcelona: RBA Editores, 1993), 172.

se consolida en el ámbito español un uso de la noción de camp que abraza abiertamente lo *queer*. En este sentido es pionero el trabajo de Alejandro Varderí, que en *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar, del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*, publicado en 1996 desarrolla “un discurso transtextual” entre la obra de ambos.³⁸¹ También a colación de la obra del cineasta manchego, Alejandro Yarza defendería en *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, publicado en 1999, que la reaparición de cierto *sabor español* en la cultura pop de los ochenta -y en concreto de elementos centrales del imaginario *kitsch* franquista como la religión, los toros o cierta destilación del folclore andaluz- estaba motivada por una preocupación centra de esos años de Transición: “cómo liberar este legado cultural y artístico del discurso ideológico fascista que lo había secuestrado durante cuarenta años”.³⁸² Basándose en las ideas de Andrew Ross sobre el camp como reciclaje cultural y “recreación de las plusvalía de formas de producción ya olvidadas”, Yarza defiende que la sensibilidad camp fue la respuesta estratégica clave en este proceso de dotar de nuevo significado a viejas formas”.³⁸³

En 1999 Alberto Mira incluye en su *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica* una detallada entrada sobre la palabra “camp” en la que no solo resume las distintas posturas teóricas al respecto y las principales (aunque inestables) características de lo camp sino que ofrece algunos ejemplos españoles: desde una posible lectura camp desde la apropiación de películas como *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) hasta la literatura de Antonio de Hoyos o Eduardo Mendicutti pasando por novelas como *El anarquista desnudo* (Lluís Fernández, 1979) o *Plumas de España* (Ana Rosetti, 1988).³⁸⁴ Mira aborda también de manera pionera la relación entre copla, homosexualidad y camp dedicando entradas tanto a la canción española como género como a personalidades vinculadas a ella como Rafael de León, Concha Piquer o Juanita Reina, así como a la canción “Tatuaje”. Esta cuestión sería elaborada de nuevo en *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, publicado en 2004: el mayor esfuerzo por realizar una historia cultural de la

³⁸¹ Alejandro Varderí, *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos* (Madrid: Pliegos, 1996).

³⁸² Alejandro Yarza, *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar* (Madrid: Ediciones Libertarias, 1999), 17.

³⁸³ Yarza, 17.

³⁸⁴ Mira, *Para entendernos*, 151-53.

homosexualidad en España hasta la fecha. En este volumen el autor identifica tres grandes modelos de expresión homosexual: homófilo, malditista y camp. Caracteriza este último como la elaboración de entramado de estereotipos que conjugan a su vez “las ideas de la homosexualidad como inversión” y “una fuerte tradición misógina que asocia rasgos como la histeria y la superficialidad a las mujeres” y son tomados como punto de partida de toda una tradición que no es sino “la vertiente cultural del modelo de expresión (gestos, apariencia, lenguaje) que denominamos la pluma”.³⁸⁵ En su “lista provisional de la cultura de la pluma” española ocupa un lugar central el mundo del espectáculo:

El cuplé, los shows de transformistas (de Egmont de Bries a Paco España), la copla y las folclóricas, la revista y en particular Celia Gámez, El público de Federico García Lorca, las películas de mujeres en general (de George Cukor a François Ozon), la adoración (con un toque de ambigüedad: entre la vehemencia y la ironía) por grandes estrellas de la pantalla, la ópera y sus divas, el pop inocuo y chillón de los sesenta, los espectáculos de Saritísima o el cine de Hollywood clásico, especialmente las películas musicales.³⁸⁶

Mira ubica los inicios de la tradición camp en el contexto español en el modelo de dandismo de Antonio de Hoyos, Pepito Zamora o Álvaro Retana, a quien denomina “la primera vedette de la cultura homosexual en España” y en los modelos expresivos del cuplé, al tiempo que entiende la copla como parte central del vínculo entre camp y experiencia homosexual durante el franquismo. La teatralización del género propia de la copla -y en concreto de unos roles bien definidos y aun estereotipados- sirve como punto de partida al discurso camp para “introducir la perspectiva excéntrica de la experiencia homosexual”. Mira habla de “un doble juego en la copla del que el régimen quizá no era consciente o que optó por ignorar” según el cual “satisfechos con las imágenes fuertemente conservadoras que las tonadilleras presentaban, olvidaban otros aspectos de la representación (las narrativas que desgranaban las letras) y sobre todo otras posibilidades de identificación”.³⁸⁷ Si bien hubo puntuales intentos de censura -siendo el más conocido el cambio de letra impuesto al primer verso de “Ojos verdes” según el cual la protagonista pasaba de estar “*apoyá* el quicio de la mancebía” a “*apoyá* en la puerta de mi casa un día”, la censura obvió la capacidad de estas

³⁸⁵ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 143.

³⁸⁶ Mira, 143.

³⁸⁷ Mira, 344.

historias de amores desgarrados y a menudo clandestinos para -entre otras cosas- “reflejar la experiencia emocional de aquellos cuya sexualidad había condenado al silencio”:

Era, en último término, irrelevante que la pasión tuviera lugar en casa o en un burdel: la emoción era igualmente intensa (...) La obsesión por el detalle evitó que los significados más peligrosos se tuvieran en cuenta. Lo realmente radical de “Ojos verdes” no es que su narradora y protagonista fuera prostituta (de hecho, este sería uno de sus aspectos más ortodoxos, ya que en cierto modo “justificaba” un deseo marginado), sino que se enamorase de un hombre hermoso y que gozase del sexo sin fases de cortejo o promesas de eternidad.³⁸⁸

La reapropiación camp de la copla se activa, según Mira, “para dar respuesta a una situación de marginalidad asumida frente al mundo (...) está procesando mitos culturales heterosexistas, potencialmente opresivos, para convertirlos en un discurso de placer y de afirmación de la marginalidad”.³⁸⁹ Esta mirada camp habría sido rechazada por el discurso homófilo y cierta crítica gay que la acusaba de frivolidad y escapismo.³⁹⁰

Continuando con nuestro recorrido por las aproximaciones académicas al camp español, destacaremos la publicación en 2004 de un volumen dedicado al camp español en el *Journal of Spanish Cultural Studies* coordinado por Patrick Paul Garlinger y H. Rosi Song que incluye - además sendos textos de los propios coordinadores sobre *Todo sobre mi madre* y la literatura de Terenci Moix respectivamente- artículos de Elizabeth Amann (sobre las políticas del camp en La Regenta), Alberto Mira (camp y dandismo en Hoyos y Retana), Alejandro Yarza (kitsch franquista), Noël Valis (a propósito de la cursilería en la novela *Plumas de España*) y Josep-Anton Fernández sobre camp catalán. Precisamente en la variedad de autores y textos estudiados en este número encuentran Garlinger y Rosi Song un testimonio de la viabilidad de lo camp como un lente crítico para el estudio de la literatura y la cultura española tanto antes como después de Pedro Almodóvar (pese a que la movida madrileña en general y la figura del manchego en particular parezcan haber copado casi todo el interés internacional por el camp español). Con ello parecen contestar a la respuesta de la que partía el texto introductorio (“*Camp: what's Spain got to do with it?*”): el camp se yergue como una categoría de gran valor para los críticos de la literatura y la cultura españolas.³⁹¹ Es este texto introductorio

³⁸⁸ Mira, 344.

³⁸⁹ Mira, 349.

³⁹⁰ Mira, 349.

³⁹¹ Garlinger y Song, «Camp», 4.

también amplían la nómina del camp español mencionando, junto a Mendicutti y Moix a Félix Sabroso y Dunia Ayaso (*Perdona, bonita, pero Lucas me quería a mí* y *El grito en el cielo*) y el escritor y personalidad televisiva de origen venezolano Boris Izaguirre, al tiempo que destacan como una de las características definitorias del camp español el haber encontrado una tercera vía más allá de la polarización ente la apoliticidad de Sontag y la concepción del camp de Meyer como un acto político *queer*, adoptando en cambio una posición ambivalente en algún punto intermedio.

Como práctica reparadora, siguiendo la línea de Sedgwick, concebía el camp María José Belbel en el artículo “Yes, we camp: el estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español”, publicado en 2012 en *Desacuerdos* 7. Belbel llamaba a conectar las prácticas contraculturales de la Transición con la relectura de lo *kitsch* y lo folclórico, así como con cierta genealogía invisibilizada anterior a la dictadura, que parece identificar con los contornos del cuplé.³⁹² También en 2012 se llevó a cabo *Campceptualismos del sur*, un seminario organizado por Paul B. Preciado en el MACBA (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona) dentro de las actividades del PEI (Plataforma de Estudios Independientes) con la participación de Aimar Arriola, Alex Brahim, Max Jorge Hinderer Cruz, R. Marcos Mota, Alicia Navarro, Fernanda Nogueira, Miguel A. López, y Marc Siegel que ponía en foco en el cuestionamiento poscolonial de la historiografía anglosajona sobre lo camp:

Este seminario cuestiona la historiografía feminista, gay, lesbiana y queer anglosajona, sus conceptos centrales y sus temporalidades, confrontándolos con la producción micropolítica del sur y de los contextos dictatoriales, posdictatoriales y poscoloniales, desde América Latina hasta el Estado español. Aquí el sur no es un simple emplazamiento geográfico, sino una contratopía que permite deconstruir los saberes y las prácticas capitalistas y coloniales del norte. Al mismo tiempo, trataremos de dar cuenta del paso desde las estéticas camp y las políticas queer a una multiplicidad de prácticas de disidencia de género y de guerrilla sexual descoloniales y posidentitarias que ponen en cuestión las técnicas hegemónicas de producción de la diferencia sexual y sus instituciones de reproducción cultural.³⁹³

³⁹² María José Belbel, «Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español», en *Desacuerdos*. 7: *Feminismos* (Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2012), 160-73.

³⁹³ «Actividad - Campceptualismos del sur | MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona», 19 de noviembre de 2012, <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/campceptualismos-sur>.

Si Preciado advertía de los riesgos del papel totalizador del camp sontangiano en su afán homogeneizador y de la hegemonía de las gramáticas anglosajonas sobre los estudios de género a la hora de explicar prácticas locales de resistencia como la de Ocaña,³⁹⁴ Alicia Navarro abordaba el estrecho vínculo entre prácticas camp y flamenco en el contexto español. Para Navarro el flamenco es “un lugar de acción política (...) donde las identificaciones estratégicas y negativas como "bolleras" o "maricones" se convierten en lugares de resistencia a la norma en un contexto de producción de sentido desde los márgenes, desde el lumpen proletariado andaluz”.³⁹⁵ En este sentido actuó como “transmisor y catalizador de identidades antinormativas, flujos orientalizantes y placeres exóticos de diversidad afectivo-sexual. Siendo un espacio realmente propicio para el afloramiento de la sensibilidad homosexual de impronta refinada y gusto vanguardista, arábigo-andaluz y jondo”.³⁹⁶ El abordaje teórico de Navarro plantea “la pervivencia atávica del *queerness* ibérico en el flamenco como campo cultural y vivencial”³⁹⁷ rastreable en los paseos performativos (o teatrillos, como él prefería llamarlos) de Ocaña señoreando las Ramblas, el interés por la cursilería de Lorca, el cancaneo torremolinero de la Otxoa o el mundo de los cancioneros, con el *Libérate* de El Titi (con música y letra de Vicente Raga) como himno y emblema. Para referir estas prácticas Navarro propone el término *flamecamp* “en oposición y hermanamiento

³⁹⁴ Preciado, «La Ocaña que merecemos: Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas».

³⁹⁵ Alicia Navarro, «Cuerpo Feminista, Cuerpos Fragmentados y Cuerpos Adheridos En La Estética Flamenca (Seminario Internacional Macba 19-20 Noviembre 2012)», en *Campconceptualismos Del Sur. Tropicamp, Políticas Performativas y Subalternidad* (MACBA, 2012), https://www.academia.edu/42250206/Cuerpo_feminista_cuerpos_fragmentados_y_cuerpos_adheridos_en_la_est%C3%A9tica_flamenca_Seminario_Internacional_Macba_19_20_noviembre_2012

³⁹⁶ Alicia Navarro, «Cruising iberia o “abrir el ojo” de la mariposa. Oralidad corporal, caza sexodisidente y sociabilidad flamenca en el paralelo andaluz gay-ciudad», en *Cruising Torremolinos: cuerpos, territorio y memoria*, ed. Javier Cuevas del Barrio y Angelo Néstore (Valencia: Tirant Humanidades, 2022), 153.

³⁹⁷ Navarro, 147.

al acuñado por Hélio Oiticica de 'Tropicamp'³⁹⁸, ambos “conceptos queer de resistencia sureña hacia las estéticas queer anglosajonas”.³⁹⁹

Con un enfoque centrado precisamente en las prácticas camp españolas, la tesis doctoral de Santiago Lomas Martínez plantea la posibilidad de detectar, en creadores queer del cine del franquismo como Juan de Orduña, Antonio Mas-Guindal, Luis Sanz, Rafael de León, Vicenç Lluch, Luis Escobar, Luis Saslavsky o Antonio Gala “diálogos creativos con la subcultura homosexual disponible en dicho contexto histórico, articulada en torno a lo que tradicionalmente se ha conceptualizado como feminidad”.⁴⁰⁰ Pese a los esfuerzos represivos del franquismo, fruto de la negociación expresiva de estos autores es posible rastrear en sus obras guiños y huellas de la subcultura homosexual que tenían disponible. Esta subcultura homosexual estaba en muchos casos basada en lo que Lomas llama “la identificación con el universo de lo que tradicionalmente se ha conceptualizado como feminidad”.⁴⁰¹ Particularmente interesante para nuestro trabajo es su concepción de los vínculos entre copla y recepción/autoría *queer* como parte de esa subcultura, así como su detallado abordaje de la identificación homosexual con la teatralidad desplegada por las divas -entre ellas folclóricas como Juanita Reina o Concha Piquer- del cine musical español durante el franquismo.

Una de las últimas aproximaciones a la reflexión sobre el camp en el ámbito español -en la que también participa Lomas- es el dossier de la revista *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura* titulado *Repensar lo camp, investigar lo queer* coordinado por Francisco A. Zurian y Francisco-José García-Ramos. Entre las distintas aportaciones podemos destacar la revisión de la teoría sontangiada de lo camp desde una perspectiva hispánica que lleva a cabo Dieter

³⁹⁸ El artista brasileño Hélio Oiticica acuñó el término “tropicamp” -que aplicó, entre otros, al trabajo de Jack Smith y Mario Montez- como parte de su proyecto artístico de cuestionamiento de los estereotipos tropicales. Con su instalación *Tropicalia* (1967) problematizó la imagen de Brasil como paraíso tropical y sirvió de inspiración para el movimiento tropicalista que, con figuras como Caetano Veloso, operaría como un espacio de resistencia cultural frente a la dictadura militar.

³⁹⁹ Alicia Navarro, «FARAONAS. Super Estrellas, Vírgenes y Drag Del Mundo Underground Flamenco y Latino Americano_Alicia Navarro_PIE. FMC», *Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, Dirigida Por Pedro G. Romero (UNLA)*, 1 de enero de 2013, https://www.academia.edu/42249834/_FARAONAS_Super_estrellas_virgenes_y_drag_del_mundo_underground_flamenco_y_latino_americano_Alicia_Navarro_PIE_FMC_.

⁴⁰⁰ Santiago Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 7 de octubre de 2020, 53, <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31081>.

⁴⁰¹ Lomas Martínez, 54.

Ingenschay, así como el artículo de Alberto Mira sobre el “distanciamiento comprometido” del camp y los textos sobre la Gala del Met dedicada al camp de Ana Vicens y Álvaro Navarro. Particularmente interesante es para nuestra tesis es “Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español”, de Asier Gil Vázquez, y Santiago Lomas Martínez en tanto que pone sobre la mesa la cuestión de la potencialidad y agencia de las mujeres en el camp español y de la posibilidad de inyección de cierta representación *queer*-a través de guiños camp decodificables por un público de *connosieurs*- en un contexto tan represivo como la dictadura franquista.⁴⁰²

En los próximos capítulos trataremos precisamente de explicar la tenacidad con que el camp español ha extendido sus enguantados dedos hacia la copla. Para ello nos centraremos en dos aspectos. Por un lado abordaremos su estrecha vinculación con el *kitsch* en tanto que producto de la cultura de masas específicamente relacionado con la esfera de lo femenino e imbuido de algunos de los rasgos que más atraen la mirada camp: almibaramiento, exceso, teatralidad, sentimentalidad y tendencia al melodrama. A ello dedicaremos el tercer capítulo para después, en el cuarto, centrarnos en el carácter de la copla de depositaria de cierta *queerness* ibérica que -además de tentar a la mirada camp- puebla el género mismo de fisuras internas que podemos rastrear en tanto en las letras de las canciones como en las puestas en escena de las mismas.

⁴⁰² Asier Gil Gil Vázquez y Santiago Lomas Lomas Martínez, «Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español», *Estudios LGBTIQ+*, *Comunicación y Cultura* 1, n.º 1 (2021): 25-35, <https://doi.org/10.5209/eslg.75447>.

Fig. 1 *El joven del día o El lechugino sin máscara*, estampa de finales del siglo XVIII - principios del XIX. Biblioteca digital Memoria de Madrid.



Fig. 2 *El elegante Petimetre o el Lechugino en su tocador*, estampa de finales del siglo XVIII - principios del XIX. Biblioteca digital Memoria de Madrid.

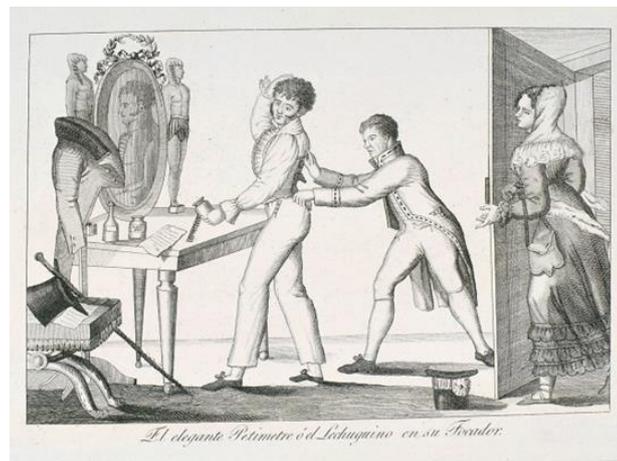


Fig.3 Retrato de Álvaro Retana reproducido en la edición de su novela *Flor del mal* en la colección *La novela de hoy* (Guillén, 1924)



Fig. 4. *Retrato de Ismael Smith vestido de torero* (Mariano Andreu, 1914)



Fig.5 Retrato de Pedro Almodóvar (Daniel Quintero, 1988)

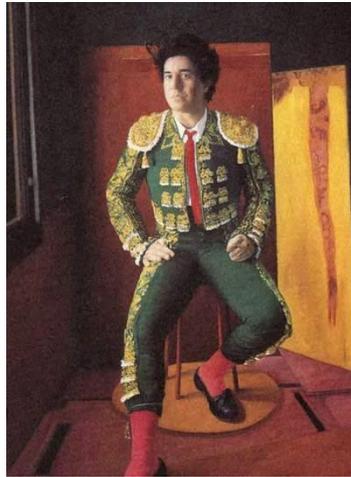


Fig. 6 Imágenes de “Mundo camp” del Archivo de RTVE: cabecera y actuaciones de Rafael Farina, La Niña de la Puebla y Adelfa Soto



Fig. 7 Portadas de algunos discos de la década de 1970 que emplearon el término “camp”. Colección personal.



Fig. 8 El mundo “camp” de Estrellita Castro, S.A. de Ediciones Fonográficas.



Fig. 9 Primer programa de *Cantares*, dedicado a Juanita Reina: Archivo de RTVE



CAPÍTULO 3

“CUANDO CANTO LO ÚNICO DE VERDAD SON LAS LÁGRIMAS”: MELODRAMA Y KITSCH EN LA COPLA

*Me están doliendo los centros
de tanto quererte a ti
me corre venas adentro.
tu amor de mayo y abril.*

RAFAEL DE LEÓN
Amante de abril y mayo

En el prólogo que escribe para *Suspiros de España* Román Gubern comenta que gracias al paso del tiempo y a haber sido “desgajadas del kitsch contingente de muchas de sus películas” se ha podido valorar objetivamente el significado de los protagonistas de la copla, al tiempo que se refiere al trabajo de Moix como una puesta en valor de “algunas figuras que fueron tachadas de horteras por los exquisitos (o los que se las daban de tales)”.⁴⁰³ El mismo Moix dice sobre Lola Flores que es “un fenómeno que admite todos los comentarios y todos los estudios, un mito proclive al exceso, abierto al estallido del genio o a las manifestaciones más increíbles del mal gusto asumido como estética”.⁴⁰⁴ La vinculación entre algunos aspecto de la copla y el *kitsch* -o vocablos similares destinados a acotar los difusos límites del “mal gusto”-⁴⁰⁵ ha sido habitualmente señalada. El propio término “folclórico” usado para referir al cine y los intérpretes de la canción andaluza comporta ciertas connotaciones cercanas también al mal gusto. Implica, según Moix, una “deformación de lo andaluz convertido en producto de consumo y posteriormente en estereotipo”. De él, continúa, “tomamos

⁴⁰³ «Prólogo», en *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*, de Terenci Moix y Román Gubern (Barcelona: Círculo de Lectores, 1993), 16.

⁴⁰⁴ Moix, *Suspiros de España.*, 67.

⁴⁰⁵ En concreto “hortera” comparte con “*kitsch*” y “*cursi*” la vinculación de sus orígenes al auge del modelo capitalista y a la intención fallida de aparentar distinción, generalmente por parte de alguien que pretende pasar como miembro de una clase social a la que no pertenece. En origen, como nos informa Corominas, quería decir “escudilla o cazuela de palo” y, secundariamente, “mancebo de una tienda de mercader”. Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3. ed. muy rev. y mejorada, Biblioteca románica hispánica : 5, Diccionarios ; [2] (Madrid: Gredos, 1973), 325.

miméticamente el prototipo de la folclórica y aprendimos a querer o a detestar la especie según la cantidad de degradación y banalidad que nos transmitía”.⁴⁰⁶

En este apartado trataremos de desgranar aquellas cuestiones que motivan esta vinculación de la copla con el *kitsch*; cuestiones que en última instancia darán buena parte de la clave de su interés para la mirada camp. Comenzaremos deteniéndonos en aquellas características que la canción española comparte con las distintas formulaciones del *kitsch*, centrándonos en la sentimentalidad melodramática, el carácter formulaico y el gusto por el artificio, así como en su vínculo con los de estereotipos de la españolada y el “kitsch franquista”. Después pasaremos a analizar cómo su naturaleza de artefacto de la cultura de masas y su vínculo con la esfera de lo femenino y lo popular favorecen dicha vinculación con el denominado “mal gusto”.

3.1. Caballos *desbocaos* y aires orientalistas: de la españolada al *kitsch* franquista

En tanto que imagen especular del “verdadero arte”, el *kitsch* ha sido tachado de retaguardia artística y cultura sucedánea, así como de “parodia de la catarsis” que imita los efectos reales del arte.⁴⁰⁷ La condena a la rápida satisfacción de las emociones que proporciona sigue cierta línea de concepción moral del placer estético de raigambre kantiana: como resume Hueso “en tanto condena del gusto que se basa en una satisfacción de las emociones, la visión de Kant en *Crítica del juicio* (1790) dará las bases para la crítica de un arte que estimula la sentimentalidad y el aspecto más afectivo en relación con el fruidor”.⁴⁰⁸ De esta manera Giesz caracteriza el *kitsch* como la inducción -mediada y falsa- a un cierto estado de ánimo marcado por una relación entre objeto y consumidor que carece, en su inmediatez y disfrute desintelectualizado, de distancia estética.⁴⁰⁹ El sentimentalismo o creación de atmósferas exageradas a través del uso de elementos afectivos -aspecto señalado por Eco que

⁴⁰⁶ Moix, *Suspiros de España*, 18.

⁴⁰⁷ Clement Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch», en *Art and culture: critical essays*, 212 (Boston: Beacon Press, 1984), 3-21.

⁴⁰⁸ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 89.

⁴⁰⁹ Ludwig Giesz, *Fenomenología del Kitsch: una aportación a la estética antropológica* (Barcelona: Tusquets, 1973).

coincide con las observaciones de Lotte H Eisner y Wakther Killy-⁴¹⁰ es, por tanto, uno de los rasgos definitorios de las distintas manifestaciones que se han venido en llamar *kitsch*.

3.1.1. Arrebato y melodrama: el lenguaje de la copla

Precisamente la expresión casi exhibicionista de los sentimientos -habitualmente asociados al amor romántico- conforma buena parte tanto de la temática como de las claves estilísticas de la copla: el dolor de la traición, la alegría del amor correspondido o la expresión de un deseo que, en su intensidad, muchas veces se presenta como insoportable son llevadas al paroxismo en las letras de este género, que encuentran su correlato en las interpretaciones marcadamente teatrales y dramáticas de quienes llevan estas historias a escena. Comenta Moix que la copla a menudo “incurre en efectos melodramáticos del peor gusto (...) sublimados por su entronque con la tradición popular”.⁴¹¹ La imaginación melodramática, asociada a un extenso número de géneros que van desde la telenovela latinoamericana a los “*woman’s film*” hollywoodienses pasando por reelaboraciones posmodernas como la del cine de Pedro Almodóvar, moldea también las tramas y texturas de la copla. Tanto las historias narradas en las canciones como buena parte de las películas creadas para lucimiento de las estrellas del género se formulan de acuerdo con el esquema melodramático que -como el *kitsch* en su totalidad- apunta en primera instancia a la satisfacción inmediata del horizonte de expectativas del público de masas. De acuerdo con este sentido de inmediatez, Thomas Kulka sintetiza el *kitsch* como la representación fácilmente reconocible de un objeto o tema que se tiene comúnmente por bello o emotivo.⁴¹² Su alto grado de convencionalismo viene dado por la necesidad, en tanto que arte de masas, de minimizar el esfuerzo interpretativo para poder ser, como señalara Benjamin, plenamente accesible y consumible: “*Kitsch is art with a 100 percent, absolute and instantaneous availability for consumption*”.⁴¹³ Esto resulta en un carácter formulaico de lo *kitsch* que, como el melodrama, tiende a repetir sistemáticamente temáticas, arquetipos humanos y fórmulas expresivas.⁴¹⁴

⁴¹⁰ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 93.

⁴¹¹ Moix, *Suspiros de España*, 15.

⁴¹² Kulka, *Kitsch and Art*.

⁴¹³ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 395.

⁴¹⁴ Sam Binkley, «Kitsch as a Repetitive System: A Problem for the Theory of Taste Hierarchy», *Journal of Material Culture* 5, n.º 2 (julio de 2000): 131-52, <https://doi.org/10.1177/135918350000500201>.

Moix observa en este sentido que la copla “alterna un lenguaje facilón con invenciones lingüísticas de sorprendente belleza y gran categoría literaria”.⁴¹⁵ Si bien existen coplas de gran originalidad y altura poética que evidencian la correspondencia únicamente parcial de la copla con el *keitsch* literario, es frecuente que otras muchas abunden en la reiteración de las mismas comparaciones y metáforas: la boca siempre es de rosa, el talle de junco y el pelo de azabache.⁴¹⁶ En ocasiones observamos cierta tendencia a la repetición incluso en grandes poetas como Rafael de León,⁴¹⁷ responsable de las más elevadas cotas poéticas de la canción española que difícilmente pueden ser tildadas de *keitsch*: “Tatuaje”, “Ojos verdes”, “La lirio”, “María de la O”, “La Parrala”, “Triniá” y tantas otras. Si bien su obra nunca alcanza la ramplonería de otras piezas menores que también abundan en el género, es cierto que León insiste a menudo a las mismas imágenes, que en ocasiones incluso presentan idéntica estructura. Obsérvese en este sentido el paralelismo entre “Dime que me quieres” y “Trece de mayo” ambas con letra de León (la primera en colaboración con Quiroga y la segunda con Solano):

¿Quieres que vaya descalza?
Yo me iré por los caminos.
¿Quieres que me abra las venas
para ver si doy contigo?
Haré lo que se te antoje,

⁴¹⁵ Moix, *Suspiros de España*, 15.

⁴¹⁶ En cualquier caso el recurso a los mismos lugares comunes y campos semánticos dista mucho de ser una cuestión exclusiva de la copla. Recuérdate cómo en su “El licenciado Vidriera” Miguel de Cervantes ya se burlaba, por boca de su personaje Don Miguel, de esta misma tendencia en la labor poética: “Otra vez le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, si se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos de verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente (...) Estas y otras cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna”. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, «El licenciado Vidriera», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, accedido 27 de febrero de 2023, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-licenciado-vidriera--0/html/ff31463c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_15.html.

⁴¹⁷ En su participación -junto a Rocío Jurado- en el programa televisivo *Más estrellas que en el cielo* conducido por Terenci Moix, Antonio Gala equipara la importancia poética de Rafael de León -miembro de la Generación del 27- a la de autores de la canción medieval de corte popular como Juan de la Encina o Gil Vicente y remata: “Fíjate hasta qué punto es esto cierto que Lorca llega después a la gente porque estaba prohibido; así, cuando llega Lorca, al pueblo ya le sonaba Andalucía a través de Rafael de León”. Rocío Jurado | *Más estrellas que en el cielo* (1989), 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=D0LfwNUzP3s>.

lo que mande tu capricho.
(Dime que me quieres)

Si tú me pidieras
que fuera descalza,
pidiendo limosna
descalza yo iría.
Si tú me dijeras
que abriese mis venas,
un río de sangre
me salpicaría.
(Trece de mayo)

Caminar descalza, abrirse la venas...idénticas imágenes sirven al poeta para expresar en dos coplas distintas la penitencia y el sacrificio de una pasión amorosa que se presenta como tortuosa. Es probable que reiteraciones como esta se expliquen, en el caso de León, tanto por la creación de un imaginario propio (en última instancia autorreferencial), como por su extraordinaria fecundidad, ya que Rafael de León -además de su dilatada obra poética- firmó más de un millar de canciones.⁴¹⁸

Volviendo al vínculo de la imaginación melodramática y la copla, cabe destacar la tendencia al efectismo y el exceso y el carácter maniqueo -típicamente melodramático- de muchos de los personajes de estas canciones, donde la madre soltera que llora a los pies de la cuna, el galán donjuanesco, la joven abandonada, el muchacho pobre cargado de buenas intenciones o la mujer fatal que ve castigados su transgresión al conocer el amor verdadero alcanzan la categoría de verdaderos arquetipos. También en este sentido podemos considerar la canción española como una configuración típicamente española del modelo del melodrama pasada por un filtro poético de reminiscencias flamencas marcadamente lorquiano.

Según Peter Brooks, el melodrama responde a una necesidad social e histórica en tanto que expresa mediante la hiperestilización dramática de distintas fuerzas en conflicto (a menudo representaciones maniqueas del bien y el mal) la ansiedad producida por la desestabilización del orden moral tradicional. El melodrama viene a aplacar así la creciente ausencia de certezas morales al tiempo que desvela las huellas de “lo moral oculto” mediante la plasmación de unas emociones siempre extremas. En términos formales esto se traduce -

⁴¹⁸ Romualdo Molina, *Rafael de León. El más recordado de los olvidados y viceversa* (Fundación SGAE, 2012), <https://fundacionsgae.org/publicacion/rafael-de-leon-el-mas-recordado-de-los-olvidados-y-viceversa/>.

además de en el citado maniqueísmo- en una retórica en constante estado de exaltación donde la hipérbole se presenta como una forma “natural” de expresión.⁴¹⁹ El lenguaje poético de la copla encaja con este estado permanente de agitación sentimental.⁴²⁰ Esto es perceptible en la expresión de una dicha amorosa tan intensa que muchas veces se presenta como dolorosa (“me están doliendo los centros/de tanto quererte a ti” en “Amante de abril y mayo”, de Quintero, León y Quiroga) y también en una entrega planteada frecuentemente como sacrificio: “que se me paren los pulsos/si te dejo de querer/que las campanas me doblen/ si te faltó alguna vez” (“Y sin embargo te quiero”, Quintero, León y Quiroga). El repertorio coplero es generoso en imágenes, metáforas y comparaciones que apuntalan esta idea del exceso como lenguaje poético. Así los cinco años pasados junto al hombre que la abandona se convierten en “un cordel en mi cuello/que la garganta me ahoga” en “Cinco farolas” de Ochaíta, Valerio y Solano y la permanencia en una relación sentimental agotada en un estar “amarrada, muriendo de sed” en “Encrucijada” (Bazán y Rabay). La relación adúltera con un hombre casado se convierte en una “Callejuela sin salía” (Quintero, León y Quiroga) “donde yo vivo *encerrá*” y la pena en un “*nublao* de tiniebla y pedernal” y “un potro *desbocao*/que no sabe adónde va” (“Pena, penita, pena”, Quintero, León y Quiroga). La exaltación del elemento pasional mediante un lenguaje desbocado y la recurrencia a arquetipos fácilmente reconocibles propician la conexión con un público -como veremos más adelante, no exclusiva pero sí ampliamente femenino y homosexual- que puede recibir estas historias melodramáticas tanto como una vía de escape como lugar de identificación.

3.1.1. Susan Sontag escuchando a Juanita Reina: estereotipos románticos, camp exógeno y kitsch franquista

Si según Martín-Barbero “el melodrama vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales”.⁴²¹ Esta expresión desbocada de la

⁴¹⁹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New Haven: Yale University Press, 1995), 40.

⁴²⁰ Para un estudio sobre el aspecto poético de la copla véase Sonia Hurtado Balbuena y Rafael de León, *La copla: la poesía popular de Rafael de León*, 2006, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=285186>. y Luciano López Gutiérrez, *Poesía y universo de la copla*, Los cuatro vientos 208 (Sevilla: Renacimiento, 2022).

⁴²¹ Jesús Martín-Barbero, «La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía», en *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, ed. Hermann Herlinghaus (Editorial Cuarto Propio, 2002), 68.

copla de la que venimos hablando suele servir a un relato preferentemente ubicado en cierta configuración pretérita, mítica y altamente estereotipada de Andalucía.⁴²² La estereotipación de Andalucía que asociamos con ciertas configuraciones de la copla tiene que ver con el complejo y polivalente constructo cultural del mito romántico de España y sus posteriores utilidades en el ámbito de lo que se ha dado en llamar españolada.

El mito romántico de España se fraguó en el siglo XIX de la mano de los viajeros europeos que comenzaron a transitarla atraídos tanto por la manera en que los españoles habían resistido la invasión napoleónica como por la naturaleza liminar de un territorio periférico cuya singularidad sureña se asociaba en buena medida al legado andalusí, que lo distinguía culturalmente del resto de Europa.⁴²³ En la literatura de viajes decimonónica se representaba España -y especialmente Andalucía- como un territorio salvaje poblado por toreros, manolas y bandoleros dominados por las más bajas pasiones. Con su breve novela de 1845, *Carmen*, Prosper Mérimée logró compendiar los estereotipos sobre España con los que los lectores europeos ya estaban más que familiarizados: la historia del vizcaíno arrastrado a la desgracia por una mujer fatal sirvió para cimentar -especialmente a partir de su adaptación operística con música de Bizet y libreto de Ludovic Halévy y Henri Meilhac estrenada en 1875 en la Ópera-Comique de París- el tópico de una España de bandoleros, gitanas y pasiones desmedidas; bárbara, orientalizada y exótica, ajena al continente europeo.⁴²⁴

Esta visión romántica y altamente estereotipada se construye sobre el armazón de diversos tópicos fuertemente vinculados al orientalismo, caracterizado por Edward Said como un

⁴²² Pese a que en el amplio y heterogéneo repertorio de la canción española y sus alledaños encontramos también ejemplos de narraciones emplazadas en lugares como Salamanca, Valencia o Madrid (con especial énfasis en aquellas canciones que recrean el Madrid dieciochesco del majismo y la tonadilla, como sucede en “Ole catapún” de León y Quiroga o “La Caramba”, de Quintero, León y Quiroga), Andalucía es el escenario por excelencia de las historias de la copla.

⁴²³ Sobre el mito romántico de España véase F. Calvo Serraller, *La imagen romántica de España: arte y arquitectura del siglo XIX*, Alianza forma 130 (Madrid: Alianza Editorial, 1995). V.V.A.A., *La imagen de Andalucía en los viajeros románticos: y homenaje a Gerald Brenan* (Diputación Provincial de Málaga, 1987).

⁴²⁴ Sobre el mito de Carmen véase Francisco Ramón Trives y Paula Préneron Vinche, *Un mito español en la literatura francesa: la Carmen de Mérimée*, Monografías (San Vicente del Raspeig: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2006). Salomé Medrano García, *Carmen: De La Literatura a La Imagen* (Editorial Círculo Rojo, 2020).

discurso etnocéntrico fruto de la imposición de una mirada occidental que, desde una posición de dominación cultural articulada a su vez a partir de una visión romántica de raíces decimonónicas, proyecta una imagen de oriente en torno a una serie de clichés ideológicos (oasis, bazares, desiertos, princesas y velos, pero también violencia, esclavitud, voluptuosidad y crueldad) que lo presentan como un *otro* extraño, exótico y, en última instancia, inferior.⁴²⁵ El carácter liminal de España -y particularmente de Andalucía- con respecto a Europa, así como su herencia andalusí, propició que se arrojara cierta mirada orientalista sobre ella.⁴²⁶ La particular posición de España como la peculiar posición que España tiene como nación orientalizada y orientalizadora al mismo tiempo

Si el orientalismo, como imagen recurrente del otro, sirvió a Occidente para definirse -por contraste- a sí mismo,⁴²⁷ el mito de Carmen escenifica a su vez un complejo entramado de tensiones que implican cuestiones relacionadas con la raza, el género y la diferencia cultural. Las culturas del norte atribuyen este mito al sur como una suerte de proyección de “la actitud depredadora de esas culturas hacia sus próximas, en la línea de conquistarlas, dominarlas”, como la propia Carmen hace con los hombres.⁴²⁸ El exotismo e hipersexualización que atraviesan el mito de Carmen dan buena cuenta tanto de la construcción de los estereotipos del gitanismo como una suerte de “vertedero de las obsesiones de occidente”⁴²⁹ como de la complicidad entre los estereotipos antigitanos y patriarcales.⁴³⁰

La figura de Carmen, devenida en arquetipo, fue empleada en numerosísimas ocasiones tanto en teatro, arte, literatura como en el cine,⁴³¹ medio que había celebrado ampliamente

⁴²⁵ Edward Wadie Said, *Orientalismo* (Barcelona: Debolsillo, 2002).

⁴²⁶ España, por su peculiar posición, sería a la vez receptora y productora de un discurso orientalista. A propósito del segundo aspecto véase Gregory Hutcheson, «The Sodomitic Moor. Queerness in the Narrative of Reconquista», en *Queering the Middle Ages*, ed. Glenn Burger y Steven F. Kruger (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

⁴²⁷ Said, *Orientalismo*, 20.

⁴²⁸ Ricardo Morgado Giraldo, «El mito de la seducción continua», *Gazeta de antropología*, n.º 27 (2011): 10.

⁴²⁹ Miguel Ángel Vargas, comunicación personal.

⁴³⁰ Silvia Agüero y Nicolás Jiménez, *Resistencias gitanas* (Libros.com, 2020), 62.

⁴³¹ En el ámbito cinematográfico, por nombrar tan solo algunas, destacaremos las adaptaciones de Cecile B. DeMille (1915), Ernest Lubitsch (1918), Jacques Feyder (1926, con Raquel Meller en el papel protagonista), Charles Vidor (1948, con Rita Hayworth) y la singular versión de Otto Preminger, que en *Carmen Jones* (1954) trasladaba la acción a Carolina del Sur y cambiaba al pueblo gitano por el

los tópicos orientalistas desde sus inicios.⁴³² Si la idea misma de arquetipo implica la noción de reiteración, cuando hablamos del ámbito de los estereotipos raciales que -siguiendo a Homi Bhabha- operan como estrategia discursiva mayor del pensamiento colonial, nos encontramos con una insistente repetición de los mismos: el estereotipo racista vacila entre “lo que siempre está en su lugar, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente...como si la esencial duplicidad del asiático y la bestial licencia sexual del africano que no necesitan pruebas, nunca pudieran ser probadas en el discurso”.⁴³³ La relevancia de las teorías postcoloniales de Bhabha para el estudio de los arquetipos de lo “típicamente andaluz”, y en concreto su elaboración conceptual de los estereotipos coloniales, ha sido señalada por Jo Labanyi.⁴³⁴ Precisamente el carácter altamente estereotipado y reiterativo del mito de Carmen da la clave del componente *kitsch* de algunas de sus reelaboraciones fílmicas, muchas de ellas inscritas en ese género de difusos límites que se ha dado en llamar “españolada”. El Diccionario de la Real Academia “españolada” es tanto un adjetivo aplicable a un extranjero que “en el aire, traje y costumbres parece español” como una “acción, espectáculo u obra que exagera ciertos rasgos que se consideran españoles”.⁴³⁵

Si la fuerza del mito romántico de España en el imaginario europeo desde mediados del siglo XIX ya había propiciado que numerosos intelectuales españoles se vieran obligados a posicionarse frente a él como parte del proceso de construcción discursiva de la nación (mediante el que algunos de los rasgos del mito fueron refutados mientras que otros se asimilaban como parte del constructo nacional)⁴³⁶, el auge de la españolada exógena durante

afroamericano. En el contexto español podemos mencionar, además de *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1938: con Imperio Argentina) y *Carmen la de Ronda* (Tudío Demicheli, 1959: con Sara Montiel), las versiones de Carlos Saura (1983, con el bailarín Antonio Gades) y Vicente Aranda (2003).

⁴³² Najat Z. J. Dajani, «Arabs in Hollywood: Orientalism in Film» (University of British Columbia, 2000), <https://doi.org/10.14288/1.0099552>.

⁴³³ Homi Bhabha, *El Lugar de La Cultura* (Ediciones Manantial, 2007), 91.

⁴³⁴ Jo Labanyi, «Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción», accedido 14 de marzo de 2023, <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/lo-andaluz-en-el-cine-del-franquismo-los-estereotipos-como-estrategia-para-manejar-la-contradiccion>.

⁴³⁵ RAE- ASALE y RAE, «españolada | Diccionario de la lengua española», «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario, accedido 3 de marzo de 2023, <https://dle.rae.es/españolada>.

⁴³⁶ Xavier Andreu Miralles, *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*, Primera edición, Taurus historia (Barcelona: Taurus, 2016).

el siglo XX generó reacciones que fueron desde la apropiación de los estereotipos fraguados en esa mirada para distintos fines (fundamentalmente comerciales e ideológicos) a la censura. Benet y Sánchez-Biosca explican el fenómeno poliédrico de la asimilación/rechazo de la españolada como un producto de las transformaciones de la modernidad en la sociedad española en el que se entrecruza la disponibilidad de medios de comunicación (primero radio y grabaciones sonoras y más tarde también cine) donde fijar estos motivos y las estrategias de diseño de una identidad nacional moderna donde se negocian cuestiones como “la distancia entre la vida urbana y el mundo rural, el debilitamiento de las formas premodernas de cohesión comunitaria que dieron paso a nuevos modos de sociabilidad, el tratamiento de las relaciones sociales y de género o las emergentes fórmulas de ocio y distracción de masas”.⁴³⁷

El rechazo a los estereotipos sobre el país vertidos por los productos culturales extranjeros que respondían a la moda de la españolada tomó incluso forma institucional: los rodajes en los monumentos nacionales tan del gusto de los directores extranjeros se llegaron a prohibir por una orden real que especificaba, entre otros argumentos que “se inventan películas verdaderamente calumniosas de sus hechos históricos, de sus costumbres, de sus tipos, de su desarrollo cultural, y, por consiguiente, nos denigran ante los extraños”.⁴³⁸ También el gobierno emprendió acciones contra películas concretas, como sucedió con *The Devil is a Woman* (distribuida en España como *Tu nombre es pecado* y *El diablo es una mujer*), la última colaboración entre Josef Von Stenberg y Marlene Dietrich. La película adaptaba la novela de *La femme et le patin* (La mujer y el pelele), escrita por el también francés Pierre Louÿs en 1898 y deudora de los mismos tópicos que Merimée.⁴³⁹ El ministro de Guerra y diputado de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) José María Gil de Robles encabezó la campaña en su contra, definiendo la cinta como “una absurda españolada, llena de tópicos y falsedades del más odioso carácter antiespañol” que “arrastraba por el lodo el

⁴³⁷ Vicente J. Benet y Vicente Sánchez-Biosca, «La españolada en el cine», *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, 2013, 562.

⁴³⁸ Citado por Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)* (Valencia: Universitat de Valencia, 2013).87.

⁴³⁹ Además de la versión de Von Steinberg, la novela fue versionada en 1929 por Baroncelli con la española Conchita Montenegro y en 1958 por Julien Duvivier, con Brigitte Bardot. También sirvió de inspiración a Luis Buñuel para *Ese oscuro objeto de deseo* (1977).

buen nombre de España”.⁴⁴⁰ El gobierno del bienio conservador llegó a requerir a la Paramount la retirada de la película e incluso se quemaron unos negativos de (de los que afortunadamente había más copias) frente al embajador español en Washington.

Sin embargo el interés por el tema español de Sternberg era, en la línea de su habitual preciosismo, puramente estético. Los estereotipos sobre España, representado ciertamente como un país brutal y atrasado, se envolvían en un abigarrado constructo visual que ha sido frecuentemente catalogado como camp. La propia Sontag se refiere en “Notas sobre el camp” a su filmografía, destacando precisamente la cinta que nos ocupa: “camp es el rabioso esteticismo de las seis películas de Sternberg con la Dietrich, las seis, pero especialmente la última, *The Devil is a Woman...*”.⁴⁴¹ El nivel de fantasía desplegado en las indumentarias de Concha Pérez, el personaje de la Dietrich, no solo llevaba al paroxismo estético el habitual repertorio de volantes, abanicos calados, caracolillos y flores, sino que incluía abanicos prendidos al cabello a modo de peineta y una teja blanca de grandes dimensiones que sostenía una espectacular mantilla cuajada de flecos que caían sobre la frente de la actriz alemana (Fig. 10). Tal exceso ornamental le valió las críticas de algunos periodistas españoles, como un cronista que comentaba, en tono humorístico, que en la película “las mujeres no se quitan la mantilla ni para dormir y todas llevan su correspondiente navaja en la liga. No le falta ni un detalle ni un colorín a la pandereta” al tiempo que resumía así el heterodoxo estilo de la indumentaria de Dietrich: “Cómo visten según Sternberg las cigarreras que llegan a vedettes”.⁴⁴²

Si *The Devil is a Woman* es un ejemplo habitual del llamado *high camp* por su tendencia al exceso y la estilización, en otras reelaboraciones coetáneas del mito de Carmen encontramos visos camp relacionados con la teatralidad, la ironía y la desestabilización de los roles de género. Así en *Viktor und Viktoria* (película alemana dirigida por Reinhold Schünzel en 1933 el tema de Carmen reaparece como parte de una trama que, con Hitler ya en el poder, pivota en torno al travestismo y los equívocos de género. *Viktor und Viktoria* cuenta la historia de

⁴⁴⁰ Citado por María Sánchez Cabrera, «The Devil Is A Woman y el Bienio Conservador (1933-1935)», *Cultura de la República: Revista de análisis crítico (CRRAC)*, n.º 2 (2018): 103.

⁴⁴¹ Sontag, «Notas sobre lo camp», 365.

⁴⁴² Juan de Aldora, «La España de Sternberg y Marlene», *Starta, revista cinematográfica*, 29 de julio de 1935.

una cantante desempleada que por casualidad conoce a otro artista que canta travestido en un cabaret. Para salir de apuros económicos la joven decide seguir su ejemplo, de manera que acaba actuando -en un juego de espejos que dará lugar a todo tipo de equívocos- como un hombre que se hace pasar por mujer. Su debut en el cabaret dará buena cuenta de la moda de lo español, más concretamente de la españolada, en la Alemania de los años treinta. Ataviada con una peluca negra que cubre su pelo rubio, un sombrero cordobés ladeado, una flor tras la oreja y un vestido que remeda a un mantón de manila canta una canción que elabora precisamente todos los tópicos que hilvanan el mito de Carmen: la letra habla de un corazón que late como unas castañuelas, de su deseo de “conocer la tierra de donde es Carmen”. “Te daré un beso...o lo que desees” canta mientras se señala el cuerpo y dice que “se ha estado sintiendo extrañamente española últimamente”⁴⁴³: exotismo, disponibilidad sexual...todo ello sazonado de puntuales “oles” y de -para potenciar el efecto cómico del número- un andar firme de reverberaciones más marciales que flamencas. En el número final de la película, cuando el orden heterosexual se reestablece y la protagonista abandona el travestismo toma su relevo en escena el artista que la introdujo en el mundo del cabaret. La última escena es precisamente su interpretación -en un decorado que remeda una plaza de toros- de la canción de corte español: él también aparece vestido de mujer y lleva mantilla y un enorme abanico. El efecto cómico se multiplica por el tratamiento del travestismo, ya que ahora no es simulado. Se mantiene, sin embargo el repertorio de tópicos en torno a lo español (Fig. 11).

El remake hollywoodiense de la cinta dirigido por Blake Edwards en 1982 con Julie Andrews en el papel protagonista traslada la acción a un París e introduce un tratamiento explícito sobre la homosexualidad pese a que, como señala Mira esta cuestión “se trata con gran cautela, en un intento de complacer al gran público”. No olvida, en cualquier caso, algún guiño hacia los potenciales espectadores homosexuales y acaba constituyendo toda una “celebración de la diferencia a través del humor y los números musicales”.⁴⁴⁴ El ingrediente español se mantiene con respecto a la versión alemana con la incorporación del número musical “*The Shady Dame From Seville*” con música de Henry Mancini. No solo en las indicaciones de su partitura podemos leer un genérico pero revelador “*in a Spanish manner*”

⁴⁴³ Traducción propia.

⁴⁴⁴ Alberto Mira, *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine* (Barcelona: Egales, 2008), 421.

como única instrucción respecto al modo interpretativo,⁴⁴⁵ sino que la letra de Leslie Bricusse abunda también los estereotipos de raigambre romántica que venimos comentando: habla de una sombría dama de Sevilla “vestida para matar” que noquea a los viandantes con su belleza y les hace gritar “*Olé all day*”. Tampoco faltan las referencias a los San Fermín (“*But when she was out traffic stood still/ Dressed like a vamp or a Pamplona tramp*”) e incluso a un torero que perturbó su siesta. El despliegue camp de la escena es notable: no solo en la espectacular indumentaria de Andrews, el decorado (que remeda, fuente incluida, un patio andaluz) y el cuerpo de bailarines vestidos de toreros, sino también en la marcada teatralidad que Victoria imprime a su actuación. También la película se cierra con un número travesti que reproduce, esta vez con Robert Preston, el número de “The Shady Dame From Seville” (Fig. 12).

Otra reelaboración del imaginario de la española en el cine camp estadounidense lo encontramos precisamente en *Flaming Creatures*, la película de Jack Smith que propició -como comentábamos en el primer capítulo- la más temprana disquisición de Sontag sobre el tema camp. Los compases de la “amapola, lindísima amapola” de José María Lacalle que acompañan la primera escena estaban lejos de ser la única nota española de la cinta: cuando el personaje interpretado por el puertorriqueño Mario Montez⁴⁴⁶ (*spanish lady*) irrumpe en escena lo hace ataviado de todos los atributos de la feminidad fatal cañí heredada de Carmen: mantilla, ojos negros profusamente maquillados y abanico.⁴⁴⁷ Un abrupto cambio de música

⁴⁴⁵ Mancini Henry, Andrews Julie, y Bricusse Leslie, «The Shady Dame From Seville», sound, Musicnotes.com (Alfred Publishing Co., Inc., 8 de abril de 2003), <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0044857>.

⁴⁴⁶ René Rivera (Ponce, Puerto Rico, 1935 - Key West, Florida, 2013) escogió el nombre artístico de Mario Montez en homenaje a María Montez, la actriz dominicana conocida como “La reina del Technicolor” por sus interpretaciones teñidas de exotismo y glamour en el cine de aventuras de los años cuarenta, muy apreciadas por la tradición camp estadounidense. Ya afamado en la escena drag neoyorkina de los años sesenta, Mario Montez dio el salto a la gran pantalla con este papel en *Flaming Creatures* y continuó colaborando, entre otros, con el propio Jack Smith (*Normal Love, The Borrowed Tambourine, Jungle Island, No President...*), Helio Oiticica (*Agripina é Roma-Manhattan*) o Andy Warhol (*Mario Montez Dances, Camp, Mario Montez and Boy, Hedy, The Chelsea Girls...*), que lo aupó como una de sus *superstars*.

⁴⁴⁷ Este imaginario constituía una parte de la herencia cultural del propio Montez. El flamenco y la copla también han sido tematizados como parte de la representación de la disidencia de género en diversos productos culturales latinoamericanos: recuérdese, por ejemplo, cómo la loca del frente de Pedro Lemebel elige identificarse con cierto arquetipo de feminidad cañí melodramática en la selección de “*Tengo miedo torero*” como su lema o el papel central del vestido de flamenca en la identidad de género y la expresión del deseo sexual del personaje de Manolita en *El lugar sin límites* de José Donoso, llevado al cine por Arturo Ripstein.

marca su aparición: suena el pasodoble “España cañí”, compuesto por Pascual Marquina Narro en 1923, mientras se nos presenta a un Montez que, ataviado de negro, sujeta una rosa entre los dientes (Fig. 13). Su indumentaria contrasta con las vestimentas claras del resto de personajes, que se mueven también al ritmo de la música: primero de “España cañí” y más tarde de “El gato montés”, el famoso pasodoble de la ópera homónima de Manuel Penella⁴⁴⁸. En un ambiente orgiástico, los cuerpos de los distintos personajes se confunden para volver a un primer plano de Montez que, con la rosa todavía en la boca, gira sobre sí mismo. Suena entonces la canción cubana “Siboney” (Ernesto Lecuona, 1929), cuya dulzura aplaca momentáneamente la escalada frenética de la danza de Montez, pero pronto vuelven los pasodobles -que esta vez suenan yuxtapuestos y distorsionados- y los planos cada vez más cerrados del rostro de Montez. En medio de una confusión de diversas músicas entre las que destaca “El gato montés” escuchamos de repente una voz de mujer, una voz que acompaña el éxtasis ya cercano de la danza de Montez: es Juanita Reina cantando “María Amparo”, compuesto por Quintero, León y Quiroga en 1947 para su exitoso espectáculo *Solera de España nº 4*. Pese a que en su texto sobre *Flaming Creatures* catalogara la música española de la cinta simplemente como “*bullfighter music*”, Susan Sontag escuchó a Juanita Reina cuando vio la película que le motivaría a escribir por primera vez sobre el camp.

Al ritmo de la canción de Juanita Reina, continúa el baile colectivo: un plano cenital nos muestra a Montez -esta vez vemos claramente la peineta que sujeta su negra cabellera- bailando entre unos hombres tumbados en el suelo. Varias parejas continúan danzando y de vez en cuando se intercala la imagen congelada de una especie de *tableau vivant* con una odalisca con un pecho al aire, prelude de la fantasía orientalista que, entre imaginario vampírico y continuas referencias al Hollywood clásico, tomará el relevo de la danza de Montez en los próximos minutos de la cinta. La aparición del pasodoble, la copla y el

⁴⁴⁸ Estrenada en 1917 en el Teatro Principal de Valencia, esta ópera en tres actos escrita y compuesta por el maestro Penella de la que hoy se recuerda sobre todo su famoso pasodoble, se representó con gran éxito en el Park Theatre de Nueva York entre diciembre de 1920 y febrero de 1921 (fue precisamente en estas funciones neoyorkinas cuando una jovencísima Concha Piquer obtuvo su primer gran éxito cantando “El florero”, lo que le valió ser bautizada al día siguiente por los periodistas como “*The Flower’s Boy*”). El argumento de la ópera, que narra los amores entre el bandolero Juanillo, el torero Rafael Ruiz y una gitana llamada Soleá, responde en buena medida a muchos de los tópicos de la española.

imaginario de Carmen en *Flaming creatures* se explica por la yuxtaposición en la cinta, como comenta Sontag, de varias tradiciones camp:

The texture of *Flaming Creatures* is made up of a rich collage of "camp" lore: a woman in white (a transvestite) with drooping head holding a stalk of lilies, a gaunt woman seen emerging from a coffin, who turns to be a vampire and, eventually male, a marvelous Spanish dances (also a transvestite) with huge dark eyes, black lace mantilla and fan; a tableau from the *Sheik of Araby* with reclining men in burnouses and an Arab temptress stolidly exposing one breast; a scene between two women, reclining on flowers and rags, which recalls the dense, crowded texture of the movies in which von Sternberg directed Dietrich in the early thirties. The vocabulary of images and textures on which Smith draws includes pre Raphaelite languidness; Art Nouveau; the great exotica styles of the twenties, the Spanish and the Arab; and the modern "camp" way of relishing mass culture.⁴⁴⁹

Ese crisol de tradiciones camp toma la forma de una amalgama de *topoi* exotizadores, de distintas visiones del *otro* tamizadas por los entramados fantasiosos de la cultura de masas: en concreto ese "*the Spanish and the Arab*" al que se refiere Sontag remite al orientalismo de raigambre romántica y en concreto a su calado en las producciones hollywoodienses que inspiran a Smith, particularmente obsesionado con las películas de aventuras protagonizadas por María Montez como *Ali Baba and the Forty Thieves*, dirigida en 1944 por Arthur Lubin y referenciada en numerosas ocasiones en *Flaming Creatures*. Si los creadores de la escena *underground* neoyorquina del momento estaban, a decir del propio Andy Warhol, "*obsessed with the mystique of Hollywood, the camp of it all*",⁴⁵⁰ no es extraño que se dejaran fascinar también por las numerosas representaciones exotizadoras que habían poblado la meca del cine desde sus comienzos.

No es casual que en *Flaming Creatures* la fantasía española conviva con la árabe: la inclusión de la voz de Juanita Reina y la mantilla de Montez se conectan con la fantasía arábiga de la odalisca por medio del denso entramado de cierto imaginario orientalista del que de alguna manera ambas forman parte. En el conjunto de binomios que configuran el constructo orientalista Occidente se relaciona con la modernidad, la racionalidad y la objetividad, mientras que Oriente se convierte en el lugar de lo primitivo, lo irracional y lo subjetivo al tiempo que se presenta -en su lejanía y exótica subalternidad- como un lugar de permisividad donde son posibles experiencias prohibidas, particularmente en el ámbito de lo sexual. La

⁴⁴⁹ Sontag, «A feast for open eyes», 212.

⁴⁵⁰ Patrick S. Smith, *Andy Warhol's Art and Films* (Michigan: UMI Research Press, 1986), 143.

obra de Smith entronca también con esta corriente específicamente homoerótica dentro del orientalismo.⁴⁵¹ En tanto que mecanismo de representación de una otredad étnico-cultural en la que también resuenan ecos de alteridad sexual, el imaginario orientalista (y dentro de él el mito romántico de España y el arquetipo de Carmen encarnado por Mario Montez) no solo fascina a Smith por su componente estético sino que opera al tiempo como un lugar propicio de identificación para las corporidades y sexualidades *otras*. Este uso reiterado del estereotipo (también del vinculado con el repertorio de lo que Oiticica llamó “tropicamp”) le sirve, según Suárez, para evitar un cierre conceptual al tiempo que apunta también a su afiliación con culturas periféricas que si bien son percibidas vagamente y enunciadas a través de una red de clichés, son al mismo tiempo valoradas sinceramente y desplegadas a sabiendas como significantes de diferencia radical.⁴⁵² Precisamente la forma en que Montez encarna un estereotipo, unido al hecho de que lo haga desde una potencia colonial como Estados Unidos (aunque sea desde sus márgenes culturales), es uno de los puntales del interés de Oiticica en su figura, como explicaba en este texto originalmente publicado en 1971:

The importance and interest for us, in the incarnation-personality MARIO MONTEZ, is precisely that he is the materialization of the cliché of LATIN AMERICA-as-a-whole, this makes me think of what SOY LOCO POR TI AMERICA by GIL-CAPINAM was for TROPICÁLIA-music in Brazil, and even more, because this image-incarnation-personality was created in the States – without a doubt everything emerged under the tutelage of JACK SMITH: MARIA MONTEZ and CARMEN MIRANDA, two precursor of what I will call here TROPICAMP, and thus they’re super-idols in the american underground”.⁴⁵³

Estos ejemplos de elaboraciones del imaginario de la españolada desde una cierta mirada foránea y camp (*The Devil is a Woman*, *Victor/Victoria* y *Flaming Creatures*) coinciden, pese a su heterogeneidad, en poner el énfasis en las posibilidades de estos arquetipos con respecto al exceso estético y la representación de la otredad cultural y sexual. A propósito de la censura a *The Devil is a Woman* por parte del gobierno del bienio conservador, Sánchez Cabrera llama la atención sobre la ausencia en la película de dos variables conceptuales, “el afán de afirmación nacionalista y el catolicismo”, que sin embargo serán centrales en muchas de las producciones españolas que asuman el imaginario de la españolada. La película de Steinberg

⁴⁵¹ Joseph A. Boone, «Vacation Cruises; or, The Homoerotics of Orientalism», *PMLA* 110, n.º 1 (enero de 1995): 89-107, <https://doi.org/10.2307/463197>.

⁴⁵² Juan Suárez, «Jack Smith, Hélio Oiticica, Tropicalism», *Criticism* 56, n.º 2 (2014): 305.

⁴⁵³ Hélio Oiticica, «Mario Montez, tropicamp», *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 28 (2011): 18, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/662967>.

“tiene formas típicamente españolas...pero no tiene los contenidos que, según esta derecha [la del Bienio Conservador], tenían que ir necesariamente aparejados a ellas. Lo español está tomado en tanto que forma pero no en tanto que fondo, y este fondo, que tenía que tener tintes católicos y nacionalistas, era lo más importante según estas derechas”.⁴⁵⁴

Estos dos componentes serán fundamentales en una autoespañolada que, imbuida también de clichés, acabará ocupando un papel fundamental en lo que Alejandro Yarza ha llamado el “kitsch franquista”. Pese a que la necesidad de un aprovechamiento español de la fiebre de la española venía señalándose desde mucho antes de la dictadura de Franco⁴⁵⁵ y al bien conocido interés de la cultura de la República por las formas de arte popular vinculadas con el constructo de la españolada, el Franquismo retomó este imaginario y lo utilizó para sus propios fines. Conviene recordar, sobre el citado interés de la cultura de la República, hitos como la grabación de *Colección de Canciones Populares Españolas* por parte de Encarnación López “La Argentinita” en colaboración con Federico García Lorca o el triunfo de figuras como Pastora Imperio, Amalia Molina, Angelillo o Miguel de Molina. La nómina sería enorme: estos nombres constituyen tan solo unos de los más conocidos ejemplos. Recuérdese también que el mayor éxito comercial no solo de la españolada sino de todo el cine español de los años treinta -*Morena clara* (Florián Rey, 1936) - precede a la dictadura. Esta película estableció de hecho una serie de convenciones narrativas en las que se basaría buena parte del cine folclórico posterior, entre las que Benet y Biosca destacan “los conflictos, sobre todo los amorosos, se basan en la diferencia social (pícaro pero decente vagabundo frente a atildado fiscal), étnica (gitanos frente a payos), de costumbres (lo ancestral frente a lo actual) y moral (honrados frente a sinvergüenzas) que se convertirán en el repertorio más recurrente del género a lo largo del tiempo”.⁴⁵⁶ A estos conflictos se unirá frecuentemente un marcado discurso nacionalista, como sucede en obras como *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) o *Lola la piconera* (Luis Lucia, 1951).

⁴⁵⁴ Sánchez Cabrera, «The Devil Is A Woman y el Bienio Conservador (1933-1935)», 108.

⁴⁵⁵ Como recoge García Carrión, ya en 1929 el cronista Mauricio Torres afirmaba que “el mundo está envenenado de españolismo, es un morbo que aquí no sabemos explotarlo (...) Ved estas españoladas norteamericanas y decíme si no es hora de que nuestros productores se decidan a cultivar este género que tantos millones de dólares produce”. Marta García Carrión, *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*, Història (Valencia, Spain: Universitat de Valencia, 2013).67.

⁴⁵⁶ Benet y Sánchez-Biosca, «La españolada en el cine», 566.

En franquismo se sirvió del fenómeno de la españolada tanto para exportar el estereotipo a sus propios creadores extranjeros como para la construcción de una identidad nacional ilusoriamente homogénea en torno a la sinécdoque Andalucía/España heredera del mito romántico. La imagen exótica de España fue explotada hasta la extenuación especialmente como parte de la promoción del *boom* turístico de la época desarrollista. Si el verbo “españollear” había servido para referir la labor embajadora de las folclóricas de “llevar por todo el mundo, especialmente Latinoamérica, la fama y el buen nombre de las Españas”,⁴⁵⁷ el lema “*Spain is different*” condensaría asimismo el cometido de la propaganda turística. Vestidos de flamenca, peinetas, castañuelas y lunares fueron centrales en un constructo propagandístico marcadamente *kitsch*.⁴⁵⁸ En su obra *Iberia* (1971) Eduardo Arroyo remedaba precisamente el estilo de esas campañas publicitarias para denunciar cómo, bajo esos estereotipos aparentemente ingenuos e inofensivos, continuaba ocultándose la bota marcial de un régimen dictatorial que trataba de blanquear su imagen (Fig. 14).

Asimismo, la reinscripción del mito romántico de España en el variado ramillete de un cine folclórico hecho a la medida de cantantes y actrices como Estrellita Castro e Imperio Argentina o, algo más tarde, Juanita Reina o Lola Flores, sería apropiada por el constructo propagandístico franquista para -según Yarza- vehicular un centralismo que opacaba cualquier asomo de cultura autonómica al tiempo que “desposeía a Andalucía y al pueblo gitano de buena parte de su cultura”.⁴⁵⁹ Producciones como las de la Hispanic Film production -rodadas en Berlín por Benito Perojo y Florián Rey con Estrellita Castro e Imperio Argentina como protagonistas-⁴⁶⁰ “insuflan al musical de un nuevo cometido imperial” y son un ejemplo temprano de cómo “la nueva Andalucía franquista se convierte en sinécdoque de la España Una, Grande y Libre, de los manuales de Formación del Espíritu Nacional”. *Carmen la de Triana* (1938) en particular (grabada en versión doble -español y alemán- con canciones de Juan Mostazo que pasarían a formar parte del repertorio canónico

⁴⁵⁷ Moix, *Suspiros de España*, 19.

⁴⁵⁸ Para un análisis de la cultura visual desarrollista especialmente centrado en el fenómeno del turismo véase Alicia Fuentes Vega, *Bienvenido, Mr. Turismo: cultura visual del «Boom» en España* (Madrid: Cátedra, 2017).

⁴⁵⁹ Yarza, *Un caníbal en Madrid*. 31.

⁴⁶⁰ Véase Manuel Nicolás Meseguer, «Las relaciones cinematográficas hispano alemanas durante la guerra civil española y los inicios del franquismo (1936-1945)» (<http://purl.org/dc/dcmitype/Text>, Universidad de Murcia, 2008), <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=163786>.

de la copla como “El día que nació yo” “Los piconeros”) plantea una reelaboración muy libre del mito de Carmen sobre el mismo repertorio visual asentado por las versiones anteriores protagonizadas por artistas como Raquel Meller, que en 1926 llegó a lucir teja y mantilla en la portada de la revista *Time* (Fig. 15), pero impregnado de este nuevo cometido. Si la imagen de Imperio Argentina como nueva Carmen (Fig. 16) ya introducirá en el mito algunos de esos componentes que faltaban en la versión de Steinberg, el ejemplo más claro de la domesticación de Carmen en precisamente una copla. Me refiero a “Carmen de España” (Quintero, León y Quiroga):

Yo soy Carmen la de España
cigarrera de Sevilla
y los guapos de triana
hago andar de coronilla
pero no es verdad la historia
que de mí escribió un francés
al que haría pepitoria
si yo lo volviese a ver
Iba a servirme de camafeo
si atravesara los Pirineos
Carmen de España, manola
Carmen de España, valiente
Carmen con bata de cola
pero cristiana y decente
No sé quién fue El Escamillo
ni conozco a Don José
y no manejo el cuchillo
ni a la hora de comer
Tengo fuego en las pestañas
cuando miro a los gachés
Yo soy la Carmen de España
y no la de Mérimée

Al tratamiento estereotípico rayano con el *kitsch*, el “agitanamiento como condición imprescindible para imponer el credo racial de la folklórica”, la celebración de cierto pintoresquismo que implicaba “una búsqueda de orígenes legendarios”⁴⁶¹ y en última instancia un esencialismo que ahondaba en la identificación de lo gitano con lo andaluz y todo ello con lo español se unía un mensaje reaccionario que alineaba esta película con el discurso oficial. La vinculación del *kitsch* con el totalitarismo ha sido mencionada en diversas aproximaciones teóricas al tema, especialmente en aquellas centradas en su carácter alienante.

⁴⁶¹ Moix, *Suspiros de España*, 18.

En su caracterización del *kitsch* como -además de una pretensión fallida - un verdadero “mal dentro del sistema de valores del arte” creado por seres “éticamente abyectos” Broch menciona a Nerón y su amor por los espectáculos de sangre y sacarina así como a Hitler,⁴⁶² mientras que Greenberg sostiene que el *kitsch* es la vía propicia para que las políticas totalitarias se ganen el valor de las masas.⁴⁶³ Milan Kundera vincula por su parte el *kitsch* soviético con cierta “dictadura del corazón” que opera en torno a la “negación de la mierda”⁴⁶⁴ y Calinescu lo asocia con un mecanismo nostálgico que sustituye la realidad histórica por un cliché que la falsifica.⁴⁶⁵ En este sentido Yarza considera el fascismo como una “ideología kitsch (falsa, nostálgica, escapista y sentimental) que recurre a una parafernalia iconográfica pseudohistórica para construir la escenografía en la que sus líderes puedan representar el absoluto romántico”. Así, el franquismo “recurrió a estrategias estéticas parecidas a las del fascismo alemán e italiano para crear un repertorio kitsch nacional cuyo objetivo último era el control ideológico de las masas”.⁴⁶⁶ Este repertorio incluía -junto al catolicismo, los toros y la exaltación pseudohistórica (especialmente de figuras como El Cid, los Reyes Católicos, Don Pelayo o Santiago Matamoros)- la destilación del folclore andaluz de la que venimos hablando: “fascismo y kitsch confluyen en la exportación de una imagen falsa y pintoresca de la España de Franco”.⁴⁶⁷ El cometido adocenador que el *kitsch* cumple en la democracia de masas se convierte, en su uso por parte de regímenes totalitarios, en un proyecto de narcotización colectiva y una vía para la exaltación del propio régimen, cuya artificiosa parafernalia de legitimación puede también ser leída como *kitsch* o cursi. Como explica Moreno:

En la posguerra española, parece claro que lo kitsch se superpone a lo cursi como propaganda política y religiosa. El régimen de Franco abusa del kitsch en esa propaganda, que se impone por el terror y con la que no cabe siquiera usar la ironía, aunque pueda haber comportamientos individuales cursis, como los de muchos periodistas, escritores y aduladores del régimen, la esposa del “generalísimo” -como el superlativo mismo- o los miembros “sinceros” de la Falange o del Opus Dei.⁴⁶⁸

⁴⁶² Broch, *Kitsch, Vanguardia y El Arte Por El Arte*.

⁴⁶³ Greenberg, «Avant-Garde and Kitsch».

⁴⁶⁴ Milan Kundera, «Ochenta y nueve palabras», *Vuelta*, 1986, <https://letraslibres.com/vuelta/ochenta-y-nueve-palabras-2/>.

⁴⁶⁵ Calinescu, *Cinco caras de la modernidad*.

⁴⁶⁶ Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 70.

⁴⁶⁷ Yarza, 70.

⁴⁶⁸ Moreno Hernández, «Un cursi (1842)».

En su análisis del *kitsch* franquista, Yarza habla de “las lágrimas petrificadas del general franco” a colación de la película *Raza*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1950 con guion del propio Heredia y Antonio Román sobre una historia de Jaime de Andrade (pseudónimo del propio Francisco Franco). Esta síntesis del ideario franquista arranca la lágrima *kitsch* (falsa, emocionada de sí misma) del mismo dictador que -en una de las famosas recepciones que celebraban cada dieciocho de julio en el palacio real de La Granja de San Ildefonso-⁴⁶⁹ pidió a unas asimismo emocionadas folclóricas que pararan de llorar. Al menos así lo recordaba Lola Flores para lecturas:

Siete u ocho veces bailé y canté en La Granja, ante los ojos de Franco. Cuando me llamaban, yo siempre dije que sí. Era obligación de española y, a la vez, un honor. Guardo los regalos con emoción: un pájaro de plata, una pitillera, una polvera... Yo no soy política; yo no entiendo de política. Y no me importa. Me emociono. A Franco siempre le tuve un gran respeto. Era un hombre con gran sensibilidad. A veces, se emocionaba tanto que casi lloraba al vernos, pienso que se sentía orgulloso de sus artistas. Gozaba saludándonos. Recuerdo que una vez Juanita Reina y yo lloramos al acercarnos a él y, entonces, nos susurró en voz baja: “¿Por qué lloran? Ustedes no deben llorar, puesto que son la alegría de España”. En La Granja, en otra ocasión, yo no pude contenerme y en vez del saludo protocolario abracé a Franco. Él sonrió y su señora, doña Carmen Polo, más aún. Creo que me perdonó fácilmente aquel abrazo emocionado que me salió del alma.⁴⁷⁰

Artistas como Carmen Sevilla, Lola Flores o Paquita Rico eran asiduas a la recepción mientras que otras, como Concha Piquer, acudieron solo puntualmente.⁴⁷¹ Como señala Arce “las imágenes de las folclóricas saludando al Caudillo se han utilizado para vincular el franquismo con el repertorio de la canción española y sus intérpretes”,⁴⁷² lo que unido al contenido marcadamente ideológico de la filmografía asociada al género ha sido un escollo en el estudio y ponderación de esta forma cultural. Terenci Moix tematizaba este rechazo en sus *Garras de Astracán*, donde decía que a la protagonista las folclóricas “siempre le parecieron pregoneras de lo reaccionario, antiguallas que la estética franquista hizo suyas”,⁴⁷³ el propio Moix reconocía el problema que emparejaba esta vinculación: “nuestra reivindicación de la copla [en este plural incluye a Manuel Vázquez Montalbán] pudo parecer herética a quienes

⁴⁶⁹ Julio Arce Bueno, «Recepción en La Granja. Franco, las “folclóricas” y las más altas jerarquías», en *Copla, ideología y poder*, ed. Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo (Dykinson, 2020), 49-63.

⁴⁷⁰ «Lola Flores: “a Franco siempre le tuve un gran respeto”», *Lecturas*, 28 de noviembre de 1975.

⁴⁷¹ Román apunta a cierta actitud desafiante de la Piquer frente al régimen: únicamente actuó para el dictador en dos ocasiones y se negó a cambiar la letra de Ojos Verdes. Manuel Román, *Memoria de la copla: la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja* (Madrid: Alianza Editorial, 1993).

⁴⁷² Arce Bueno, «Recepción en La Granja. Franco, las “folclóricas” y las más altas jerarquías», 53.

⁴⁷³ Moix, *Garras de astracán*.

solo recordaban sus aspectos más vergonzantes, concretamente sus relaciones con el franquismo”.⁴⁷⁴ Sin embargo, como recuerda él mismo: “su auge en estos años negros no lo convierte en el género específico de los vencedores, como algunos han pretendido. El franquismo asimiló sus aspectos más manipulables, pero estos ya habían funcionado con igual eficacia en el período de la República y siguieron funcionando en plena guerra civil”.⁴⁷⁵

Vázquez Montalbán llamó la atención, respecto a la apropiación franquista de la copla, de la pervivencia de ciertos significados que lograron sobrevivir pese al ejercicio continuado de apropiación, que no resultaba en cualquier caso definitorio del género:

Es cierto que el poder conforma, vicia los contenidos de esa cultura, que se canaliza generalmente a través de mass media, de una u otra manera siempre controlados. Pero hay que operar teniendo en cuenta este ingrediente, como un condicionante más del hecho subcultural, no como el condicionante privilegiado (...). La subcultura existe pese a las superestructuras, lo que ocurre es que es susceptible de toda clase de manipulaciones por parte del poder. Es más. Incluso una subcultura radicalmente manipulada por el poder es suficiente para historificar esa manipulación y brindar huellas fidedignas del estadio histórico de la conciencia de masas.⁴⁷⁶

Frente al mensaje abotargado de un discurso oficial en el que no había lugar para el conflicto, Carmen Martín Gaité veía en la copla “una ráfaga de sobresalto que barría la dulzura y enturbiaba la esperanza” con “un ingrediente excepcional: la amargura”.⁴⁷⁷ Lejos del discurso monolítico y tranquilizador del *kitsch* del discurso franquista oficial, en la copla había lugar para el conflicto. Estas canciones vehiculaban un discurso ambivalente donde, junto a la exaltación de ciertos elementos vinculados al constructo de la identidad nacional, coexistían visos de transgresión, especialmente a lo referido al género y la sexualidad, pero también a otras tensiones sociales.

3.2. Conflicto y teatralidad en la canción española

Aunque la canción española tiene el amor como tema principal, también informa -como es habitual en el melodrama- de las tensiones sociales. Encontramos en ella a personajes femeninos que participan de intercambios sexuales mediados por el dinero (“María de la O”,

⁴⁷⁴ Moix, *Suspiros de España*, 18.

⁴⁷⁵ Moix, 16.

⁴⁷⁶ Vázquez Montalbán, *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*.

⁴⁷⁷ Martín Gaité, «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», 36.

“Triniá” o “Maricruz”) y a parejas de desigual origen social. Como sucede en “Amante de abril y mayo” (“Y las nueve, nueve letras/de tu nombre sobre el mío/que borraron diferencias/ de linaje y *apellío*”) en ocasiones el amor se presenta como un elemento superador de las diferencias sociales que “puede con todo (*Omnia vincit amor*) (...) y busca el tú y yo irreductibles y esenciales de los amantes”.⁴⁷⁸ Esta resolución al conflicto generado por la diferencia de clase social entre los amantes -aunque también aparece en algunas coplas- tiende a ser más frecuente en el cine folclórico que en las canciones en sí mismas: si en películas como *Filigrana* (Luis Marquina, 1949), *Canelita* (Eduardo García Maroto, 1943) o *Morena clara* (tanto la dirigida por Florián Rey en 1936 como el remake de Benito Perojo de 1954) a las dificultades iniciales -marcadas por la otredad no solo social sino racial de las protagonistas femeninas⁴⁷⁹- se acaba imponiendo un *happy end* típico del melodrama que integra a la joven pobre en el mundo de privilegios del hombre rico, en el repertorio de la copla las historias de jóvenes abandonadas por un hombre rico que se burló de ellas llegan a concluir con frecuencia en la venganza sangrienta por parte de la joven abandonada. Esto sucede, por ejemplo, en “La guapa, guapa” (Ochaíta, Valerio y Solano), donde una joven asesina a su antiguo amante cuando este -que ahora ha encontrado a una mujer de su misma posición social con la que casarse- dice no reconocerla:

¿Dónde va ese buen mozo, que se me escapa
y a su boda de rumbo no me convida?
¡Que yo no te conozco lo sabe el Papa!
Allí me está esperando mi prometida
y a mí no me detiene ninguna guapa.
Y una guapa te paró, solo por eso: por guapa
y un cuchillo te clavó y la sangre chorreó
el embozo de tu capa.

En la película *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951) el personaje de Gloria Soler -interpretado por Concha Piquer- se nos presenta como una cantante de copla que,

⁴⁷⁸ Luciano López Gutiérrez, *Poesía y universo de la copla*, Los cuatro vientos 208 (Sevilla: Renacimiento, 2022), 260.

⁴⁷⁹ En contraste con la persecución institucional y exclusión social de que era objeto, el pueblo gitano fue objeto constante de representación en la cultura de masas de la época, también (y especialmente) en la relacionada con la copla. Como explica Eva Woods Peiró, actrices payas como Juanita Reina o Imperio Argentina interpretaron a personajes gitanos que, como sucedía en las películas mencionadas, acababan sufriendo un proceso de asimilación que las desproveya de parte de su identidad. Eva Woods Peiró, *White Gypsies: race and stardom in Spanish musical films* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012), 147.

antes de alcanzar el éxito y la posición social de que disfruta, tuvo una relación amorosa marcada precisamente por la desigualdad social.⁴⁸⁰ Fruto de ella nació una hija a la que el padre, un hombre rico, no quiso dar su apellido. A pesar del tono humorístico de la cinta, Gloria Soler se enfrenta a un conflicto clásico del melodrama: la recuperación de esa hija perdida. Tras la muerte del padre de la criatura, con el que Gloria no llegó a casarse, es el abuelo paterno quien se queda con la custodia de la niña. Para conseguir recuperarla, la cantante tendrá que fingir un matrimonio con un miembro de la compañía teatral (Romeo Pedragosa, interpretado por el cómico Luis Sandrini) ya que la autoridad patriarcal representada por el abuelo exige la entrada de Gloria -cuya reputación está atravesada no solo por el hecho de haber sido madre soltera, sino por su condición de artista- en el ámbito de la respetabilidad a través de su inscripción en la institución matrimonial. Si frente a la madre todo son reservas, el abuelo acepta casi de inmediato al nuevo marido como garante del bienestar de la niña. Al comienzo de la película, antes de recurrir a la improvisada solución del matrimonio de conveniencia, Gloria expresa su preocupación por la situación: “por verla y por tenerla a mi lado he cruzado el mar trabajando para todos menos para mí (...) aunque me cubran de oro, no trabajaré un día más si no me junto con mi hija”. Cuando el empresario le pide serenidad y paciencia, ella -obsérvese el arrebato melodramático- le responde: “¿Serenidad cuando está en juego lo único que tengo en el mundo? ¿Paciencia cuando mi hija, la hija de mis carnes y de mi sangre, está respirando el mismo aire que yo y no puedo abrazarla ni besarla ni reírme ni llorar con ella? ¿Pero qué puedes comprender tú que no sean negocios y dinero?”. En ese momento la llaman a escena y, antes de presentarse ante el auditorio que la espera, la cantante se lamenta: “¿Sabrá el público que cuando lloro cantando lo único de verdad son las lágrimas?”.⁴⁸¹

⁴⁸⁰ Luis César Amadori, «Me casé con una estrella», 1951.

⁴⁸¹ En este sentido la escena emparenta con convención narrativa de tener que cantar después de enfrentar una mala noticia (*show must go on*). Sobre esta convención en el cine musical español de divas performadoras Lomas aporta los siguientes ejemplos: “La Lola en *La Lola se va a los puertos* interpretando “Una cantaora” tras renunciar a su amor; la protagonista de *La canción de La Malibrán* cantando “La sonámbula” tras creerse abandonada por su amado; aparece en *El último cuplé* cuando María Luján canta “El relicario”, en *La Tirana* cuando esta interpreta a Antígona, en *La reina del Chantecler* cuando La Bella Charito canta “No te olvido”, o incluso en *Miss cuplé*, cuando la protagonista sale al escenario a intentar hacer reír cantando “Venga, alegría”, en estos cuatro últimos casos poco después de que cada diva viva –o se entere de- la muerte del hombre amado”. Santiago Lomas Martínez, *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género* (Universidad Carlos III de Madrid, 2020), <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31081>.215.

El efecto más inmediato de esta pregunta retórica es conseguir que el espectador emplee el conflicto personal del personaje como clave interpretativa de la actuación que lleva a cabo a continuación: cuando canta “La Parrala” (Valerio, León y Quiroga) al pesar de la protagonista de la copla “que sólo bebe para olvidar” se superpone el de la madre que no sabe si podrá recuperar a su hija. De esta manera se amplifica el efecto melodramático de la canción: en las inflexiones de voz y gestos con que Gloria Soler/Concha Piquer acompaña su actuación (cuando entrecruza los dedos suplicante, alza las manos al cielo o esboza un amago de llanto) adivinamos una segunda capa de significado (Fig. 17). Si esta escena nos muestra nítidamente el modo en que propiciar la identificación entre los sentimientos reales de la cantante y su interpretación de la canción ensancha la potencialidad melodramática de su recepción, este mecanismo no ni mucho menos ajeno a la copla en general y en particular a aquellos mecanismos que la hacen particularmente apropiable por parte de la subcultura homosexual, cuestión en la que nos detendremos más adelante.

La copla, como demuestra esta actuación de la Piquer, es hiperbólica en forma y fondo: las afectadas interpretaciones típicas del género (caída de párpados, mano al pecho, llorar incluso, quebrar la voz...) no son sino la extrapolación visual y corporal de la imaginación melodramática que encierran sus historias. El exceso se hace visible y se espectaculariza en las interpretaciones de cantantes como Juanita Reina, Imperio Argentina o Concha Piquer, de cuya gestualidad destacaba Martín Gaité la manera en que su presencia escénica llenaba de significado los silencios que antecedían al desenlace de las canciones:

Siempre tenían una segunda parte sus coplas, generalmente un desenlace desgraciado; el oyente, con el corazón alerta, preparaba las lágrimas. La recuerdo de pie, mirando al vacío, hierática y expectante, habitando aquella pausa solemne, como una especie de entreacto que hacía entre el preámbulo y el final de aquellas historias de amor y desgarró.⁴⁸²

El carácter teatral de la copla es parte fundamental de la idiosincrasia del género, que nace profundamente vinculado a lo escénico de la mano de espectáculos como *Ropa tendida* donde la propia Piquer -amparada por la poesía de Rafael de León, la música de Manuel Quiroga y el profundo conocimiento dramático de Antonio Quintero- ayudó a asentar un modelo de espectáculo folclórico que -aunando música, teatro y danza- crearía escuela. El carácter marcadamente dramático de estas interpretaciones-así como la naturaleza melodramática de

⁴⁸² Carmen Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, ed. José Teruel Benavente (Madrid: Cátedra, 2018), 194.

la gestualidad con que se acompañaban- sobreviviría a su pervivencia como género teatral, impregnando también las actuaciones copleras del cine y la televisión.

Si el arrebató dramático es consustancial al género, la particular afectación de las interpretaciones de la cantante Marifé de Triana -frecuentemente televisadas- le valió el apelativo de “la actriz de la copla”. Su marcada teatralidad es observable, por ejemplo, en su interpretación de “La loba” (León, Molina y Quiroga) en el programa de televisión *Sábado Noche*, presentado por Bibiana Fernández y Carlos Herrera entre 1988 y 1989.⁴⁸³ A su expresividad facial (particularmente al juego de miradas que establece con la cámara) se suma una profusa utilización de las manos y aún de todo el cuerpo, especialmente en los momentos álgidos de la canción, donde se deja caer abatida, se sujeta la cabeza y -al tiempo que quiebra estratégicamente la voz- se mesa el cabello (Fig. 18). Si la intensidad es el marcador más claro de la letra de esta copla (como sucede en tantas otras), la desgarrada interpretación de la cantante acaba de completar el sentido melodramático de un artefacto cultural que tiene en el apasionamiento y el exceso dramático su más persistente atributo.

3.3. “En labios de las criadas”: mal gusto, distinción y copla

Pese a la posibilidad de trazar cierta correlación entre algunas características formales y temáticas de la copla y determinados rasgos del *kitsch* (especialmente, como venimos desgranando, el carácter formulaico, la sentimentalidad melodramática y el gusto por el artificio y la teatralidad), su vinculación a lo *kitsch* no obedece únicamente a esa concordancia. La vinculación de la copla con los contornos del “mal gusto” ha de ser entendida también como una consecuencia de su naturaleza de artefacto de la cultura de masas especialmente vinculado a la esfera de lo femenino y lo popular (cuestiones que -como veremos- nos darán también buena parte de la clave de su vínculo con lo *queer* y lo *camp*).

⁴⁸³ A lo largo de su carrera el periodista Carlos Herrera ha llevado a cabo varios proyectos relacionados con la puesta en valor de la copla, entre ellos el programa radiofónico *Coplas de mi SER* (Cadena SER) o, en televisión, *Las coplas* (Canal Sur).

Si los medios de comunicación de masas han jugado un rol mediador entre el sujeto moderno y la sociedad tradicional,⁴⁸⁴ la copla también ha funcionado como una vía de negociación entre lo tradicional y lo moderno ya que, aunque inspirada en lo popular, surge en el contexto urbano y es difundida a través de los medios de comunicación de masas del momento: fundamentalmente el cine, la radio y la prensa escrita. La copla es, por tanto, una construcción folclorística que, pese a apelar a la tradición (cuando no a cierto imaginario fuertemente identitario ligado a nociones étnicas y supuestamente ancestrales),⁴⁸⁵ se articula dentro de la lógica del mercado y la industria cultural.⁴⁸⁶ Como advierte Jo Labanyi a propósito del cine folclórico: “lo típicamente andaluz ha sido rentable: nunca fue un retorno a un pasado rural premoderno, sino un negocio plenamente capitalista”.⁴⁸⁷ En este sentido su carácter estandarizado y hasta cierto punto artificioso le otorga un cierto aire de simulacro *kitsch* de lo popular: elevado, eso sí, por la altura poética y musical de muchas de sus creaciones. Aclarar en cualquier caso su pertenencia a la cultura de masas nos ayuda a explicar tanto la fascinación que despierta en la mirada camp como su condenación al reino del *kitsch* y el desprecio de que ha sido objeto por parte de los, por emplear el término de Eco, apocalípticos.

Para Norbert Elias el término *kitsch* “no es otra cosa que una expresión de la tensión entre el desarrollado gusto de los especialistas y el dudoso e inculto gusto de la sociedad de masas”.⁴⁸⁸ Asimismo Elias reconoce en el *kitsch* y en su “carga sentimental particularmente intensa” la respuesta a una necesidad socialmente forzada por los anhelos de ocio de la sociedad trabajadora, que lo emplea como “vía de expresión de los sentimientos represados y lastimados por la coerción del trabajo”.⁴⁸⁹ La especial vinculación de la copla tanto con lo

⁴⁸⁴ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, 6. ed., 1. en Anthropos ed, Pensamiento crítico, pensamiento utópico 186 (Rubí (Barcelona): Anthropos Ed, 2010).

⁴⁸⁵ Esto es particularmente claro en algunos temas que, como “Catalina” (Quintero, León y Quiroga), apelan abiertamente al cancionero popular medieval (“Catalina fue a la fuente/a la fuente del querer/(Catalina sí, Catalina y qué)/a beber agua de mayo /porque se moría de ser”) o en la proliferación de los llamados pregones (“Mañana sale”, “El pescaero” o “Arvellanas”).

⁴⁸⁶ Eva Woods, «Radio Libre Folclóricas: Jerarquías Culturales, Geográficas y de Género En Torbellino (1941)», *Radio Libre Folclóricas: Jerarquías Culturales, Geográficas y de Género En Torbellino (1941)*, 2007, 46.

⁴⁸⁷ Labanyi, «Lo andaluz en el cine del franquismo», 2.

⁴⁸⁸ Norbert Elias, *La civilización de los padres* (Santa Fe de Bogotá: Norma, 1998), 72.

⁴⁸⁹ Norbert Elias, 73.

sentimental y “excesivo” como con lo popular y lo masivo la hacer particularmente proclive a engrosar las listas del “mal gusto” entendido, siguiendo a Bourdieu, como una suerte de mecanismo de distinción social y

una expresión distintiva de una posición privilegiada en el espacio social, cuyo valor distintivo determina objetivamente en la relación con expresiones engendradas a partir de condiciones diferentes. Como toda especie de gusto, une y separa; al ser el producto de unos condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia, une a todos los que son producto de condiciones semejantes, pero distinguiéndolos de los demás.⁴⁹⁰

Imperia Raventós, la sofisticada publicista que protagoniza la novela *Garras de astracán* (Terenci Moix, 1991) queda espantada cuando le proponen asesorar a una famosa cantante de copla. Aunque finalmente, sobreponiendo su espíritu capitalista a su idea de distinción, estará de acuerdo en “venderla como una representante de la España eterna a través de sus esencias recuperadas”⁴⁹¹ esta es su primera reacción:

- ¡Una folklórica!- exclamó al oír la oferta de Erme Ele- Entre todas las cosas del mundo, ¿qué te hace suponer que yo haya tenido algún contacto con este cutrerío?
- Sin duda habrás oído aquellas viejas canciones de la Piquer o Juanita Reina.
- En labios de las criadas. En casa, eso era considerado basto.⁴⁹²

La elección del sintagma “las criadas” no es casual: con él Moix ubica el público general de la copla no solo en el ámbito de la pobreza, sino en el de la feminidad. En un espacio que queda fuera, a todas luces, de las élites portadoras del “buen gusto”: masculinas y socialmente privilegiadas. La copla, por su vínculo con lo popular y lo femenino, es doblemente sospechosa y doblemente susceptible de ser catalogada como cursi, *kitsch* o cualquiera de las muchas denominaciones con que se ha venido a condenar al llamado “mal gusto”.

Si en su análisis del escoramiento elitista al que había sido sometida la cultura de masas Andreas Huyssen explicaba cómo los discursos estéticos y políticos marcaban genéricamente la cultura de masas como femenina como parte de este proceso de devaluación,⁴⁹³ la sospecha de la feminidad (formulada casi como acusación) se ha erigido frecuentemente sobre aquel

⁴⁹⁰ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.*, trad. María del Carmen Ruiz de Elvira (Madrid: Taurus, 1998), 53.

⁴⁹¹ Moix, *Garras de astracán*, 57.

⁴⁹² Moix, 55.

⁴⁹³ Huyssen, *Después de la gran división*.

arte que no se consideraba lo suficientemente elevado. La cultura de masas y lo femenino operan así como un *otro* al que se opone la verdadera cultura, asociada al ámbito de lo masculino. Esto propicia, especialmente en los momentos iniciales de emergencia y masificación de esta cultura popular, que el empeño de distanciamiento con respecto a la misma por parte de los intelectuales remita a la división masculino/femenino con la que alta y baja cultura pasan a identificarse. En estos términos criticaba Ortega y Gasset -sin llegar a mencionar el término- la supuesta cursilería de la primera antología del modernismo hispánico, *La corte de los poetas*:

En tanto que España cruje de angustia, casi todos estos poetas vagan inocentemente en torno de los poetas de la decadencia actual francesa y con las piedras de sillería del verbo castellana quieren fingir fuentecillas versallescas, semioscuras meriendas a lo Watteau, lindezas eróticas y derretimientos nerviosos de la vida deshuesada, sonámbula y femenina de París (...) Si no estás sumido en las grandes corrientes de subsuelo que enlazan y animan todos los seres, si no te preocupan las magnas angustias de la humanidad, a despecho de tus lindos versos a unas manos que son blancas, a unos jardines que se mueren por el amor de una rosa, a una tristeza menuda que te corretea como un ratón por el pecho, no eres un poeta, eres un filisteo del claror de luna.⁴⁹⁴

Los lugares comunes que Ortega elige para ridiculizar el modernismo no solo se relacionan con la herencia romántica de esta corriente poética, sino que apuntan particularmente a la esfera de lo femenino y lo cursi: desde “la vida deshuesada, sonámbula y femenina de París” hasta los “jardines que se mueren por el amor de una rosa”. La acusación de feminidad y su vínculo con el no-arte se hace explícita cuando acusa a esta poesía de carecer de un elemento trágico: “sin simiente de tragedia una poesía es una copla de ciego o un tema de retórica, arte para pobres mujercitas de quebradizos nervios y ánimo de vidrio”.⁴⁹⁵ No es casualidad que elija las coplas de ciegos como contraejemplo de lo poético, ni tampoco que escoja a las “pobres mujercitas de quebradizos nervios y ánimo de vidrio” (nótese la referencia indirecta a la histeria) como paradigma de las consumidoras de un arte que en su opinión no merece ser llamado tal. En las palabras de Ortega resuena el prototipo de la lectora emocional, incapaz de distinguir realidad de ficción. Ejemplificado por el personaje de Emma Bovary, tanto Huyssen como Felski consideran este prototipo una concreción de esta identificación entre lo sentimental/femenino y lo racional/masculino

⁴⁹⁴ José Ortega y Gasset, *Obras completas de Ortega y Gasset. Tomo I (1902-1916)* (Revista de Occidente, 1966), 46-47.

⁴⁹⁵ Ortega y Gasset, 48.

con, respectivamente, la alta cultura y la cultura de masas.⁴⁹⁶ La cuestión de la sentimentalidad resulta crucial en esta distinción. Como explica Isabel Clúa:

el valor cultural es masculino y la sentimentalidad femenina asociada a la ficción popular queda devaluada. La consideración de la sentimentalidad como un valor ajeno al consumo cultural de calidad atañe también a la lectura; de ese modo, se articula la idea de que la lectora, debido a su naturaleza emocional, desarrolla una lectura no desapasionada y, por tanto, errónea, de los textos.⁴⁹⁷

Pese a que el texto de Ortega plantee en primera instancia, como señala Moreno, “una crítica del señorito poeta o del poeta cursi”,⁴⁹⁸ de sus palabras se destila la íntima relación de este tipo social -y, por extensión, de toda la literatura y cultura que no merece ser considerada como tal- con la ridiculización de todo lo leído como femenino.

Las formas del melodrama, en las que se inserta la copla, han sido particularmente sensibles a este proceso de devaluación del que el texto de Ortega resulta un revelador ejemplo. Si autores como Geoffrey Nowell-Smith apuntaban a la estrecha relación del melodrama con las tensiones producidas por el sistema de género,⁴⁹⁹ esta cuestión ha sido ampliamente elaborada por autoras feministas como Laura Mulvey o Pam Cook, que han visto en esta forma narrativa un ambivalente espacio de negociación de la agencia femenina.⁵⁰⁰ También el melodrama, como explica Gledhill, ha sido en este sentido sometido a los mecanismos de desprestigio cultural que tradicionalmente han pesado sobre formas de expresión estrechamente vinculadas a la feminidad: especialmente aquellas que, como el citado melodrama, centraban su discurso en un ámbito como el de la emoción que resultaba particularmente conflictivo en la construcción social de la masculinidad.⁵⁰¹

⁴⁹⁶ Rita Felski, «3 Imagined Pleasures: The Erotics and Aesthetics of Consumption», en *3 Imagined Pleasures: The Erotics and Aesthetics of Consumption* (Harvard University Press, 1995), 61-90, <https://doi.org/10.4159/9780674036796-005>.

⁴⁹⁷ Isabel Clúa Ginés, «Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares», en *Máxima audiencia: cultura popular y género*, ed. Isabel Clúa Ginés (Centre Dona i Literatura, 2011), 34.

⁴⁹⁸ Moreno Hernández, «Un cursi (1842)».

⁴⁹⁹ Jeffrey Nowell-Smith, «Minnelli and Melodrama», en *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*, ed. Christine Gledhill (London: BFI Pub, 1987), 70-74.

⁵⁰⁰ Véase Laura Mulvey, «Notes on Sirk and Melodrama», en *Visual and Other Pleasures* (London: Palgrave Macmillan, 1989), 39-44, https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_5. y Pam Cook, «Melodrama and the Women's Picture», en *Screening the Past* (Routledge, 2004).

⁵⁰¹ Christine Gledhill, ed., *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film* (London: BFI Pub, 1987).

La devaluación de la emocionalidad de los textos asociados a una consumidora prototípicamente femenina concierne necesariamente a un género tan estrechamente vinculado al melodrama como la copla, particularmente apetecible -por su naturaleza de producto de masas relacionado con la feminidad y la expresión desbocada de los sentimientos- para los discursos sobre el “mal gusto”. En concreto la figura de la folclórica, en la que se concita lo femenino con un origen social arquetípicamente humilde y una consiguiente falta de instrucción, se ha erigido muchas veces como epítome del “mal gusto”. También en *Garras de astracán* Terenci Moix da cuenta de este motivo. En su incisiva disección de la alta sociedad, describe así un palacete al que dos distinguidas damas acuden para asistir al entierro de la hija de una baronesa:

Era uno de los pocos palacetes que quedaban en pie en el barrio de Salamanca, y si bien esa característica lo convertía en una curiosidad, el interior hacía de él un museo. Durante cinco generaciones se habían ido almacenando reliquias de todo tipo, que contrastaban en estilo, época y dignidad, yendo de lo mejor del periodo napoleónico a lo más kitsch del primer franquismo, con todos los estilos imaginables de épocas intermedias. En realidad, la baronesa de Montebarrillo se preciaba de pertenecer a una de las pocas familias de Madrid que no se habían visto obligadas a vender nada, pero cualquier decorador de gusto le hubiera indicado que debía vender bastante. Era el lugar ideal para que una folclórica exclamase: “¡Qué lujo, qué prosapia, qué empaque”. Y ni siquiera las telarañas que colgaban de algunas armaduras les hubiera parecido otra cosa que un adorno pinturero.⁵⁰²

Si el hogar burgués que trata de imitar con poco éxito el gusto estético de la antigua aristocracia es el lugar privilegiado del *kitsch* primigenio,⁵⁰³ la rápida ascensión social presupuesta a la figura de la folclórica (súbitamente rica gracias a su talento pero carente de instrucción en la doctrina del “buen gusto”) refuerza que sus decisiones estéticas -en ese caso en lo referido a la decoración- sean más susceptibles de ser leídas como inadecuadas y *kitsch*.

Habitualmente exhibidas en la prensa rosa, las casas de folclóricas como Lola Flores o Rocío Jurado suelen presentar una notoria tendencia al *horror vacui* unida a cierta condición -incluso en vida de las artistas- de “casas-museo” llenas de fotografías de ellas mismas y recuerdos variados a la que ya apuntara Isabel Clúa a propósito de las viviendas de celebridades femeninas de principios, de las que destaca el “exceso ornamental y la excentricidad”, así como la “saturación de objetos decorativos” y -precisamente en su

⁵⁰² Terenci Moix, *Mujercísimas*, 1. ed, Colección Autores españoles e hispanoamericanos (Barcelona: Planeta, 1995), 119.

⁵⁰³ Celeste Olalquiaga, *The Artificial Kingdom* (Nueva York: Pantheon Books, 1998).

naturaleza “casas-museo”- una voluntad de quiebra la división entre el espacio público y el privado.⁵⁰⁴ Por supuesto, el mismo exceso y aparente inadecuación que destierra este “gusto de folclórica” de los estrechos límites de la distinción, lo hace particularmente fascinante para la mirada camp.⁵⁰⁵ Lo mismo parece suceder con la copla como género: su reciclaje por parte de un camp autoconsciente ha servido -volviendo al sentido sonsangiano del camp que triunfó en la España de los años setenta- como una especie de vía legitimadora. La sofisticada Imperio Raventós de *Garras de Astracán* se muestra extrañada cuando su amante -un empresario algo tosco del que es asesora de imagen (entre las atribuciones laborales de Imperia se deslizan pues ciertas labores pigmaliónicas)- le deja una nota avisándole de que ha cogido algunos discos de coplas de su discoteca para “instruirse en lo popular”.

En pleno proceso de sofisticación, (Álvaro) pasaba de las jotas a las coplas. No estaba Imperia convencida de que este cambio fuese bueno. Esas apreciaciones solo están permitidas cuando uno está de vuelta, cuando está acorazado con esas placas de ironía que permiten aproximarse al mal gusto sin el peligro de incurrir en él. A fin de cuentas, la frivolidad también exige un aprendizaje cultural. No se llega al *maurivaudage*, a la *boutade* a la exquisita apreciación del camp sin haber alcanzado los más exigentes estadios del gusto.⁵⁰⁶

Si la reflexión de Imperia en la que la copla solo puede ser apreciada desde una mirada irónica, distanciada y elitista apunta a un sentido *snob* del camp, las prácticas camp que han reelaborado el género de la copla también han supuesto -como veremos- una celebración de lo femenino, lo *queer*, lo popular y, en definitiva, todo aquello que ha sido quedado tradicionalmente fuera de los límites del “buen gusto” y que la copla atesora en su ramillete de pasiones arrebatadas.

⁵⁰⁴ Isabel Clúa Ginés, *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle* (Icaria, 2016), 122.

⁵⁰⁵ La casa de Alaska y Mario Vaquerizo, frecuentemente registrada en sus distintas participaciones televisivas, sería un ejemplo de decoración camp autoconsciente que aúna el gusto por lo pop con ciertas reverberaciones de estas “casas-museo” de artistas. Asimismo, el plató de *Cine de Barrio* del que Alaska es presentadora, plantea una propuesta estética similar en consonancia con la nueva línea del programa.

⁵⁰⁶ Moix, *Garras de astracán*, 362.

Fig.10 Marlene Dietrich como Concha Pérez en *The Devil is a Woman* (Josef von Sternberg, 1935)



Fig.11 Renate Müller y Hermann Thimig en *Viktor und Viktoria* (Reinhold Schünzel, 1933)



Fig.12 Julie Andrews y Robert Preston en *Víctor/Victoria* (Blake Edwards, 1982)



Fig. 13 Mario Montez en *Flaming creatures* (Jack Smith, 1963)



Fig.14 *Iberia* (Eduardo Arroyo, 1971)



Fig. 15 Raquel Meller portada de la revista *Time* (1926) en el mismo año del estreno de *Carmen* (Jacques Feyder)



Fig. 16 Imperio Argentina en *Carmen la de Triana* (Florián Rey, 1936)



Fig. 17 Concha Piquer en *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951)



Fig. 18 Marifé de Triana interpretando “La loba” en el programa *Sábado noche* (1982)



CAPÍTULO 4

“PORQUE TENGO MIS RAZONES”: LA COPLA COMO REFUGIO *QUEER*

*Libérate, libérate
no vivas más oprimido
y busca tu felicidad
porque aunque
muchos te critiquen
el que lo prueba repite
yo no sé por qué será*

RAFAEL CONDE “EL TITI”
Libértate (letra de Vicente Raga)

El proceso de producción de sentido de cualquier obra, lejos de agotarse con la creación, continúa -como bien sabe el camp- con su recepción. La multiplicidad de posibilidades interpretativas es inherente a cualquier texto cultural que, en ese sentido, nunca llega a estar acabado.⁵⁰⁷ La multiplicidad de lecturas de la copla -y en particular su ambivalencia fruto de la imbricación de cierto discurso conservador y marcadamente patriarcal con distintos visos de transgresión- ha sido frecuentemente señalada (de manera temprana por autores como Vázquez Montalbán y Terenci Moix). Como señala Colmeiro, el repertorio de la copla aparece abierto a diversas interpretaciones que pueden llegar incluso a contravenir la doctrina nacionalcatólica con la que parecían avenirse.⁵⁰⁸ Nos encontraríamos, en ese caso, ante lo que Stuart Hall llama una “lectura de oposición”: sin embargo lo más frecuente es una postura intermedia entre la “preferida” (aquella que encaja plenamente con el marco ideológico) y la completamente divergente: una suerte de “lectura negociada” que fusiona elementos de

⁵⁰⁷ La concepción barthiana de “muerte del autor” opera en este sentido, ya que la apertura interpretativa cuestiona la intencionalidad del mismo como vía privilegiada de interpretación de la obra. Véase Laura Seymour, *Roland Barthes's The Death of the Author*, The Macat Library (London: Routledge, 2018).

⁵⁰⁸ José Colmeiro, «Canciones Con Historia: Cultural Identity, Historical Memory, and Popular Songs», *Journal of Spanish Cultural Studies* 4, n.º 1 (marzo de 2003): 32, <https://doi.org/10.1080/1463620032000058668>.

ambas.⁵⁰⁹ Sieburth, en esta línea de una recepción activa de la cultura, habla de un ejercicio doble ejercicio de “camuflaje” como estrategia de supervivencia durante la dictadura en el que la copla ocuparía un lugar central: por un lado los vencidos tenían que asumir roles que les garantizaran la supervivencia, pero por otra parte podían, a través de la identificación con los conflictos de estas canciones, interpretar “sus papeles predilectos para expresar abiertamente sus verdaderos sentimientos, bajo el pretexto de expresar no sus sentimientos, sino los de los personajes de ficción”.⁵¹⁰ Esta negociación de los significados de las letras de las coplas era especialmente importantes para quienes escapaban de la heteronorma y, por esa causa, estaban en el punto de mira de los mecanismos disciplinarios de la dictadura, cuyo poder biopolítico expulsaba tanto a quienes contradecían ideológicamente al régimen izquierdista como a cualquier asomo de disidencia sexual.⁵¹¹ El constructo ideológico nacionalcatólico exaltaba los valores de la masculinidad hegemónica y perseguía cualquier indicio de salida de esa normatividad. “Queremos la vida dura, la vida difícil, la vida de los pueblos viriles”,⁵¹² había dicho Franco en su discurso en el primer aniversario de la sublevación: el propio destino de la patria se pensaba en clave de virilidad, mientras que lo femenino se consideraba invariablemente subalterno. Instituciones como Sección Femenina de Falange Española y de las JONS promulgaban el cuidado del hogar y la maternidad como las labores sagradas (y únicas) de la mujer respetable. En este contexto la homosexualidad suponía una amenaza que fue severamente perseguida. Este culto a la virilidad y su vinculación con el propio destino de la patria convertía al cuerpo masculino en un objeto de exaltación pero también propiciaba su constante vigilancia, lo que explicaba la inquina con que se persiguió cualquier masculinidad no normativa.

En este contexto, la copla actuó como refugio. Así, entro los consumidores de la copla había quienes, como recuerda David Pérez, sentían las canciones “de otra forma”:

Si bien estas piezas, como “Y sin embargo, te quiero” o el “Romance de la otra”, cantadas por hombres en determinados contextos resultaban muy provocadoras e interesantes para

⁵⁰⁹ Stuart Hall, «Encoding and decoding in the television discourse», en *CCCS Selected Working Papers*, ed. Ann Gray et al. (Londres: Routledge, 2007).

⁵¹⁰ Sieburth, *Coplas para sobrevivir*, 65.

⁵¹¹ Salvador Cayuela Sánchez, *Por la grandeza de la patria: la biopolítica en la España de Franco, 1939-1975*, Primera edición, Sección de obras de sociología (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014).

⁵¹² Teresa González Aja, «Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo», *RICYDE. Revista Internacional de Ciencias del Deporte* 1, n.º 1 (2005): 286.

un público homosexual, en una época de represión no todos los hombres homosexuales se atrevían a ir a esos espectáculos para vivir de forma secreta sin levantar ningún tipo de sospechas sobre su verdadera identidad. Por ello debían conformarse llorando por dentro mientras Juanita Reina desgranaba sus sentimientos en forma de canción. En este sentido, podemos afirmar que, al margen de las personas que iban al teatro a disfrutar de las grandes voces de las mejores artistas del siglo XX, con unos espectáculos fastuosos e impecables, había una fracción del público que iba a sentir las canciones de otra forma.⁵¹³

En este fragmento Pérez da la clave de las dos vertientes de la vinculación de copla y homosexualidad durante el franquismo a las que nos referiremos en este capítulo: por un lado la interpretación “provocadora e interesante” por parte de hombres del repertorio clásico de la copla (en este sentido hablaremos de herederos artísticos de Miguel de Molina que, como Antonio Amaya, exhibían sobre las tablas una masculinidad antihegemónica) y por otro lado ese *sentir de otra forma* las interpretaciones de cantantes femeninas como Juanita Reina.

Cuando Miguel de Molina cantaba el verso de “Compuesto y sin novia” (Quintero, León y Quiroga) en el que respondía a la pregunta “¿Por qué no te casas niño, dicen por los callejones?” afirmando que “yo estoy compuesto y sin novia porque tengo mis razones”, casi todo el mundo sabía a qué tipo de razones se refería. Cualquier vacío referencial, cualquier elipsis desplegada en la letra de la canción era rellenada por la visibilidad de Molina, por el persistente distanciamiento con respecto a la masculinidad hegemónica que suponían su gestualidad, vestuario y manera de ser y estar en el escenario. La misma que le valió tener que exiliarse “por maricón y por rojo” poco después del fin de la guerra.

Incluso cuando esta misma canción era cantada por Juanita Reina en ella se desplegaban ciertos códigos subculturales que posibilitaban -en un momento en el que cualquier manifestación que escapara de los límites de la heteronorma estaba avocada a la clandestinidad- una identificación *queer* (y especialmente de hombres homosexuales) con la misma. En ese “porque tengo mis razones” resuenan los ecos del estrecho vínculo entre copla y memoria *queer* que recorre toda la historia del género y constituye uno de los motivos que convierten (junto y en estrecha vinculación con su asociación al *kitsch* abordada en el capítulo anterior) la canción española en un lenguaje privilegiado para las prácticas camp y

⁵¹³ David Pérez Rodríguez, «La homosexualidad en la canción española», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 6 (2009): 63.

aquellas, que sin serlo, resultan fronterizas a este escurridizo concepto o trabajan con el mismo. En el presente capítulo trataremos de caracterizar la naturaleza concreta del vínculo entre la copla y la disidencia sexual durante el franquismo, así como su compleja relación con lo camp.

4.1. “Si a un niño le gusta mucho la copla...”

Músicas memorables es un proyecto artístico y social desarrollado por Christian Fernández Mirón, Sole Parody, Julián Mayorga y la Asociación hablarenarte entre 2019 y 2021 especialmente interesante para nuestra investigación por contener valiosos testimonios orales de la subcultura homosexual en torno a la copla durante el franquismo. Con la escucha intergeneracional como base, busca “visibilizar y colaborar con el colectivo de personas mayores, doblemente vulnerables en varias ciudades de España, en colaboración con entidades sociales y centros culturales”.⁵¹⁴ En la primera edición participaron activistas de la plataforma Salvem el Cabanyal de Valencia, un grupo de mujeres de la localidad navarra de Huarte y distintas personas mayores LGTBI de la Fundación 26 de diciembre de Madrid. El nombre de esta fundación conmemora el día -el 26 de diciembre de 1978- en el que se ratificó la modificación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social que había sido usada (en sustitución de la antigua Ley de Vagos y Maleantes) para la represión de la diversidad sexual durante el franquismo. Se trata de una “entidad sin ánimo de lucro creada para trabajar con y por las personas mayores LGTBIQ+” que fue fundada en 2010 por iniciativa de Federico Armenteros.⁵¹⁵

Las diversas conversaciones sostenidas en los laboratorios de tradición oral del proyecto *Músicas memorables* se recogieron en forma de grabaciones y cantos con cada grupo de participantes que sirvieron, en la fase final del proyecto, para la creación de un repertorio musical “a partir de la interpretación, composición, grabación y edición de lo cosechado” con el que se retornó -en forma de gira- a las tres localidades. Parte de los registros sonoros

⁵¹⁴ «Músicas Memorables I (Madrid, Valencia, Huarte), by Christian Fernández Mirón, Sole Parody, Julián Mayorga, Hablarenarte», *Músicas memorables*, accedido 7 de marzo de 2023, <https://musicasmemorables.bandcamp.com/album/m-sicas-memorables-i-madrid-valencia-huarte>.

⁵¹⁵ «Fundación 26 de Diciembre», accedido 10 de marzo de 2023, <https://fundacion26d.org/>.

fruto de la experiencia pueden consultarse en la página web del proyecto, de donde hemos extraído los diálogos que aquí transcribimos.

Las conversaciones del grupo de la Fundación 26 de diciembre resultan particularmente interesantes para nuestro estudio, ya que en ellas pueden encontrarse testimonios en primera persona del vínculo entre copla y experiencia homosexual armarizada durante el franquismo. En concreto en la pieza titulada *Si a un niño le gusta la copla* varios hombres homosexuales comentan cómo se identificaban desde niños con aquellas historias de amor cantadas por Concha Piquer, Juanita Reina o Rocío Jurado.

La conversación comienza con una observación de uno de los participantes sobre el gusto por los musicales estadounidenses como marcador social de homosexualidad: “En mi generación si te gustaban los musicales americanos eras marica, eso estaba clarísimo: tú ibas con un grupo de amigos de tu colegio o de tu pandilla y de repente cantabas cualquier canción de *West Side Story* y no te digo de *Sonrisas y lágrimas* y tal... entonces, claro: el maricón (...) Era un adjetivo que iba unido a esos gustos”. Rápidamente otro de los participantes saca a colación -en el mismo sentido- la copla, desencadenando la siguiente conversación:

- En Andalucía eso pasa con la copla. Si a un niño le gusta la copla es como la alarma de que ese niño es maricón seguro y es el momento en el que el padre se da cuenta...
- ¡Y si se pone un vestido ya! (todos ríen)
- (...)
- [Refiriéndose a la copla] ¡A mí me fascina!
- ¡A mí me enloquece!
- (...)
- Antes era un sinónimo: si te gustaba mucho la copla de chiquitito, eras marica

En su estudio sobre los musicales producidos por la Metro-Goldwyn-Mayer durante las décadas treinta, cuarenta y cincuenta, Steven Cohan confirma la consabida trabazón entre este género y la homosexualidad en el contexto anglosajón: en el argot gay de la época el término “musical” se empleaba con el significado codificado de gay y decir de alguien que le gustaban los musicales o que era “muy musical” equivalía -como dicen los participantes que sucedía con el gusto por la copla en el contexto español- a decir que era gay.⁵¹⁶ Alberto Mira, pionero en el estudio del vínculo subcultural entre copla y homosexualidad, también plantea -al igual que hacen quienes participan en la conversación mencionada- cierto paralelismo

⁵¹⁶ Cohan, *Incongruous entertainment*, 17.

entre ambos fenómenos culturales cuando comenta lo siguiente. Por ejemplo, refiriéndose al transformismo coplero, dice:

This approach to popular song during Francoism does encourage the same camp reactions as the Broadway musical did in the US. Many of the copla female artists became homosexual icons: Lola Flores and Rocío Jurado in particular had a homosexual following, although, again, the way this following materialized textually is less consistent than in the case of the Broadway musical. Unfortunately, whereas the Broadway appropriations have been kept alive by US homosexuals, the culture around copla is disappearing fast from Spanish culture.⁵¹⁷

Tanto el musical como la copla participan de lo que Halperin llamó “traditional gay male culture”: una subcultura homosexual basada en la apropiación de la cultura *mainstream* en un ejercicio de relectura y codificación que -en una época donde la explicitud constituía un riesgo difícil de asumir- podía pasar desapercibido para quienes no estuvieran familiarizados con dichos códigos.⁵¹⁸ Como discurso resultado de la era de la represión, las subculturas homosexuales y *queer* han utilizado la cultura disponible para, en una lectura alternativa de la misma (a veces incluso propiciada por algunos códigos desplegados en ella), obtener una fuente de identificación y placer a menudo teñido de ironía, así como suplir la carencia de discursos explícitamente *queer*. En este sentido la principal función de este tipo de recepción de la copla sería funcionar, como dice Mira a propósito del camp pre-Stonewall, “como mecanismo de defensa para soportar la violencia emocional y la represión política de que era objeto el homosexual”.⁵¹⁹ Si bien creemos, en la línea de Lomas,⁵²⁰ que no toda identificación subcultural con la copla durante el franquismo puede ser leída como camp, consideramos que sí existió una veta decididamente camp en algunas canciones y performance copleras que -haciendo uso del humor- propiciaron una identificación desde la “distancia comprometida” de la que habla Mira. Más adelante abordaremos esta veta humorística de la copla, pero en cualquier caso consideramos que el grueso de la identificación homosexual con la canción española conectaba más bien con una vertiente dramática del género que a menudo era recibida con todo el desgarró y seriedad al representar las más dolorosas similitudes con la experiencia homosexual armarizada. En este sentido Mira ha explicado con detalle cómo la

⁵¹⁷ Mira, «Distanciamientos Comprometidos», 13.

⁵¹⁸ Halperin, *How to Be Gay*.

⁵¹⁹ Mira, *Para entendernos*, 152.

⁵²⁰ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género».

sentimentalidad y dramatismo de la copla -en ocasiones, como veremos, fruto de una autoría *queer*- y la identificación con la figura de la folclórica harían de la copla un campo ideal para estos ejercicios de apropiación de la canción española como vía de supervivencia durante una época de espantosa represión.

Los participantes en la conversación de *Músicas memorables* se refieren en su conversación precisamente a esta veta dramática de la copla y más concretamente al ya mencionado mecanismo subcultural de identificación con lo femenino. Pese a que parecen apuntar en un momento dado al carácter estereotipado de la conexión entre copla y homosexualidad, no solo coinciden enfáticamente en su gusto por la canción española, si no que -preguntados por el motivo de esta vinculación entre copla y homosexualidad- elaboran sus propias hipótesis al respecto:

Yo creo que porque las letras de la copla en general eran todas iguales. Era una mujer que está super atormentada porque no puede conseguir a su hombre y en el fondo tú estás escuchando eso y lo estás sintiendo (...) No encontrabas a alguien con quien compartir eso y de repente una serie de canciones... ¡ya ves tú lo que tiene que ver un niño de diez años con una señora hablando de un señor que viene a caballo! Pero siempre hay historias en las que te puedes reconocer una parte... una parte como trágica.

Si este participante apuntaba a la recurrencia temática del amor frustrado y el componente dramático de la canción española como una de las claves de su éxito entre el público homosexual -cuestiones que coinciden con el análisis de Mira- otro compañero explicitaba que la lectura alternativa de las historias de la copla que permitía que los homosexuales que escuchaban aquellas canciones sintieran el conflicto y el deseo femenino como propio: “Las canciones se utilizaban del revés....Yo soy la *otra* (...) Tú sin poner nombre algo que se te clavaba y a ti cuando cantabas eso tampoco te permitías que fuera la imagen de un tío [refiriéndose a la persona objeto de deseo a la que se dedicaba la canción]...pero no era una tía”.

Sobre este mecanismo de identificación con la voz femenina comentaba otro participante: “Incluso tú mismo cuando cantabas algo de Rocío Jurado (...) tú mismo te dabas cuenta de que te estabas metiendo en el papel de una mujer entonces...eso la sociedad lo veía así”. La matización final (“eso la sociedad lo veía así”) parece apuntar a cierto retraimiento en el discurso, a cierta “tranquilización” sobre el espinoso tema de la identificación con lo femenino aduciendo -en una suerte de desplazamiento de la “culpa”- a que era un agente externo (la sociedad) quien lo veía así. Es posible leer esta rápida reformulación como una

respuesta al temido paradigma de la inversión sexual, habitualmente enarbolado por discursos estigmatizadores que veían en el hombre homosexual a una especie de mujer. El temor a sancionar dichos postulados ha estado en la base, como señala Lomas, del rechazo a estas dinámicas subculturales basadas precisamente en una identificación con el género “opuesto”: “esto resulta conflictivo para muchos homosexuales. Resulta mucho más cómodo y menos tenso pensar la homosexualidad en términos de identidad y de deseo por personas del mismo sexo que aceptar y reconocer la conflictiva noción de la feminidad”.⁵²¹

Continuando con su disección de la copla, los participantes en la conversación apuntan a un fenómeno concreto fundamental en el tema que nos ocupa y que trataremos más adelante. Me refiero a las prácticas escénicas de los llamados “cancioneros” (Rafael Conde El Titi, Antonio Amaya, Tomás de Antequera...), quienes llevaron a escena -incluso durante el franquismo- una masculinidad contrahegemónica caracterizada por el artificio, la teatralidad, el exceso estético y la pluma:

Luego había los cantantes masculinos que cantaban copla y trabajaban en revista, ¿os acordáis? que salían que parecían vestidos de mujer...con unos volantes, con blusas de faralaes (se escuchan risas, exclamaciones) bordadas, con unos movimientos absolutamente femeninos. Entonces para los espectadores, para el público que un hombre le gustara la copla era una mujer.

El tono con el que hablan de ellos parece insinuar cierta distancia e incluso una vuelta a la preocupación sobre el paradigma de la inversión sexual antes mencionado: se presenta a los cancioneros que exhibían su pluma como el motivo de que la gente pensara que un hombre al que le gustaba la copla era en realidad una mujer. Como veremos, el arte de estos cancioneros supuso, con el lenguaje estético de la copla como coartada, un verdadero oasis de visibilidad y una de las vetas más interesante de las prácticas *queer* en torno a la canción española.

La parte de *Músicas memorables* que apela a nuestro objeto de estudio se cierra con la composición de una canción titulada “Yo soy esa” en la que, sobre los mimbres estéticos y sentimentales de la copla, los distintos participantes tematizan la identificación homosexual

⁵²¹ Lomas Martínez, 70.

con las intérpretes de este género. Estos son algunos de sus versos, de nuevo muy relevantes en cuanto a nuestro objeto de estudio:

Esperando mi lugar
entre las matas
soy la otra, la querida
mal *pagá* en la oscuridad

Con cuidado
de que nadie descubriera
confesamos para no ofender a dios
me veía
reflejado en la coplera
y en la pena
de su atormentado amor

Yo soy esa
Soy el Titi, Mari Trini
Y a los hombres
que yo amo canto así
que esas pobres muchachitas
ya no tengan que sufrir
la decepción que yo sufrí

Si el título apunta a la canción sobre una prostituta (“oscura clavellina” en el lenguaje poético de la copla) que hiciera célebre Juanita Reina y que luego versionara con gran éxito Isabel Pantoja, en la composición encontramos también referencias intertextuales a otros temas como “Romance de la otra” de Concha Piquer (“soy la otra”) o “La bien *pagá*” de Miguel de Molina (“mal *pagá* en la oscuridad”). Las tres coplas mencionadas refieren al ámbito de las transgresiones sexuales femeninas ya que sus protagonistas ocupan los espacios ilícitos de la prostitución y el adulterio.

La voz poética, un hombre homosexual que espera su “lugar entre las matas”, las evoca para referir el carácter igualmente clandestino de la práctica del *cruising* -o, en una expresión más acorde al contexto español, “la carrera”- que está llevando a cabo. Seguramente pensando en las dobles vidas de algunos de sus potenciales compañeros sexuales, se siente “la querida, la otra”. En contraste con el tono dramático y sentimental, el cambio de letra de la copla de Molina para, aduciendo al carácter furtivo pero gratuito del intercambio sexual, nombrarse como una “mal *pagá* en la oscuridad” introduce un componente humorístico típicamente camp... Resulta interesante observar cómo este componente estaba ausente en las conversaciones del grupo sobre su identificación con la copla durante el franquismo pero aparece en esta reelaboración posterior. La canción, enunciada desde la visibilidad

homosexual, constituye en ese sentido un ejemplo de camp post-Stonewall que (como muchos de los reciclajes camp que estudiaremos en el próximo capítulo) evoca, en un ejercicio memorístico, los mecanismos de identificación que marcaron la subcultura homosexual armarizada.

Si la vinculación entre copla y supervivencia durante el franquismo ha sido frecuentemente enunciada desde la brillante aproximación fílmica Basilio Marín Patino en su *Canciones para después de una guerra* (“Era aquel primer cantar, era también la primera alegría en medio del silencio. Aquel prolongado y aturdido silencio. Aquel terrible silencio”)⁵²² hasta el pormenorizado estudio de Stephanie Sieburth sobre el papel de la copla como canalizadora del duelo forzosamente clandestino de los vencidos,⁵²³ este vínculo adquiere connotaciones particulares en el caso de las personas que no encajaban en la heteronorma. La copla, decía Terenci Moix, es poesía “pero también testimonio de la ternura que toda una colectividad necesitó desesperadamente y que las ilustres doña Concha, doña Juana o doña Imperio repartieron a manos llenas”:⁵²⁴ esta necesidad colectiva se tornaba, para las personas LGTBIQ+, en afán de refugio y voluntad de identificación.

En los siguientes apartados analizaremos distintas vetas del vínculo entre canción española y homosexualidad durante el franquismo. Por un lado nos centraremos en la subcultura homosexual de identificación con lo femenino en la copla (dentro de la cual distinguiremos una vertiente dramática de una vertiente más humorística más cercana a lo camp) y por otra parte abordaremos la puesta en escena de la pluma homosexual relacionada con los contornos expresivos de la copla.

Para nuestra aproximación atenderemos tanto a las interpretaciones como a la letra de las canciones, en sus características tanto temáticas como estilísticas. Hablaremos de la existencia de un subtexto homosexual -fruto de una autoría *queer* en el caso de Rafael de León, en el que nos centraremos- en el canon mismo del género, cuestión que entronca a su vez con la histórica complicidad y superposición entre la cultura *queer* y algunas cuestiones ya abordadas en el capítulo anterior que, como la sentimentalidad o el exceso dramático, vinculan a la copla

⁵²² Basilio Martín Patino, «Canciones para después de una guerra», 1976.

⁵²³ Sieburth, *Coplas para sobrevivir*.

⁵²⁴ Moix, *Suspiros de España*, 16.

con el *kitsch* y el melodrama. La centralidad del silencio, los amores prohibidos y el señalamiento social en la copla terminan de apuntalar este subtexto que resultaba fácilmente rescatable por los iniciados (los que *entendían*). Consideraremos también el papel central de los intérpretes de estas canciones, que -como decíamos- dividiremos en dos: por un lado las llamadas folclóricas y por otro lado los denominados cancioneros. Sobre ellas analizaremos su estatus de divas y cómo la especificidad de su construcción como artistas y personajes públicos contribuyó a convertir la copla en un espacio de identificación para las disidencias sexuales. A propósito de los cancioneros indagaremos en la manera en que la condición de depositaria de cierta *queerness* ibérica de la copla -siguiendo en este punto las investigaciones sobre el flamenco de Alicia Navarro- posibilitó la existencia de expresiones *queer*, especialmente aquellas relacionadas con la pluma masculina, en el canon mismo del género.

4.2. “Lo escuchabas y lo estabas sintiendo”: subcultura homosexual de identificación con lo femenino en la copla

En el proceso de identificación subcultural con la copla entran en juego varios factores que tienen que ver tanto con las letras de las canciones como con el particular carácter de las interpretaciones de las folclóricas. Algunas de estas claves coinciden, como veremos, con la vinculación de la copla con los contornos del *kitsch* y el melodrama, cuestión que abordamos en el tercer capítulo. Precisamente quisimos destacar esa cuestión, además de para explicar la raigambre de muchos de los estereotipos reproducidos en la copla y su uso en la maquinaria propagandística del llamado *kitsch* franquista- para evidenciar las concomitancias entre el ámbito de lo femenino (cuya alterización explica en buena medida la vinculación de la copla con lo *kitsch*) y lo homosexual y en última instancia apuntar a la consiguiente complicidad entre ambos: complicidad -a veces en tensión, como veremos en el último capítulo- que consideramos que perfila en buena medida los contornos de este género, tanto en su vertiente melodramática como en su minoritaria pero significativa vertiente cómica.

4.2.1. “Mátame de pena pero quiéreme”: sufrimiento, martirio e identificación

Perfilada la vinculación entre copla y melodrama en el capítulo anterior, para entender ese “sentir de otra forma” que basa la identificación subcultural con la copla en el sufrimiento (recordemos: los que tenían que “conformarse llorando por dentro mientras Juanita Reina desgranaba sus sentimientos en forma de canción”) nos valdremos de los estudios sobre el

éxito del melodrama cinematográfico entre el público *queer* llevados a cabo por autores como Benshoff y Griffin. Algunas de las cuestiones a las que aducen para este éxito son la tematización de la presión de las expectativas sociales y familiares, la representación de historias de amor plagadas de sufrimiento, los amores prohibidos o la expresión de un deseo que se presenta como problemático. En el plano estético hablan del exceso y la desmesura de su estilo visual, así como de la dramática teatralidad de las interpretaciones (especialmente las de las actrices).⁵²⁵

En la misma línea señala Mira que “el melodrama se considera, como el musical, cosa de mujeres” y la identificación homosexual con él supone una transgresión. El gusto por el melodrama y su emocionalidad desatada implica un desacato ya que, en palabras de Mira, “a los hombres tradicionalmente se nos enseña que las emociones han de aniquilarse, sublimarse en acción o violencia, cuando no dejarse de lado o negarse”.⁵²⁶ El mecanismo del melodrama es justamente el contrario: la exhibición y espectacularización de las emociones. Este énfasis en lo sentimental, y en concreto en la problematización del deseo de la protagonista, es una de las claves de este gusto gay por el melodrama, enfatizado por el hecho de que el objeto de deseo sea masculino en estas narrativas. La importancia subcultural del melodrama vendría dada por la facilidad de muchos homosexuales de establecer vínculos emocionales con ellos en buena medida basados en la identificación entre su propia experiencia vital y los conflictos a los que las protagonistas se enfrentan. En cuanto a cuestiones formales Mira destaca el preciosismo y la espectacularidad: el melodrama, resume “utiliza las superficies para ahondar en las emociones: el entorno físico parece estar ahí para reflejar los sentimientos, para proyectar realidades internas”.⁵²⁷ Todas estas cuestiones tanto temáticas como formales las encontramos -como ha explicado Mira- en la canción española y en muchos de los productos culturales relacionados con ella. De hecho aclaran el vínculo entre subcultura *queer* y copla y revelan, recordando a los participantes de *Músicas memorables*, lo que tenía que ver un niño de diez años que descubría su homosexualidad en una sociedad represiva con “una señora hablando de un señor que viene a caballo”.

⁵²⁵ Harry M. Benshoff y Sean Griffin, *Queer images: a history of gay and lesbian film in America*, Genre and beyond (Lanham, Md: Rowman & Littlefield Pub, 2006), 71-78.

⁵²⁶ Mira, *Miradas insumisas*, 223.

⁵²⁷ Mira, 225.

Ese “sentir de otra forma” del que hablaba Pérez lejos de suponer una interpretación alternativa al género y alejada de su idiosincrasia, estaba de hecho motivada por muchos elementos que constituyen el núcleo temático y expresivo de las letras de la copla. Si cualquier aproximación al canon poético de la canción española se torna imposible sin acudir a la figura de Rafael de León, el tema que nos ocupa todavía más. Su “talento literario largo tiempo ignorado por la Alta Cultura”⁵²⁸ es en gran medida responsable de muchos de estos elementos temáticos y formales que posibilitan -cuando no invitan abiertamente- una lectura *queer* de estas canciones. Como destaca Lomas, Rafael de León es “uno de los creadores queer más importantes de la cultura popular del franquismo, así como uno de los más influyentes en el desarrollo de la subcultura homosexual española durante la dictadura, dados los intensos vínculos emocionales que muchas personas queer desarrollaron con la copla, sus divas y sus letras”.⁵²⁹

Algunos de estos rasgos coinciden significativamente con aquellas características que explican a su vez la vinculación de la copla con el *kitsch*: como comentábamos en el capítulo anterior, cuestiones como la sentimentalidad melodramática, el carácter formulaico o el gusto por el artificio propiciaron que la canción española fuera sometida a los rigores de unos árbitros del buen gusto que, con la adscripción del género a lo *kitsch*, castigaban también su vinculación a lo popular y a lo femenino. Precisamente esos mismos rasgos ya comentados dan también buena parte de la clave de su relación con la subcultura homosexual. Perfilados ya estos rasgos del corpus coplero en tanto que su vínculo con el *kitsch*, pasamos ahora ahondar en su especificidad como parte de la autoría *queer* de León. Hablaremos, en concreto, de la presencia de marcadores temáticos como el silencio o el señalamiento social que apelan especialmente a la experiencia homosexual.

Como frecuentemente se ha estudiado a propósito de la cripto-homosexualidad de autores como Tennessee Williams,⁵³⁰ es probable que personajes femeninos como la Lirio, la Parrala o la Zarzamora sirvieran a León como vía para la expresar las tensiones que lo invadían. Conceptualizarlas como hombres a consecuencia de ello no parece -concordamos

⁵²⁸ Moix, *Suspiros de España*, 28.

⁵²⁹ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 236.

⁵³⁰ Babuscio, «Camp and the Gay Sensibility», 52.

con Mira - demasiado productivo, pero es evidente “que la expresión de sentimientos que le tocaban muy de cerca era importante en la elección de motivos y de imagería” en su obra.⁵³¹ Encarcelado en Barcelona durante la guerra por su supuesta desafección a la República (acusación seguramente agravada por su origen aristocrático),⁵³² León alcanzó sus mayores cotas de éxito durante la dictadura franquista, especialmente en sus colaboraciones con Antonio Quintero y Manuel Quiroga (Fig. 19). Las aproximaciones a su figura hasta hace poco han hablado -empleando los mismos recursos eufemísticos que solía emplear el propio poeta- de “silencios” y “sombras” en cuanto a su vida personal: así lo hacía la biografía que precedía a la antología *Poemas y canciones de Rafael de León*, de Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara y Jorge Jiménez Barrientos,⁵³³ aspecto que sería subsanado en aproximaciones posteriores como la que lleva a cabo el trabajo biográfico de Daniel Pineda Novo.⁵³⁴

También la obra de teatro *En tierra extraña* -escrita y dirigida por Juan Carlos Rubio y estrenada el 11 de Noviembre de 2021 en el Teatro Español de Madrid- recupera la figura de León e incorpora, como parte central de la trama, un tratamiento explícito de su homosexualidad. Interpretado por Avelino Piedad, el personaje de Rafael de León posibilita un encuentro entre los personajes de Concha Piquer (a la que da vida la actriz y cantante Diana Navarro) y Federico García Lorca (Alejandro Vera) (Fig. 20). La cantante quiere que el poeta granadino componga una canción para ella, lo que sirve de excusa a un encuentro en el que se desgranarán aspectos de la vida tanto artística como privada de los tres. León funciona en todo momento como punto de unión entre la cantante y el poeta granadino. Por un lado su relación de complicidad con la Piquer va más allá de lo laboral y parece basarse en cierta identificación entre su propia alteridad y las transgresiones a la feminidad tradicional que representa la figura de la valenciana: se señala, por ejemplo, la semejanza entre la situación sentimental de ella como la *otra* (en ese momento el que sería su marido continuaba todavía casado con su primera mujer) y la homosexualidad de él.

⁵³¹ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 348.

⁵³² Su nombre completo era Rafael de León y Arias de Saavedra y ostentó los títulos nobiliarios de VIII marqués del Valle de la Reina, VII marqués del Moscoso y IX conde de Gómara.

⁵³³ Rafael de León, *Poemas y canciones de Rafael de León*, ed. Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara, y Jorge Jiménez Barrientos (Sevilla: Alfar, 1997).

⁵³⁴ Daniel Pineda Novo, *Rafael de León, un hombre de copla*, Memorias y biografías / Almuzara (Córdoba: Editorial Almuzara, 2012).

El reconocimiento mutuo como parte -hasta cierto punto- de una misma otredad destinada a entenderse se plantea desde las circunstancias mismas en que se conocieron, circunstancias que los personajes recuerdan divertidos y a las que hizo alusión la propia cantante en una entrevista de Manuel Vicent de 1981:⁵³⁵

Oigo una vocecita dulce: «¿Se puede?». Pase. Y entra Rafael vestidito de soldado. Se quita la gorrita y me dice con el cuello torcido: «¿Usted es Conchita Piquer?». Y yo le contesté: «¿Y usted es maricón?». «¡Huy! ¿En qué lo ha notado usted?». «En la gorra». Y allí mismo nos hicimos amigos, y luego hemos pasado la vida juntos, como dos hermanas.⁵³⁶

Si este *outing* inicial tuvo lugar en el espacio privado del camerino tras una actuación de la cantante en la capital hispalense, en la obra *En tierra extraña* es un ensayo sin público en un teatro vacío el que sirve para recrear la experiencia de la homosexualidad en el ámbito artístico de la época: en muchas ocasiones ocultada al ojo público, pero vivida con un grado variable de naturalidad dentro del gremio.

El vínculo del personaje de Rafael de León con Lorca (atravesado por el deseo, ya que la obra ficciona un enamoramiento hacia el autor de *Romancero gitano*) se articula en buena medida de acuerdo con las claves -muchas veces codificadas- de la socialización homosexual de la época. Estas claves son desveladas en numerosas ocasiones por un guion que se esfuerza en desgranar este código ante al público para hacerlo plenamente partícipe de la veta homosexual de la trama, como sucede con la escena en que los personajes explican el *epentismo* a Concha Piquer. Además de los guiños, intercambios irónicos y amaneramiento general del lenguaje de los dos personajes masculinos, estos llevan a cabo ciertas prácticas paródicas en torno a la copla y la figura de la folclórica susceptibles de ser leídas como camp: esto es especialmente evidente en la escena en que, cuando la Piquer se encuentra ausente de la escena, León y Lorca llevan a cabo una imitación humorística de la valenciana que incluye un asomo de travestismo al emplear parte de su propia indumentaria. Este retrato de cierto camp pre-Stonewall, junto a las cuestiones anteriormente mencionadas, apuntala nuestra concepción de *En tierra extraña* como una reelaboración contemporánea que ahonda en el

⁵³⁵ El mismo Vicent dedica a la recreación de la figura de Concha Piquer la biografía novelada de reciente publicación *Retrato de una mujer moderna*, editada por Alfaguara en 2022.

⁵³⁶ Manuel Vicent, «El baúl de Concha Piquer», *El País*, 17 de octubre de 1981, https://elpais.com/diario/1981/10/17/sociedad/372121201_850215.html.

vínculo entre copla, homosexualidad (y, puntualmente, camp), otorgándole a este fenómeno una visibilidad que fue imposible en la época.

Según Alberto Mira, Rafael de León -el más cantado y recitado de los poetas españoles- autor de las imágenes más intensas, las tramas más desmesuradas y las historias más apasionadas de la copla. En su lectura del corpus poético de León llama la atención sobre la construcción de una voz masculina desplazada de los cánones de la masculinidad, la recurrencia a motivos inusuales y heterodoxos y la ambigüedad en términos de género tanto de la voz poética como de la persona receptora de la pasión a la que aluden sus versos. Las aproximaciones de García Piedra y Gil Siscar a la obra de León inciden en este último punto. La tendencia a la indeterminación del género gramatical favorece una lectura en clave homosexual que el público entendido sigue rescatando incluso cuando estos poemas se *heterosexualizan* al convierten en canciones cantadas por mujeres. En palabras de García Piedra: “¿Un poema homoerótico transformado en copla heterosexual que acaba siendo sentido, reformulado o interiorizado como amor homosexual? Así fue, en efecto”.⁵³⁷ Esto sucede, por ejemplo, con piezas como “Encuentro”, interpretada como canción por Paquita Rico⁵³⁸ y recitada también por Lola Flores:⁵³⁹

Me tropecé contigo en primavera,
una tarde de sol, delgada y fina,
y fuiste en mi espalda enredadera,
y en mi cintura lazo y serpentina
me diste la blandura de tu cera,
y yo la sal de mi salinas,
y navegamos juntos sin bandera,
por el mar de las rosas y las espinas
y después, a ser dos ríos
sin adelfas, oscuros y vacíos,
para la boca torpe de la gente
y por detrás, dos lunas, dos espadas,
dos cinturas, dos bocas apretadas,
y dos arcos de amor de un mismo puente.

⁵³⁷ Juan Carlos García Piedra, «Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León», *Scriptura*, n.º 19 (2008): 199.

⁵³⁸ Paquita Rico - *Encuentro* (1970/HD), 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=Va8MG1C1RB0>.

⁵³⁹ Lola Flores recita «Mi amigo» al piano con F. Campuzano, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=au0xV8cUJ0c>.

Entre las cuestiones que sugieren una lectura homoerótica se encuentran la idea de igualdad e identificación entre los amantes a la que apuntara también Mira,⁵⁴⁰ especialmente en los versos finales: “dos cinturas, dos bocas apretadas/ y dos arcos de amor de un mismo puente”. También la imagen de dos ríos “sin adelfas, oscuras y vacías/para la boca torpe de la gente” alude a un tiempo “a la imposibilidad de procrear, así como al hecho de tratarse de un amor prohibido y/o criticado socialmente.”⁵⁴¹

El hecho de que fueran mujeres como Paquita Rico o Lola Flores quienes interpretaran esta pieza, si bien no clausuraba las distintas posibilidades interpretativas, conducía en un principio a una lectura heterosexual. Lo mismo sucedía cuando Rocío Jurado,⁵⁴² Maruja Garrido o de nuevo Lola Flores interpretaban el que tal vez sea el caso más claro de homoerotismo en los poemas de León convertidos en canción. Me refiero a “Duda”, que se convertiría -musicada por Juan Solano- en la canción “Mi amigo”. El uso de la palabra “amigo” entronca con una larga tradición donde prima la voz poética femenina (piénsese en las cantigas de amigo medievales), pero al mismo tiempo puede referir a la costumbre de emplear este término como eufemismo para referir relaciones entre personas del mismo género. Versionada por Bambino, la carga homoerótica de la letra afloraría de nuevo.⁵⁴³

¿Por qué tienes ojeras esta tarde?
¿Dónde estabas, amor, de madrugada,
cuando busqué tu palidez cobarde
en la nieve sin sol de la almohada?

Tienes la línea de los labios fría,
fría por algún beso mal pagado;
beso que yo no sé quién te daría,
pero que estoy seguro que te han dado.

¿Qué terciopelo negro te amorena
el perfil de tus ojos de buen trigo?
¿Qué azul de vena o mapa te condena

al látigo de miel de mi castigo?
¿Y por qué me causaste esta pena
sí sabes, ¡ay amor! que soy tu amigo?

⁵⁴⁰ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 346-348.

⁵⁴¹ García Piedra, «Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León», 193.

⁵⁴² Rocío Jurado - *Mi amigo*, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=QYH05a5Df5o>.

⁵⁴³ BAMBINO «MI AMIGO» FLORIDA PARK II, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=62UdBHixzUE>.

Lomas destaca dos momentos televisivos en torno a esta canción que considera especialmente elocuentes respecto su potencial expresivo subcultural vinculado a la homosexualidad. En primer lugar destaca el dúo que los propios León y Solano hicieron de la misma en 1982 en el programa *Esta noche*:⁵⁴⁴ “no era necesario que enunciaran la palabra “homosexual” para hablar de sí mismos; su elección y su emoción al interpretar precisamente dicho tema hablan por ellos”.⁵⁴⁵ En segundo lugar menciona un ejemplo más reciente -de 2002- del programa *Contigo*, conducido por María del Monte, al que acudieron como invitados Rocío Dúrcal, Pastora Soler y el padrino artístico de ambas: Luis Sanz. La Dúrcal le dedica a Sanz precisamente esta canción: “Todos saben lo que significa esa canción; sin embargo, nadie lo dice explícitamente. Dúrcal dice que es “una canción que a Luis le gusta mucho (...) muy especial” (...) y Dúrcal incluso utiliza el eufemismo “muy lorquiana”.⁵⁴⁶

También en las canciones de León que, lejos de ser adaptaciones de poesías, fueron concebidas como tales reverberan los ecos de un amor forzosamente prohibido que invitan a pensar en la homosexualidad. Esto sucede, como señala García Piedra, en “Novio”. Cantada por Concha Piquer (también por Dolores Vargas), cuenta la historia de dos amantes incomprendidos por la sociedad que, sin que se explicita por qué -de nuevo la vaguedad como mecanismo de apertura interpretativa- no quieren o no pueden contraer matrimonio:⁵⁴⁷

Nadie comprende lo nuestro,
es algo maravilloso.
Nadie nos pregunta nada
porque ya lo saben todo.
Novio, novio mío,
siempre novio.
(...)
No nos casaremos nunca,
y siempre seremos novios

⁵⁴⁴ *Rafael de León y Juan Solano - Esta noche (1982)*, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=_ljymk60FSI.

⁵⁴⁵ Santiago Lomas Martínez, «La copla de Rafael de León desde una perspectiva “queer”: del deseo atormentado al goce “camp”», en *Copla, ideología y poder*, ed. Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo (Madrid: Dykinson, 2020), 277, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7873648>.

⁵⁴⁶ Lomas Martínez, 277.

⁵⁴⁷ Juan Carlos García Piedra y Joan Carles Gil Siscar, «Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica», en *Diàlegs gays, lesbians, queer: Diàlegs gays, lesbianos, queer*, ed. Julián Acebrón Ruiz y Rafael M. Mérida Jiménez (Universitat de Lleida, 2007), 67.

Tanto el ejemplo de “Mi amigo” como el de “Novia” son señalados por Pérez en su artículo sobre la homosexualidad en la canción española.⁵⁴⁸

Mira también alude al hecho de que las coplas de León hablen frecuentemente de “secreto” y retraten un amor casi siempre culpable y perseguido.⁵⁴⁹ La tematización del secreto y el silencio -cuestiones tan cercanas a la experiencia LGTBIQ+ en contextos de represión- aparece en el “tormento callao” de “Dolores la Petenera” (León, Valerio y Quiroga) o en la pasión clandestina descrita por la protagonista de “Silencio, cariño mío” (Quintero, León y Quiroga):

Silencio, cariño mío
no te escapes de mi boca
escóndete en mis *sentíos*
aunque yo me vuelva loca

El carácter indeterminado de la motivación de ese silencio (en ningún momento se nos dice la razón por la que ese amor ha de ser secreto) no hace sino potenciar el rendimiento interpretativo de sus historias, que -gracias a los espacios abiertos a través de la vaguedad y la elipsis narrativa- son más susceptibles de ser apropiadas por el oyente para sus propios fines. En otras ocasiones hemos llamado la atención precisamente sobre el doble silencio que en muchas ocasiones articula las historias de la copla:

Muchas de las historias de la copla se articulan de hecho en torno a un doble silencio: el silencio narrativo que nos hurta en forma de elipsis ciertos detalles de lo que se cuenta y el silencio que caracteriza a una gran parte de sus personajes. Igual que nunca llegamos a saber a ciencia cierta por qué bebe *La Parrala* o por qué *Rocío* pasa de escuchar los galanteos de su novio a meterse a monja, la construcción de estos personajes se cimenta en un silencio que a menudo contrasta con el murmullo que sus vidas desatan entre quienes las rodean.⁵⁵⁰

Las murmuraciones y rumores suelen tomar la forma de una voz colectiva identificada con el pueblo, el barrio o las vecinas: las “malas lenguas” (“El romance de la otra”) o “el decir de los demás” (“Te he de querer mientras viva”, de León y Quiroga) conforman un sujeto grupal que, a la manera del coro en las tragedias de la Grecia Clásica, ejerce a menudo

⁵⁴⁸ Pérez Rodríguez, «La homosexualidad en la canción española».

⁵⁴⁹ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 346-348.

⁵⁵⁰ Lidia García García, «¿Qué tienen “las zarzamoras”? Resistencia camp en bata de cola», en *Cruising Torremolinos: cuerpos, territorio y memoria*, ed. Javier Cuevas del Barrio y Ángelo Néstore, Plural (Valencia: Tirant Humanidades, 2022), 196.

un papel mediador explicando la acción o interviniendo en el desarrollo de la misma. En las letras de León (como sucede también con “noria que va rodando pregonando lo que quiere” ante la que la “Campanera” de Naranjo, Murillo y Monreal “alza la frente y hecha a cantar”) esa voz colectiva portadora de habladurías vehicula también el señalamiento social al que las protagonistas de la copla se enfrentan, generalmente por una transgresión en el ámbito sexual. El indeciso “que sí, que sí, que no, que no” sobre el motivo del alcoholismo de “La Parrala” (León, Valerio y Quiroga) no solo interroga su vida amorosa, sino que funciona como una condena indirecta a los distintos aspectos de su existir (su oficio de cantaora, su ocupación de espacios de socialización tradicionalmente masculinos...). Si la Parrala canta “para dar más que decir”, es frecuente que otras protagonistas señaladas de las coplas de León opten, frente al murmurar de las gentes, precisamente por el silencio. Aparece así el motivo de la verdad oculta, de un secreto que nunca llega a desvelarse y del que solo la protagonista es conocedora. Esto sucede, por ejemplo, en “La Lirio” (Quiroga, León y Ochaíta), que también vive en carne propia el señalamiento y el decir de los demás:

Se dice si es por un hombre
se dice que si es por dos
pero la verdad del cuento
¡ay, señor de los tormentos!
la saben la Lirio y Dios.

Este señalamiento público que sufren muchas heroínas de León toma muchas veces la forma de un mote con el que se sustituye su identidad por la tragedia (“no llamarme Petenera que ese nombre es mi castigo” en “Dolores la Petenera” de León, Valerio y Quiroga) o la transgresión (“La loba, vaya una fama: no callarse, ¡qué más da!...pero a ver quién me lo llama con la cara *levantá*” en “La loba”, de León, Molina y Quiroga) que encarnan. La identificación con el sufrimiento de la mujer -ya sea por el señalamiento social o por la frustración amorosa de unos amores presentados casi siempre como imposibles – ha sido frecuentemente señalado como una de las claves del consumo subcultural de la copla por parte del público homosexual. Un gran cantidad de protagonistas de la copla sufren por amor y en muchas de sus historias, como sucede por ejemplo en “Lola la de los brillantes” (León y Quiroga) confluye el señalamiento social con el padecimiento fruto de una pasión:

Las que están en lo cierto
van diciendo por ahí
que al penal que está en el puerto
han visto a la Lola de ir.

La murallitas de *Cai*
Dicen que están derribando
Y en *toito* el mundo no hay
Quien contigo haga otro tanto
Porque a querer de veras se queda sola
Y no hay otra flamenca como la Lola
que a querer con fatiga ni ahora ni antes
hay quien gane a la Lola de los brillantes

Esta concepción del amor como sinónimo de dolor es central en el corpus poético de León y alcanza una de sus más elevadas cotas en “Te lo juro yo”:

Llévame por calles de hiel y amargura
ponme ligaduras y hasta escúpeme
échame en los ojos un *puñao* de arena
mátame de pena, pero quíereme

Lomas llama la atención sobre la ausencia -de nuevo- de género tanto en el yo como en el tú poéticos al tiempo que vincula sus imágenes de “la máxima crudeza, humillación e incluso violencia” a la larga tradición del martirio homosexual:

El texto genera un exceso emocional, estético y retórico que se sale de los cauces convencionales de lo que sería una canción de amor heterosexual (...). Con su énfasis en el deseo frustrado y la fantasía del martirio ejecutado por la persona deseada, la lírica de León desborda el marco convencional (y heteronormativo) de la canción de amor y entronca con toda una genealogía de imaginería homoerótica en torno al martirio de largo arraigo en la subcultura homosexual occidental, que se puede rastrear en la tradicional apropiación subcultural de la imaginería religiosa en torno a San Sebastián.⁵⁵¹

El amor como suplicio es especialmente claro en “Te lo juro” y otras canciones ya mencionadas como “Dime que me quieres” (“¿Quieres que me abra las venas/para ver si doy contigo?”) o “Trece de mayo” (Si tú me dijeras/que abriese mis venas/un río de sangre/me salpicaría”), que recurren a imágenes de penitencia y autolesión como símbolo de una tortuosa entrega amorosa.

También el sufrimiento derivado de una pasión fuera de la norma es la base emocional de la copla que más huella ha dejado en la memoria *queer* española: “Tatuaje” (León, Valerio y Quiroga). Estrenada en 1941, año en que fue la canción que más dinero recaudó en la Sociedad General de Autores,⁵⁵² se convirtió en el mayor éxito musical de la posguerra. En

⁵⁵¹ Lomas Martínez, «La copla de Rafael de León desde una perspectiva “queer”», 278.

⁵⁵² García Piedra, «Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León», 189.

una España donde muchos lloraban pérdidas o buscaban desaparecidos, esta canción sirvió para canalizar -como explica Stephanie Sieburth- el duelo forzosamente clandestino de los vencidos.⁵⁵³ Su ambientación en un bar portuario y su retrato de un encuentro sexual pasajero y semiclandestino al margen de los códigos morales del momento dan las claves de su lectura homoerótica, que ha sido emprendida por Alberto Mira tanto en *De Sodoma a Chueca* como en la entrada específica que le dedica en *Para entendernos*, donde la considera “un ejemplo clave del poder de la canción española para inspirar a los homosexuales durante los oscuros años del franquismo”.⁵⁵⁴ Entre los elementos de “Tatuaje” que remiten a tradiciones homosexuales destaca, además del sexo efímero, “la noche, lo ilícito y el desgarró” y el recurso a la figura del marinero, de larga tradición en la subcultura homosexual.⁵⁵⁵ También comenta la equiparación entre el deseo masculino y femenino que sugiere la simetría estructural entre la historia de la prostituta abandonada por el marinero y el abandono del que él mismo fue objeto por otra mujer que le quiso y le olvidó y cuyo nombre lleva tatuado en la piel.⁵⁵⁶ Terenci Moix ya apuntaba a esta lectura homosexual al afirmar que “una copla como Tatuaje era tan digna como el “Surabaya Johnny” de Bertolt Brecht, “de tema parecido: (la dama portuaria, el marinero de paso and *all the rest*)”.⁵⁵⁷ Ese “*all the rest*”, articulado en forma de guiño para entendidos, apunta a la lectura de la copla en clave homosexual. al igual que sucede frecuentemente con “Surabaya Johnny” en el contexto gay anglosajón.⁵⁵⁸

Otra de las gemas del repertorio de León, “Ojos verdes” (León, Valverde y Quiroga), encuentra las claves de esta identificación en el deseo igualmente fuera de los cánones -y particularmente lejos de las imposiciones del nacionalcatolicismo a la sexualidad femenina - de la protagonista: una prostituta que perdona el pago de un servicio a un cliente con el que

⁵⁵³ Sieburth, *Coplas para sobrevivir*.

⁵⁵⁴ Mira, *Para entendernos*, 705.

⁵⁵⁵ En la entrevista incluida en *El homosexual ante la sociedad enferma* Gil de Biedma recuerda el ataque lanzado por Juan Ramón Jiménez contra algunos miembros de la grupo del 27 a los que -en una acusación velada de homosexualidad- reprochaba cantar “a los marineritos” en lugar de a la mujer como hacían los de su generación. Jose Ramón Enríquez y Bruce Swansey, «Una conversación con Jaime Gil de Biedma», en *El homosexual ante la sociedad enferma* (Barcelona, 1978), 200. Para una aproximación a la figura del marinero en la subcultura homosexual véase Alberto Mira, *Para entendernos*, 396-397.

⁵⁵⁶ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 348.

⁵⁵⁷ Moix, *Suspiros de España*, 38.

⁵⁵⁸ Georges-Claude Guilbert, *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love* (Jefferson: McFarland, 2018), 84.

ha sentido una gran conexión. Si bien permanece en la versión de Concha Piquer, que fue especialmente firme al enfrentarse a los intentos de censura ya comentados (llegando a pagar multas por mantener la canción con la letra original que ubicaba la historia en un prostíbulo), el elemento homosexual de la canción es particularmente intenso cuando quien la canta es Miguel de Molina. Su versión sobre el origen de la composición -que según él estuvo en un encuentro entre Federico García Lorca, Rafael de León, y él mismo- no hace sino reforzarlo: “Rafael empezó a contar una historia de marineros, una cosa de ojos verdes y le decía Federico “Pero oye, Rafael, tú vas a copiar mi romance sonámbulo” y él le contestó “Es que tú no has *inventao* el verde” (...) y en un *tête à tête* iban bordando la letra, casi salió perfecto ya”.⁵⁵⁹

En cualquier caso la base de la identificación homosexual con la historia de la prostituta, al igual que sucedía con la de la mujer que bebía de mostrador en mostrador buscando al marinero y tantos otros ejemplos señalados, es -como decíamos- el sufrimiento. Esta identificación tenía mucho que ver con las folclóricas que interpretaban estas canciones. En las folclóricas se activan a menudo las dinámicas propias de la figura de “la diva performadora como híbrido de mujer transgresora y sufridora” de la que habla con cumplido detalle Santiago Lomas a propósito del cine musical español durante el franquismo.⁵⁶⁰ Parte de esta transgresión viene dada por el hecho de que muchas de las protagonistas de estas historias se dediquen al siempre cuestionado mundo del espectáculo. En este sentido Lomas destaca, por ejemplo, películas escritas por Antonio Mas-Guindal y dirigidas por Juan de Orduña sobre cantantes y actrices como *La Lola se va a los puertos*, *El último cuplé* o *La Tirana*. Dentro del espectáculo es frecuente que estas estrellas cultiven la canción, cuestión que por otra parte “intensifica el carácter espectacular de la diva”⁵⁶¹ y apuntala su lectura *queer*: “entre las categorías de estrellas que funcionan como referentes entre los homosexuales, ninguna tiene la tradición histórica y el rendimiento cultural de la diva: la estrella que proyecta la imagen de mujer fuerte, difícil, magnífica, de emociones intensas”.⁵⁶²

⁵⁵⁹ *Miguel de Molina desde Buenos Aires: entrevista completa (1990)*, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=P4PAd9WBy6A>.

⁵⁶⁰ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 201-300.

⁵⁶¹ Mira, *Miradas insumisas*, 196.

⁵⁶² Mira, 196.

El componente de sufrimiento que acompaña a la transgresión social de estas mujeres muchas veces toma la forma -especialmente en las narrativas sobre divas performer favoritas de la subcultura homosexual, señala Lomas- de cierto contraste entre “la gloria pública y la tragedia privada”.⁵⁶³ Son mujeres -como las protagonistas de algunas de las películas más exitosas de Sara Montiel- que disfrutaban del éxito profesional y el aplauso del público pero que en el fondo, casi siempre por alguna cuestión relacionada con el amor romántico, son desgraciadas. “La mujer fuerte suele tener mala suerte con los hombres”, destaca Mira.⁵⁶⁴ Esto, apunta Lomas, aparece también en el corpus poético de la copla, en concreto en las historias de artistas desgraciadas en el amor como “La Lirio” o “La Zarzamora” e incluso en los cortometrajes que escribió Rafael de León: *La Parrala, Rosa de África*.⁵⁶⁵

Como explica Doty en una aproximación perfectamente aplicable (como de hecho hace Lomas) al caso de la copla, el origen de la identificación de los hombres homosexuales con lo femenino se debe a diversos factores, entre los que destaca una negociación de su propio deseo en un momento de notoria ausencia de personajes abiertamente homosexuales: estas divas interpretaban a personajes que expresaban de diversas maneras (casi siempre centradas en el conflicto), su deseo por los hombres.⁵⁶⁶ Además de esta negociación vicaria con el propio deseo, la complicidad basada en una marginalidad hasta cierto punto compartida a la que apuntaba Dyer (tanto mujeres como hombres homosexuales no casan con el sujeto privilegiado del discurso: el hombre heterosexual),⁵⁶⁷ se suma que las historias de la copla como sus intérpretes se articulaban muchas veces en torno a la divergencia gloria pública-tragedia privada antes mencionada.

La disonancia entre éxito público y desdicha personal en estas historias sobre bailaoras y cantantes -tanto en la canción española como en el cine musical- se ve a menudo amplificadas

⁵⁶³ Acaso el ejemplo más notable en este sentido es la identificación con la trágica vida de Judy Garland, atravesada por buena parte de las cuestiones comentadas: intensidad emocional, duplicidad desplegada en el binarismo éxito público/tragedia privada, etc. Véase Richard Dyer, *Heavenly bodies: film stars and society*, 2nd ed (London ; New York: Routledge, 2004).

⁵⁶⁴ Mira, *Miradas insumisas*, 196.

⁵⁶⁵ Sobre la dimensión creadora de León como guionista véase Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 226-33.

⁵⁶⁶ Doty, *Making Things Perfectly Queer*, 8.

⁵⁶⁷ Babuscio, «Camp and the Gay Sensibility».

por el conocimiento del espectador sobre la vida personal de la artista que interpreta a la diva (diva ella misma, claro está). Como comenta Mira a propósito del cine musical, hay un “choque entre cierto conocimiento de la biografía y su mito, entre vida y máscara. Algunos aspectos de una vida real pueden pasar a formar parte de la máscara, pero el mito es lo que cuenta”.⁵⁶⁸ En las estrellas cinematográficas coexisten, sostiene Mira, tres narrativas distintas la vida personal, la personalidad estelar -sus rasgos más característicos como estrella- y los personajes concretos que interpretaba, donde a menudo aparecían interferencias de la personalidad estelar) cuya coherencia era difícil sostener. Precisamente de las tensiones y fisuras entre ellas surge parte de la fascinación y la identificación del público homosexual con estas estrellas: “La insumisión de la mirada gay aquí consiste precisamente en negarse a admitir la imagen manufacturada de las estrellas y adoptar una actitud creativa en la relectura de sus personalidades”.⁵⁶⁹ Pese a la imagen implacable que la estrella y quienes tornean su exposición pública tratan de proyectar “seguimos sospechando que tras la máscara hay una persona que no es muy diferente a nosotros”.⁵⁷⁰

No es difícil intuir que el choque entre una brillante imagen pública y una tortuosa vida privada se convertiría en un componente fundamental para la identificación del público homosexual con estas divas. Como explica Lomas siguiendo a Babuscio y Dyer:

Dicha dicotomía entre lo público y lo privado es directamente relacionable con la que tradicionalmente ha sustentado la vida de las personas homosexuales en sociedades homófobas. Las estrellas, como los homosexuales, debían desempeñar en sus vidas cotidianas performances magistrales de identidades alternativas, brillantes, socialmente virtuosas y aplaudibles, aun cuando en realidad escondieran una dimensión más oscura y problemática respecto a las convenciones sociales.⁵⁷¹

Como el propio Lomas apunta y más tarde desarrolla, estas consideraciones son muy útiles a la hora de “entender el calado subcultural de la copla durante el franquismo y décadas posteriores”.⁵⁷²

⁵⁶⁸ Mira, *Miradas insumisas*, 196.

⁵⁶⁹ Mira, 191.

⁵⁷⁰ Mira, 191.

⁵⁷¹ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 208.

⁵⁷² Lomas Martínez, 216.

El estatus de celebridades que alcanzaron muchas folclóricas, con el consiguiente interés del público por sus vidas personales, condicionaba la recepción de sus canciones, susceptibles de ser leídas como trasuntos de sus propias vidas: vidas que con frecuencia desbordaban la construcción de una imagen pública sometida – especialmente durante la dictadura- a una ficticia uniformidad que las presentaba como emblemas de las virtudes (más bien de lo que el régimen entendía como tal) de la mujer española.⁵⁷³

Si la escena de *Me casé con una estrella* que mencionamos en el capítulo anterior -aquella en la que Gloria Soler/Concha Piquer, antes de salir a cantar “La Parrala”, se lamentaba diciendo “¿Sabrá el público que cuando canto lo único de verdad son las lágrimas?”- nos invitaba a leer la interpretación de la copla en paralelo a los problemas personales del personaje de la cantante, este fenómeno era también habitual con respecto a las propias folclóricas y el repertorio que interpretaban. Algunas de las canciones -particularmente en colaboraciones tan estrechas como las de Concha Piquer y Rafael de León- se componían incluso pensando en las vidas de las cantantes, hecho bien conocido por el público. Esto sucedía, por ejemplo, en la recepción de “Romance de la otra” (Quintero, León y Quiroga), en el que era fácil recuperar resonancias de la vida de la Piquer que resultaban particularmente interesantes - como parece indicar su utilización intertextual en la canción resultado de la experiencia *Músicas memorables*- para la identificación del público homosexual.

En el cómic biográfico *Doña Concha: la rosa y la espina* la ilustradora Carla Berrocal ofrece una interesante representación visual de la interpretación de esta canción.⁵⁷⁴ Berrocal representa a una joven Concha Piquer cantando “El romance de la otra”: la primera viñeta nos muestra la impresionante presencia escénica de la Piquer, que solía interpretar esta canción -siguiendo la estela de la puesta en escena con que Raquel Meller popularizó “El relicario”- tocada de teja y mantilla y vestida de riguroso luto.⁵⁷⁵ Las viñetas siguientes alternan recuerdos y pensamientos de la cantante sobre su vida real junto al torero Antonio Márquez, que en ese momento estaba todavía casado con otra mujer. La Piquer imaginada por Berrocal estalla en lágrimas mientras canta pensando en su propia vida, que coincide con

⁵⁷³ Labanyi, «Lo andaluz en el cine del franquismo».

⁵⁷⁴ Carla Berrocal, *Doña Concha: la rosa y la espina* (Barcelona: Reservoir Books, 2021).

⁵⁷⁵ Juan de Orduña recrearía esta puesta en escena en la escena de *El último cuplé* en la que Sara Montiel canta precisamente esta canción.

algunas cuestiones narradas en la canción (Fig. 21): sin embargo, esta superposición de sentidos se da también en el lado de la recepción. Buena parte del público, conocedor de ese aspecto de la vida personal de la cantante, podía decodificar la canción en esos mismos términos en los que -mediante la yuxtaposición de realidad y ficción- se ensancha el horizonte del melodrama coplero. Lo privado aflora así al espacio público,⁵⁷⁶ con la consiguiente transgresión al exponer “públicamente los verdaderos sentimientos que, según las convenciones sociales, deben mantener en privado, pero que resultan incontenibles por su intensidad”.⁵⁷⁷ Esto, como venimos comentando a colación del melodrama y la identificación con el sufrimiento de la diva, resultará extraordinariamente atractivo para el público *queer*. Este caso en particular es especialmente interesante en ese sentido pues aúna la codificación de la dualidad tragedia personal/éxito público con la tematización de un amor ilícito con el que los oyentes y espectadores no heterosexuales pueden identificarse fácilmente.

Las interpretaciones desgarradas de folclóricas como Concha Piquer -en ocasiones amplificadas por las interferencias con aspectos de sus propias vidas conocidos por el público- apoyaban y ampliaban a unos textos que, como hemos visto a colación de Rafael de León, tenían como referente directo aquellos amores oscuros que el franquismo perseguía con inquina. Como comenta Mira “la dignificación que se produce a partir de las interpretaciones emocionales de las tonadilleras constituye una respuesta a estos rigores, pero la fuente de tales sentimientos estaba en una percepción de la propia posición de marginalidad”.⁵⁷⁸ La marginación y el sufrimiento resultante de ella es la base emocional de los ribetes más dramáticos de la copla. Pese a que las creaciones de Rafael de León eran apreciadas por un público masivo, estas canciones

podían tener un significado especial para los homosexuales y perduraron en las subculturas del franquismo para salir a la luz durante la transición. En parte la gran necesidad de encontrar un correlato a sus experiencias, silenciados en cualquier otro ámbito, les convertía en lectores especialmente receptivos, quizá no siempre conscientes de lo que les unía a las canciones, pero con gran simpatía por aquellas situaciones. Y es que la identificación con la marginalidad es la única lectura realmente fiel a estos textos.⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ En este sentido, uno de los más originales y explícitos intentos por indagar en el relato melodramático de la diva folclórica es la narración en primera persona, mediada por la mirada de Luis Sanz, que lleva a cabo Lola Flores en la serie televisiva *El coraje de vivir* (1994).

⁵⁷⁷ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 215.

⁵⁷⁸ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 349.

⁵⁷⁹ Mira, 347-348.

Si bien esta identificación subcultural homosexual con la copla desde lo tortuoso y lo trágico ha sido la vertiente más frecuentemente señalada, a ella se une otra veta -la de lo humorístico- que pasamos a abordar a continuación.

4.2.2. “Está muy mala la cosa”: humor y camp en la copla

En aquellos productos culturales que -como la copla- por sus particulares características ocupan un lugar especial en la subcultura homosexual de la época pre-Stonewall puede llegar a existir, incluso en los ejemplos más aparentemente serios y desgarradores, cierta sospecha difícilmente constatable con respecto a la intencionalidad de los autores. Tal y como lo expresa Mira, hay una “sospecha, a veces fundada, de que, en contra de todas las apariencias y de los testimonios más solemnes, los creadores tenían en mente una burla” o incluso “de que puede haber un guiño dirigido a cierto sector del público”.⁵⁸⁰ La ambigüedad derivada del hecho de que esta sospecha no llegue a poder confirmarse es para Mira una parte sustancial de lo que entendemos como camp. En cualquier caso, por muy sugerente que resulte pensar que ciertos niveles de exceso dramático y desgarro de la copla no excluyen, en el fondo, un elemento satírico, esto es -como señala el propio Mira- muy difícil de probar ya que tanto las canciones como sus intérpretes parecen tomarse muy en serio a sí mismas y a las penas que relatan. A este propósito comentaba Carmen Martín Gaité las interpretaciones de la “Piquer sobre las tablas, grave y majestuosa, con el abanico en alto, tomándose estremecedoramente en serio, es decir, al pie de la letra -como que la mayor parte de las veces no era para menos- las historias que salía a contar”.⁵⁸¹

Sin embargo hay otra veta en la canción española caracterizada por la ironía y la caricaturización de ciertos estereotipos de género que sí puede ser fácilmente leída como camp: nos referimos a las coplas humorísticas. Esta veta de lo humorístico a la que apuntara brevemente Mira y que ha sido posteriormente desarrollada por Lomas proporciona una

⁵⁸⁰ Mira, *Para entendernos*, 152.

⁵⁸¹ Si bien este comentario se enmarca en la crítica a los cambios de algunas coplas en la primera edición del *Cancionero general del franquismo* de Manuel Vázquez Montalbán, consideramos que también es reveladora con respecto al grado de compromiso de cantantes como Concha Piquer con una interpretación seria y rigurosa de las historias que cantaban/contaban. Martín Gaité, «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», 36.

interesante aproximación a lo que consideramos las prácticas más propiamente camp dentro del multiforme vínculo entre copla y público *queer* durante el franquismo.

A propósito de la recepción de la copla en la subcultura homosexual, Mira comentaba: “otras canciones tienen un elemento satírico que podría cuestionar burlescamente algunas de las convenciones sexuales del momento, como *A la lima y al limón*, *Compuesta y sin novio* o *La niña de la estación*”.⁵⁸² Lomas considera que estas tres canciones “ya contienen una ironía de cierto potencial subversivo que puede leerse como camp” y analiza ejemplos concretos de la puesta en acción del potencial camp de las dos últimas procedentes de la interpretación de las mismas en las películas *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) y *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990). También abre una interesante vía al analizar desde una perspectiva camp algunos números musicales de la película *El balcón de la luna* dirigida por Luis Saslavsky en 1962 (en concreto aborda “¡Ay qué calor!”, “Con el carambí” y “Doña Carlota”) y *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973), de la que destaca “A mí me gustan los hombres”, “Cómo me las maravillaría yo” y el número dialogado “El Teléfono”. En un artículo dedicado a la producción de Rafael de León incluye también, como ejemplo de un posicionamiento camp que a partir de los años sesenta se vuelve más explícito en las creaciones del letrista, el tema “El señorito” popularizado a finales de los setenta por Isabel Pantoja.⁵⁸³

A continuación deseamos transitar esta vía emprendida por Lomas de aproximación a la copla humorística de Rafael de León desde los mimbres de lo camp aportando nuevos ejemplos y perspectivas. Para ello distinguiremos dos tipos de creaciones camp en su producción: por una lado aquellas canciones insertas en el corpus clásico de la copla anterior a los años sesenta y por otro lado las composiciones en las que, como indica Lomas, León aprovecha los nuevos espacios de incipiente libertad que se abren a partir de esa década. Sobre las primeras creaciones ahondaremos por un lado en dos de los ejemplos aportados por Mira y desarrollados por Lomas -“A la lima y al limón” y “La niña de la estación”, ambas creaciones de Concha Piquer- y los vincularemos a la especificidad de la representación de la soltería femenina unida a la cierta elaboración de la cursilería decimonónica. Por otra parte aportaremos nuevos ejemplos de coplas humorísticas susceptibles de ser leídas como camp:

⁵⁸² Mira, *De Sodoma a Chueca*, 345.

⁵⁸³ Lomas Martínez, «La copla de Rafael de León desde una perspectiva “queer”», 280-85.

en concreto nos centraremos en algunas canciones del repertorio de Juanita Reina como “Lolita la musaraña”, “La señorita del acueducto”, “Los dedos de la mano” y “Soltera yo no me quedo”. También, dentro de su repertorio, abordaremos la ya mencionada “Compuesta y sin novio”.

“A la lima y al limón” (León y Quiroga) cuenta la historia de una joven soltera que sufre, a causa de ello, el señalamiento social. Si en las coplas dramáticas ese señalamiento social muchas veces tomaba la forma de murmuraciones vertidas por las vecinas, reprobaciones propagadas por las malas lenguas o coplillas injuriosas cantadas a las espaldas de la víctimas, en esta ocasión es un coro de niños quien cumple ese papel:

Y los niños cantan a la rueda, rueda
esta triste copla que el viento le lleva
A la lima y al limón
tú no tienes quien te quiera
A la lima y al limón
te vas a quedar soltera
Qué penita y qué dolor
qué penita y qué dolor
La vecinita de enfrente
soltera se quedó
solterita se quedó
a la lima y al limón

La repetición machacona de la construcción “a la lima y al limón” conduce -pese a que su significado no resulte del todo transparente (muestra, en última instancia, de la erudición de León)- a esta misma idea de señalamiento social. En su discurso de entrada a la Real Academia Española pronunciado en 2018, el lexicógrafo y arabista Federico Corriente mencionó esta expresión como uno de los “muchos arabismos que generalmente venían pasando desapercibidos por su carácter folclórico”. Tiene su origen en el árabe clásico “*alima al’a-limu-n*”, una locución que se utilizaba en los pregones oficiales con el significado de “que se entere todo el mundo” o “sepan los que deben saber”.⁵⁸⁴ Su utilización por tanto corrobora la condición de proclama y condena social del cántico de los niños, un divertimento que esconde la intención de remarcar públicamente la feminidad fracasada de

⁵⁸⁴ Federico Corriente y Juan Gil, *La investigación de los arabismos del castellano en registros normales, folklóricos y bajos: discurso leído el día 20 de mayo de 2018 en su recepción pública* (Madrid: Real Academia Española, 2018), 34.

la protagonista en una sociedad que -como es bien sabido- consideraba el matrimonio y la maternidad la realización última de la mujer.

El motivo principal al que parece aducir la copla para explicar la soltería de la protagonista es su alejamiento del canon de belleza celebrado insistentemente en las coplas que encuentra su correlato en las pinturas de Julio Romero de Torres. La protagonista de “A la lima y al limón” poco tiene que ver con aquella “mujer morena” de Villegas y Castellano con “ojos de misterio” y “brazos de bronce” que, “como escapada del cuadro” es “la reina de las mujeres”. De hecho, resulta significativo que su descripción física -cuestión que se explicita en los primeros versos a manera de justificación de su estado civil- se plantee precisamente en negativo, como una enumeración de los atributos que le faltan para acercarse a ese modelo de mujer:

La vecinita de enfrente, no, no
no tiene los ojos grandes
ni tiene el talle de espiga, no, no
ni son sus labios de sangre
Nadie se acerca a su reja
nadie llama en sus cristales
que solo el viento de noche
quien le ronda la calle

Pese a que se nos cuenta la historia de una mujer que sufre, encontramos ciertos ribetes de ironía como la utilización de los diminutivos “vecinita” o “solterita”: en el caso de este último es notorio el cambio de tono que la Piquer le da a ese verso, cargado de intención. La cuestión de la ironía aparece incluso explicitada en la letra, precisamente en el momento final en el que la protagonista -ahora ya redimida de su condición de soltera- toma por primera vez la palabra para ejercer, burlona, su venganza:

La vecinita de enfrente, sí, sí
a los treinta se ha casado
con un señor de cincuenta, sí, sí
que dicen que es magistrado
Lo luce por los paseos
lo luce por los teatros
y va siempre por la calle
cogidita de su brazo
Y con ironía siempre tararea
el mismo estribillo de la rueda rueda
A la lima y al limón
que ya tengo quien me quiera
A la lima y al limón
que no me quedé soltera

Redimida de su condición de soltera mediante el matrimonio con el magistrado, la protagonista desactiva con la repetición paródica de la copla de los niños el sufrimiento que un día esta le produjo. Si en las grabaciones sonoras de la canción, así como en el texto de la misma, podemos percibir los indicios de humor ya comentados, estos se potencian notablemente en la interpretación de la misma que podemos encontrar en la película argentina *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951).

Su incorporación a la película se justifica por la actuación benéfica que la protagonista, Gloria Soler (interpretada por Concha Piquer), lleva a cabo en un hospital de niños. La faceta cómica y amable que la cantante exhibe en ella opera, dentro de la trama, como parte de la caracterización de la bondad que - pese a su apariencia de mujer fuerte e incluso altiva- alberga. El público infantil favorece una interpretación más liviana de la canción, que pierde en esta versión la carga emocional que - pese a los ribetes humorísticos ya comentados- mantiene en las grabaciones sonoras. Gloria Soler/Concha Piquer se presenta en escena ataviada con una pomposa indumentaria decimonónica, incluyendo una falda de cuadros, un gracioso sombrerito y una sombrilla calada, que potencia la comicidad *in crescendo* de la actuación. Su exageración humorística es patente a lo largo de toda la interpretación, pero adquiere particular relieve en el estribillo: en la parte que contiene la copla insidiosa que los niños cantan a la vecinita y que da cuenta también del avance narrativo de la historia.

Mientras canta el primer estribillo Concha Piquer se arremanga levemente la falda y acompaña la interpretación con un movimiento de trasero que recalca cómicamente la abultada y anacrónica indumentaria (Fig. 22). El segundo estribillo, como es habitual en las coplas, es levemente modificado para ofrecer alguna clave narrativa de la historia: en este caso la sustitución de “los niños” por “otros niños” nos explica con una sola palabra el paso del tiempo. Una nueva generación de niños canta la misma copla a la mujer, por lo que inferimos que su estado de soltería se ha prolongado durante años (esto se refuerza también por los versos “se han casados sus amigas/se han casado sus hermanas”). Este mecanismo narrativo, que en una interpretación más emocional de la copla puede resultar en una marcada carga sentimental y dramática, es sustituida en la interpretación cómica inserta en *Me casé con una estrella* por una intensificación de lo paródico: en esta segunda estrofa, la cantante finge un pretendidamente cómico llanto e incluso imita las voces agudas y chillonas de los niños de la rueda rueda, desatando las carcajadas del público infantil que asiste a la actuación. En el tercer estribillo, coincidiendo con la relectura irónica que la protagonista -ya casada- hace

de la coplilla que solían cantarle, Soler/Piquer insta a los niños a cantar a coro con ella: la actuación se cierra con las risas y el aplauso general en un ambiente celebratorio en el que no falta la entrega de un ramo de flores a la artista.

Como dice uno de los personajes, se trata de una “función de niños para que se diviertan los grandes” en tanto que opera a varios niveles: los niños aprecian -y celebran a carcajadas- la exagerada y burlona interpretación (especialmente los movimientos cómicos y la imitación de las voces infantiles), mientras que los adultos pueden rescatar también el retrato paródico de la otredad de la soltería femenina y su vinculación con el constructo cultural de la cursilería. Esta última conexión es inducida fundamentalmente por la indumentaria anacrónica de la protagonista. Pese a que en la letra no encontramos marcadores temporales que ubiquen la historia de la joven de “A la lima y al limón” en un contexto histórico determinado, la decisión de emplear este vestuario supone una activación consciente del imaginario de la soltería femenina vinculada a la noción de cursilería. Uno de los ejemplos más característicos de elaboración literaria del arquetipo de la soltera cursi es la protagonista de *La señorita de Trévelez*. Esta farsa cómica en tres actos de Carlos Arniches fue estrenada en el Teatro Lara de Madrid el 14 de diciembre de 1916 y cuenta la historia de unos hombres frívolos que, como fruto de una farsa, acaban dando falsas esperanzas a una soltera imbuida de todos los atributos de la cursilería y la sentimentalidad romántica. La historia fue llevada al cine por Edgar Neville en 1935 con Antoñita Colomé en el papel protagonista y también inspiró el duro retrato de la vida provinciana de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956). Sin embargo, es probable que -dada la intensa influencia de Federico García Lorca en la obra de Rafael de León- el pariente más cercano de la vecinita de “A la lima y al limón” sea la protagonista de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. Esta obra estrenada en Barcelona con Margarita Xirgu como protagonista en el año 1935 cuenta la historia de la soltería de una doncella granadina que espera durante años a un prometido que marchó a América. Está inspirada por la vida de Clotilde, una familiar del propio Lorca que continuó manteniendo durante años una correspondencia amorosa con un primo que había migrado a Argentina... a pesar incluso de que él se había casado con otra. Los tres actos se ubican, respectivamente, en 1890, 1900 y 1910 y constituyen un retrato de la persistencia en el tiempo de la soltería de Rosita, así como del imaginario cursi que la envuelve. El propio Lorca decía recoger en ella, además de “la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina que,

poco a poco, va convirtiéndose en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España”, toda “la tragedia de la cursilería española y provinciana”.⁵⁸⁵

Las solteras de la obra manifiestan su deleite por objetos marcadamente cursis que transitan también los contornos de lo *kitsch*:

Madre: Niñas, ¿habéis traído la tarjeta?

Solterona 3: Sí. Es una niña vestida de rosa, que al mismo tiempo es barómetro. El fraile con la capucha está ya muy visto. Según la humedad, las faldas de la niña, que son de papel finísimo, se abren o se cierran.⁵⁸⁶

Las indicaciones de Lorca para el personaje de Rosita abundan asimismo en el imaginario de la cursilería, con particular énfasis en su indumentaria: “Viene vestida de rosa con un traje novecientos, mangas de jamón y adornos de cintas”. De hecho la primeras palabras del personaje en la obra sirven para expresar precisamente una preocupación relacionada con su apariencia: “¿Y mi sombrero? ¿Dónde está mi sombrero? ¡Ya han dado las treinta campanadas en San Luis!”.⁵⁸⁷

En cualquier caso *Doña Rosita la soltera* y “A la lima y al limón” arrojan miradas bien distintas sobre el arquetipo de la soltera cursi: eminentemente dramática la primera y jalonada de ribetes cómicos la segunda. Mientras que no hay redención para la soltería de Rosita (sí dignificación, como muestra su famoso e impresionante monólogo),⁵⁸⁸ la vecinita logra apropiarse de la burla implícita en el estereotipo...eso sí: solo una vez que se ha desvinculado de él. Pese a los puntos divergentes, consideramos que el interés compartido de Lorca⁵⁸⁹ y León por la cursilería y el arquetipo de la soltera formulado bajo los códigos de esta forma de inadecuación decimonónica resulta revelador con respecto a la concatenación de dos

⁵⁸⁵ Federico García Lorca, *Doña Rosita La soltera o El lenguaje de las flores*, ed. Luis Martínez Cuitiño (Barcelona: Espasa, 2014), 18.

⁵⁸⁶ García Lorca, 27.

⁵⁸⁷ García Lorca, 25.

⁵⁸⁸ En este monólogo de enorme fuerza dramática Doña Rosita despliega toda su autoconciencia. Véase el recitado de Nuria Espert: *Nuria Espert Doña Rosita la soltera Monólogo*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=NEa4rb8XaNA>.

⁵⁸⁹ Para sus elaboraciones sobre la cursilería en el ámbito plástico véase Jesús Martínez Oliva, «Una mirada queer a los usos de la cursilería modernista en los dibujos de Federico García Lorca: damiselas, salones, fruteros y floreros», en *Especiosos y contraespeciosos: trazos biográficos, diversidad sexual y arte en Hispanoamérica y España*, ed. Juan Vicente Aliaga y Jesús Martínez Oliva (Barcelona: Egales, 2022), 87-116.

cuestiones que se entrelazan continuamente en esta tesis: nos referimos a la profunda vinculación entre los mecanismos reguladores del “buen gusto” y la distinción que desacreditan sistemáticamente lo femenino y el interés de la subcultura homosexual -y específicamente de sus ribetes más camp- precisamente por estos modelos expresivos.

Si en “A la lima y al limón” la cuestión de la cursilería decimonónica se activa explícitamente solo a través del vestuario, en otra canción de León sobre el mismo tema esta adquiere un papel mucho más relevante y manifiesto. Hablamos de “La niña de la estación” (León y Quiroga), un humorístico relato de una mujer obsesionada con la poesía romántica que frecuenta una estación de trenes, donde se enamora primero de un pasajero de paso del que no vuelve a saber nada y después del jefe de la estación, que muere a los dos días de casarse con ella. Del potencial camp de esta canción Santiago Lomas destaca la “exagerada y absurda” performance de la feminidad de la protagonista, así como la incongruencia de sus ínfulas de sofisticación con el entorno en el que se mueve. También comenta que la sucesión de desgracias que enfrenta y concretamente el humor que se hace a costa de estas, así como su “deseo frustrado y su condición de fracasada”, son aspectos que pueden vincularse con los postulados de Halperin sobre la estrecha relación entre humor camp y tragedia femenina. Cuanto más exagerada y artificiosa es la construcción de la feminidad de un personaje, más fácil es que este -particularmente si se trata de una mujer extravagante, ridícula y desgraciada- sea objeto de una mirada paródica en clave camp. Esta mirada, aclara Lomas, aúna la distancia irónica con una identificación con la condición de fracasadas de estas mujeres que puede vincularse fácilmente a la situación social de los homosexuales.⁵⁹⁰ Se daría entonces una especie de proyección de su propio sufrimiento a través del reflejo distorsionado de las feminidades fallidas: “gay male culture also and above all sees itself, its own plight, in the distorted mirror of a devalued femininity”.⁵⁹¹

A las cuestiones ya apuntadas, Lomas suma la importancia de la “teatralidad irónica y autoconsciente con la que las intérpretes de estas coplas podían cantar sus narrativas o performar a sus protagonistas” y pone como ejemplo la interpretación de “La niña de la

⁵⁹⁰ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 341.

⁵⁹¹ Halperin, *How to Be Gay*, 182.

estación” que lleva a cabo Isabel Pantoja en la película *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990). Con un vestuario que parece extraído de las indicaciones de Lorca para el personaje de Doña Rosita (pomposo traje rosa de aire decimonónico, tirabuzones y sombrilla), Isabel Pantoja interpreta la canción con tono marcadamente humorístico (Fig. 23). Tanto el vestuario como la actitud e incluso la gestualidad (movimiento de trasero incluido) recuerdan poderosamente a la interpretación de Concha Piquer de la canción “A la lima y al limón” en *Me casé con una estrella* a la que aludíamos con anterioridad.⁵⁹² El parentesco temático, conceptual y estético entre ambas actuaciones activa -desde la ironía y la parodia- los mismo imaginarios relacionados con la cursilería de raigambre decimonónica. Además en “La niña de la estación” encontramos referencias textuales al fenómeno (“era más cursi que un guante”) y se explicita la ubicación temporal de la historia en el siglo XIX mediante la referencia al periódico *La Ilustración*, fundado y dirigido hasta 1880 por Ángel Fernández de los Ríos.

A continuación nos gustaría detenernos en aquellas cuestiones que, además de la identificación con la feminidad fallida y un sufrimiento representado como cómico, creemos que dan la clave del enorme potencial camp de la copla “La niña de la estación”. La protagonista de “A la lima y al limón” encontraba dificultades para casarse debido a su alejamiento al ideal de belleza del momento, pero veía compensada su paciente espera (siempre dentro de los límites de una feminidad socialmente aceptable) con un matrimonio. Lo mismo sucedía, esta vez aludiendo a los estragos físicos de una enfermedad pretérita, a la protagonista de “Picadita de viruela” (Quintero, León y Quiroga). Cantada también por Concha Piquer, coincidía -incluyendo el elemento de la copla que corre por la ciudad sobre la soltería de la muchacha- con la fórmula de “A la lima y al limón”:

Sevilla madrugadora
la ve en encierro coser,
desde el filo de la aurora,
al morado atardecer.
Y al través del encaje
de los visillos,
esta copla la llega
como un cuchillo.
Picadita, picadita,
picadita de viruela
con la cara morenita

⁵⁹² Luis Sanz, «Yo soy esa», 1990.

del color de la pajueta.
nadie le dice bonita,
nadie de amor la camela,
como un lirio se marchita
sentadita en su cancela.
y el aquel de su penita
por Sevilla corre y vuela:
No se casa esta mocita
porque tiene la carita
picadita de viruela

Igual que la historia de la vecinita de enfrente, la de la joven de “Picadita de viruela” acababa en matrimonio. En ambos casos encontramos a mujeres que sufren el señalamiento social por su condición de solteras pero que consiguen “superar” esa situación a través de sendos enlaces. Tienen también en común la reclusión de las protagonistas en el espacio privado: ambas escuchan las coplas insidiosas desde sus casas y en la resolución “favorable” de las historias de las dos se deja claro que ha sido el hombre con el que finalmente se casan quien a acudido a su cancela para cortejarlas: para premiar, en última instancia, su paciencia. Así se expresa esta idea en “A la lima y al limón”:

Ya mi pena se acabó
Que un hombre llamó a mi puerta
y le di mi corazón
Y conmigo se casó
A la lima y al limón

Lo mismo sucede en “Picadita de viruela”. Esto le dice el hombre que finalmente se casa con ella:

No le vuelvas la carita,
mi bien, a quien te camela,
y escucha dos palabritas,
sentadita en tu cancela.

De alguna forma se sugiere que ambas, gracias a su paciencia y confinamiento en el ámbito doméstico (sirviéndose para el cortejo a ese espacio liminal entre lo público y lo privado de la ventana, reja o cancela),⁵⁹³ han conseguido casarse pese a sus “defectos” físicos. El caso de “La niña de la estación” es bien distinto. Su descripción física, al contrario que la de las dos

⁵⁹³ Un interesante ejemplo de la significación de estos espacios para la sentimentalidad femenina y los usos amorosos durante el franquismo lo encontramos en la novela *Entre visillos* (1957), de Carmen Martín Gaité.

solteras anteriores, parece concordar con el canon estético del ideal coplero. Resulta interesante que sea su conducta y no su apariencia, como sucedía en las anteriores protagonistas, la que marca su inadecuación:

Bajaba todos los días,
de su casa a la estación
con un libro entre las manos,
de Becquer o Campoamor
Era delgada y morena,
era de cintura fina
y era más cursi que un guante,
la señorita Adelina
y como ver pasar trenes,
era toda su pasión
en el pueblo la llamaban
la niña de la estación

Antes -siguiendo a Lomas- hablábamos de cómo esa inadecuación se cifraba en el contraste entre sus ínfulas de sofisticación (ese ser “más cursi que un guante”) y la realidad que la rodea; ahora vamos a tratar un aspecto diferente de su inadecuación. Si a propósito de su enumeración del tipo de mujeres que más fácilmente propician la fascinación camp Halperin destaca a aquellas que encuentran dificultades en performar con éxito la mascarada de la feminidad y mantener la dignidad requerida necesaria para ser tomadas en serio como mujeres,⁵⁹⁴ creemos que ese “fallar a la dignidad femenina” pasa, en el caso de “La niña de la estación”, por la transgresión. Además de la burla al fracaso, los excesos cursis y la tragedia vital de la protagonista, consideramos que el componente de la transgresión de los roles de género tradicionales que encontramos en la conducta del personaje es clave para la lectura camp de esta canción.

Tanto en “A la lima y al limón” como en “Picadita de viruela” el desenlace matrimonial se presenta como posible gracias a la paciente espera y permanencia en el espacio doméstico de las protagonistas. Coplas como estas se hacen eco de hasta qué punto, como señala Rosal Nadales, “la cancela o la ventana configuran el imaginario de la espera del pretendiente y de la promesa de matrimonio”.⁵⁹⁵ Un punto fundamental que marca la diferencia entre las protagonistas de estas dos coplas y la “Niña de la estación” es la naturaleza

⁵⁹⁴ Martín Gaité, «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», 36.

⁵⁹⁵ María Rosal Nadales, «Humor y copla. Hacia una educación sentimental», *Cadernos Pagu*, 1 de octubre de 2021, 5, <https://doi.org/10.1590/18094449202100620004>.

activa de la búsqueda amorosa de esta última. Frente a esta espera pasiva de las primeras, la niña de la estación acude diariamente a un lugar público como es la estación de trenes: en principio se nos dice que lo hace porque “ver pasar trenes era toda su pasión”, pero el devenir de la historia deja claro que su principal interés está en relacionarse con los pasajeros masculinos (y, más tarde, en el jefe de estación). Consideramos que la incongruencia entre lo que se espera de una mujer -la espera pasiva en espacios liminares con lo privado como la ventana o la cancela- y la insistencia con que esta mujer acude a un lugar público en busca de hombres es la clave del elemento camp de la canción: tanto en el sentido humorístico como en el sentido de representación satírica y destabilizadora de los roles de género. Además la estación es un lugar de paso propicio a los encuentros efímeros, como de hecho sucede entre la protagonista y un pasajero (aunque se emplee el giro cómico del accidente para introducirlo); en este sentido incluso podría abrir la puerta a una apropiación subcultural que la vincule con prácticas como el *cruising*: lo que en “Tatuaje” se abordaba desde el desgarró, aquí se enuncia desde la celebración cómica. De nuevo el choque entre la cursilería de la protagonista -supuestamente enajenada por los ideales del amor romántico- y la realidad -un encuentro casual destinado a no repetirse- genera una incongruencia típicamente camp, teñida también de la transgresión que conlleva su búsqueda activa de hombres:

¡Adiós, señor, buen viaje!
¡adiós, que lo pase bien!
¡recuerdos a la familia!
al llegar escíbame
No se olvide la sombrilla
mándeme *La Ilustración*
Y no olviden que me llaman
la niña de la estación

Parte de la comicidad del tema se sustenta, como observa Rosal Nadas, en la “revisión de versos consagrados por el canon, que serán alterados y ridiculizados”⁵⁹⁶ en los recitados de la canción. En ellos se parodian la rimas LIII y XXXVIII de Gustavo Adolfo Bécquer y el poema “El tren expreso” de Ramón Campoamor, principal fuente de inspiración de la copla. En el primer recitado la intromisión incongruente de un ambulante de correos contrasta con el lirismo de unos de los versos más conocidos de la poesía romántica española:

Volverán las oscuras golondrinas

⁵⁹⁶ Rosal Nadas, 9.

en mi balcón sus nidos a colgar,
pero aquel ambulante de Correos,
aquél no volverá

El segundo recitado hace lo propio con los también muy conocidos versos “Dime, mujer, cuando el amor se olvida /¿sabes tú adónde va?”.⁵⁹⁷ En este caso es el uso de un verbo coloquial (“pirar”) el que pone en funcionamiento el mecanismo paródico:

Los suspiros son aire y van al aire,
las lágrimas son agua y van al mar.
Dime, mujer, cuando un hombre se pira,
¿sabes tú dónde va?

Por último, las ya de por sí engoladas palabras de Campoamor (que León mantiene sin modificar en los dos primeros versos), sirven para introducir un giro prosaico a la imagen de la espera romántica. La niña no solo ha visto sus expectativas amorosas defraudadas, sino que se ha quedado físicamente helada esperando en la estación:

Mi carta que es feliz, pues va a buscaros,
cuenta os dará de la memoria mía.
Aquella mujer soy, que de esperaros,
se quedó en la estación, helada y fría.

Este elemento de la lectura es crucial para entender la inadecuación de la protagonista, basada en el contraste entre el mundo real y el relato romántico que consume como lectora de poesía. Las representaciones satíricas de las mujeres como lectoras emocionales operan a menudo en la línea a la que apuntábamos en el tercer capítulo con respecto a la identificación entre lo cursi y lo *kitsch* con lo femenino: aparecen como lectoras sentimentales (en contraste con la presunta racionalidad masculina) incapaces de distinguir entre realidad y ficción. En este sentido Rosal Nadales llama la atención sobre la filiación temática de “La niña de la estación” con una de las muchas coplas cómicas del repertorio de Juanita Reina: “Lolita la musaraña” (Quintero, León y Quiroga). La copla empieza con la descripción de una mujer de “ojos desencajados” y “mirada extraña” que por un lado origina, como es habitual en el

⁵⁹⁷ Gustavo Adolfo Bécquer, «Rimas y leyendas», Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, accedido 12 de marzo de 2023, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas--0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html.

género, las murmuraciones de la gente en torno a su conducta y por otro la desazón de su novio, que teme por su cordura:

¿Qué llevará en la cabeza?
¿Por qué va tan distraída,
que por la calle tropieza
con los camiones y los tranvías?
El novio padece,
las ducas secretas,
porque le parece,
que está majareta.

La locura de Lolita tiene que ver, como la de “La niña de la estación”, con la lectura.⁵⁹⁸ En el caso de la niña de la estación hay un relato gradual que va de la excentricidad a la pérdida del juicio expresada en los últimos versos: “y la pobre medio loca/creyéndose en la estación/cuando ya se lo llevaban/así al fiambre cantó”. En el caso de Lolita la locura queda patente desde el principio hasta el punto de que su afición a la literatura (en este caso a la novela) le impide llevar a cabo una vida normal y particularmente entorpece su desempeño como madre. En la segunda parte de la copla, con Lolita ya casada y madre de un niño, se nos cuenta una hilarante escena que de nuevo confía en la contraposición entre las fantasías lectoras de la protagonista y la realidad. Pensando en sus novelas, Lolita mete un tomate en la cuna y al niño en una cacerola:

Lolita, la Musaraña,
ya hay tiempo que se ha casado,
y ayer cometió una hazaña

⁵⁹⁸ Sobre la representación de la mujer como lectora en la copla Rosal Nadales aporta el contraejemplo del lamento de una mujer analfabeta en “Los niños de la Gabriela”, que exclama “¡ay, quién supiera leer!” cuando trata de entender una reseña en un periódico. El tratamiento cómico del tema viene marcado por la imagen que le sigue: “Y entre temblando y risueña/con el papel del revés/va mirando la reseña”. El lamento por no haber tenido acceso a la alfabetización aparece en otras canciones de corte también ligero y con pinceladas humorísticas como “Soy un pobre presidiario” (Camps, Torres y Montorio), particularmente conocida en la versión de Antonio Molina, donde un preso se queja de no poder contestar a su amada: “¡Ay, quién supiera escribir!”. Con un tratamiento mucho más dramático, aparece este motivo en la famosa “Romanza de Pilar” de la zarzuela *Gigantes y cabezudos*, estrenada en 1898 con música de Manuel Fernández Caballero y libreto de Miguel Echegaray y Eizaguirre. En esta romanza la protagonista se lamenta de no poder responder de manera autónoma a la correspondencia que su novio le envía desde el frente de Cuba: “Tardó la carta/cerca de un año./Vive y me quiere/mi pobre maño./¿Qué me dirá?/Vamos a ver./¡Por qué Dios mío no sé leer!”. El conocimiento popular de esta última, de pervivencia en el imaginario colectivo, posibilita una lectura en clave satírica de “Los niños de la Gabriela” que potencia su comicidad.

con el niño y el guisado.
Pensando en la gran fortuna
del Conde de Montecristo,
metió un tomate en la cuna
y a la criatura la echó en el pisto.
Lo saca el esposo,
de la cacerola
y exclama furioso
mirando a la Lola:
Lolita, tú estás pensando,
nada más que en los folletines,
y al niño lo estás guisando,
como a los calabacines.
Con una sonrisa hueca,
Lolita le respondió:
¡Quién hable mal de Rebeca
no tiene perdón de Dios!

El despiste de la protagonista, así como los sucesivos desmanes producto de su afición desmedida por la lectura y su confusiones entre realidad y ficción son leídos por Rosal Nadales -que considera la copla un “un espacio idóneo para la transmisión normativa de modelos de conducta” particularmente en lo referente a la relaciones entre hombres y mujeres- como un aviso para los maridos:

Si bien en la primera parte Lolita da sobradas muestras de su locura, por el excesivo interés hacia la lectura de folletines, en la segunda ya no es el novio, sino el marido, el que ha de enfrentarse a las múltiples catástrofes que la actitud de su mujer genera por no estar pendiente de su hogar. La tercera es la conclusión que, a modo de moraleja, da cuenta del contagio de la locura que ha sufrido el esposo, por no ser capaz de atajar a tiempo los desmanes de Lolita. Una vez ella recobra la cordura es él quien ha perdido cualquier referente de sensatez.⁵⁹⁹

En la línea de la consabida ambivalencia de la copla como espacio de negociación de significados muchas veces contrapuestos, consideramos que el grado superlativo de exageración de los despistes de la protagonista -convenientemente potenciados por la cómica interpretación de Juanita Reina- también pueden leerse en clave camp como una celebración de nuevo ambivalente de las feminidades “fallidas”. Si el amor romántico de la poesía impedía a “La niña de la estación” recluirse en el espacio público y ceñirse a la espera, “Lolita la musaraña” falla como esposa y madre también por un exceso de imaginación. El afán de

⁵⁹⁹ Rosal Nadales, «Humor y copla. Hacia una educación sentimental», 11.

ambas transgrede de alguna manera las normas sociales y produce la simpatía de una mirada camp que se ve reflejada en su fracaso.

Un aspecto particularmente interesante de la especificidad de los mecanismos cómicos de “Lolita la musaraña” es la manera en que su historia se introduce como una parodia de la veta más dramática de la canción española. El propio nombre de la protagonista funciona como remedo cómico de los de algunas grandes protagonistas de la copla dramática como “La Ruiseñora” o “Dolores la Golondrina”. Si en las coplas trágicas es frecuente que las mujeres muestren ojeras o palidez como señales físicas del sufrimiento amoroso y que estos indicios externos den pie a las murmuraciones (“ella estaba macilenta por culpa de un mal querer” o “se iba quedando color de cera y marfil” en “La macilenta”, de León, Ochaíta, Latorre), lo primero que se nos señala de Lolita es su aspecto desquiciado. Este también desata elucubraciones entre la gente, que se formulan a la manera clásica de la copla en las preguntas de la primera estrofa. Sin embargo, el aspecto de Lolita nada tiene que ver con el amor. De hecho, el núcleo de la historia es su búsqueda de aventuras en la literatura más allá del amor heterosexual correspondido al que tiene acceso en la vida real.

Continuando con el repertorio cómico de Juanita Reina, nos detendremos ahora en el caso de “La señorita del acueducto”. También de Quintero, León y Quiroga, cuenta en primera persona la historia de una joven segoviana llamada Patricia:

Yo soy Patricia, soy segoviana
yo fui la novia de un capitán
y aunque me tachen de casquivana
soy una mártir del qué dirán.
Que lo besaron mis labios rojos,
dicen que saben por buen conducto,
y no me miran con buenos ojos
mas que los ojos del acueducto.

De nuevo encontramos motivos habituales de la copla como el señalamiento social a la mujer que trasgrede las normas morales, particularmente en lo que atañe al comportamiento sexual. Sin embargo Patricia habla de este señalamiento con cierta sorna, potenciada por la interpretación cómica de Juanita Reina que podemos percibir en las grabaciones sonoras. La cuestión de la guasa se hace explícita a la hora de introducir otro elemento habitual del género: la copla insidiosa que corre por la ciudad sobre ella. Su inclinación amorosa por los militares es reiterada cómicamente y la especie de defensa que hace Patricia de sí misma está muy lejos de la amargura de la mancilla femenina propia de las coplas trágicas. Incluso se

percibe cierta reelaboración paródica del mito de la Dolores en la similitud de las coplillas que advierten a los cadetes con el célebre “Si vas a Calatayud...” :

Sobre las piedras que puso Roma
el agua pasa,
y va cantando como de broma,
como de guasa.
Si algún cadete viene a Segovia
con la esperanza de echarse novia,
tenga cuidado con la Patricia,
que es el tormento de la milicia.
Mas yo le juro por los romanos
a militares y a los paisanos,
que no se rinde como un reducto
la señorita del acueducto.

Si la postura divertida que adopta Patricia frente a las murmuraciones y coplas que circulan a propósito de ella ya comporta un elevado grado de transgresión, en los versos finales se refiere abiertamente a su propio matrimonio como una desilusión y una quiebra de las esperanzas que tenía para sí misma:

De los amantes que me adoraron
muchos tuvieron un triste fin,
más de catorce se suicidaron
en los pinares de Balzaín.
Pero pasaban las promociones
y el acueducto, muy traicionero,
pasó por agua mis ilusiones
y hoy soy la esposa de un confitero.
Sobre las piedras que puso Roma
el agua pasa,
y yo le canto como de broma,
como de guasa:
Cuando a Segovia venga un cadete
no le aconsejes darme carrete,
pues la Patricia ya no es soltera,
que está casada y es pastelera.
Y no es preciso que me hagan dengues
con el pretexto de los merengues.
Soy de Segovia, dulce producto,
soy la señora del acueducto.

Al hablar divertida de sus hazañas amorosas como soltera y referirse a su matrimonio como un fastidio, Patricia plantea una inversión de los roles de género solo posible gracias a la naturaleza humorística de la narración. Además, ofrece un contramodelo al paradigma del lamento de la mujer que se ha quedado soltera. En este sentido enlaza con “Compuesta y sin

novio” (Quintero, León y Quiroga), una celebración en clave cómica de los beneficios de la soltería. La representación cómica de todos los inconvenientes del matrimonio se plasma a través de escenas de una pareja casada integrada por el antiguo novio de la protagonista y la vecina que se lo quitó. Estas escenas en las que la protagonista ve el que podía haber sido su destino de haberse llegado a casar están lejos de constituir el ideal de la armónica vida familiar que intentaba promover el nacionalcatolicismo:

Yo tuve un novio barbero
y una vecina me lo quitó
tuvieron tres churumbeles
con la cabeza como un farol
el guardia de los padrones
dijo: “Que espanto, que atrocidad
cabeza de esta familia
si hay muchas de ellas
quién lo será”
Con el barbero no me he casado
Del quebradero de tres cabezas
Yo me he librado
“¿Por qué no te casas niña?”
-dicen por los callejones.
Yo estoy compuesta y sin novio
porque tengo mis razones
Marido, suegra y cuñado
tres niños y uno de cría
que la plaza, que la gripe,
que tu madre, que la mía
son muchas complicaciones
soltera para toda la vida.

La protagonista revierte así la condición habitualmente trágica del motivo del abandono, causa de sufrimiento en tantas coplas. Como explica Rosal Nadales, la protagonista “encuentra múltiples razones para justificar su suerte, en una situación considerada socialmente desgraciada: ser abandonada por el novio (...) ella es capaz de plantear cómicamente los acontecimientos de manera que da la vuelta a lo sucedido”.⁶⁰⁰

Como comenta también Lomas “mediante la coartada del humor, la letra verbalizaba así a inicios de los años cuarenta ideas y posicionamientos contrarios a la normatividad de género y sexual del momento, según la cual el matrimonio y la maternidad eran los más sublimes

⁶⁰⁰ Rosal Nadales, 13.

finés de la vida de una mujer y la sexualidad debía consagrarse meramente a fines reproductivos”.⁶⁰¹

De nuevo se utiliza el humor, la exageración y la representación paródica de la realidad para vehicular una transgresión relacionada con los roles de género: en este caso la representación de la soltería femenina no como un destino trágico, sino como una decisión consciente, una decisión que desafía los pilares mismos de la construcción de la feminidad socialmente deseable del momento. Como Carmen Marín Gaité comenta en su brillante *Usos amorosos de la posguerra española*: “la que iba para solterona solía ser detectada por cierta impertinencia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo”.⁶⁰² En boca de Miguel de Molina, como adelantábamos, la canción expandía su sentido hacia una lectura en clave *queer*.

También presenta reticencias ante el matrimonio la protagonista de “Los dedos de la mano” (Quintero, León y Quiroga). Juanita Reina interpretaba con el mismo tono cómico de los ejemplos anteriores la historia de una mujer llamada Inés que, más que renegar del matrimonio en sí mismo, era extraordinariamente exigente a la hora de escoger marido:

Ningún hombre parecía suficiente para Inés;
que este es bizco y patizambo, que aquel gasta bisoñé.
Que si el otro está muy gordo y que si el de más allá
tiene el pobre menos carnes que un filete de a real.

Que no me hablen de casorio
que de feos ya estoy harta;
pa casarme quiero un hombre
que no tenga ni una *farta*.

La respuesta que dan las vecinas a los miramientos de Inés combina el humor con la advertencia de que los hombres a veces guardan sorpresas:

Y así le dicen *toas* la vecinas
mientras acechan los pretendientes
por las esquinas:

Inés, Inés, no seas escrupulosa;

⁶⁰¹ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 340.

⁶⁰² Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la posguerra española* (Barcelona: Anagrama, 1987), 38.

Inés, Inés, que está *mu* mala la cosa.
Inés, Inés, no te andes con más rodeos
que el hombre más horroroso
ya no es tan feo
cuando es tu esposo.
Por los guapos te pereces
y te *queas* patitiesa
y los hombres son, a veces,
una caja de sorpresas.

Cuando Inés se casa por fin, en su noche de bodas descubre que efectivamente el marido guarda una sorpresa física:

Una tarde fue al teatro -¡ay qué guapo es el tenor!
qué perfecto, ni un defecto, y total que se casó.
Mas la noche de la boda descubrió la pobre Inés
que el barítono tenía siete *deos* en ca pie.

A partir de ahí se suceden los chistes en un tono de disparate similar al de “Lolita la musaraña”:

Al añito de casada recibió el primer bebé,
con más *deos* en *ca* mano que su padre en los dos pies.
Y al mirar tanta abundancia dijo Inés con ilusión:
Mire usted qué facultades *pa* tocar *l'acordeón*.

Mira esposo cuántos *deos*,
qué dos manos, qué tesoro,
se le ponen dos papeles
y abanicos *pa* los toros.

El elemento más transgresor de la comicidad de esta copla -igualmente marcada por la exageración, la teatralidad humorística de la interpretación y el planteamiento de situaciones incongruentes y extravagantes- tal vez sea la insinuación de tipo sexual contenida en la advertencia inicial de las vecinas sobre las sorpresas que guardan algunos hombres. Si bien el tratamiento humorístico del tema desvía pronto la cuestión hacia el absurdo y esto no llega a sugerirse de manera clara, pensamos que algunos elementos de la copla (el consejo de las mujeres mayores, la noche de boda, la sorpresa por un atributo físico) podría motivar una lectura en esos términos. En ese sentido podría llegar a conectar con la larga tradición de representación de los consejos eróticos a la joven casadera por parte de mujeres con más experiencia de la que el “Terceto de las viudas” de la zarzuela *La corte del faraón* (Lleó, Perrín y Palacios, 1910) es uno de los ejemplos más conocidos.

Para concluir con nuestro abordaje a algunas de las coplas cómicas interpretadas por Juanita Reina nos detendremos en un ejemplo que consideramos especialmente interesante desde el punto de vista del humor camp. Se trata de “Soltera yo no me quedo” (Quintero, León y Quiroga), una incorporación algo más tardía a su repertorio. Esta copla cuenta una historia inversa a la de “Compuesta y sin novio” ya que, en primera persona, una mujer nos hace partícipes de sus ímprobos esfuerzos para no quedarse soltera:

Yo me puse en relaciones con un mocito de *Badajó*
y tronaron los cañones del laberinto que se formó
Que si el novio es un pelmazo, que si la niña no vale *ná*
y amasaban los guantazos los *panaeros* en Alcalá
Y yo a lo mío, sin distraerme
que el camarón se lo lleva el río cuando se duerme

Soltera yo no me quedo, mandarme ya los regalos
lo mismo da un camafeo que dos cucharas de palo
tendrían las cotorronas a gala, gala y satisfacción
si vieran a mi persona *sentá*, sentada en el *poyetón*
Igual que Sansón acaba con todos los filisteos
por más que me pongan trabas, por más que me pongan trabas
Soltera yo no me quedo

La protagonista siente amenazado su objetivo marital por las murmuraciones de “las cotorronas” que según ella desearían verla soltera. Su ansia por casarse hace que se adelante mentalmente a la idea de verse como víctima potencial de las coplillas insidiosas de “A la lima y al limón” o “Picadita de viruela”. Precisamente sus esfuerzos se dirigen a evitar ser objeto de esas burlas, a sortear el estigma social de quedarse “sentada en el poyetón”: una locución verbal coloquial empleada en el mismo sentido que “quedarse para vestir santos”.

En su monólogo (y en la interpretación de este por parte de Juanita Reina) se percibe un nerviosismo que bien puede leerse como una alusión en clave cómica a la asfixiante presión social que pesaba sobre las mujeres en este sentido. Asimismo resulta interesante que la protagonista emplee comparaciones relacionadas con lo marcial (“*rodeá* de bayonetas”, “en las batallas si no hay aguante te dan julete”) para hablar de su situación e incluso llegue a comparar sus esfuerzos con los de un héroe bíblico: “igual que Sansón acaba con todos los filisteos/por más que me pongan trabas/soltera ya no me quedo”. El hecho de que equipare su afán de casarse con este imaginario tradicionalmente masculino de la guerra y la épica genera una incongruencia que, con la desestabilización de los roles de género en el centro de la cuestión, la vincula con el camp. Por otra parte, la protagonista se muestra decidida y activa -hasta el punto de resultar excesiva y cómica- en su anhelo matrimonial. Frente a la pasividad

socialmente asignada a la mujer en el cortejo, ella parece llevar las riendas de la relación hasta dirigirla al mismo altar. De nuevo, una transgresión así requiere de la coartada del humor para ser representada.

En cualquier caso, como señala Ana María Martín Villegas en su tesis sobre la representación de las mujeres en la copla, esa presunción de pasividad -de esperar pacientemente en la reja, ventana o balcón-

no se correspondía del todo con los esfuerzos de las jóvenes casaderas por encontrar marido, puesto que en realidad era la joven la que suscitaba con mucho disimulo al muchacho para que éste tomase la iniciativa. Y es que, aunque aparentemente trataban de guardar la compostura y aparentar una estudiada indiferencia, la realidad es que una mayoría de ellas eran diestras en subterfugios y habilidades varias a la hora de hacerse ver y desear.⁶⁰³

La transgresión de la joven de “Soltera yo no me quedo” es también la de traicionar ese pacto femenino de fingida pasividad al contarnos con detalle tanto su desesperado afán como su papel activo al respecto de la consecución de su objetivo. Otra copla de Rafael de León que menciona Martín Villegas a este propósito de la velada iniciativa femenina en el cortejo es “Caballero, caballero” (Quintero, León y Quiroga):

Caballero, caballero,
no me faltes a la cita,
en mi reja yo te espero
que mi amor te necesita.
Pues estoy pasando los grandes quebrantos
y voy a quedarme para vestir santos.
Por Dios, no me hagas un feo
y acude por compasión,
mira que si no, me veo
sentada en el poyetón.

Si en los primeros versos aparece el motivo de la espera pasiva en la reja (como sucede también, por ejemplo, en “Con mis propios ojos” (Quintero, León y Quiroga): “Yo estaba entre mis rosales/mi patio y mi reja, viviendo un querer/bordando tus iniciales,/soñando despierta, con ser tu mujer”) en la segunda parte se explicita el papel activo de las mujeres en el cortejo:

Como todas estamos solteras

⁶⁰³ Ana María Martín Villegas, «La representación de las mujeres y la construcción de las relaciones de pareja en la copla» (Universidad de Zaragoza, 2017), 159, <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>.

y a casarnos tenemos derecho,
es preciso llegar las primeras,
como fieras
en acecho.
No resulte que se precipite,
en la caza, cualquier tunantona
y a pretexto de darle un convite
nos lo quiera quitar la bribona.
En la guerra como en el amor,
el que llega primero es mejor.

De nuevo se acude al tradicionalmente poco femenino imaginario de la guerra para metaforizar la enconada lucha de las solteras por dejar de serlo. En “Caballero, caballero” (también en el repertorio de Juanita Reina), encontramos por un lado el aspecto pasivo de la espera en la reja y por otro la búsqueda activa -humorísticamente desesperada- de marido. En este sentido se sugiere, como comentábamos, cierta duplicidad entre la apariencia de pasividad que las mujeres debían exhibir (no solo ante el potencial amante sino ante toda la sociedad) y la naturaleza activa de su búsqueda, que contravenía los convencionalismos asociados a su género. Esta suerte de performance social resulta muy interesante para la puesta en funcionamiento del humor camp y para la identificación subcultural con estas mujeres que -aunque se confesaran abiertamente en ciertas coplas- en público debían reprimir sus verdaderos deseos e intenciones...de esta manera se apelaba a un tiempo al público femenino y al *queer*, ya que eran quienes -por su propia experiencia- mejor podían reconocer los matices de dicho desdoblamiento.

Antes de pasar a comentar las vetas más camp de la producción de Rafael de León a partir de los años sesenta, nos detendremos en el papel de la personalidad artística de Juanita Reina en la activación de los significados camp de las canciones comentadas. Juanita Reina cautivó a las masas, pero su figura -como apuntaba Luis Antonio de Villena en una crónica de 1983- tuvo especial relieve como icono homosexual:

Luego está el público -una parte del público- que la adora. Matronas, oficinistas, empresarios, muchos jóvenes -chicas con minifalda y gays, muchísimos gays. Quizá por el esplendor, por el boato, por los abanicos, por el bien merecido calificativo de reina. Gays andalucistas echándole claveles a su Dama.⁶⁰⁴

⁶⁰⁴ Luis Antonio de Villena, «Juanita Reina: brillos de Arabia-Andalucía», *El País*, 3 de agosto de 1983, sec. Cultura, https://elpais.com/diario/1983/08/04/cultura/428796009_850215.html.

Nos parece especialmente interesante -por los vínculos que venimos trazando entre algunos aspectos del *kitsch* (entre ellos el exceso ornamental) y la subcultura homosexual- que tan solo unas líneas antes Villena hubiera considerado precisamente ese gusto por el ornamento como una de las razones de la adoración masiva y concretamente popular a la figura de Juanita Reina:

[Juanita Reina] Es pueblo auténtico, y la voz (además del oropel de los vestidos) lo denotan. Se adorna -como Evita Perón- porque el pueblo ama el fulgor, detesta lo luterano, es idólatra, y a sus santas les pinta los labios muy de rojo, y las hace Afroditas del sexo aunque no las toque.⁶⁰⁵

La ferviente adoración que destila el arrobado texto de Villena -nótese especialmente ese “*Mujer” - constituye en sí mismo un ejemplo de la fascinación que provocaba la folclórica en el público homosexual:

Opulenta, el pelo negrísimo recogido en un moño, con voz de soprano y Guadalquivir puesta al servicio de la canción española, y siempre bata con faralaes y peinetas con más brillantes o quereres de esmeralda, Juanita Reina es para su público *la reina*, la indiscutida *gran señora*. Pero lo cierto es que esta *Mujer, con potente voz llena de limos, y de perfumes y de esencias terráqueas, tan folklórica, se me hace -a mí la prístina representación de una faceta popular de lo árabe-andaluz.⁶⁰⁶

Alberto Mira la considera asimismo “uno de los grandes iconos gays hispanos en el campo de la canción española” y, en consonancia, le dedica una entrada en su diccionario de cultura LGTBIQ+ *Para entendernos*. En ella llama la atención sobre el enorme poder sugestivo de la secuencia final de *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947) consistente en un primer plano de la emocionante despedida de la actriz mientras canta “Una cantaora” y su rostro acaba fundiéndose con el mar hacia el que parte: “conseguía transmitir todo el magnetismo de su personaje. Su rostro hierático de esfinge cuando en la última escena renuncia al hombre que ama es un plano inolvidable”⁶⁰⁷ (Fig. 24).⁶⁰⁸ Es significativo que Terenci Moix otorgara especial importancia a esa misma secuencia: “Entre mis recuerdos de niño adicto al cine y de niño salpicado por las coplas que cantaban las vecindonas, se mantiene viva la imagen de Juanita Reina en la secuencia final de *La Lola se va a los puertos* (...) Juanita Reina cantaba una copla de Machado (*La isla se queda sola*)” que es toda una “exaltación de la tonadillera

⁶⁰⁵ Villena.

⁶⁰⁶ Villena.

⁶⁰⁷ Mira, *Para entendernos*.

⁶⁰⁸ Juan de Orduña, «*La Lola se va a los puertos*», 1947.

como un ente legendario”.⁶⁰⁹ El llanto de la cantaora, su no dejar de cantar, el desgarró sentimental...terreno abonado para, como venimos comentando, la identificación subcultural homosexual.

El valor de la figura de Juanita Reina como icono homosexual, en cuya forja Lomas destaca el papel clave de creadores *queer* como Juan de Orduña o Antonio Mas-Guindal,⁶¹⁰ tenía mucho que ver con escenas como aquella, paradigma de su participación en “españoladas de prestigio” que otorgaron un empaque y un estatus de diva particular a su figura. Si, como explica Moix, hasta 1947 la artista se había mostrado “jovial, dicharachera y ocurrente”, con estos nuevos papeles “se volvió severa, mayestática, embarcándose en las superproducciones históricas de elevado presupuesto que pretendían dignificar el género mediante asuntos más elaborados desde un punto de vista literario y servidos con gran suntuosidad plástica”. Fueron los años, continúa Moix, “de consolidación de Juanita como la folklórica de los decorados pomposos. Los gastos se notaron tanto en el número de extras como en los metros de tela de sus miriñaques y mantillas. Cuando, además, le ponían madroños, estaba gallarda y soberana como la que más”.⁶¹¹ Este tipo de papeles contribuyeron, como señala Lomas “a incrementar su divismo”.⁶¹²

Por otra parte, a esta adoración al aspecto artístico de la diva, se unía la identificación del público homosexual con algunas cuestiones de su vida personal.⁶¹³ Tal y como explica Mira: “Durante el período álgido de su estrellato, la autoridad paterna la mantuvo soltera. Contrajo matrimonio casi a los cuarenta años (...) Todo este largo período de supuesta soledad marital creó la leyenda de una mujer que lo tenía todo menos el amor, motivo melodramático de gran fuerza en la identificación de algunos espectadores”.⁶¹⁴ Su boda con el bailar Federico Casado Caracolillo, tardía para los cánones de la época, copó portadas como correspondía a una estrella de su nivel y suscitó un relato de especial celebración del fin de su prolongada

⁶⁰⁹ Moix, *Suspiros de España*, 15.

⁶¹⁰ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 259.

⁶¹¹ Moix, *Suspiros de España*, 102.

⁶¹² Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 260.

⁶¹³ Para los aspectos biográficos de su figura véase: María Jesús Pérez Ortiz, *Juanita Reina* (Málaga: Editorial Arguval, 2006).

⁶¹⁴ Mira, *Para entendernos*, 630.

etapa de soltera. En la portada de la revista *Cine en 7 días*, por ejemplo, en lugar de aparecer una imagen de ambos contrayentes, como hubiera sido habitual, se mostraba únicamente a Juanita Reina vestida de novia sonriendo con un aire feliz y triunfal que encaja en el relato mencionado (Fig. 25).

Rafael de León tematizó esta cuestión en un melodramático y desgarrado tono en la copla “En el último minuto” (León y Solano) sobre su enlace:

Yo andaba navegando por los treinta
sin el amor que tanto deseaba
y entre mis labios, triste y macilenta
una rosa sin tallo se quemaba,

Con desesperación,
buscaba, buscaba un dueño
y soñaba la cárcel de unos brazos,
de unos brazo
(...)
Y de pronto y de pronto
en el último minuto
a punto, a punto de vestir de negro luto,
te vi llegar feliz un mediodía
y el otoño sin rosa de mi espera,
se convirtió en florida primavera,
cuando se unió tu boca con la mía.

La personalidad artística de Juanita Reina se había construido en buena medida -como después se haría con Carmen Sevilla- en torno a la idea de “novia de España”, como demuestra una postal promocional de la época que superpone su imagen a un mapa del país (Fig. 26), y el relato público de su soltería tuvo un gran calado social y generó, como apuntaba Mira, fuertes lazos de identificación con ella. Si bien canciones como “Compuesta y sin novio”, “La señorita del acueducto” o “Los dedos de la mano” formaban parte de su repertorio desde los años cuarenta y cincuenta, mucho antes de que ese relato se generara, consideramos que la recepción camp de las mismas se vería acrecentada a lo largo de los años por esta asociación entre el vínculo personal de Reina con la figura de la soltera y el propio texto de las canciones. Esto es más evidente en el caso de “Soltera yo no me quedo”, tal vez la más abiertamente camp con respecto al retrato paródico de la soltería y la transgresión en cuanto a la femenina y, como decíamos, una incorporación posterior a su repertorio. También el contraste entre su imagen de diva de prestigio vinculada a películas que combinaban lo folclórico con lo histórico y la ligera comicidad de estas coplas podía

contribuir a potenciar -junto con una interpretación esmeradamente humorística de las mismas- a su potencialidad camp.

A partir de los años setenta Rafael de León aprovecha los incipientes espacios de relativa libertad que se comienzan a abrir para dar paso, como señala Lomas, “del deseo atormentado al goce camp”.⁶¹⁵ Si en las coplas humorísticas comentadas los versos de León se ponían al servicio de una representación paródica de los roles de género (particularmente de las feminidades “fallidas” o transgresoras), en películas musicales como *El balcón de la luna* o *Casa Flora* la veta camp de su obra se intensificará en colaboración con creadores como Juan Solano, Luis Saslavsky, Luis Sanz o Ramón Martínez.

El balcón de la luna (Luis Saslavsky, 1962) debe buena parte de su naturaleza icónica al hecho de reunir en el mismo proyecto a Carmen Sevilla, Lola Flores y Paquita Rico. En un momento en que el modelo de cine folclórico creado para lucimiento de la estrella coplera presentaba claros síntomas de declive frente al *revival* del cuplé o la proliferación de estrellas infantiles como Marisol o Joselito,⁶¹⁶ el productor Cesáreo González apostó por esta historia de tres jóvenes aspirantes a estrella que cantan en un modesto tablao mientras intentan superar los distintos incidentes de sus vidas amorosas. Como advierte Enrique Encabo, “hasta aquí todo sería correcto si no fuera porque las intérpretes del film (cuya escandalosa celebridad en el momento del rodaje dificulta no advertir su presencia en/tras los ficticios personajes) no eran ni jóvenes, ni aspirantes, ni desconocidas”.⁶¹⁷ Esto ponía por un lado en riesgo el pacto ficcional, pero por otra parte potenciaba el goce camp: lo mismo sucedía con el diseño de vestuario. Las “jóvenes aspirantes” que intentaban salir de pobres vestían sofisticados y excesivos diseños. Como señala Lomas, esta incongruencia ya fue señalada (y disfrutada) por Terenci Moix: “aunque trabajaban en un tablao de poca apariencia, las tres estrellas salían de ‘señoronas’, con ostentosos modelos de Herrera y Ollero”.⁶¹⁸

⁶¹⁵ Lomas Martínez, «La copla de Rafael de León desde una perspectiva “queer”».

⁶¹⁶ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 327.

⁶¹⁷ Enrique Encabo, «El balcón de la luna (1962): entre la autarquía y el desarrollismo», en *Copla, ideología y poder*, ed. Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo (Madrid: Dykinson, 2020), 67.

⁶¹⁸ Citado por Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 510.

Por otra parte, Encabo llama la atención sobre cómo las distintas tramas y repertorios musicales ayudan a la construcción de Lola Flores como artista racial, Paquita Rico como sentimental y Carmen Sevilla como la más cercana a la modernidad, así como sobre la tensión entre tradición y modernidad que rige toda la cinta: “a la tradición de la copla pertenecen las artistas que protagonizan la película y tradicional es igualmente el formato de cine de estrellas; no obstante, el argumento y las localizaciones de la cinta de Saslavsky permiten adivinar la apertura a la modernidad”.⁶¹⁹ El argumento de la película -en el que, efectivamente, convive la copla con la localización urbana, la televisión y la moda- es el siguiente: Cora Benamejí (Lola Flores) trata de afianzar su relación con un millonario para lograr el ansiado ascenso social, Charo Ríos (Carmen Sevilla) divide su interés amoroso entre un torero de éxito y su hosco guitarrista y Pilar Moreno (Paquita Rico) se ve envuelta en una trama criminal por culpa de un novio. En las distintas tramas -especialmente en la de Lola Flores/Cora Benamejí- la representación de las transgresiones femeninas es posible gracias a la utilización de un tono cómico, igual que sucedía en las coplas que comentábamos anteriormente.

Esta comicidad se expresa en muchas ocasiones de un modo marcadamente camp, con la teatralidad, el esteticismo y la celebración del exceso en el centro. Como explica Lomas, el control creativo de Luis Sanz sobre el proyecto es el responsable del contenido camp del mismo:

En sus musicales del Segundo Franquismo, Sanz acentúa con frecuencia el estilo, el exceso, el artificio y la teatralidad, manifestando en ocasiones una mirada deliberadamente irónica y autoconsciente. En ocasiones, introduce en ellas canciones que, mediante dobles sentidos o de forma explícita, abordan cuestiones relacionadas con la sexualidad o el deseo femenino, unas generadas por sus amigos León y Solano reformulando las convenciones de la copla (en *El balcón de la luna* y *Casa Flora*), otras seleccionadas del género teatral de la revista musical (en *Las Leandras* y *Mi hijo no es lo que parece*).⁶²⁰

Esta reformulación de las convenciones de la copla toma la forma, en el número “Ay, qué calor” de una reelaboración del lamento amoroso típico de la veta dramática del género en tono humorístico.⁶²¹ Si los lamentos de la copla trágica suelen responder a la frustración amorosa y en concreto a un deseo que se presenta como un fuego destructivo y abrasador,

⁶¹⁹ Encabo, «El balcón de la luna (1962): entre la autarquía y el desarrollismo», 76.

⁶²⁰ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 329.

⁶²¹ Luis Saslavsky, «El balcón de la luna», 1961.

“Ay, qué calor” recrea esta imagen del deseo como ardor no solo en la insistente repetición del título y en el uso de los abanicos, sino en referencias concretas como esta que veremos a una fogata. Sin embargo, lejos del tormento de las coplas más dramáticas, asistimos a una expresión desdramatizada del deseo femenino contenida en la letra y potenciada por las cómicas interpretaciones de las cantantes:

Tiemblo igual que una fogata
cuando viene mi Pepito,
pues me da, por su mirada,
hasta el baile de san Vito.

¡Ay, que calor!, ¡ay, que calor!,
bajo la luz de la luna,
¡Ay, que calor da el amor!
¡Ay, que calor tiene una!

De nuevo el camp coplero se construye como contrapunto de las pasiones desgarradas de la copla dramática, constituyendo así una especie de relato paródico cuya comicidad se aumentaba al leerlas en comparación con las manifestaciones dramáticas del género. En la estrofa interpretada por Lola Flores encontramos incluso una implícita referencia a la homosexualidad masculina, en contraposición a una masculinidad arquetípica que, si bien se muestra como la opción preferida de la protagonista, no escapa tampoco del tono burlón:⁶²²

Mi novio Sisebuto
es fontanero,
y aunque es bastante bruto
yo le prefiero
a tanto figurín,
que gasta ondulación,
y nunca sabe una
si es caballa o si es cazón.
No me gusta el señorito,
y prefiero a Sisebuto,
aunque no haga el pobrecito
ni la ‘o’ con un canuto.

⁶²² Este cuestionamiento de la sexualidad de los hombres de clase alta, acaso herencia del prototipo wildeano, aparece también esbozado en la versión del cuplé “El polichinela” (popularizado a principios del siglo veinte por Fornarina) que interpretaba Sara Montiel en su versión de *La Violetera* (Luis César Amadori, 1958) con amanerada voz: “Hay un señorito de esos calaveras/
de esos que se pintan lunares y ojeras/
que al verme en la calle/ ir con seis o más
Siempre dice: “¡Ay, nena! Que asediada estás”.

Continuando con *El balcón de la luna*, Lomas llama la atención del parentesco del número musical “Doña Carlota”, protagonizado por Lola Flores, con la cursilería de canciones como “La niña de la estación”.⁶²³ No en vano, esta canción ya formaba parte del repertorio de la cantante a mediados de los años cuarenta (puede encontrarse también con el título de “Mi abuela Carlota”), si bien sus vetas más camp fueron notablemente potenciadas en la colorida versión de *El balcón de la luna*. En ella Lola Flores lleva una indumentaria -pomposo vestido decimonónico y sombrilla (Fig. 27)- que emparenta con la que exhibe Concha Piquer en su interpretación de “A la lima y al limón” en *Me casé con una estrella* y que después remedará de nuevo Luis Sanz en la versión de “La niña de la estación” de Isabel Pantoja en *Yo soy esa*.

Si en “La niña de la estación” pone el énfasis cursi en la parodia de la poesía romántica (entreverada, como veíamos, con las transgresiones que lleva a cabo la protagonista), consideramos que el elemento diferencial de “Doña Carlota” es centrarse en el componente de la cursilería más directamente relacionado con la cuestión de la clase social. La cursilería era para Valis un indicador cultural de los cambios sociales que operaban en la sociedad española del siglo XIX,⁶²⁴ y Tierno Galván ponía el énfasis en la vinculación entre la nueva clase surgida de las desamortizaciones y este fenómeno.⁶²⁵ La inadecuación de los cursis tenía que ver precisamente con el contraste entre la realidad de su clase social y lo elevado de sus aspiraciones, reflejado en sus intentos frustrados de sofisticación. Este fracaso y su consiguiente incongruencia, base de la cursilería y el *kitsch*, lo hacen especialmente atractivo para la mirada *camp* y creemos que explican en gran medida el interés de León en el fenómeno. La diferencia, como apunta Hueso, es que la persona cursi o el consumidor clásico del *kitsch* “no está al tanto de su alienación mientras que el camp involucra una celebración, por parte del *cognoscenti*, de esa alienación, distancia e incongruencia”.⁶²⁶

En los ejemplos de personajes cursis que ofrecían Liniers y Silvela encontramos un arquetipo que se corresponde con el recreado en “Doña Carlota”: “(es cursi) la niña dominguera cuando sale al Prado o a la Castellana afectando un lujo y unas maneras que no

⁶²³ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 342.

⁶²⁴ Valis, *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*.

⁶²⁵ Tierno Galván, «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi», 90.

⁶²⁶ Hueso Fibla, «Ya no estás más a mi lado, corazón», 63.

conoce más que una vez al mes”.⁶²⁷ El elemento del paseo es central en esta canción y se relaciona con la búsqueda activa de pareja de la que hablábamos a colación de las coplas humorísticas anteriores, una búsqueda que -para mantener la apariencia de pasividad requerida socialmente a la mujer- en este caso se disfraza de un inocente paseo litoral. Sin embargo, la intención real de la protagonista con estas caminatas es evidenciada desde el principio de la canción:

Por la Caleta adelante, y olé,
iba una niña afligía,
su bolso, sus guantes y su quitasol,
y por ser tan elegante, y olé,
ninguno la pretendía,
se puso al instante
de muy mal humor.

¡Qué asquito de poblaciones!
¡Soltera me vi a quedar!
me duelen ya los talones
de tanto patalear.

El paseo de la señorita cursi es interrumpido por el canto de un pescador de boquerones, que llama precisamente la atención sobre lo desfasado de su vestuario: en concreto sobre el chapó de su abuela Carlota que da título a la pieza. Se genera entonces un contraste -evidentemente marcado por el componente social- entre las maneras descaradas del hombre y la fracasada sofisticación de que hace gala la protagonista:

¿Dónde vas con ese chapó
que a ti te dejó tu abuela Carlota?
Ole ya, que viva el parné
que vivan tus pies,
que vivan tus botas.

No pegues más tropezones, y olé,
vente conmigo a la mar,
los niños de los bastones
que tú camelas no valen *na*,
y en cambio mis boquerones
son de canela *sobredorá*.

⁶²⁷ Liniers y Gallo Alcántara y Lisvela y de Le Vielleuze, *La Filocalia; ó, arte de distinguir á los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formación de una hermandad ó club con que se remedie dicha plaga*, 11.

En la segunda parte de la copla se opera un cambio en la protagonista: ahora es ella la que describe a sus pretendientes de clase alta con todos los atributos de la cursilería, tanto en indumentaria (bastones, cuellos, puños...) como en el comportamiento (uso de la poesía en el cortejo: “me ponen comparaciones/de estrella de luna y sol”). Incluso hace suyas las palabras del pescador para poner de relieve la cursilería de los muchachos. Su propia cursilería parece pues redimida por obra y gracia del amor -aunque esa cuestión no llega a desarrollarse del todo entendemos que al final le prefiere a él- del hombre sencillo:

Los niños de los bastones, y olé,
pasan la noche y el día,
sus cuellos, sus puños y su paletón,
contemplando mis balcones, y olé,
y hablando de astronomía,
¡mal fin tengan ellos y su profesor!

Me ponen comparaciones
de estrellas, de luna y sol,
me ofrecen sus corazones
y a todos les digo yo
lo que el de los boquerones
me dijo a mí el día que me conoció

En la segunda parte de la copla en la versión de *El balcón de la luna* León introduce un cambio de letra que explicita la trabazón de la canción con la trama de la película: Cora Benamejí/Lola Flores la canta justo después de haber renunciado a su próximo matrimonio con el marqués al haberse enterado de que él había donado toda su fortuna. Después de haber sido efusivamente felicitada por sus amigas -“Por fin, chiquilla: todo llega”, le felicita Charo Ríos/Carmen Sevilla- descubre que el marqués, a quien solo quiere por el dinero, se ha despojado románticamente toda su fortuna: “Soy pobre por fin, como tú: ya nada nos separa”, le dice. Sin tan siquiera disimular su enfado (contraviniendo con ello cualquier asomo de inclusión en los límites de una feminidad “deseable”), ella le estampa un huevo en la cabeza y sale al escenario para cantar precisamente esta canción. De ahí que en la versión de la película “los niños de los bastones” se conviertan en “el viejo de los millones”. Cuando la canta, Cora todavía lleva puesto, de hecho, un ostentoso traje de novia, que al complementar con un sombrero y una sombrilla reconvierte en la indumentaria propicia para interpretar a una cursi decimonónica.

No resulta casual que esta canción se inserte en una trama marcada por las diferencias sociales y en concreto por el deseo de llevar a cabo un matrimonio socialmente ventajoso:

Cora llevaba más de una década detrás del marqués y se había presentado ante su público celebrando que por fin el matrimonio se fuera a celebrar. La desavenencia del personaje con la estrechez de los cánones morales del momento -sobre todo en términos sexuales- queda clara en la carcajada general que se produce cuando ella dice: “me caso por la iglesia y con azahar”. En cualquier caso, el personaje de Lola Flores alcanza el éxito -figura del productor estadounidense que apuesta por ella mediante, eso sí- sin necesidad de casarse con nadie (en contraste, como destaca Encabo, con los aleccionadores destinos de sus amigas: muerte trágica y matrimonio).⁶²⁸

Resultan significativas las palabras dirigidas al público con las que antecede la interpretación de “Doña Carlota”: “Bueno, pues solo quería decirles que de la boda *ná*, que ya no me caso. Ahora, que lo del champán sí subsiste. Pueden seguir bebiendo lo que quieran, que lo pago *yo* [se señala efusivamente el pecho]. Y voy a lo mío que es el baile que *pa* algo soy gitana”. Si su destino de triunfo artístico se vincula al hecho de que sea gitana (como explica detalladamente Woods Peiró parte del elevado nivel de transgresión de los personajes que solía interpretar la actriz venía motivada precisamente por esta circunstancia),⁶²⁹ su trama en este sentido entronca con una vertiente fundamental en el cine folclórico: la de la joven de origen humilde que lleva a triunfar por su talento. En este punto nos resulta muy útil la lectura de Jo Labanyi de muchas de las películas folclóricas (especialmente de aquellas que, como decimos, concluyen con el triunfo de la protagonista gracias a su arte) como la representación del proceso que permite a los personajes subalternos alcanzar el éxito. Si bien “este éxito personal no cambia las estructuras de clase, (...) demuestra que las clases subalternas —y las mujeres, puesto que sus protagonistas suelen ser femeninas— son sujetos activos que saben sobrevivir y triunfar en un mundo adverso”.⁶³⁰

Continuando con *El balcón de la luna*, consideramos que el número “Carambí” que interpretan juntas las tres protagonista tiene también mucho que ver con cuestiones relacionadas con la clase social. El divertido contraste entre el papel que interpretan las tres en la canción -unas aristócratas dieciochescas- y la manera en que son incapaces de contener

⁶²⁸ Encabo, «El balcón de la luna (1962): entre la autarquía y el desarrollismo».

⁶²⁹ Eva Woods Peiró, *White Gypsies: race and stardom in Spanish musical films* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012).

⁶³⁰ Labanyi, «Lo andaluz en el cine del franquismo», 3.

sus rencillas personales en escena y acaban peleándose delante de todos -sin dejar de cantar- de la manera menos elegante posible entronca con la tradición camp del enfrentamiento entre las divas a la que apunta acertadamente Lomas. De hecho este elemento ha resultado “crucial para el estatus de *El balcón de la luna* como filme de referencia en el panteón de la cinefilia camp española, no solo por las peleas que tienen lugar dentro de su diégesis, sino por la rumorología en torno a la supuesta rivalidad de sus estrellas durante el rodaje”.⁶³¹ La cuestión de las rencillas entre divas que tematiza este número musical atraviesa la copla hasta el punto de que los encontronazos entre las distintas folclóricas constituyen uno de los principales atractivos del género para el deleite camp del mismo mucho más allá del mero repertorio musical. Los incisivos intercambios entre Rocío Jurado (aquel célebre “Yo soy más larga que la Piquer”) y Concha Márquez Piquer (“se referiría al número de pie”) en el programas *Cantares* son un ejemplo visible de esto, pero el grueso de estas narrativas de disputas, puyas y enfrentamientos pertenece al ámbito de la rumorología.⁶³²

En cualquier caso, nos gustaría señalar ahora la centralidad -junto con la rica veta camp de las peleas entre las divas- de los elementos del “buen gusto” y la clase social en el número “Con el carambí”. El hecho de que la interpretación se ubique en una fastuosa recreación de lo goyesco incrementa el contraste entre una pretendida sofisticación y el estallido del conflicto entre ellas. Este contraste, tan del gusto del camp, pone en el centro el tema de la distinción, cuestión elaborada ampliamente por Bourdieu en tanto que constructo social apuntalador de diferencias materiales.⁶³³ La propia letra de la canción hace énfasis en esta idea:

Somos madamas de ringorrango,
de la nobleza más principal
y nos molesta tanto fandango,
tanto bullicio, por carnaval.
qué mascarada,
qué ordinariez,
qué descarada la plebeyez.

⁶³¹ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 352.

⁶³² Especialmente interesante en este sentido nos parece la puesta en escena autoparódica que de su supuesta rivalidad hicieron unas divertidas Sara Montiel y Marujita Díaz en el programa *¿Dónde estás, corazón?: Sara Montiel y Marujita Díaz - En antena* (2006), 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=f4e65XxG9I0>.

⁶³³ Bourdieu, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*.

Sin embargo la propia letra pone en cuestionamiento esa distinción no solo por el uso humorístico de palabras como “ringorrango” sino por la tendencia de las nobles a preferir lo popular (especialmente a los hombres), estableciendo así un cierto igualamiento que sin duda alude a la moda de inspiración popular del majismo:

Un duque me enamora recitolero,
mas yo vivo pendiente de mi torero.
Un noble de la corte me está siguiendo,
mas yo por un manolo me estoy muriendo.
Tengo dos bigotudos corregidores,
pero un chispero embustero
es quien me mata de amores.

Con el carambí, carambí, por carnavales,
majas y duquesas, aquí en Madrid,
somos iguales.
Con el carambí, carambí, por carnavales,
majas y duquesas, aquí en Madrid,
todas iguales.

Si el contraste entre la pomposa indumentaria de las tres y su actitud -cómo se pelean, tiran del pelo y ponen la zancadilla unas a otras acabando con esa indumentaria destrozada- ahonda ya en una incongruencia marcadamente camp, el hecho de que la propia letra de la canción hable de la distinción de la que ellas -al fin y al cabo tres mujeres de origen popular tanto en la película como en la vida real- carecen no hace sino amplificar esta disparidad. A ella se une de nuevo -como sucedía en “¡Ay, qué calor!”- la explicitación del deseo femenino con la consiguiente desestabilización, desde lo cómico, de los roles de género tradicionales.

Decíamos que las transgresiones a la feminidad tradicional eran más notables en el personaje de Cora Benamejí, lo que se debía a la mayor flexibilidad del estrellato de Lola Flores,⁶³⁴ especialmente en el sentido de la expresión de la sensualidad. Si en sus comienzos artísticos el erotismo que desplegaba en sus actuaciones junto a Manolo Caracol produjo “no pocos quebraderos de cabeza al régimen franquista” y su posterior alianza comercial con Cesáreo González produjo una cierta “domesticación de su arte, que olvidaba el palpitante erotismo para pasar a ser únicamente racial, gitano y *español*”,⁶³⁵ el componente erótico

⁶³⁴ Para un tratamiento en profundidad de los distintos aspectos de la extensa carrera de Lola Flores véase Alberto Romero Ferrer, *Lola Flores: cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo* (Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016).

⁶³⁵ Encabo, «El balcón de la luna (1962): entre la autarquía y el desarrollismo», 71.

siempre estuvo presente en la figura artística de Lola Flores.⁶³⁶ Con la relajación de la censura rebrotó de nuevo este elemento erótico: un ejemplo especialmente evidente de esto es el número musical “A mí me gustan los hombres” (León y Solano) de la película *Casa Flora* (Ramón Fernández, 1973). Este número sirve como presentación de su personaje: una madame de burdel que tiene que hacer pasar su establecimiento por un decente hotel para acoger a parte de la multitud que se dirige a la localidad con motivo de la muerte de un famoso torero.⁶³⁷ Su iniciativa sexual -característica central en la construcción del personaje y elemento clave en la persecución de que hará objeto al joven interpretado por Máximo Valverde- queda reflejada en esta canción que, como explica Lomas, supone una explicitación del deseo sexual femenino desatormentado en la línea de otras canciones como “Un clavel”.⁶³⁸ La veta más propiamente camp de *Casa Flora* la encuentra Lomas en “Cómo me las maravillaría yo” y la escena dialogada “El teléfono”. De la primera destaca su condición de “exhibición del temperamento de Lola Flores como artista cargada de energía, aquí particularmente histriónica y ostentando una clara ironía autoconsciente” en un entorno de saturación estética. El recurso del trabalenguas -además de haber propiciado la extravagante idea popular de que La Faraona fuera de alguna manera precursora del rap en España- entronca con el famoso monólogo-trabalenguas de Imperio Argentina en *Morena clara* (Florián Rey, 1936). Esta escena era especialmente importante para Lola Flores, ya que la interpretó ante el director Fernando Mignoni como parte de la audición para conseguir el que sería su primer papel en la gran pantalla en la película *Martingala* (1940).

El particular carisma de Lola Flores, su estrecha vinculación con el público homosexual y la veta humorística de su estrellato le permitieron incorporar en su repertorio alusiones explícitas a la homosexualidad como la contenida en “Marianito” (compuesta en 1964, dice del protagonista que “con su gran plumero se pone a limpiar” y “se pone mirando para Gibraltar”) o, ya en los ochenta, los “Tanguillos de la abuelita”:

Mi abuelita metía en la bola
los hocicos de una mona tonta,

⁶³⁶ Precisamente en esta clave interpretó el calado social de su figura Umbral. Véase Francisco Umbral, *Lola Flores: sociología de la Petenera*, 1. ed, Vidas térmicas 8 (Málaga: Zut, 2022).

⁶³⁷ Ramón Fernández, «Casa Flora», 1973.

⁶³⁸ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 376.

un loro, ajo y perejil,
un poquito de hierbaluisa,
canela y limón
y moviendo moviendo las manos
de la misma olla salió un maricón

Precisamente Lomas destaca la idoneidad de los tanguillos para el cultivo de esta veta cómica. En concreto destaca su cultivo de tanguillos como “Catalina Fernández La Lotera” o “Tanguillos de la guapa de *Cal*”.⁶³⁹ En su repertorio, sin salir de los contornos de lo cómico, encontramos también un tanguillo dedicado a una figura emblemática de la copla. Nos referimos a “La Sebastiana” (Quintero, León y Quiroga), un homenaje a la madre de Estrellita Castro. Precisamente esta figura concitaba un contraste muy apreciado por el camp que permea toda la sociología de la copla: el de una mujer de origen humilde e incontenible gracejo que ha de desenvolverse en un entorno distinguido. Su legendario desparpajo es el motivo de algunas de las situaciones más repetidas en el anecdotario camp de la copla, como la de su encuentro con Jacinto Benavente. Contaba la Castro que cuando le presentó a su madre al premio Nobel de Literatura, ella, inmutada, le dijo “Qué alegría, si yo lo quiero mucho a usted, don Jacinto, porque yo tengo un hijo como usted”. Cuando él le respondió “¿Escritor también?”, ella replicó: “No, señor: mari...bueno, eso”.⁶⁴⁰

Precisamente junto a Estrellita Castro protagoniza Lola Flores el que tal vez sea el momento más delirante de la película: la escena dialogada “El teléfono”. Débilmente integrada en la trama, recrea una conversación telefónica entre la madame interpretada por Lola Flores y una amiga llamada Antonia la Chiclanera. La conversación -que llevan a cabo mediante teléfonos rojos de desmesurado tamaño- comienza formulándose en torno a lo esotérico, ya que se supone que la Chiclanera tiene poderes psíquicos. En esta línea, Lola Flores recita bailando un conjuro pero pronto se enfrenta a su amiga y lo que comienza como una puesta en duda de sus poderes desemboca en una pelea en toda regla en la que ambas intercambian rebuscados insultos en un tono marcadamente humorístico. Esta escena -de

⁶³⁹ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 379.

⁶⁴⁰ *Estrellita Castro - Programa Cantares* (1978), 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=WGK0zA5RJEM>.

extrema teatralidad, exceso estético y transgresión de cualquier norma social- ahonda de nuevo, como señala Lomas, en las posibilidades camp de la lucha entre mujeres enfadadas.⁶⁴¹

Por nuestra parte nos gustaría destacar la especificidad de la figura de Estrellita Castro en el rendimiento camp de la escena. Frente a una Lola Flores que introdujo continuos cambios en su carrera para adaptarse a los nuevos tiempos, Estrellita Castro se caracterizaba por su fidelidad al mismo modelo que le dio el éxito en los años treinta. Esto era especialmente evidente en el ámbito estético; cuestión que se mantiene en *Casa Flora*, donde luce mantón de manila, flor en la cabella y el pelo recogido en ondas con la frente coronada por su característico caracolillo. Estrellita Castro exhibe idénticos atributos a los que capturara la mítica secuencia de *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939) en la que cantaba el famoso pasodoble (Fig.28)...con una diferencia de más de treinta años entre ambas escenas (Fig. 29).

La insistencia con la que la Castro reproducía sin modificaciones el mismo modelo que la hiciera famosa varias décadas atrás la hacía especialmente interesante para la mirada camp y propiciaba que de hecho fuera referida alguna vez como “la más camp de las folclóricas”.⁶⁴²

A propósito de la fascinación camp por las estrellas veteranas señala Kates: “diva worship is usually founded upon an appreciation of a cliched tragic narrative or myth, as exemplified by the aging star, Norma Desmond, in the film *Sunset Boulevard* (...) Gay men, through camp consumption, identify gladly with the plight of the other gender!”⁶⁴³ También Harris había elaborado esta doble vertiente de la adoración homosexual a la diva que oscila entre la reverencia y cierta chanza en el primer capítulo de *The Rise and Fall of Gay Culture* a propósito del caso de las últimas películas de Joan Crawford.⁶⁴⁴ En contraste con el modelo de dignidad que para los cánones sociales representaba la retirada pública de Concha Piquer en la cumbre

⁶⁴¹ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 380.

⁶⁴² Sobre la fascinación camp por las actrices veteranas ver, además del apartado de la tesis de Lomas dedicado a este aspecto de la obra de Luis Sanz: Asier Gil Gil Vázquez y Santiago Lomas Lomas Martínez, «Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español», *Estudios LGBTIQ+*, *Comunicación y Cultura* 1, n.º 1 (15 de junio de 2021): 25-35, <https://doi.org/10.5209/eslg.75447>.

⁶⁴³ Steven M. Kates, «Camp As Cultural Capital: Further Elaboration of a Consumption Taste», *ACR North American Advances* NA-28 (2001): 17, <https://www.acrwebsite.org/volumes/8500/volumes/v28/NA-28/full>.

⁶⁴⁴ Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture*, 22.

de su carrera, el que una artista como Estrellita Castro no solo tratara de continuar actuando sino que lo hiciera remedando un modelo de éxito ya caduco era especialmente interesante para cierto “distanciamiento comprometido” que, sin renunciar a lo humorístico, estableciera lazos de identificación con una conducta femenina socialmente leída como inadecuada. Ella personificaba, frente a una Lola Flores más moderna y actualizada, cierta tradición de la copla que en esta escena es objeto de un evidentísimo remedo paródico: piénsese en el loro que, en un momento dado, canta uno de los éxitos de la etapa dorada de Estrellita Castro: “Mi jaca”.⁶⁴⁵

Para concluir este apartado, comentaremos el último de los ejemplos que aporta Lomas sobre la veta camp de la producción de Rafael de León: “El señorito” (León y Solano), popularizado por Isabel Pantoja en la década de los setenta. Compuesta ya en democracia, destaca su deliberado carácter camp y queer intensificado por la indumentaria masculina que solía llevar la Pantoja en sus interpretaciones, ambigua sexualidad del personaje protagonista y el uso de expresiones tan cargadas de pluma para referir al deseo femenino como “estoy como una perra”.⁶⁴⁶

Brillantina a lo Travolta
pantalón ancho y sin volta
con botitas mocasín
el señorito
Nadie sabe ni se explica
si es muy macho o es marica
para amar es indistín
el señorito
De la ceca hasta la meca
va de club en discoteca
entre whisky peleón
Y las chorbas embobadas
a su tronco bien atadas
van diciendo esta canción

Presume porque puede
de su palmito
el señorito
Se lleva el gato al agua

⁶⁴⁵ Sobre el significativo papel de “Mi jaca” en el tránsito del reinado del cuplé al de la copla véase Enrique Encabo, «El pasodoble Mi jaca: del cuplé a la canción española», en *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios*, ed. Enrique Encabo y Inmaculada Matía Polo (Madrid: Dykinson, 2021), 83-101.

⁶⁴⁶ Lomas Martínez, «La copla de Rafael de León desde una perspectiva “queer”», 284-85.

por ser bonito
el señorito
E igual en la gran vía
que en Leganitos
en Sol y en la Cibeles
se escucha a gritos
decir a una gamera
de bolso y guito:
Estoy como una perra
que me derrito
por morder las hechuras
del señorito

Nos resulta especialmente interesante que por un lado la canción presente visos claros de modernidad en tanto que no se parodia una masculinidad cualquiera, sino un modelo masculino contemporáneo vinculado al del personaje de John Travolta en *Saturday Night Fever* (John Badham, 1978) y que por otro lado esta representación entronque con la larga tradición de travestismo femenino de la revista. El hecho de que sea un chotis acentúa su estrecho parentesco con el célebre “El pichi” de *Las Leandras* (pasatiempo cómico-lírico estrenado en 1931 con música del maestro Alonso y libreto de González del Castillo y Muñoz Román) múltiplemente versionado pero vinculado siempre a Celia Gámez. En este sentido podría leerse como un ejercicio de recuperación (en este caso activa reactualización pues se usan referentes contemporáneos) de las prácticas *camp* anteriores a la guerra, que él mismo llevó a cabo durante sus comienzos en los contornos del cuplé con creaciones tan claramente *camp* y *queer* como “Pepito Benavides”:

Pepito Benavides
modisto de señoras,
se pasa en el espejo
las venticuatro horas.
Y dicen las comadres
con un tono zumbón:
Pa mí que este Pepito
parece marinero.
Y al andar y al pasar
todos gritan el cantar:
¡Ay, qué vena, Benavides!
¡Ay, qué vena tienes tú!
Si no fuera por la vena
yo contigo tu-ru-rú.
A Pepe Benavides
le va mal el negocio
y busca entre los hombres
alguno para socio.
Por fin lo puso a medias
con Juanito Travieso.

El uno pone el corte
y el otro pone el sieso.

4.3. “Parecían vestidos de mujer”: pluma masculina y performance coplera

En este apartado nos ocuparemos de una tipología concreta de intérpretes masculinos de copla que, incluso durante el franquismo, cultivaron una modalidad de la canción española marcada por la teatralidad, el esteticismo y el despliegue de una masculinidad completamente alejada de los cánones de la época (y aun de la actualidad), particularmente en lo referido a la estética y a la comunicación gestual. Nos referimos a intérpretes como Antonio Amaya, Tomás de Antequera, Rafael Conde “El Titi” o Pedrito Rico cuyo vestuario y gestualidad - recordemos- evocaban divertidos los participantes de *Músicas memorables* cuando hablaban de “los cantantes masculinos que cantaban copla y trabajaban en revista (...) que salían que parecían vestidos de mujer...con unos volantes, con blusas de faralaes bordadas, con unos movimientos absolutamente femeninos”.⁶⁴⁷

Consideramos que sus prácticas escénicas -apuntaladas sobre un repertorio en el que confluyen creaciones propias con versiones de temas que habían hecho célebres las intérpretes femeninas de la copla- ocupan un lugar fronterizo entre el rol de la canción española en la subcultura homosexual propio de una época pre-Stonewall que abordábamos en los anteriores apartados y las manifestaciones ya abiertamente *queer* que analizaremos en el próximo capítulo. Este carácter liminal es rastreable en el desarrollo de las carreras de algunos de ellos, en el que observamos -coincidiendo con el fin de la dictadura- una progresiva explicitud respecto a la cuestión homosexual que ya latía, sin llegar a enunciarse, en las décadas anteriores. Esta cuestión es particularmente clara, como veremos, en el caso de Antonio Amaya y Rafael Conde “El Titi”, cuya inclusión del humor y la parodia les acerca más a los contornos de lo camp.

La literatura sobre copla ha prestado una atención limitada a estos cancioneros: resulta curioso, por ejemplo, que Terenci Moix -claramente más interesado en la identificación

⁶⁴⁷ «Músicas Memorables I (Madrid, Valencia, Huarte), by Christian Fernández Mirón, Sole Parody, Julián Mayorga, Hablarenarte».

subcultural con las figuras femeninas de las folclóricas- apenas hable de ellos. De hecho no les dedica en sus *Suspiros de España* ningún capítulo propio, ni siquiera a la figura fundacional de Miguel de Molina. A propósito de las vetas regionalistas de la copla menciona a Antonio Amaya comentando que “el tonadillero favorito del Paralelo barcelonés, dirigía a su amante el más pintoresco reproche de carácter regionalista: como un muñeco de feria me quemaste”⁶⁴⁸ (nótese la apertura interpretativa del sintagma “su amante”), para más adelante denominarlo “el rey de las capas y las lentejuelas”.⁶⁴⁹ Los únicos intérpretes masculinos a los que Moix dedica capítulos completos en su volumen son Antonio Molina, Pepe Blanco (siempre junto a Carmen Morell), el niño Joselito y el también ambiguo Luis Mariano.⁶⁵⁰ De la figura de este último destaca el contraste entre su fama y prestigio en Francia, el país donde llevó a cabo la mayor parte de su carrera, y las reacciones homófobas que solía suscitar en España:

Quando en las pantallas de los cines de barrio aparecía aquel sonriente jinete, entonando una melosa cancioncilla, surgía del público un vozarrón masculino que gritaba “¡Maricón!”. En otras ocasiones, el grito podía ser “¡Mariconazo!”, pero la causa era la misma: el rechazo de una notoria afectación. (...) En 1953 el macho hispánico todavía no estaba preparado para encontrar deliciosos los dengues de Luis Mariano (...) ni sus mohínes, ni su ambigüedad (...) En la civilizada Francia, las reacciones ante la afectación del jinete eran muy distintas.⁶⁵¹

Sin embargo, en aquella misma España de la década de los cincuenta triunfaba -no exenta de sufrir asimismo ciertos visos de homofobia- la también ambigua figura de Antonio Amaya, junto a otros cancioneros. En su *Memoria de la copla* Manuel Román sí les presta algo más de atención a estos cancioneros. Además de incluir a Miguel de Molina en el capítulo que dedica a “la edad de oro” del género (en el que le llama “el más original cancionero”), en el capítulo titulado “Otros cantaores” incluye, junto a figuras como El Príncipe Gitano, Rafael Farina, Gracia Montes o Antonio Molina a Tomás de Antequera y a Antonio Amaya, cuyo arte significativamente denomina como “lo diferente”. En el apartado “A un peldaño de la fama” incluye -entre nombres como Estrellita de Palma, Carmen Flores o Antoñita Romero- a Miguel de los Reyes y por último dedica un apartado a lo que denomina “otros cancioneros”

⁶⁴⁸ Moix, *Suspiros de España*, 34.

⁶⁴⁹ Moix, 35.

⁶⁵⁰ Para una aproximación monográfica a la figura de Luis Mariano ver Edward Rosset, *Luis Mariano: y en Irún nació un príncipe* (Irún: Editorial Mundo Conocido, 2004).

⁶⁵¹ Moix, *Suspiros de España*, 198.

entre los que destaca a El Titi, Pedrito Rico y Luis Lucena. Sobre Miguel de Molina afirma que “no fue un cantante de extraordinaria voz ni grandes facultades”,⁶⁵² si bien destaca el hecho de que impusiera una personalidad única, particularmente en el sentido estético y estilístico.⁶⁵³ Este preciosismo estético tomaba la forma de unos “ademanos equívocos...aunque no equivocaran a nadie” que, según Román, en ocasiones eran objeto de mofa de un público al que Molina “seguía el juego al acentuar su estudiada gestualidad en aquellas zambras andaluzas, tan de su gusto, mezclando número tan divertidos como “Compuesta y sin novio” con otros de mayor enjundia dramática”.⁶⁵⁴

Esta canción, cuyos ribetes camp analizábamos en el apartado anterior a propósito de la versión de Juanita Reina, alcanzaba con Molina un gran potencial de cuestionamiento irónico de los roles de género a través del uso del humor y la teatralidad. Esta copla se unía en el repertorio de Molina a otras interpretaciones marcadamente humorísticas que, comentábamos a propósito de otras composiciones también cómicas, parodiaban cuestiones íntimamente relacionadas con los roles de género y la transgresión de los convencionalismos sociales. Esto sucedía, a propósito de los avances sexuales prematrimoniales, en “Anilla la descará” (Monreal y Manzano):

Anillá la descará
tiene una buena mamá
y un perrillo chipilín,
y tiene un novio *mu* formal
que le llaman Agustín.

Y cuando toman café
en la camilla los tres,
se juegan un dominó
y el perrillo que no ve,
por debajo lo ve *to*.

Y *pa* que la trampa no vea,
Anilla por lo bajillo canturrea:

Agustín llévate al perro
un ratito a la *alamea*,
un ratito a la *alamea*
que está frito el pobrecito

⁶⁵² Román, *Memoria de la copla*, 143.

⁶⁵³ Román, 143.

⁶⁵⁴ Román, 145.

por salir a la *alamea*,
alamea y alamea y alamea y alamea.

En “Corraleras de la moda” (Kola y Castellanos) -otra canción cómica del repertorio de Molina conocida también como “Sevillanas del tabaco- se caricaturizan transgresiones femeninas como fumar o maquillarse “demasiado” al tiempo que se presenta a los hombres en actitud resignada y pasiva, en lo que funciona como una tradicional inversión cómica de los roles de géneros habituales. De nuevo los estereotipos de género en el centro de la veta más humorística de este tipo de canciones:

La niña y la señora en un descuido
se fuman los cigarros del *marío*
y, como a la mujer no dan cartilla,
usté, por no pegar un *estallío*,
se fuma las colillas.
(...)
Tres plumas y un tomate mas las finas
se ponen una lata de sardinas
con flores y lacitos por sombrero
en tanto *qu'el* esposo traga quina
barriendo la cocina.
(...)
Y en los ojos de gallo las chiquillas
se dan barniz en cuerpo y pantorrillas
y al novio tras la boda *vuerven* loco,
pues luego que la cara se han *lavao*,
resurta qu'es un coco

En sus aproximaciones a las figuras de otros cancioneros como Tomás de Antequera o Antonio Amaya es frecuente que Román apele constantemente al parentesco con Miguel de Molina y emplee, para definirlos, eufemismos como “diferente”, “original” o “alegre”. Por ejemplo de Miguel de los Reyes destaca el carácter festivo de su arte, su “contacto con Miguel de Molina, de quien admiraba su arte, luciendo sus vistosas chaquetillas”, así como su vinculación con otros conocidos homosexuales: “Don Jacinto Benavente, seguidor de artistas de ese corte, se entusiasmó con Miguel de los Reyes y le hizo una lucida presentación en el teatro San Fernando, de Sevilla”.⁶⁵⁵ Sobre Molina sí fue más explícito en *Los grandes de la copla*,

⁶⁵⁵ Román, 287.

donde además de describir sus “aspavientos y gestos” como los inequívocamente propios “de un notorio homosexual”,⁶⁵⁶ cuestionó la conveniencia de su reciente puesta en valor:

El mito siguió creciendo. Así es que el nombre de Miguel de Molina fue adquiriendo, ya en el nuevo siglo XXI, más proyección. Probablemente exagerando su verdadera dimensión artística para simbolizar en él la tragedia de los que se exiliaron al término de la Guerra Civil. Escritores, periodistas y simpatizantes, desde sectores evidentemente izquierdistas, no han dejado en los últimos tiempos de ensalzarlo. Al punto que se silenciaba otras glorias de la copla y el flamenco, lo que evidencia ese exceso laudatorio.⁶⁵⁷

Si en aproximaciones anteriores como la de Ángel Zúñiga se hablaba, con un tono inequívocamente homófobo, de que “la pura histeria colectiva del éxito de Miguel de Molina, cuyo amaneramiento saltaba a la vista -de los que la tienen- representa uno de esos fenómenos contra los que es difícil luchar, aunque se deba hacerlo”,⁶⁵⁸ aproximaciones más recientes como la de Blas Vega ponderaban -incluyendo en ella el amaneramiento- la singularidad artística de Molina:

Mito sagrado de la canción española. Renovador. Mago de la voz. Discutido, odiado, venerado. Imaginativo. Arrogante. Tronco esbelto de Faraón. Diseñador de fantasías. Ingenioso. Remarcador de la copla. Apasionado. Provocador. Espectacular. Descarado. Rotundo. Creador de un género único en él. Imitado hasta la saciedad pero inimitable. Guapo. Arrebatador. Evocador de España. Embrujo y poesía. Pintoresco. Personaje de leyenda con leyendas de personajes. La otra España. Amanerado. Puso mangas de farol. Triunfador de todos los públicos. Escandalizador de la burguesía. El arte y el sentimiento hermanados. El fervor y el entusiasmo. La gracia y la tragedia. Audaz en el vestir. Garbo, garra y desgarro. Maestro en la dicción. Expresivo y luminoso. El más personal intérprete de la canción.⁶⁵⁹

Elsa Calero plantea una interesante recuperación y puesta en valor de la figura de Miguel de Molina en el estudio que lleva a cabo en torno a parte de su archivo personal, aproximándose a su figura más allá de “cuestiones de índole extramusical (...) que han afectado a la recepción de su obra en España”.⁶⁶⁰ Ofrece, además de numerosos datos sobre su vida y repertorio artístico, una lectura crítica de la bibliografía previa sobre el artista.

⁶⁵⁶ Manuel Román, *Los grandes de la copla: historia de la canción española* (Madrid: Alianza Editorial, 2010), 170.

⁶⁵⁷ Román, 188.

⁶⁵⁸ Ángel Zúñiga, *Una historia del cuplé* (Editorial Barna S.A., 1954), 357.

⁶⁵⁹ Blas Vega, *La canción española*, 71.

⁶⁶⁰ Elsa Calero-Carramolino, «La Copla y El Exilio de Miguel de Molina (1942-1960)», 8, accedido 22 de noviembre de 2022, https://www.academia.edu/19827457/La_copla_y_el_exilio_de_Miguel_de_Molina_1942_1960_.

Julio Arce por su parte analiza su figura en relación con las políticas de la memoria que, a partir de restauración de la democracia, se han llevado a cabo en España además de perfilar -apoyándose en las memorias que el propio Molina escribió con la ayuda de Salvador Valverde y Alejandro Salade- una semblanza biográfica que incide en cómo su exilio a Argentina fue motivado por su “comportamiento abiertamente homosexual en una Nueva España en la que no cabían ni los “rojos” ni los “maricones”.⁶⁶¹ El relato del propio artista no dejaba lugar a dudas cuando relataba las circunstancias de su secuestro por parte de tres falangistas que fueron a buscarle al Teatro Pavón donde actuaba y le obligaron a acompañarle:

Al cruzar Cibeles y ver que tomaban por la Castellana en lugar de subir por Alcalá, camino lógico para la Dirección General de Seguridad, comprendí que me habían mentido. ¿A dónde me llevaban? Con la angustia me dije: «Me están dando el paseo y me van a matar». Fue como un relámpago, pero me asaltó la imagen de Federico García Lorca, al que llevaron, en una noche granadina, un grupo de esbirros como estos, en ese último paseo hasta la muerte (...) El sindicalista bajó del coche y obligó a los otros a tirar de mí (...) Me resistía como podía y, por fin, de un empujón, me arrojaron al suelo. Yo solo atinaba, temblando, a preguntar: «Pero ¿por qué? ¿Por qué?». Y el sindicalista, a gritos, me contestó: «¡Por marica y por rojo! Vamos a terminar con todos los maricones y los comunistas. ¡Uno por uno!»⁶⁶²

Las transgresiones de Molina permeaban toda su obra, desde la gestualidad e intención que ponía en éxitos como “La bien pagá” o “Te lo juro yo” -ambos versionados por Antonio Amaya- hasta un personalísimo vestuario que él mismo diseñaba y cosía. Caracterizado por una profusa ornamentación y un imaginativo uso de volantes, brocados, pedrerías y pasamanerías varias, en él destacaban los botines decorados con distintos motivos (desde coloridas cenefas hasta castañuelas) y las blusas de mangas exageradamente abombadas (Fig. 30). Tras comentar su inicial adscripción al típico traje corto andaluz de la indumentaria flamenca del momento, así explicaba el propio Molina el germen del que sería su sello estético:

Yo ya me había hecho uno a medida (un traje corto andaluz), con una chaquetilla roja de terciopelo y un pantalón de alpaca negra, que con mi cuerpo delgado y armónica impresionaba muy favorablemente. Pero yo quería algo distinto. Por la década de los treinta, todos los hombres que cantaban cuplés solían ser los tan populares imitadores de

⁶⁶¹ Julio Arce Bueno, «¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria», info:eu-repo/semantics/article (Universidad Alberto Hurtado, agosto de 2019), 2, <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58198/>.

⁶⁶² Miguel de Molina, *Botín de guerra: autobiografía* (Córdoba: Editorial Almuzara, 2012), 137-38.

estrellas, que entonaban los éxitos de las tonadilleras vistiendo trajes femeninos como los de sus imitadas, más o menos lujosos, según sus posibilidades. Yo quería demostrar que un hombre podía cantar cuplés flamencos sin imitar a nadie y sin vestirse de mujer. Así nació la blusa, que para aquella época tan plagada de prejuicios, era bastante “petardo” y atrevida. La hice de seda georgette, color verde Nilo y le apliqué unos grandes lunares de terciopelo verde oscuro, rodeados de pedrería. Las mangas eran de gran amplitud y recuerdo que tenían un ancho de dos metros cada una, por lo que, movidas con gran despliegue de brazos, conseguían un gran efecto teatral.⁶⁶³

Precisamente su particular vestuario,⁶⁶⁴ así como su gestualidad e incluso en ocasiones su repertorio serán adoptados tras su exilio por artistas que, ya en la España de la dictadura, continuarán con su legado escénico.⁶⁶⁵ La literatura académica que ha tratado el fenómeno de los cancioneros herederos de Molina ha insistido frecuentemente en este punto como una de sus características diferenciales, junto con la inclusión en su repertorio de obras consagradas previamente por artistas femeninas y una expresión corporal que desbordaba los estrechos límites de la masculinidad.

En “Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica”, capítulo de libro publicado en 2007, García Piedra y Gil Siscar trazan una genealogía que arranca con Miguel de Molina, de quien dicen que “dejó una huella en la memoria histórica del género, y durante el periodo de la dictadura -entre 1939 y 1975- hubo algunos cantantes importantes que siguieron su escuela, sus gestos e, incluso, su repertorio. Entre ellos podemos citar a Miguel de los Reyes, Pedrito Rico, Antonio Amaya o Tomás de Antequera”.⁶⁶⁶ Del repertorio propio de estos cantantes destacan “Gitano colorines” y “Mi vida privada”, canciones en las que nos detendremos más adelante. Sobre Miguel de Molina destacan también que “vistió con ropas llamativas y no ocultó sus ademanes afeminados. Parte del público le llamaba “la Miguela”, y explotó hasta lo indecible su habilidad gestual y su capacidad de provocación”.⁶⁶⁷ De Pedrito Rico comentan que “su belleza y sus atuendos en el escenario hicieron de él un

⁶⁶³ Molina, 78-79.

⁶⁶⁴ La consulta del catálogo de la exposición sobre su figura organizada por la Fundación Miguel de Molina creada por Alejandro Salade, el sobrino nieto del artista, el maestro Ángel Pericet y Francisco Olías, es especialmente interesante a este respecto. V.V.A.A., *Miguel de Molina: arte y provocación*. (Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones., 2009).

⁶⁶⁵ Además de haber servido como inspiración -no reconocida- para la película *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989), su figura ha sido recreada en la obra teatral *Miguel de Molina al desnudo* dirigida por Félix Estaire y protagonizada por un impresionante Ángel Ruiz.

⁶⁶⁶ García Piedra y Gil Siscar, «Lunares que entienden», 60.

⁶⁶⁷ García Piedra y Gil Siscar, 59.

artista que no daba lugar al equívoco, al menos a quien quería entenderle” y de Antonio Amaya dicen que fue “quizá el más importante de estos intérpretes, heredero directo de la homoestética de Miguel de Molina”.⁶⁶⁸

En 2008 vio la luz una biografía de Antonio Amaya escrita por el artista Pierrot que repasaba la extensa trayectoria del artista granadino desde sus comienzos como *boy* de Celia Gámez en el espectáculo *Yola* en 1942 y sus primeros éxitos como “El gitanillo de bronce” hasta su retiro en Sitges pasando por sus últimas actuaciones en *El Cangrejo* o *Babel* y la etapa dorada de sus exitosos espectáculos tanto en solitario como en compañía de Alady y Carmen de Lirio. Desde la dedicatoria, el abordaje de Pierrot es toda una declaración de intenciones:

A
Miguel de Molina
Tomás de Antequera
Miguel de los Ríos
Pedrito Rico
Rafael Conde “El Titi”
Manolo Albéniz
Antonio Vargas
Miguel de Mairena
...y a todos aquellos que hicieron
de la tonadilla un arte imperecedero
y de su condición sexual
un grito de libertad y de esperanza⁶⁶⁹

A propósito de estos artistas comentaba David Pérez en su artículo de 2009 “La homosexualidad en la canción española” lo siguiente:

[Algunos artistas] hicieron suyo el repertorio de las grandes artistas como Concha Piquer o Juanita Reina, sacrificando su hombría (dicho sea entre comillas) en pro de un arte un tanto amanerado. En este grupo encontramos a Pedrito Rico con sus dedos llenos de brillantes, a Miguel de Molina con sus camisas de mangas eternas, a Rafael Conde con sus vistosas bisuterías y blusas de lentejuelas, a Antonio Amaya, que fue el primero en posar desnudo para una revista gay o a Tomás de Antequera con su voz agudísima y sus chaquetillas repletas de adornos. Ciertamente es que no poseían grandes voces, aunque con sus actuaciones y modo de actuar se ganaron al público enseguida, y sus espectáculos en determinadas salas de fiestas fueron muy celebradas tanto en España como en América.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ García Piedra y Gil Siscar, 60.

⁶⁶⁹ Pierrot, *Antonio Amaya*, Memorias del espectáculo (Barcelona: Morales i Torres, 2008).

⁶⁷⁰ Pérez Rodríguez, «La homosexualidad en la canción española», 61-62.

En su libro *Libérate: la cultura LGTBQ que abrió camino en España* la periodista Valeria Vegas presta particular atención a la histórica conexión entre copla y disidencia sexual dedicando entradas específicas tanto a folclóricas entronizadas como divas del colectivo (Lola Flores, Rocío Jurado), a transformistas que las imitaron (Paco España, Juanito Díaz...) y a dos de los cancioneros que venimos comentando. En concreto, a Antonio Amaya y Rafael Conde “El Titi” a quienes, junto con Pedrito Rico, considera “la santísima trinidad de cancioneros que durante el franquismo hicieron gala de penchas coloridas, ademanes y, obviamente, una voz portentosa”

El artista Anto Rodríguez ofrece una interesante visión de los cancioneros en su podcast *Color Julay*,⁶⁷¹ que describe como “ un block de notas para una investigación sobre los cancioneros: aquellos tonadilleros queer de la España del siglo XX”.⁶⁷² En él dedica episodios monográficos a Tomás de Antequera, El Titi, Antonio Amaya, Luis Lucena, Pedrito rico y Miguel de los Reyes. Asimismo en su aproximación a la iconografía desplegada en las fotografías promocionales de estos cancioneros advierte una exhibición de pluma y

una representación de la masculinidad basada en una sensualidad que siempre se había vinculado con el afeminamiento, la insinuación, la picardía... Aparecen con las pestañas rizadas, vistiendo blusas de mangas eternas de colores y formas exageradas (las míticas camisas que popularizó Miguel de Molina), botines bordados, chaquetillas cubiertas de pedrería que algunos de ellos confeccionaban.⁶⁷³

Provistos con este tipo de indumentaria, interpretaban un variado repertorio que tenía en común el versionado de éxitos copleros de artistas como Concha Piquer o Juanita Reina. De esta manera, entre otras muchas versiones, Tomás de Antequera cantó “Romance de la Reina Mercedes”, Pedrito Rico “La Parrala” y “La Ruseñora”, Antonio Amaya “Romance de valentía” y Rafael Conde “El Titi”, “Ojos verdes”. Sus interpretaciones marcadas por la teatralidad, una gestualidad alejada de los cánones masculinos y un preciosismo estético podrían en cierto sentido vincularse con lo camp, pero en el abordaje del repertorio clásico

⁶⁷¹ Anto Rodríguez, «Color Julay», accedido 1 de febrero de 2023, https://www.ivoox.com/podcast-color-julay_sq_f11481436_1.html.

⁶⁷² Anto Rodríguez, «Color Julay - Página web», accedido 1 de febrero de 2023, <http://antorodriguez.com/otros-proyectos/color-julay/>.

⁶⁷³ Anto Rodríguez, «Las fotografías promocionales de “los cancioneros”: un archivo LGBTI desconocido de la España franquista», en *Congreso Internacional “Sobre fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio”* (Universidad de Alcalá, 2023).

de la copla rara vez introducían el elemento del humor. En este sentido consideramos que sus plumíferas puestas en escena de este repertorio constituían de alguna manera la cara visible del fenómeno al que dedicamos el apartado anterior. Las afectadas interpretaciones de los cancioneros ocupaban una posición de alguna manera intermedia entre la identificación de la subcultura homosexual con la copla interpretada por mujeres y las reelaboraciones (todavía más) explícitamente *queer* de la misma, entre las que destacaba el fenómeno del transformismo. Algunos de los temas de los cancioneros explicitaban una adoración por las grandes divas de la copla, como es el caso de “Añorando a la Piquer”, de Rafael Conde “El Titi”:

Yo la tengo en la memoria
reina en la historia de la canción
su trono lleno de gloria
lo llevo dentro del corazón
sus manos eran dos rosas
sentido y alma de sus canciones
llevaba las emociones
como revuelo de mariposas
Si oyes una grabación
que hace palpar tu ser
escucha con atención
que en ella va el corazón
de nuestra Concha Piquer

En otras ocasiones sus canciones podían ser fácilmente leídas en clave homosexual, como expresiones de un deseo tormentoso y callado. Esto sucede con la versión de Miguel de los Reyes de “Que me perdone Dios” (Llabrés, Moles y Gordillo), incluido en su primer disco, lanzado en 1958. Dada la ausencia de marcadores de género y el contenido vago de la canción, en la que el protagonista dice sufrir en silencio un castigo y pide a Dios la muerte sin llegar a concretar la causa de su pesar, la canción queda abierta a todo tipo de interpretaciones.

Aunque la letra hablara explícitamente de una relación heterosexual los códigos desplegados por los intérpretes podían llegar a propiciar cierta flexibilidad en su sentido, como sucede con “Un hombre de bien” en la versión de Pedrito Rico. Pese a que la canción no concrete cuáles son esas mentiras que la gente cuenta a su novia, la gestualidad y amaneramiento de Rico bien podían rellenar esa elipsis (Fig. 31):

Lo que digan, *to* es mentira.
¿Quién pone puertas al mar?

Yo soy un hombre de bien
y a tu vera me acerqué
porque te quiero.
Yo soy un hombre de bien,
aunque vengan a contarte
de que soy un embustero.
No me importa la lengua de la gente.
seré tuyo, serrana, hasta la muerte.
tienes que ser mi mujer,
porque digan lo que digan,
yo soy un hombre de bien.

En el caso puntual de la versión de “Me gusta mi novia” de Antonio Amaya la aparente incongruencia entre el sentido heterosexual de la letra y la personalidad de Amaya abren la vía -junto con la teatralidad y esteticismo habituales- a un potencial guiño camp en la canción. Si en las versiones de Jorge Sepúlveda o Manolo Escobar el sentido de la letra parecía unívoco, la singularidad antinormativa de Amaya invita a pensar en cierto poso de burla autoconsciente de marcado carácter camp. En este sentido García Piedra y Gil Siscar destacan, junto con aspectos estéticos como el uso de “blusas de lunares, chaquetillas con lentejuelas y otros abalorios muy vistosos”, su tendencia a la “utilización de la provocación y los dobles sentidos”.⁶⁷⁴

En boca de Amaya se activan nuevos sentidos, como sucede en su versión de “Reina Juana”, cantada también, entre otras, por Bernanda y Fernanda de Utrera. En su versión se potencia la identificación *queer* con una mujer incomprendida que sufre por la naturaleza desmesurada de su amor y que por ello es tachada insistentemente de loca (palabra cargada de sentido subcultural):

Reina Juana por qué lloras
Si es tu pena la mejor
Porque no fue mal cariño
Que fue locura de amor
Encerrada entre paredes de un castillo,
La esperanza de su amor se le desboca,
Y en la sombra de los largos corredores
Las doncellas rezan por su reina loca,
Burgos, llora su locura,
Valladolid se lamenta,
Tordesillas la recoge,

⁶⁷⁴ García Piedra y Gil Siscar, «Lunares que entienden», 61.

De celos, ya, medio muerta.
En Granada Don Felipe
Sueño de mármol reposa,
Y en Castilla vive presa,
La locura de su esposa,

Celos de la luz y el viento, que tormento,
Celos de la mar y el aire,
Don Felipe se ha dormido, su cariño,
Que no lo despierte, nadie
Reina Juana por qué lloras
Si es tu pena la mejor
Porque no fue mal cariño,
Que fue locura de amor.

Ahora vamos a centrarnos en aquellas canciones propias, especialmente en aquellas creaciones personales de estos cancioneros que, además de constituirse en verdaderos éxitos comerciales, codificaban un mensaje claramente legible desde el ámbito de la disidencia sexual. Esto sucede, por ejemplo en “El mocito jazminero” (Ochaíta, Rodríguez y Solano). En ella, como comentábamos en otras ocasiones, “Antonio Amaya ponía cuerpo y voz a la renuncia a la virilidad de un muchacho que, en una metáfora poco disimulada de su orientación sexual, se dedica al femenino oficio de la venta callejera de flores”.⁶⁷⁵

Yo he *podío* ser torero
que no me falta el valor
y a los toritos espero
sin que me gane el temblor
(...)
Pero pero pero pero
me he *metío* a jazminero
que no quiero quiero quiero
ay ay ay
que no quiero ser torero

“Gitano colorines” (Raga y Valls) resulta especialmente interesante porque -además de, como en el caso anterior, ser parte del repertorio de varios cancioneros (Rico, Amaya y El Titi)- plantea una identificación entre el intérprete y el protagonista de la canción: ambos son objeto de burla y crítica por su indumentaria y ambos, ante esto, optan por la reafirmación:

Porque llevo *to'as* mis prendas de colores
muy cortito y *ajusta'o* el pantalón

⁶⁷⁵ García García, «¿Qué tienen “las zarzamoras”? Resistencia camp en bata de cola», 202.

me critican *to'as* las niñas de Triana
y en el barrio yo soy la revolución
Me señalan con el dedo cuando paso
si mi blusa es amarilla o colora'
pero yo, de lo que dicen, no hago caso
porque visto como quiero y nada más
Y me suenan igual que clarines
cuando dicen: "¡Ahí va el Colorines!"

Colorines
me llaman el Colorines, por dondequiera que voy
Colorines
me gusta que así me llamen, porque Colorines soy
Soy el negro de la mina, y el azul claro del mar
el blanco de las salinas, y el verde del olivar
Que sepan los serafines, y las niñas de Triana
que visto de colorines, que visto de colorines
Porque a mí... me da... la gana

Esta reafirmación toma la forma de una celebración de la diferencia y aun del arte mismo de los cancioneros, que basan sus prácticas escénicas precisamente en los “excesos” estéticos descritos en la canción. En este sentido reelabora el mitema coplero de las murmuraciones y las críticas de la gente -incluyendo la cuestión del mote (que en este caso el protagonista toma orgullosamente como propio)- pero sustituyendo a la mujer que transgrede la moral por el hombre homosexual que hace lo propio. Esta operatividad autorreferencial de la canción en labios de Amaya, Rico o El Titi no es sino una vuelta de tuerca a la identificación subcultural con mujeres señaladas de la copla como “La lirio” o “La parrala”: la diferencia es que ahora ellos ocupan -sin necesidad de mecanismos vicarios- el lugar de enunciación de un yo que se reafirma. Si la identificación con las protagonistas clásicas de la copla permitía a cualquiera (y especialmente a quien encarnara alguna otredad) una especie de camuflaje emocional en el que, por analogía con los sentimientos descritos en la canción, permitía trabajar y transformar los propios sentimientos de dolor mientras estas canciones se escuchaban o cantaban, como elabora Sieburth a propósito de los vencidos,⁶⁷⁶ los cancioneros no solo espectacularizan (y por tanto sacan del ámbito de lo privado) ese proceso cuando interpretan el repertorio de las divas folclóricas, sino que con este tipo de temas dan un paso más allá al convertirse, sin mediación, en los protagonistas de las canciones.

⁶⁷⁶ Sieburth, *Coplas para sobrevivir*, 24.

La cuestión del individuo que, por su diferencia (evidentemente vinculada a su no heteronormatividad) sufre las críticas sociales reaparece en un tema posteriores como “Mi vida privada” (Valls y González) que, además de por cancioneros como Antonio Amaya o Rafael Conde “El Titi”, sería interpretado también por Carmen Flores y los transformistas Paco España y La Otxoa:

No puedo con la gente
que tiene hipocresía
Es un tema latente
de cada y cada día
Se meten en mi adentro
para saber de mi
Y yo cada momento
suelo decir así

Pero por qué por qué por qué
quieres tú saber mi vida privada
pero por qué por qué por qué
si a nadie a nadie
le importa nada
Yo soy como un tal peregrino
que no sabe caminar
si yo sigo mi camino
si molestar a los demás
Pero porque somos así
y no nos damos cuenta
que antes de criticar
debemos de mirar
y darnos una vuelta
porque es *peccao* mortal
hablar de los demás
y Dios lo tiene en cuenta

En este tema el tratamiento de la diferencia y el enfrentamiento a las críticas está revestido de dignidad y plantea una denuncia seria de la hipocresía social, agravada -como advierten García Piedra y Gil Siscar- por la utilización de la referencia a Dios precisamente contra quienes tradicionalmente han agitado la amenaza del pecado como vía de represión.⁶⁷⁷ A diferencia de esa estrategia, para concluir nuestro recorrido por algunos hitos del repertorio de los cancioneros deseamos detenernos en aquellas prácticas que consideramos que, por su carácter paródico y humorístico, más encajan dentro de lo que -siguiendo a Newton y a Babuscio- consideramos como camp. Si en temas como la versión de “Me gusta mi novia”

⁶⁷⁷ García Piedra y Gil Siscar, «Lunares que entienden», 64.

de Antonio Amaya argumentábamos que se podía intuir cierta incongruencia irónica, ahora nos centraremos en aquellas prácticas donde esta cuestión se hace particularmente explícita. Nos enmarcamos, pues, en la etapa de las carreras de los cancioneros donde una expresión post-Stonewall comienza a ser posible. Rafael Conde el Titi y Antonio Amaya son los que abrazaron de manera más abierta un lugar de enunciación fuera de la heteronorma. Este último, preguntado por Lola Flores en los noventa mediante el ya célebre “No sé cómo entrarte, ¿tú eres *hemosesuá* o mariquita?”, respondía “Yo soy un *enamorado* de la belleza, a mí me gusta la Giralda de Sevilla, me gusta una mujer guapa con los senos mirando al cielo, me gusta un hombre guapo en bañador, todo lo que es belleza, es amor (...) ¿te vas a morir sin haber *probao* todo en la vida?”.⁶⁷⁸ También con Pierrot habló abiertamente de su bisexualidad (“sigo soltero y eso que tuve cientos de amores de ambos sexos”),⁶⁷⁹ e incluso protagonizó sonados reportajes fotográficos en revistas como Papillón -bajo el titular “Antonio Amaya, el culo más sexy de España” o su provocador desnudo de 1978 en la revista de temática gay Party: “Antonio Amaya nos lo enseña todo”. En este reportaje se mostraba completamente abierto: “Soy la oveja rosa de mi familia (...) aquí [en Sitges] se dan cita cada año entre 100 y 150000 homosexuales (...) Aquí a las cinco de la madrugada, con lo que se ha bebido y se ha fumado, no veas lo que te encuentras por las calles. Por el contrario lo que no hay son ladrones. Como ves es un pueblo ideal”.⁶⁸⁰

En alianza con El Titi, participó en espectáculos como *Frente a frente*, a cargo de Lasso de la Vega que, a mediados de los años sesenta, proponía una especie de “enfrentamiento” humorístico entre ambos (Fig. 32). El elevado potencial camp del espectáculo -recuérdese la tradición del enfrentamiento de las divas- era incrementado por la fastuosidad del vestuario y la teatralidad de las actuaciones. El Titi, por su parte, popularizó una canción compuesta por el valenciano Vicente Raga a la altura de 1976 que se convertiría en todo un himno abiertamente LGTBQ+, acaso el primero de España. Nos referimos a “Libérate” que, con un tono a la vez reivindicativo y festivo, celebraba la homosexualidad:

Libérate, libérate
ser "sexual" no es un delito
no lo calles

⁶⁷⁸ *Antonio Amaya - Sabor a Lolas (1992)*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=szjDnOxSj30>.

⁶⁷⁹ Pierrot, *Antonio Amaya*, 69.

⁶⁸⁰ «Antonio Amaya nos lo enseña todo», *Party*, 16 de octubre de 1978.

lanza el grito ¡Yyyyyy!
Libérate, libérate
si estás vivo
no estás muerto
a darle gusto a tu cuerpo
lanza al aire tu pancarta
no la quieras ocultar
y que un mal rayo le parta
a quien no quiera mirar
Libérate, libérate
no vivas más oprimido
busca tu felicidad
que aunque muchos te critiquen
el que lo prueba repite
yo no sé por qué será

La canción no estaba exenta de componente camp, pues El Titi la interpretaba con una marcada autoparodia ausente en otras creaciones suyas. En una actuación para Televisión Española de 1983 podemos advertir todos los matices autoparódicos de una actuación que parece dar forma a aquel “sacar la pluma” del que hablaba Gil de Biedma en el sentido de profanar la caricatura de lo que la temerosa hegemonía entiende que es un homosexual. El Titi -vestido con un impresionante blusón multicolor al estilo de los que llevara Miguel de Molina- modula la voz para conseguir efectos cómicos, da saltitos por el escenario al grito de “¡Soy Karina!” y se señala el trasero coincidiendo con el verso “a darle gusto a tu cuerpo” (Fig. 33). Si, como afirma Mira, “el momento central en la interpretación camp tiene lugar cuando el intérprete se sale de su papel o ironiza frente al mismo, haciendo visible la distancia entre la imitación y la realidad”,⁶⁸¹ no cabe más camp en esta actuación.

Valeria Vegas cuenta que fue inspirado por una pintada en una pared que rezaba “Homosexual, allibera´t”, cuestión que la propia letra recoge:⁶⁸²

En las calles las pintadas
están de moda hoy en día
verdes, negras y coloradas
pidiendo la autonomía.
Hoy mismito he visto una
Ay, que me llegó al corazón
la verdad como ninguna
y llenita de razón.

⁶⁸¹ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 147.

⁶⁸² Valeria Vegas, *Libérate: la cultura LGTBQ que abrió camino en España*, Primera edición (Madrid: Dos Bigotes, 2020), 206.

El hecho de que el primer himno abiertamente LGTBQ+ articule el discurso de los movimientos de liberación que comenzaban a surgir valiéndose del imaginario de los cancioneros y la copla constituye un cierre casi poético al “paso” de una subcultura homosexual asociada a la canción española en época de represión a una explicitud post-Stonewall que, además de hacerse eco de una reivindicación ya socialmente constituida, celebra la copla como histórico espacio de refugio queer en los momentos más duros de la represión.

Tras analizar ejemplos concretos de estas prácticas escénicas de los cancioneros, nos gustaría detenernos en una cuestión que consideramos fundamental: ¿cómo fue posible que incluso durante la dictadura pervivieran prácticas escénicas tan antinormativas como estas en torno a la copla? Ya no se trataba del sutil enmascaramiento de la identificación con lo femenino de la que hablábamos antes: el caso de estos artistas suponía una escenificación más o menos abierta de la pluma masculina e incluso desvelaba ante el ojo público esos mecanismos de identificación que la copla -en boca de una mujer- propiciaba en el público *queer*. Además cantantes como Antonio Amaya o Tomás de Antequera no constituían ni por asomo personalidades artísticas marginales: antes bien se enmarcaban de lleno en el *mainstream*,⁶⁸³ ¿cómo fue posible que sus atuendos llenos de brocados y su amaneramiento interpretativos ocuparan un lugar destacado en la cultura de masas de la dictadura? ¿por qué se permitía que prácticas como estas habitaran con relativa normalidad el espacio público incluso en una época de extrema represión?

Para intentar dar respuesta a estas preguntas nos apoyaremos en el trabajo de Alicia Navarro y vincularemos su elaboración teórica del flamenco como depositario de cierta *queerness* ibérica con el caso de la copla y la expresión de la pluma dentro de ella. Navarro llama la atención sobre la coincidencia temporal -a mediados del siglo XIX- de la creación

⁶⁸³ Esta fama traspasaba las fronteras españolas en muchos casos: por ejemplo Pedrito Rico llegó a ser muy conocido y seguido en Puerto Rico, México, Cuba y Argentina, donde era conocido -por el título de una película en la que intervino- como “El Ángel de España”.

de “el cuerpo invertido” y “el cuerpo flamenco” como tipologías sociales asociadas a la marginalidad y ancladas a sólidos mecanismos de control del poder biopolítico:

“¿Cómo creer que sea un hecho casual que el cuerpo “invertido” y el cuerpo “flamenco” aflorasen como tipologías socialmente peligrosas en España durante las mismas décadas del siglo XIX?, ¿Ni que ambas fueran percibidas de forma inequívocamente similar por las matrices de control biopolítico del momento? Un complejo y maravilloso deambular de cuerpos percibidos como deseantes y abyectos al mismo tiempo (...) Las dos son tratadas como socialmente peligrosas, potenciales contaminadores del “la salud del cuerpo social y por extensión de la nación como organismo totalizador.”⁶⁸⁴

Los distintos mecanismos biopolíticos -desde las políticas de salud hasta la antropología científica- “percibieron de forma similar a los cuerpos de flamencos e invertidos. Ambos fueron caracterizados por ser de naturaleza híbrida o sexualidad dudosa: claves a su vez unidas a la pasividad y lo femenino oriental”.⁶⁸⁵ Esto explica – como argumenta Navarro aportando una interesante genealogía que va del *Compendio* del Jesuita Pedro de León a la noche de Torremolinos pasando por “El reino de Sarasa” gaditano, la pluma de Álvaro Retana, el “ángel flamecamp” Miguel de Molina y cancioneros como El Titi y que apoya en los trabajos de Ethel Brooks y Pedro G. Romero- que el flamenco se constituyera como un espacio propicio para la pervivencia del *queerness* ibérico. En este sentido funcionaría como coartada: “El flamenco actuó como paraguas, salvaguarda y guardián tanto de los cuerpos homosexuales como del *queerness* ibérico, al encubrirlos en su atmósfera de caprichos eróticos”.⁶⁸⁶

Creemos que la copla, en su complejo parentesco con el flamenco, ha sido también un lugar propicio para albergar lo *queer* por su trabazón con este, “agravada” por cuestiones a las que venimos apuntando como su pertenencia a la cultura de masas, su vínculo con el *kitsch* y el melodrama, su particular trabazón con lo femenino, la centralidad de la figura de las divas folclóricas en las identificación subcultura... Todo ello ha posibilitado que la copla haya sido un refugio *queer* durante la era de la represión y que vaya a ser reelaborada desde

⁶⁸⁴ Navarro, «Cruising iberia o “abrir el ojo” de la mariposa. Oralidad corporal, caza sexodisidente y sociabilidad flamenca en el paralelo andaluz gay-ciudad», 146.

⁶⁸⁵ Navarro, 155.

⁶⁸⁶ Navarro, 155.

lugares abiertamente *queer* cuando esa represión ya no sea tal: precisamente a ello dedicaremos el próximo capítulo.

Fig. 19 Rafael de León (en el centro) con Manuel López Quiroga (izquierda), Antonio Quintero (derecha) y Concha Piquer



Fig. 20 Avelino Piedad, Alejandro Vera y Diana Navarro en los papeles de Rafael de León, Federico García Lorca y Concha Piquer en la obra de teatro *En tierra extraña* (Juan Carlos Rubio, 2021)



Fig. 21 Concha Piquer cantando “Romance de la otra” en *Doña Concha, la rosa y la espina* (Carla Berrocal, 2021)



Fig. 22 Concha Piquer interpretando “A la lima y al limón” en la película *Me casé con una estrella* (Luis César Amadori, 1951)



Fig. 23 Isabel Pantoja interpretando “La niña de la estación” en la película *Yo soy esa*
(Luis Sanz, 1990)



Fig. 24 Juanita Reina en la secuencia final de *La Lola se va a los puertos* (Juan de Orduña, 1947)



Fig. 25 Boda de Juanita Reina en la revista *Cine en 7 días*



Fig. 26 Juanita Reina como “novia de España” en una imagen postal



Fig. 27 Lola Flores interpretando “Tu abuela Carlota” en *El balcón de la luna* (Luis Saslavsky, 1962)



Fig. 28 Estrellita Castro en *Suspiros de España* (Benito Perojo, 1939)



Fig. 29 Estrellita Castro en *Casa Flora* (Ramón Martínez, 1973)



Fig. 30 Miguel de Molina, fotografía de la Fundación Miguel de Molina



Fig. 31 Pedrito Rico fotografiado por Alfredo Pujol en 1958



Fig. 32 Antonio Amaya y Rafael Conde “El Titi”



Fi. 33 Rafael Conde El Titi interpretando “Libérate”, Archivo de RTVE



CAPÍTULO 5

MARICON(ES) DE ESPAÑA: APROPIACIÓN, IRONÍA Y MEMORIA

*En mi casa la palabra 'gay' suena a dieta,
en mi casa hay que decir 'maricón', que suena a bóveda*

FALETE ⁶⁸⁷

El especial significado que la copla había tenido para las personas que no encajaban en la heteronorma durante la dictadura perduró -como venimos comentando- en las subculturas homosexuales del franquismo, tuvo en los cancioneros un espacio de excepcional visibilidad y, finalmente -como señala Mira- salió a la luz durante la transición.⁶⁸⁸ Tras dicho afloramiento el vínculo entre copla y expresión *queer* -y más concretamente aquello que entendemos como *camp*- ha ido adquiriendo distintas formas que son susceptibles de leerse en paralelo al avance de los movimientos de liberación homosexual y posteriormente a los movimientos *queer*. En este apartado estudiaremos el papel de la copla en la cultura abiertamente homosexual y *queer* que comienza a mostrarse ante el ojo público tras la muerte del dictador y que pervive hasta la actualidad. Nos centraremos especialmente en aquellas manifestaciones susceptible de ser leídas como *camp* post-Stonewall. Como recuerda Mira, “a diferencia de otras manifestaciones clásicas (basadas en el guiño sutil y la codificación impenetrable para profanos), el *camp* post-Stonewall se identifica con voces marcadas como *gaIs* y con textos en los que el contenido homosexual suele quedar bien patente”. Sus rasgos son el exceso, lo paródico, “los aspectos lúdicos (en especial la provocación) que enfatizan lo performativo; se construye una mirada a través de lo intertextual y se busca una complicidad con el público gay”.⁶⁸⁹

⁶⁸⁷ telecinco.es, «Falete, próximo invitado de Bertín: “En mi casa ‘gay’ suena a dieta, hay que decir ‘maricón’, que suena a bóveda”», Telecinco, 16 de enero de 2018, https://www.telecinco.es/micasaeslatuya/promos/falete-proximo-invitado-bertin-suena_18_2500080246.html.

⁶⁸⁸ Mira, 347-348.

⁶⁸⁹ Mira, 149.

Siguiendo un criterio cronológico hablaremos primero de la Transición, después del revival noventero y la visibilidad de los primeros dos mil y finalmente del panorama actual.

5.1. Por fin en voz alta: copla y disidencia sexual durante la Transición

El valor de la copla más allá de las apropiaciones de que el franquismo la había hecho objeto fue reivindicado a partir de la Transición por cantantes como Joan Manuel Serrat o Carlos Cano; en el caso de este último ese afán cristalizó en discos como *Cuaderno de coplas* (1984) y *Quédate con la copla* (1987). Como se ha señalado en anteriores ocasiones también autores como Carmen Martín Gaité o Manuel Vázquez Montalbán venían defendiendo a su vez el inmenso valor testimonial y el papel decisivo de la canción española en la educación sentimental de varias generaciones. Al mismo tiempo que se daban estos discursos -que por otra parte coexistían con una visión generalizada de la copla como muleta cultural del franquismo- comenzaba a visibilizarse el rol que había tenido la copla en la subcultura homosexual forzosamente armarizada durante la dictadura. En este último sentido ocupa un lugar excepcional la figura de Terenci Moix, que en sus distintas aproximaciones a la copla conjugó su condición de mecanismo de supervivencia colectiva con la especificidad que había tenido como refugio para aquellos que no encajaban en la heteronorma durante la dictadura. Si por una parte apelaba a lo generacional, por otra parte apuntaba a esta particularidad manifestada muchas veces en una selección léxica especialmente evocadora, como cuando definía a la folclóricas como unas “reinonas convertidas en reclamos de la voz popular. Celadoras legales de la memoria colectiva”.⁶⁹⁰

En ese “reinonas” resuenan los ecos de la histórica vinculación entre copla y realidades LGBTQ+ que, si antes había sido forzosamente recluida al ámbito de lo privado, durante la transición sería reflejada en la literatura -*El sadismo de nuestra infancia* (Terenci Moix, 1970), *El anarquista desnudo* (Lluís Fernández, 1979), *Una mala noche la tiene cualquiera* (Eduardo Mendicutti, 1982) o *Los alegres muchachos de Atxavara* (Manuel Vázquez Montalbán, 1987) y en el ámbito audiovisual: el famoso *lip sync* de “La bien pagá” de *Qué he hecho yo para merecer esto* (Pedro Almodóvar, 1984), *Tatuaje* (Jaime Chávarri, 1985) o el proyecto frustrado de Eloy de la Iglesia y Gonzalo Goicoechea titulado *Galopa y corta el viento*. Si bien no llegó a realizarse,

⁶⁹⁰ Moix, *Suspiros de España*, 16.

podemos leer el guion -recientemente editado con prólogo de Eduardo Mendicutti- en el que se desgrana la historia de amor entre un guardia civil y un miembro de ETA con el clásico de Estrellita Castro como fondo musical.⁶⁹¹

Paralelamente comenzaba a adquirir forma pública la consolidación de las folclóricas como divas gais (cuestión, como veremos, reflejada en la incipiente prensa homosexual y alimentada por las declaraciones de las propias cantantes), el fenómeno del transformismo - también el específicamente coplero- fue objeto de una atención inusitada y la contracultura del momento reelaboró también la copla desde un lugar de abierta disidencia sexual: cuestiones todas ellas que serán abordadas en los próximos apartados.

5.1.1. “A mis niñas de pelo corto”: la consolidación de la folclórica como diva gay

En sus *Suspiros de España* Terenci Moix llama la atención sobre cómo la prensa de los años cincuenta -“esa década tan proclive al *kitsch*”- otorgaba a folclóricas como Lola Flores, o Carmen Sevilla un tratamiento que “encajaría con cualquier gran estrella del Hollywood de los años dorados”. En este sentido se recrea en las crónicas de sus estrenos cinematográfico o las de sus sonadísimos regresos a España en los que una multitud de periodistas y admiradores las esperaban a pie de pista. El elemento del lujo y el glamour es una constante en estas crónicas, Moix ofrece un ejemplo sobre Paquita Rico en el que el periodista escribe: “Ahora se mira su pulsera de brillantes, su estola de visón blanco, su Mercedes blanco, forrado de rojo...”.⁶⁹² Estas folclóricas (no solo las de la década de los cincuenta, sino también las que anteriores y las que, después de ellas, planteaban un relevo generacional) ejercían, en tanto que divas, una fascinación sobre muchos espectadores homosexuales que se desprende de las mismas palabras con que Moix se refiere a ellas en sus diferentes trabajos al respecto y aún en las interacciones con algunas de ellas de las que tenemos registro. Un ejemplo particularmente claro de ello es la presentación que hizo de Rocío Jurado cuando acudió como invitada a su programa televisivo *Más estrellas que en el cielo*. Ella aparece sentada en un sofá de mimbre en una pose en la que despliega -autoconsciente- todo el glamour y poderío propio de su imagen de folclórica moderna. Hiperbólico y admirativo, activando

⁶⁹¹ Gonzalo Goicoechea y Eloy de la Iglesia, *Galopa y corta el viento* (Madrid: Niños Gratis*, 2022).

⁶⁹² Moix, *Suspiros de España*, 21.

conscientemente el mismo fervor cuasireligioso contenido en la etimología misma de la palabra “diva”, Moix le dice: “Señora, tengo que excusarme porque le hemos mandado un coche, pero creo que tendríamos que haber mandado a catorce costaleros para que nos la trajesen”.⁶⁹³ (Fig. 34)

Además de todas las cuestiones relacionadas con las particularidades de su repertorio (melodrama, tematización de amores clandestinos, etc.) a las que apuntábamos en el capítulo anterior, las interpretaciones de las folclóricas eran una pilar clave en la identificación subcultural. Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo llaman la atención precisamente sobre esta cuestión cuando destacan “la recepción entusiasta [de la copla] por buena parte del público homosexual, que aceptaba y consumía gustoso las exageradas interpretaciones, más allá de lo normativo en cuanto a género y sexualidad, de estas canciones, aún hoy, de desgarrado dramatismo e incontrolable y erótica pasión”.⁶⁹⁴ Además de estas interpretaciones fuera de lo normativo, las fuertes y decididas personalidades públicas de algunas folclóricas constituían, junto al ya mencionado glamour, una parte fundamental de su condición de divas homosexuales. Si, como afirmaba Farmer, las personalidades fuertes y espectaculares y la extravagancia performativa son las características que dotan de divismo a una estrella femenina,⁶⁹⁵ folclóricas como Rocío Jurado cumplían con creces -como antes lo habían hecho otras copleras que la precedieron- con esas cualidades.

Si durante la dictadura el papel de las divas folclóricas en la subcultura homosexual era una cuestión limitada a códigos compartidos entre *connosieurs*, en la Transición esta cuestión sale a la luz, muchas veces planteada como una contradicción entre las nacientes reivindicaciones LGBTQ+ y las políticas represivas del régimen que había tratado de apropiarse este género. Un buen ejemplo de ello son las declaraciones a *El País* de 1983 que recoge Lomas sobre distintos hombres homosexuales a propósito de la figura de Juanita Reina. Mientras un cineasta independiente comenta que “yo sé que es difícil de entender lo de Juanita Reina, lo de nuestro folclorismo. La verdad es que no tiene una explicación

⁶⁹³ Rocío Jurado | *Más estrellas que en el cielo* (1989), 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=D0LfwNUzP3s>.

⁶⁹⁴ Matía Polo y Encabo, *Copla, ideología y poder*, 21.

⁶⁹⁵ Brett Farmer, «The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship», *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 20, n.º 2 (59) (1 de septiembre de 2005): 190, https://doi.org/10.1215/02705346-20-2_59-165.

racional. Mira, por ejemplo, qué lamentable es que a un gay de izquierdas le guste esa señora, símbolo de todo lo que ha combatido a lo largo de su vida. Pero es así”, el entusiasta propietario de una “tienda de material mítico-cinematográfico” explica sin asomo de culpa ni distancia irónica que “ella es el mito indiscutible, tenía una pureza como no ha tenido nunca ninguna actriz”.⁶⁹⁶

Por otra parte, incipientes publicaciones dirigidas a un público homosexual masculino y abiertamente politizadas en favor de los derechos del colectivo como *Party* (donde “se advierte por primera vez el intento de responder a las necesidades de la comunidad gay”)⁶⁹⁷ o *Pierrot* también dieron una extraordinaria importancia a la copla y a las folclóricas, evidenciando la fuerza de los vínculos subculturales de los que venimos hablando. En las frecuentes entrevistas que realizaban a distintas copleras era habitual que les preguntaran qué pensaban del colectivo, con el que ellas se mostraban invariablemente solidarias, aunque a veces adujeran peculiares teorías. Así en 1980 Lola Flores declaraba para *Party* que para ella un homosexual era “una persona que tiene un problema de hormonas y a los que hay que querer y ayudar mucho, que los pobrecitos se lo pasan muy mal. (...) Yo tengo un lema: que cada uno haga con su cuerpo lo que le salga de ahí”. Cuando el periodista le pregunta se aceptaría que su hijo fuese homosexual ella dice que sí y remata, con su particular manera de expresarse: “¿cómo no iba a entender un pecadillo de la carne tan diminuto como ese?”.⁶⁹⁸ En la sección de noticias madrileñas de esa misma entrega de *Party* incluyen, entre la próxima reapertura del Gay Club o de la representación de *El balcón* de Jean Genet por la cooperativa Teatro Lliure, una pequeña crónica de un concierto de Lola Flores en la Windsor y una noticia sobre los próximos proyectos en Argentina de Carmen Sevilla. En la sección barcelonesa (a cargo de Jesús Mariñas) al lado del titular “Exportamos travestis a Francia” se informa de que “No funcionó el mano a mano Escobar-Pantoja” y de que “Rocío Jurado premiada por ser lo mejor del año”.

El número del 28 de diciembre del mismo año, de 1980 incluye una significativa pieza en la que se ensalza la carrera de Rafael de León y Juan Solano y se insta a las folclóricas a

⁶⁹⁶ Citado por Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 258.

⁶⁹⁷ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 450.

⁶⁹⁸ Carlos F. López, «Humana Lola, obsesiva Lola», *Party*, 19 de julio de 1980.

rendirles un homenaje al tiempo que se confirma la pasión de muchos homosexuales por la copla: “Doña Concha Piquer, Lola, Marifé de Triana, Rocío Jurado, Juanita Reina y tantas otras deberían tener “este detalle”. ¡Vamos, digo yo” (Aseguro asistencia masiva de gays. Es decir: negocio redondo”.⁶⁹⁹

En una crónica sobre un concierto de Isabel Pantoja contenida en ese mismo número se explicita de nuevo la adoración homosexual por la veta más clásica de la copla, invocando para ello la figura de Juanita Reina al tiempo que se celebra la parte más camp y transgresora del repertorio de la trianera:

El local de bote en bote, los entusiasmos desatados ya desde la blanquecina, empuntillada, enmoñada aparición de la cantante sevillana. Ocorre con Isabel que viéndola tienes la sensación de que por un extraño sortilegio el tiempo se ha detenido (...) estaríamos así en los cincuenta, reinando en España Juanita, a quien la trianera adora, algo evidente cuando la Pantoja ha lucido un par de vestidos y se ha paseado desafiante por el escenario (...) La temperatura en la sala es altísima, la salida nos reintegra a los años ochenta, al frío glacial de una noche cualquiera de diciembre (...) Hace como que se va, pero no, tiene que volver, aún no ha cantado “El señorito” que le pide a gritos la sala entera, y entra para volvernos travestizada, graciosa, ocurrente.⁷⁰⁰

La revista *Pierrot*, por su parte, también daba una cobertura privilegiada al mundo de la copla. Anunciada como “la publicación que entiende”, en su segundo número consagraba la portada a Lola Flores con el titular “Medio siglo de canción española” mientras que en el número diez hacía lo propio con Marifé de Triana -recientemente premiada por el Dimas Club- a la que adjetivaba como “única, sensacional, la mejor”, “intérprete genial de nuestra música y, tal vez, la mejor de antes y la única verdaderamente importante que queda”. Se contaba asimismo su asistencia a “un homenaje íntimo que el mundo gay, su auténtico seguidor, le ofrecía en Dimas Club para entregarle el Dimas de Oro”.⁷⁰¹ Sobre este homenaje -uno de los tantos que evidenciaron el estrecho vínculo entre estas intérpretes y la parte *queer* de su público- se contaba que Marifé, agradecida, había regalado uno de sus pañuelos al transformista que la imitaba “para que le sirviera de fetiche”.⁷⁰² Mediante la figura de Marifé se expresaba la preocupación por el futuro de la canción española: “Esperemos que con este “gran éxito” de Marifé y con los muchos que va a tener desde ahora, nuestra música vuelva

⁶⁹⁹ «Folklore», *Party*, 28 de diciembre de 1980.

⁷⁰⁰ «Isabel Pantoja, hoy como ayer», *Party*, 28 de diciembre de 1980.

⁷⁰¹ *Pierrot*, «Marifé de Triana. Única y sensacional», *Pierrot*, 1980.

⁷⁰² *Pierrot*, «La página loca de Pierrot», *Pierrot*, 1980.

al primer plano que se merece y que siempre ha tenido y que intérpretes nuevos surjan, con auténticas facultades, puesto que auténticas facultades se necesitan para interpretar canción española, en donde los camelos nada tienen que hacer ni pueden hacer”.

Mención aparte merece, por su particular vínculo con el público LGTBQ+, la figura de Rocío Jurado: a quien con más frecuencia entrevistan estas publicaciones y la folclóricas que con más consistencia mostró su apoyo al colectivo. En páginas interiores del número seis de la revista *Pierrot*, del que ella es portada, se la describe como “el símbolo más claro y definitivo para todo gay amante de la música moderna, del folklore y del andalucismo”.⁷⁰³ Este reportaje de 1980 es un ejemplo particularmente claro del posicionamiento de la Jurado y su compromiso con su público LGTBQ+. Ella “se enorgullece de ser ese símbolo del público gay y se siente unida a él” al tiempo que afirma que “los gays se acercan a cierto tipo de figuras del espectáculo, porque en ellas encuentran calor y cariñosa acogida. A estas figuras les ha venido muy bien el apoyo de los gay en su carrera artística”. El periodista afirma -nótese la politización que impregna la pieza- que “han caído bien las declaraciones de Rocío al decir que la condena del Papa al homosexualismo es antihumana porque efectivamente es antihumana”. En consecuencia, le desea la Rocío Jurado “muchas suerte y mucho éxito” porque -empleando un significativo plural- “la admiramos y la queremos”. De nuevo, como sucedía con Marifé, se aprovecha para expresar la desazón por el futuro de la copla: “pero al mismo tiempo pedimos a Rocío Jurado que no se olvide de la música popular española, que necesita, ahora más que nunca, intérpretes de la calidad de Rocío”.⁷⁰⁴

Pese a que Rocío Jurado había comenzado su carrera cantando copla, muy pronto su figura, como comenta Matía Polo, “trascendió el prototipo de cantante de copla” no solo al abrirse a otros géneros sino también al hacer un uso muy personal de la corporeidad y los límites de la provocación.⁷⁰⁵ Si bien la revistió de una nueva iconografía, en constante conjugación de la tradición y la modernidad, nunca abandonó la copla. Bajo la dirección artística de Luis Sanz grabó, tan solo unos años después de esta entrevista, un elepé doble

⁷⁰³ Pierrot, «Rocío Jurado», *Pierrot*, 1980.

⁷⁰⁴ Pierrot.

⁷⁰⁵ Inmaculada Matía Polo, «Tules, rulos y peinetas: el constructo iconográfico de Rocío Jurado», en *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios*, ed. Enrique Encabo y Inmaculada Matía Polo (Madrid: Dykinson, 2021), 113-121.

titulado *Canciones de España* que Moix define como “un loable intento, pues Rocío ponía su fama reciente -y grande- al servicio de la renovación del interés por la copla”.⁷⁰⁶

Especialmente interesante para su forja como la más explícita de todas las divas gais de la copla es el contenido del número 150 de *Party*, también en 1980, del que la Jurado ocupa también la portada con el titular: “Mis amigos los gays”. En las fotos interiores las poses arrebatadas y sensuales de la Chipionera acompañan a un texto particularmente claro con respecto al afloramiento durante la Transición del valor subcultural de la copla:

Pero es que resulta que (Rocío Jurado) además cae majísimamente en el mundo gay. Arrastra más mariquitas que la furgoneta de la “Poli” en los años cincuenta... Algo tiene, algo dice. Cierto es que todas, o casi todas, las folklóricas han tenido siempre un gancho especial para estos asuntos. Esos gallineros de teatro abarrotados de fanáticos por la Reina, por Marifé, por Lola. Ese otoñal sevillano que canturrea las cosas de doña Concha con la mayor y mejor gracia del mundo. Ese transformista que no se resigna a no hacer su “folklorizada” de rigor... Es un fenómeno que está latente y presente, que hasta vendría bien analizar en frío”.⁷⁰⁷

Preguntada por la naturaleza concreta de “ese algo” (ese “Little something extra” que diría James Mason), ella respondía:

No sé, pero es así. Yo lo he comprobado desde que empecé. Pero es que tú sabes que en Andalucía la mariquita no está tan mal vista como pudiera parecer, está integrada a un tipo de sociedad, desde el señorito del pueblo a las vecindonas le protegen, le abren sus puertas, le ríen sus gracias... Y como allí el que no canta, apunta, pues en cuanto hay alguien que organiza una juerguecita, la mariquita se apunta, te sigue y encima se lleva el gato al agua. Como empieces bien con ellos, te siguen hasta la muerte. Vete y habla en Sevilla de Juanita Reina o de mí... La locura, es como una locura, como un entusiasmo. Y eso le gusta a cualquiera, sobre todo cuando empiezas, naturalmente; entonces, a poca cabeza que tengas, ya eres tú la que les acoges mejor, la que les atiendes, la que les escuchas... Y es el mejor público que te puedes imaginar. Es más, hay alguno que hasta te sigue si cantas en un sitio o en otro; te han visto mil veces, conocen tus canciones mejor que una misma, saben cómo es cada uno de tus trajes, pero te siguen, te quieren... Esto, hijo, es muy bonito, a qué engañarnos. A mí los gays me encantan, la verdad. Y, mira, será un tópico decirlo, pero mis mejores amigos son homosexuales.⁷⁰⁸

La entrevista concluye con un lamento (no exento de dramatismo coplero y aun socarronería camp) sobre la dificultad de defender la copla en una época como aquella: “amante de una Andalucía a la que adora, madrina de los gays más fanáticos y, hoy por hoy,

⁷⁰⁶ Moix, *Suspiros de España*, 329.

⁷⁰⁷ E.R., «Rocío Jurado: “lo mejor de los gays: su sentido de la amistad”», *Party*, 25 de marzo de 1980.

⁷⁰⁸ E.R.

la mejor cantante que tiene esta España nuestra. ¡Ay, qué difíciles son estos tiempos para decir lo que aquí se dice de una...folclórica”.

En otra entrevista a *Party*, esta vez en diciembre de 1980, el periodista le pregunta cómo le gustan los hombres y ella rápidamente reconduce la conversación hacia su público homosexual: “Me gustan también, por encima de todas las cosas, mis niños de pelo corto, sí, el llamado tercer sexo, como seres humanos son muy dignos de respetar, los admiro y los quiero, pero ya como amigos...Divinos”. Acompañan a estas palabras un autógrafo de la propia artista dedicado: “para mis amigos y niñas de pelo corto, Rocío Jurado”⁷⁰⁹ (Fig. 35). Significativamente la Jurado compartía número en aquella ocasión con un reportaje sobre Judy Garland donde, de manera pionera en España, se incide en su condición de icono gay y se explican las claves de la identificación del público homosexual con su figura.

Fuera del ámbito de las publicaciones específicamente dirigidas a un público homosexual, Rocío Jurado ofreció similares declaraciones en favor del colectivo. A Maruja Torres le comentó, para *Fotogramas*, que “se sienten identificados, se vuelcan en nosotras. Ha sido una gente muy marginada y nosotras les hemos dado mucho calor. Independientemente de eso, considero que la marginación del homosexual es muy injustas”⁷¹⁰ y con Mercedes Milá mantuvo esta famosa conversación en el programa *Jueves a jueves*, de Televisión Española, en el año 1986:

Mercedes Milá: Oye, ¿qué sería de ti, aunque esto parezca una locura, sin esos seguidores que tienes, los mariquitas, que tenéis en general las actrices las cantantes de tu género? Yo creo que esas personas habría que hacerles un monumento porque es que sin ellos no ibas a sobrevivir...verdaderamente son muy importantes, ¿tú no crees eso?

Rocío Jurado: Pues yo creo que sí

Mercedes Milá: ¿Qué les debes tú a los mariquitas, Rocío?

Rocío Jurado: Hombre, yo deberles les puedo deber un mundo de ilusión porque ellos son una raza maravillosa que ha *creao* Dios y respeto como a todas las demás y además un mundo que necesita de mucho cariño y les debo un mundo de ilusión que ellos crean para la artista. Todo ese mundo maravilloso de la estrella ellos lo adoran porque es un refugio para ellos, porque ellos necesitan de ese calor que una en un momento dado les puede brindar. Entonces como están, aunque ahora no tanto gracias a Dios, pero han estado muy *marginados* entonces eso lo necesitan y es una evasión para ellos y nosotras tenemos el deber

⁷⁰⁹ Carlos Ferrando, «Rocío, corazón de león», *Party*, 28 de diciembre de 1980.

⁷¹⁰ Maruja Torres, «Entrevista a Rocío Jurado», *Fotogramas*, 19 de marzo de 1980, 22.

moral para con los seres humanos que son ellos de darles mucho cariño y mucho sitio y se lo voy a dar siempre, siempre voy a estar con ellos⁷¹¹.

Igualmente conocida fue su intervención, varias décadas después en el programa *Lo + plus*:

Máximo Pradera: Vamos a hablar de un sector de sus fans que son los gais, ¿cómo lleva usted que los gais sean grandes fans de Rocío Jurado? Yo la ví...usted cantó hace poco en los TP, yo estaba...Boris (Izaguirre) estaba delante que es manifiestamente gay y no sabe...estaba enloquecido con usted y les pasa a todos, ¿eh?

Rocío Jurado: Y además yo estoy orgullosísima que eso ocurra porque son personas de muchísima sensibilidad y para mí es muy importante, para mí son seres humanos igual que otro cualquiera, el gusta a un sector o no...lo que me importa es a una persona gustarle...pero no es ya ni gay ni no gay, para mí son personas, amigos míos que tienen muchísimos valores, que tienen muchos valores, que tienen una sensibilidad tremenda y que los quiero mucho y ya desde que yo tengo uso de razón en mi casa se ha tratado desde siempre a una persona que tenga en su vida la homosexualidad, o sea que sea homosexual, en mi casa se ha tratado como a otra persona heterosexual, ya sea chico o chica siempre lo importante ha sido el ser humano que está dentro de esa persona porque esa persona también ha sido parido por una madre, también tiene un padre, también tiene una familia, esa persona lucha por conseguir cosas en la vida, esa persona igualmente es una persona respetable (...) Yo soy pro gay.⁷¹²

La consistencia y firmeza de sus declaraciones a favor del colectivo,⁷¹³ así como su veta transgresora, su desafío a la censura franquista y su condición de renovadora del género que abraza la tradición desde la modernidad fueron algunas de las claves de su especial estatus como diva gay folclórica, especialmente propicia para un momento en el que el vínculo subcultural con la copla comenzaba a teñirse, al menos desde las páginas de revistas como *Party* o *Pierrot*, de explícitas reivindicaciones políticas en materia de derechos LGTBQ+.

⁷¹¹ Mercedes Milá a Rocío Jurado (TVE, 1986): «¿Qué sería de ti sin los mariquitas?», 2020, <https://www.youtube.com/watch?v=Dd9ujT23BrQ>.

⁷¹² Rocío Jurado «Yo Soy Pro Gay» *Lo + Plus*, 2007, https://www.youtube.com/watch?v=HzmKUCu8_2k.

⁷¹³ En cualquier caso, Rocío Jurado no fue la única folclórica que hizo declaraciones de este estilo. Incluso artistas de la generación anterior expresaron su afecto por el público queer e incluso contaron, como es el caso de Paquita Rico, alguna anécdota relacionada con la represión franquista. Ella contó que en una ocasión la policía quiso llevarse detenidos a algunos de sus admiradores homosexuales, que esperaban en la puerta del teatro para verla actuar: para evitarlo, ella se interpuso entre ellos y el coche de la policía y dijo: “si os los lleváis, me lleváis a mí también”.

5.1.2. El transformismo coplero sale a la luz

La performance travesti es tal vez una de las manifestaciones más conocidas del camp: una práctica escénica donde el humor y la teatralidad ponen en funcionamiento un remedo paródico de los roles de género en ocasiones revestido de esteticismo. Para Newton el camp está íntimamente relacionado con el *drag*, en tanto que espectacularización -a menudo en clave cómica- de las tensiones del sistema sexo-género.⁷¹⁴ La larga tradición de la escena travesti española hunde sus raíces en el mundo del cuplé y las variedades, donde proliferaban los espectáculos de lo que Álvaro Retana denominaba (serpenteando el lenguaje para evitar problemas con la censura franquista), “simples criaturas que deberían haber nacido con el sexo de ellas y se desquitaban de esa equivocación de la naturaleza, exhibiéndose en un escenario portadores de miriñaques desordenados, mantillas fabulosas, altivas peinetas, abanicos de plumas y demás perifollos femeninos, para cantar y bailar con toda independencia”.⁷¹⁵ Su *Historia del Arte Frívolo* constituye un interesante testimonio que, ya en los albores de la etapa desarrollista, desentierra un arte que, habiendo sido bastante popular antes de la guerra, el franquismo condenaría y perseguiría.

Si, como afirma Mira, “transformistas y travestis bebieron de la verdad emocional de la copla”⁷¹⁶, antes lo hicieron de las fuentes del cuplé. En *Historia y leyenda del barrio chino* y *La Criolla: la puerta dorada al barrio chino* Paco Villar habla de muchos de los artistas mencionados por Retana: como Mirko, Bienert Alons, Vianor, Narcy...⁷¹⁷, también “Imitadores de estrellas: transformismo y travestismo de género en la escena de las variedades” Julio Arce da repaso a figuras como las de Leopoldo Frégoli y Edmond de Bries, a la que Juan Carlos Usó dedica una interesante monografía. Aunque también imitaba a estrellas internacionales, las impresiones de Bries de artistas como Pastora Imperio, Raquel Meller o La Goya eran especialmente celebradas e incluso él mismo llegó a declarar su preferencia por lo gitano-andaluz. En la entrevista concedida a José Abuernes en 1925 bajo el ilustrativo titular “El arte no tiene sexo” cuando le preguntan qué indumentaria prefiere, él contesta: “El gitano. Lo siento hasta la médula, Me posesiono de la hembra gitana y creo que la plasmo en el

⁷¹⁴ Newton, *Mother camp*.

⁷¹⁵ Álvaro Retana, *Historia del arte frívolo* (Madrid: Tesoro, 1964), 139.

⁷¹⁶ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 348.

⁷¹⁷ Paco Villar, *La Criolla: la puerta dorada del Barrio Chino* (Barcelona: Comanegra, 2017).

escenario como si hubiera sido mujer, nacido en el barrio de Triana y educado entre las más famosas flamencas”.⁷¹⁸

Como señala el propio Retana era frecuente que muchos de estos imitadores de estrellas presentaban una clara preferencia por el repertorio de corte andaluz: “Por el tiempo en que los imitadores de estrellas, favorecidos por la benevolencia de las autoridades, campaban por sus respetos, Andalucía esparció por toda España, incluso al extranjero, una copiosa serie de ellos, doctores en la interpretación de canciones de la tierra de la sal y del sol”.⁷¹⁹ En este sentido destacaba Mirko con sus imitaciones de Merceditas Serós, Pastora Imperio o Conchita Piquer. De él nos dice Retana que “cuando el triunfo del Glorioso Alzamiento prohibió esta clase de actividades feminoides, refugióse en el folklorismo, interpretando con indumentaria masculina el mismo repertorio que cultivó con faldas”.⁷²⁰ Efectivamente la dictadura imposibilitó el desarrollo público de estas prácticas escénicas de larga tradición,⁷²¹ que fueron forzadas a la clandestinidad y -si bien no se desvanecieron- hubieron de limitarse al ámbito de lo privado como ejercicios semiocultos de desobediencia a la moral del régimen. Como explica López Rodríguez a propósito del flamenco “el travestismo deja de ser, pues, un fenómeno artístico presentable públicamente y se convierte en una diversión oculta o semioculta, como lo afirmaba el bailar José Luis Vega: “que haya fuego pero que nadie lo vea”.⁷²²

El fulgor de ese fuego semioculto ha sido recreado en algunas obras contemporáneas que han abordado la representación de estas prácticas travestis forzosamente clandestinas durante el franquismo. Esto sucede, por ejemplo, en el reciente proyecto teatral *The Copla Musical*, de Alejandro Postigo Gómez -cuya trama, protagonizada por una artista travesti

⁷¹⁸ Juan Carlos Usó, *Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX* (Santander: El Desvelo, 2017), 76.

⁷¹⁹ Retana, *Historia del arte frívolo*, 139.

⁷²⁰ Retana, 138.

⁷²¹ Irene Mendoza Martín, «Los Nombres Propios Del Transformismo. Una Aproximación al Fenómeno En Los Siglos XIX y XX», *VV.AA.: MariCorners. Investigaciones Queer En La Academia*, 1 de enero de 2020, https://www.academia.edu/43738318/Los_nombres_propios_del_transformismo_Una_aproximaci%C3%B3n_al_fen%C3%B3meno_en_los_siglos_XIX_y_XX.

⁷²² Fernando López Rodríguez, *Historia queer del flamenco: desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)* (Barcelona: Egales, 2020), 164.

llamada *La Gitana*, comienza con el estallido de la Guerra Civil-⁷²³ y en la obra teatral de 2001 *Perfume de mimosas* de Miguel Murillo. El protagonista de esta última sufre por el ambiente opresivo de su familia franquista, donde no puede expresar su homosexualidad. En una escena, pertrechado con peineta y mantilla, imita a Juanita Reina cantando “Francisco Alegre”. Aparece tapándose la cara con el abanico, para después, sonriente, interpretar una canción emblema de la identificación con el sufrimiento femenino por el hombre, en este caso ejemplarizado en la figura del torero. En la escena operan todos los códigos de la identificación subcultural con la copla. Sin llegar a finalizar la canción, el protagonista es violentamente interrumpido por otro de los personajes, que le arranca la ropa con brusquedad, dejándole desnudo y avergonzado (Fig.36). Como comentábamos en otra ocasión a propósito de esta misma escena, en ella

el travesti ocupa el lugar de enunciación femenino del luto y el desgarró: su llanto por la muerte del héroe y su cuerpo masculino tocado con peineta y mantilla subvierten los valores mismos de la patria (...) La inviabilidad de su masculinidad no normativa en la España franquista queda explicitada en su contraste con el personaje de su cuñado, un soldado que encarna la masculinidad hegemónica en su vertiente más violenta y que en un momento dado le dice a su mujer: «Sobran los cobardes, como ese hermanito tuyo que recorre las calles vestido de Juanita Reina [se ríe] ¡Yo sí que soy un hombre!»⁷²⁴

En un marco social irrespirable en el que, como explica Picornell Belenguer, el nacionalcatolicismo había utilizado la oposición feminidad/virilidad como un espacio simbólico donde sostener sus parámetros sociales, la práctica del travestismo desafiaba los principios mismos del régimen.⁷²⁵

También *Una mala noche la tiene cualquiera* Eduardo Mendicutti recrea algunos aspectos de estas prácticas privadas durante la dictadura, pese a que la historia está ubicada ya en democracia: concretamente en el intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981. La protagonista, la Madelón (a la que, empleando términos de la época se refiere como “una travesti”, pero que parece ser una mujer trans) pasa la noche en vela sufriendo por el paradero

⁷²³ Alejandro Postigo Gomez, «The Copla Musical: An Intercultural Exploration of Spanish Musical Form» (doctoral, The Royal Central School of Speech and Drama, 2019), <https://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/1445/>.

⁷²⁴ García García, «¿Qué tienen “las zarzadoras”? Resistencia camp en bata de cola».

⁷²⁵ Caterina Mercè Picornell Belenguer, «De una España viril a una España travesti?: Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia», *Feminismo/s*, n.º 16 (2010): 285.

de una compañera que no vuelve a casa, temiendo por la vuelta a la oscura época de la represión franquista. Su dicharachero y deslenguado monólogo traza la vinculación entre copla y disidencia de la que venimos hablando. De las prácticas escénicas de la compañera a la que espera dice que “antes tenía un pasar con Ojos verdes, por la Piquer” sin embargo “ahora le ha dado por lo moderno y el “Tugueder” de la Chirli Basi le sale un churro”.⁷²⁶ Además su propia manera de expresarse está empapada del potencial subcultural de la copla. Esto es evidente en el momento en que dice: “a falta de un buen chulo que le eche leña al fuego de tus entrañas, como diría una amiga mía, La Pizqui, empeñada en hacerle la competencia a Don Rafael de León”.⁷²⁷

El extraordinario texto de Mendicutti fue adaptado por Moncho Borraro para un montaje teatral en el que la actriz y cantante Charo Reina -sobrina de Juanita Reina- se ponía en la piel de La Madelón, rebautizada en la obra como La Tacones. En uno de los momentos más acusadamente camp de la obra -por las distintas tensiones y contradicciones que despliega con respecto a género, ideología, etc.- la protagonista recuerda la primera vez que su amiga y ella pudieron salir “montadas” a la calle después de la muerte del dictador. Sin embargo, lejos de plantearse como una liberación en contra de los mecanismos represivos del régimen, en una incongruencia marcadamente camp esa primera vez se relaciona con la intención de la amiga (difícilmente dissociable de los “excesos” de la feminidad folclórica) de plantarse en el funeral del dictador vestida de luto luciendo una mantilla de blonda. La Madelón logra disuadirla y esperan unos meses. En la narración del momento es curioso que La Madelón parece no darle tanta importancia a la transgresión de vestir ropas femeninas sino que se centra en el exceso estético. Este exceso, aun así, se presenta (nueva evidencia de la concomitancia entre la inadecuación estética cercana al *kitsch* y la expresión *queer*) como consustancial a la liberación que sienten y hasta como una consecuencia de décadas de contención: “nos sentimos liberadas (...) Yo comprendo que quedábamos un poquito

⁷²⁶ Eduardo Mendicutti, *Una mala noche la tiene cualquiera*, 1a ed (Barcelona: Tusquets Editores, 1988), 20.

⁷²⁷ Mendicutti, 35.

horteras pero es que hay que entender que en nosotras se rebelaban dinastías enteras de mariquitas”.⁷²⁸

Estas dinastías se rebelaron en la Transición, que se convirtió en un momento de inusitada visibilidad del travestismo, fenómeno que se empleó como un equívoco estandarte de las nuevas libertades y símbolo de una solo aparente superación de la dictadura.⁷²⁹ Como explica Mira, con la llegada de la Transición el transformismo de imitación de estrellas folclóricas- aunque nunca llegó a desaparecer y pervive de hecho hasta nuestros días- comenzaba a pasar de moda al tiempo que se imponía “un nuevo repertorio que incluía el destape y los travestis hormonados como una alternativa “moderna” y democrática a los viejos iconos que reproducían los transformistas”. Surgiría así un nuevo espectáculo en el que el acto central se construía como “un *striptease* cuyo clímax podía ser un desnudo integral, en el que se desvelaba la “verdad” del artista”.⁷³⁰ Como vemos en *Vestida de azul* estas nuevas prácticas escénicas coexisten con el transformismo basado en la imitación: una de las protagonistas, Tamara, explica por ejemplo cómo en muchos locales le piden imitar a Lola Flores o a Isabel Pantoja.⁷³¹ En cualquier caso, como recuerda Mira, “una imitación de Lola Flores no significa lo mismo en los años sesenta que a mediados de los ochenta”: cada vez más estas reelaboraciones *queer* de la copla estarán atravesadas por las nociones de reciclaje y recontextualización en muchas ocasiones irónica de viejas formas culturales, pese a que esto “no llega a cancelar toda su fuerza emocional”.⁷³²

En *Memorias trans* y *Un falo lo tiene cualquiera* Pierrot traza un personal recorrido por la escena travesti de la época, de la que participaba: menciona a una gran cantidad de intérpretes, ofrece datos de las artistas a las que se imitaba generalmente en bares, discotecas cabarets, salas de fiesta y ocasionalmente teatros (con puntuales incursiones en el cine, como comentaremos) e incluso algunos detalles sobre sus prácticas escénicas. Si bien aparecen

⁷²⁸ UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA. CHARO REINA, 2016, https://www.youtube.com/watch?v=u_93qdQfdZY.

⁷²⁹ Eloy E. Merino, H. Rosi Song, y Patrick Paul Garlinger, eds., «Sex Changes and Political Transitions; or, What Bibi Andersen Can Tell Us about Democracy in Spain», en *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse* (Lewisburg: Bucknell University Press, 2005), 30.

⁷³⁰ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 441.

⁷³¹ Antonio Giménez-Rico, «Vestida de azul», 1983.

⁷³² Mira, *De Sodoma a Chueca*, 439.

como inspiración de estos espectáculos figuras como las de Paloma San Basilio, Bárbara Rey o la omnipresente Sara Montiel (acaso la figura favorita del transformismo español),⁷³³ encontramos una extensa representación de folclóricas entre las figuras más imitadas.

Aunque menciona a Estrellita Castro⁷³⁴ -e incluso comenta que el número de escena de la conversación telefónica entre ella y Lola Flores en *Casa Flora* “fue rápidamente imitada por los pupilos gays”⁷³⁵- las folclóricas que aparecen con más frecuencia en sus textos -y que aparentemente eran las favoritas de transformistas y público- son Juanita Reina, Lola Flores, Marifé de Triana, Rocío Jurado e Isabel Pantoja. Destaca Pierrot que “seleccionando desde la guerra civil a las primerísimas intérpretes de la copla trans estuvo Concha Piquer, posteriormente Juanita Reina y seguidamente Marifé de Triana que contaría con una legión de admiradores entre los que me cuento”⁷³⁶ y habla de la “creación fotonímica” de Henry Verner imitándola. Sobre Rocío Jurado destaca el predicamento entre los transformistas de algunas canciones de su repertorio como “Señora”, que según cuenta era “milimetrada desde todos los ángulos convirtiéndose en un clásico entre los trans, desde la simple imitación a la dualidad entre la intérprete y la “señora” que va mostrándole carteles tratándola de pendón, ladrona, mamarracha, puta”.⁷³⁷ Este tipo de *performance* -haciendo gala de una teatralidad y un humor marcadamente camp- subvierten la elegancia distante de la protagonista de la canción y entroncan con la larga tradición coplera de “las otras”. Entre los imitadores de la Jurado destacaba a Alberto Jurado (sala Dimas) y Miguel Velasco (Sacha’s) que confirmaba el buen recibimiento de la imitada: “Cuando Rocío me vio quedó encantada, me mandó a Chipiona entera para que me viera, a Sevilla entera, todo el mundo desfiló por ahí (...) cuando hemos coincidido en galas, Rocío me ha levantado el público, me ha pedido aplausos, yo

⁷³³ Además de la valenciana Margot, algunas de las transformistas especializadas en el personaje de Sara Montiel más conocidas fueron Carla Vanoni (Sala Bagdad de Barcelona), Vicky Aranda, Rafael Lorca, que hacía de ella en el espectáculo *Escándalo Gay* en el Teatro progreso o Sandra Morela, que participó en la película *La mala educación* (Pedro Almodóvar, 2004).

⁷³⁴ Sobre ella cuenta, con tono emocionado, que compartieron escenario en el Gay Club de Madrid: “Fue una noche en la que el público puesto de pie le dedicó la mayor ovación escuchada nunca en la sala. Ella tuvo a bien recitar un poema (“El feo”) y todos nos volcamos en atenciones, besos y flores. Fue el último homenaje del mundo trans a una estrella que se la adoró hasta la actualidad”. Pierrot, 23.

⁷³⁵ Pierrot, *Un «falo» lo tiene cualquiera* (Barcelona: Morales i Torres, 2010), 29.

⁷³⁶ Pierrot, 33.

⁷³⁷ Pierrot, 48.

abochornado pero ha reaccionado muy bien”.⁷³⁸ Como imitadores de Isabel Pantoja destaca a Tina Greco, del Sacha’s de Madrid, que llevaba hasta el extremo la identificación con el personaje, según Silvan’s: “¿sabes que cuando murió Paquirri no trabajó? Fue de riguroso luto (...) se le había subido el personaje a la cabeza”.⁷³⁹ Pierrot comenta también la heterodoxia de las prácticas de Mr. Arthur, un “singular folclórico” que dejaba que los clientes prendieran fuego a una falda de volantes que apagaba girando frenéticamente sobre sí mismo o que “se plantaba delante de la Comisaría de la Vía Layetana insultando a la policía para que lo detuviesen y lo encerrasen con su chulo que había sido detenido por alguna apropiación indebida”. En el Copacabana de las Ramblas, continúa Pierrot con su recorrido, “se adoró a la copla y el mariconeo obtuvo reclamo del respetable que encumbraron a La Rosalinda, La Gardenia, Miguel de Mairena, Pepe Clavel... que mantenían el petardeo folklórico”.⁷⁴⁰

Sobre Lola Flores comentaba: “en mi ramalazo folklórico Lola Flores ocupa un lugar principal (...) Siempre utilizo de ejemplo el que, cuando en los espectáculos trans entraba la introducción musical de *Torbellino de colores*, el público se ponía a aplaudir antes aún de que el artista saliese a escena, tal era la fuerza de la canción”.⁷⁴¹ Entre los imitadores de Lola -aparte de la procaz parodia del propio Pierrot con su versión de “La tomate” rebautizada “Lola Temblores” en su primer LP *El rey de los travestis*- menciona a Jhosette (en *Los Centauros*), Laurent (que hacía de ella en el exitoso espectáculo *Vedetissimo* que, presentando imitaciones travestis de artistas tan variadas como Barbra Streisand, Marlene Dietrich, Edith Piaf, Lizza Minelli, Rafaela Carrá, Lola Flores, Rocío Jurado, Juanita Riena o Imperio de Triana, llegó hasta Buenos Aires), Albertito (primero en Barcelona, después en el Molino de Benidorm), Fernando Forner, Macarena de Linares, Juanito Díaz “El Golosina”, Juan Gallo “La otra Lola” y el que tal vez fuera el más famoso de los transformista de la época: Paco España.⁷⁴² En el repertorio de este último nunca faltaba *Torbellino de colores* y se consideraba a sí mismo heredero de la artista, pese a los encontronazos que tuvo con ella: “Soy Paco

⁷³⁸ Pierrot, 49.

⁷³⁹ Pierrot, 198.

⁷⁴⁰ Pierrot, *Memorias trans: transexuales, travestis, transformistas* (Barcelona: Morales i Torres Editores, 2006), 37.

⁷⁴¹ Pierrot, *Un «falo» lo tiene cualquiera*, 12-13.

⁷⁴² Pierrot, 23-25.

España, el mejor transformista que ha existido en España. El número uno. El que mejor ha imitado a Lola Flores, por eso sigo siendo Paco España. Son un mito de España y la que puede, puede, y la que no a fregar escaleras. Una mujer como Lola Flores no saldrá jamás en la vida, pero ha salido un hombre con el mismo temperamento”⁷⁴³ (Fig.37). En el artículo “Paco España y el travestismo escénico durante la transición”, Julio Arce da cumplido repaso a su trayectoria artística con especial énfasis en sus papeles cinematográficos y en la escenificación del fin del franquismo que suponía la exposición pública del travestismo en ese momento.⁷⁴⁴

Por otra parte Juanito Díaz “el Golosina”, además de ser uno de los imitadores más celebrados de Lola Flores en la escena transformista de la Transición, llegó a convertirse en su amigo y confidente y tal vez en la encarnación pública más reconocible de la fascinación subcultural con la copla y las divas folclóricas de la que venimos hablando. Si bien Juanito Díaz -colaborador habitual de la revista *Pierrot* con la sección “El teléfono indiscreto de Juanito Díaz” donde entrevistaba telefónicamente a vedettes y artistas del ambiente- apreciaba a diversas copleras, era notoria su fijación con Lola Flores. Preguntado sobre qué aspecto artístico tomaría de cada una de las folclóricas, contestaba: “De Juana, el señorío. De Paca, la elegancia y la exquisitez. De la Sevilla, su simpatía y su encanto. De Lola, todo.”⁷⁴⁵ Todavía más enfáticamente le comentaba a *Pierrot*: “Yo quería conocer mi amor, mi vida, mi musa, mi artista, mi dios: Lola Flores”.⁷⁴⁶ En sus numerosas intervenciones públicas se puede constatar la complicidad que existía entre ambos, en buena medida sustentada en lo que David María llama el “comadreo marica”,⁷⁴⁷ cuestión que -como confirmaba recientemente el propio Díaz al ser entrevistado por Álex Ander- siempre estuvo presente en la carrera de Flores: “Ya desde la época de Manolo Caracol. Desde los cuarenta, recuerdo a gais de esa época que la seguían y hacían juergas en los camerinos y los fines de fiesta en

⁷⁴³ «Entrevista a Paco España», *¿Dónde estás corazón?* (Antena 3, 26 de mayo de 1999).

⁷⁴⁴ Julio Arce Bueno, «Paco España y el travestismo escénico durante la transición», *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 13, n.º 2 (2020): 106-30.

⁷⁴⁵ «Juanito Díaz. Desde Sevilla, la llana, corazón de Andalucía...», *Pierrot*, 1980.

⁷⁴⁶ *Pierrot*, *Un «falo» lo tiene cualquiera*, 21.

⁷⁴⁷ Daniel María, «“La más grande que ha creado Dios”: el comadreo marica en Lola Flores y otras notas camp», en *Flores para Lola: una mirada queer y feminista sobre la faraona*, ed. Carlos Barea (Madrid: Editorial Dos Bigotes : EditorialEgales, 2023), 77-112.

los teatros. Lola ha sido muy, muy gay”.⁷⁴⁸ Asimismo Díaz ha llamado en numerosas ocasiones la atención sobre el reiterado apoyo de la Faraona a sus prácticas escénicas:

Lola opina de mí que soy un gran artista. Además siempre que la he necesitado la he tenido junto a mí (...) Tenía que trabajar cerrando un espectáculo y ocurrió que en el piso superior de mi casa se dejaron un grifo abierto y, mira por dónde, el traje que tenía que estrenar unas horas más tarde se quedó hecho una pena. Bastó una llamada de teléfono a Lola y en cuarenta minutos recibía en mi casa un vestido maravilloso que me cedió ella con este motivo. Es un detalle que no olvidaré nunca.⁷⁴⁹

También contaba con el beneplácito de la artista el que durante décadas fue su imitador “oficial”: Juan Gallo, conocido como “la otra Lola”. Incluso durante un espectáculo en la Sala Xairo de Madrid del que Flores era la estrella principal que cerraba la función, la jerezana se divirtió “engañando” al público con la complicidad de Gallo: al sonar las primeras notas de “La zarzamora” aparece sobre las tablas “una figura con bata de cola, de gestos y porte casi idénticos a los de la Faraona. Pero los espectadores más próximos al escenario no tardan en verle las entretelas al simulacro: la que canta no es Lola. Es Juan Gallo.”⁷⁵⁰ Como contaba el propio Juan, solo la aparición de la verdadera Lola acabó de deshacer por completo la ambigüedad: “en el bis de la canción por la otra parte salió Lola y los dos nos juntamos”.⁷⁵¹ Este encuentro en el mismo espacio “de la feminidad cañí y su imagen especular, de la copla y la performance *queer* inspirada por ella”⁷⁵² constituye una poderosa imagen que da buena cuenta de la complicidad e intercambio entre ambas.

Gallo colaboró también en un episodio de la serie televisiva de los años noventa *Los ladrones van a la oficina* en el que Lola hacía un papel de pitonisa, en consonancia tanto con los estereotipos gitanos de muchas de sus películas como con la reelaboración cómica de los mismos que llevaba a cabo en una sección de su programa *Lola, Lolita, Lola* donde entrevistaba a distintas celebridades frente a una bola de cristal. En este cameo Lola Flores se convertía en Madame Lola, una desvergonzada vidente contratada para convocar la

⁷⁴⁸ Álex Ander, «Entrevista a Juan Díaz “el golosina”», en *Flores para Lola: una mirada queer y feminista sobre la faraona*, ed. Carlos Barea (Madrid: Editorial Dos Bigotes - Editorial Egales, 2023), 159.

⁷⁴⁹ Pierrot, *Un «falo» lo tiene cualquiera*, 24.

⁷⁵⁰ García García, «¿Qué tienen “las zarzamoras”? Resistencia camp en bata de cola», 193.

⁷⁵¹ Juan Gallo «La otra Lola» *Entrevista en 1999*, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=QSdwh6YXi3A>.

⁷⁵² García García, «¿Qué tienen “las zarzamoras”? Resistencia camp en bata de cola», 193.

presencia, mediante un esotérico viaje astral, de la cantante Rocío Mercado (abiertamente inspirada en Rocío Jurado). Durante el transcurso de la sesión Madame Lola se equivoca y hace que la que se “aparezca” sea Lola Flores, que no es otro que Juan Gallo caracterizado como ella haciendo un *playback* de “La bomba gitana”. Cuando le advierten de su error, Madame Lola exclama: “¿Qué más quieres pedir? ¡Si es Lola Flores, si es la Faraona!”.⁷⁵³ Si el efecto cómico del simulacro de la Sala Xairo venía dado por el desconcierto del público (Gallo cuenta cómo durante la primera parte de la performance Lola observaba desde bambalinas, muerta de risa, las distintas reacciones), en esta ocasión se jugaba por el contrario con el conocimiento de la audiencia y el potencial humorístico de ver a Lola Flores observándose/alabándose a sí misma a través de una performance travesti. Ambos casos, cada uno con su particular idiosincrasia, son reflejo de la connivencia entre la autoconsciencia de la diva folclórica y las reelaboraciones *queer* de su figura.

Esta complicidad se asienta en el lenguaje mismo de la copla, especialmente atractivo para la performance travesti por su particular carácter: como recuerda Carvento “lo orgánico en la copla es la teatralidad, apoyarse en el gesto, en la no contención, en un cuerpo que vibre y juegue, que expresa desde la voz hasta la pestaña”.⁷⁵⁴ La teatralidad desbocada y la exagerada feminidad de la folclórica desbordan los límites del género, rebasan con mucho esa *cantidad justa de artificio* necesaria para mantener la ilusión de que el género es algo natural. Cuando Maruja Torres escribía sobre Rocío Jurado que era “un clown, travestido de España cañí, un cocktail de erotismo en bruto e imagería religiosa”⁷⁵⁵ apuntaba, entre otras cosas, a esta genealogía del desbordamiento: precisamente en ese sentido las folclóricas son tan traidoras al binarismo como los travestis o las *drags*. Su feminidad “excesiva” forma parte del mismo lugar del exceso y desvela igualmente lo artificioso de su constitución: de ahí que fueran objeto de particular devoción e inspiración travesti desde los comienzos mismos del género.

⁷⁵³ *Lola Flores - Vidente con poderío en Los ladrones van a al oficina*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=x2Whk5oXOns>.

⁷⁵⁴ Carlos Carvento, «Las otras Lolos», en *Flores para Lola: una mirada queer y feminista sobre la faraona*, ed. Carlos Barea (Madrid: Editorial Dos Bigotes - Editorial Egales, 2023), 104.

⁷⁵⁵ Maruja Torres, «Mallorca otoñal con la flamenca, flamenquísima Rocío Jurado», *Fotogramas*, 17 de noviembre de 1972.

5.1.3. El *underground* sabe de copla: contracultura y canción española

En la misma crónica de Luis Antonio de Villena sobre un concierto de Juanita Reina que trajimos a colación del estatus de diva homosexual durante el franquismo de la cantante sevillana, el escritor llamaba la atención sobre el hecho de que el público gay que aclamaba entonces -ya a la altura de 1983- a la folclórica estuviera constituido por “los mismos, por cierto, que podrán reunirse otras noches, en las más conocidas discotecas, de órbita neoyorquina, con cuero negro, gafas oscuras y actitudes de gimnasio y Hércules. Pero adorando ahora a la agarena y cristianísima Juanita Reina”.⁷⁵⁶ Esta observación da buena cuenta de la pervivencia de la copla incluso en un contexto en que la cultura homosexual española comenzaba a ser intensamente influenciada por nuevos modelos exógenos: la afición a las folclóricas coexistía con otras prácticas culturales de origen foráneo asociadas a la modernidad. A continuación nos detendremos en algunos artefactos culturales representativos de la importancia que tuvo la canción española en las contraculturas de la Transición, particularmente en aquellas manifestaciones abiertamente enunciadas desde fuera de la heteronorma. En concreto nos referiremos a algunos ejemplos de la obra gráfica de Nazario, las performance de Ocaña, las prácticas fílmicas de Almodóvar y la pintura de Costus.

El papel de la copla en la movida barcelonesa está directamente vinculado con la condición de migrantes andaluces de algunos de sus miembros más activos.⁷⁵⁷ Como recordaba en sus memorias el propio Nazario:

Por encima de todo, unos estrechos lazos nos unían a Ocaña, a Camilo y a mí: los tres éramos andaluces, los tres éramos de pueblos pequeños y los tres éramos homosexuales. ¡Claro que además estaba lo de las vírgenes, los altares, las coplas, la comida, los guiños y los sobreentendidos! Esto creaba entre los tres una complicidad que no existía con ninguno de los otros amigos.⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Villena, «Juanita Reina».

⁷⁵⁷ Sobre la emigración homosexual durante el franquismo véase Geoffroy Huard, «La huída a la capital: la emigración homosexual durante la dictadura franquista», en *Cruising Torremolinos: cuerpos, territorio y memoria*, ed. Javier Cuevas del Barrio y Ángelo Néstore (Valencia: Tirant Humanidades, 2022), 49-70.

⁷⁵⁸ Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground* (Barcelona: Editorial Anagrama, 2016), 150.

También en su evocación del estudio de Ocaña ocupa la copla -vinculada al origen andaluz- un lugar destacado:

Se palpaban la nostalgia del emigrante, recuerdos del pueblo, de otra cultura. Y se palpaban en los pequeños objetos evocadores, en las imágenes y las estampitas, en los altares y los cuadritos, en las cortinas de encaje y en las flores, y sobre todo en la música: Estrellita Castro, Concha Piquer, Lola y Manuel, aunque también se podía oír a veces el ineludible Adagio de Albinoni, la Quinta de Beethoven o alguna pieza de Escarlatti, que daban cierto toque anacrónico. Allí se oían las risas y las palmas, se oían cantar canciones a coro, se oía hablar ininterrumpidamente de chulos, de hombres, de pollas y de maricones.⁷⁵⁹

Sin embargo otros pasajes de sus memorias revelan que el gusto homosexual por la copla, lejos de ser un rasgo exclusivamente andaluz, operaba como un lugar de comunicación, encuentro e intercambio social para homosexuales de distintos orígenes:

Tras la cena tomamos una copa en el Pla de la Garsa, y terminamos más tarde irremisiblemente en Zeleste. Y más irremisiblemente en el Drugstore, donde me encontré con un grupo de chicos y chicas que buscaban bares aún abiertos. Fuimos callejeando, cantando a dúo coplas de Juana Reina y la Piquer con una loca bigotuda asturiana a la que le metía mano intentando llevármelo a la cama.⁷⁶⁰

La propia producción de Nazario se hace eco del estrecho vínculo entre copla y experiencia homosexual, resultando particularmente reveladora como desvelamiento de una conexión subcultural que, como decíamos, hasta la Transición había permanecido más o menos oculta ante el ojo público. Un ejemplo especialmente claro de esto es su *Abecedario para Mariquitas*,⁷⁶¹ “un abecedario ilustrando cada letra con temática homosexual (...) lleno de guiños, picardía, iconos gays y homenajes”.⁷⁶² Fue publicado en 1978 -en un momento en que el *mainstream* comenzaba a interesarse por él- en la prestigiosa revista *Bazaar*. Su público

⁷⁵⁹ Nazario, 157.

⁷⁶⁰ Nazario, 78.

⁷⁶¹ Al año siguiente Mariscal publicó su *Abecedari il·lustrat* en los Quaderns Crema de Jaume Vallcorba y tanto él como Nazario fueron invitados a presentar sus respectivos abecedarios al mítico programa televisivo *La edad de oro* presentado por Paloma Chamorro. La diferencia de la actitud de ambos artistas durante la entrevista da buena cuenta de la actitud irónica/camp de Nazario incluso con respecto a su propia obra: “tanto Onliyú como yo acudimos a los estudios borrachísimos - ¡muy underground ambos!- y nos hartamos de reír todo el tiempo ante el enfado de Mariscal, que se estaba tomando muy en serio la presentación”. Nazario, *Nuevas mujeres raras* (Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2021), 104.

⁷⁶² Nazario, 104.

objetivo excedía por tanto a la comunidad homosexual que pudiera estar ya familiarizada con los iconos y conceptos en él representados.

Comenzando por la A de “abanico”, que mostraba a una travesti profusamente maquillada con un enorme abanico floreado en la mano, a cada letra correspondía una imagen que, si bien en ocasiones provenía del vocabulario específico argot gay – así encontramos C de “carroza”, CH de “chulo” o la E de “entender” - también ilustraba la adoración a ciertas divas particularmente vinculadas a la disidencia sexual. En este sentido, si la D era de “Dietrich” y la M de “Marilyn”, la J correspondía a “Juana Reina”. Lejos del componente irónico o la procacidad observable en otras ilustraciones de Nazario (incluso dentro de este mismo abecedario), Juana Reina -como las otras divas- es representada en un retrato sobrio y majestuoso. Sobre un fondo amarillo -probablemente inspirado en una de las imágenes más icónicas de la artista: la de la portada del álbum *Juanita Reina* que, incluyendo temas como “Solo vivo *pa* quererte”, “Dolores La Golondrina” o “Madrina”, editó el sello La Voz De Su Amo en 1961- se recorta su figura egregia, tocada de peineta y flores, con unos grandes pendientes y un medallón, envuelta en un floreado mantón de manila. A diferencia de la portada del disco al que parece aludir ese fondo amarillo, en la ilustración de Nazario la cantante tiene un gesto más serio, unos pendientes y una posición de la cabeza que parecen remitir a una fotografía que se distribuyó como postal (Fig. 38).

Con su inclusión en el *Abecedario para mariquitas*, Nazario confirma los profundos lazos de identificación subcultural que había generado la figura de Juana Reina, aspecto al que nos referimos en el capítulo anterior: buena parte el público homosexual encontraba en ella a una diva que conjugaba glamour y teatralidad con una impresionante presencia escénica. El homenaje a Juana Reina no es la única referencia coplera del *Abecedario de mariquitas*: Nazario dedicaba la T a “Tatuaje” (con un marinero que evocaba claramente la canción de la Piquer) y -entre la P de “paja” y la R de “represión”- consagraba la Q a “Quintero, León y Quiroga”. Sobre un fondo negro cuajado de lunares multicolor se recortan los tres apellidos del llamado “triumvirato de la copla” (Antonio Quintero, Rafael de León y Manuel Quiroga): convertidos en marca, icónicos en sí mismos sin necesidad de despliegue visual alguno (Fig. 39). Su mera enunciación emulaba el mundo de historias apasionadas que había servido como desahogo emocional y fuente de placer durante las épocas más duras de la represión. La pasión por la copla había sido una vía privilegia para canalizar no solo la carga emocional y social del estigma de la homosexualidad, sino también la pluma sobre la que advierte el personaje de

“Represión” cuando le dice a su compañero: “¡Oye, ten cuidado” ¡No sueltes pluma que allí hay un tío de mi trabajo y no sabe que entiendo”. Precisamente esta necesidad de enmascaramiento social en un entorno represivo explica buena parte de los mecanismos de la copla en relación con la subcultura homosexual. Se trata, como abordábamos con detalle en el capítulo anterior, de una identificación velada y sin embargo lo suficientemente consolidada como para volver a aflorar durante la Transición y pervivir hasta el día de hoy. En un solo golpe de vista -tal y como se recogen las ilustraciones en su libro *Mujeres raras*- Nazario nos muestra una cartografía de una experiencia muy concreta de la homosexualidad en el entorno homófobo de la dictadura y sus postrimerías. Si la práctica sexual representada en la P de “paja” simboliza unos encuentros que a menudo eran forzosamente clandestinos y apresurados y la viñeta sobre la represión explicita la necesidad de desdoblamiento para poder existir en una sociedad homófoba, la referencia a Quintero, León y Quiroga da cuenta de la importancia de la copla como uno de los espacios privilegiados para la subcultura homosexual. La figura de Juanita Reina como una diva gay a la altura de Marilyn Monroe o Marlene Dietrich, así como la inclusión del trío de creadores más famosos de la copla como parte de este *Abecedario de mariquitas* apuntala la centralidad de la copla en la cultura homosexual española. Tanto la figura en sí de la folclórica (encarnada en este caso por Juanita Reina) como la copla en tanto que género musical se retratan como un lugar de identificación homosexual: un lenguaje tan propio y entendible para las “mariquitas” como la L de “Locas” o la W de “W.C.” referida al lugar de habituales encuentros sexuales.

En dos colaboraciones para la revista *Star* Nazario abordó de nuevo el tema de la copla, esta vez adaptando al cómic las historias de “Tatuaje” y “Ojos verdes”, ambas de hondo calado en la subcultura homosexual durante el franquismo. En el cómic dedicado a “Tatuaje” un transformista interpreta la canción para un grupo de amigos homosexuales. Así lo explicaba el propio Nazario en sus memorias:

Cierto día, enamorado también de las coplas y sus historias melodramáticas, se me ocurrió dramatizar algunas de ellas adaptándolas para el cómic. El melodramático mundo de celos, traiciones, abandonos, amores desesperados y venganzas me resultaba sumamente sugerente. Las actuaciones de Diego me sirvieron para escenificar la famosa canción “Tatuaje” de Quintero, León y Quiroga, contrapunteándola con escenas en las que aparecían los personajes. No había duda de que, en la historia del marinero hermoso y rubio como la cerveza que regala una noche inolvidable de placer a una supuesta prostituta sería interpretado por una Pantony que luciría rutilantes modelos, actuando en un saloncito, rodeado por un grupo de amigos entre los que no podrían faltar mi novio noruego y yo. Estaba claro desde el principio de la concepción de la historia que el papel del marinero hermoso y rubio como la cerveza quedaba adjudicado al noruego. Al final, una Pantony

desesperada, degradada y borracha se arrastraba buscando al marinero por los bares del puerto.⁷⁶³

En la versión de “Tatuaje” de Nazario rastreamos la inspiración de su pareja del momento: un “flamante novio noruego” en el que según cuenta Nazario todos sus amigos del ambiente “vieron el prototipo del vikingo rubio, de pelo sedoso casi blanco, ojos tremendamente azules, espeso vello rubio en el pecho y aspecto fuerte y deportivo, con toda la apariencia de un marinero salido de una copla”.⁷⁶⁴ Sin embargo la figura central y la persona que realmente inspira a Nazario es Diego Pantony, presentado en sus memorias como un contrapunto a la “homosexualidad culta, intelectual, de artista progre” de otros grupos que el ilustrador frecuentaba en su etapa sevillana, antes de llegar a Barcelona. En concreto Nazario la contrapone al núcleo del grupo constituido en torno al poeta sevillano Antonio de Lancha, al considerarla una “válvula de escape a la rigidez y el tufillo vetusto que emanaban del mundo y la mentalidad de Antonio de Lancha”, intelectual preocupado por frenar los “excesos de pluma”:

En Diego Pantone lo fantástico sobrevuela sobre su cabeza como un halo, en forma de volutas doradas, columnas salomónicas, cornucopias o perlas barrocas. Lo teatral y artificioso, las imaginarias purpurinas y lentejuelas, a él le llegan a dar un “rebrillío” rutilante, unos refinados ecos de copla y de pomposos adornos andaluces que convierten en cenizas y arpilleras, en cartón piedra, el gusto -para Nazario cada día más vetusto- de su viejo amigo y mentor.⁷⁶⁵

En su versión se “Tatuaje” recrea una de esas excesivas y fantasiosas actuaciones privadas con las que Pantony solía deleitar a los amigos:

La personalidad de la Pantony (...) siempre terminaba adueñándose del grupo, y se convertía en el histrión indiscutible que animaba las reuniones con sus magníficas dotes dramáticas y mímicas, representando canciones de cualquier cantante folclórica que se propusiera; las imitaba a la perfección, dándoles una vis cómica cargada de ironía. La entonación, la cadencia, el gesto o el movimiento de manos habían sido captados, memorizados y recreados con una fidelidad y fantasía inigualables (...) En una exposición de manos sueltas de cientos de vírgenes dolorosas, sabría asociarlas a sus respectivos cuerpos. Con las damas de la copla ocurría lo mismo. El fino oído, la agilidad de fijar la firma de un abanicazo al vuelo, de una patadita imperceptible en la bata de cola o de un golpe de pecho dado con la palma de la mano exactamente abierta, llegaban a ser diferenciados con delicados matices que abarcaban un amplio repertorio que hacía

⁷⁶³ Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground*, 173.

⁷⁶⁴ Nazario, *Sevilla y la Casita de las Pirañas*, Primera edición, Crónicas 117 (Barcelona: Editorial Anagrama, 2018), 169.

⁷⁶⁵ Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground*, 170.

inconfundible la evocación de cantantes como Lola Flores, Rocío Jurado, Juanita Reina o Imperio Argentina. El enarcado de las cejas, el fruncir del ceño, las expresiones de dramatismo, de agotamiento, de desesperación o de renuncia, o la caída de párpados, hacían que su prodigiosa mímica bordara impecablemente cada palabra de las canciones. ¡Jamás los mejores transformistas llegaron a adquirir un grado de refinamiento tan depurado! Y todo para consumo privado, para entretener y deslumbrar a los amigos como aquellas cantantes gitanas, amas de casa, que solo cantaban para sus maridos y su familia⁷⁶⁶.

Resulta interesante tanto la pormenorizada descripción de las interpretaciones de Pantony (en las que encontramos muchas características del camp) como la explicación de su carácter estrictamente privado: “Escondido tras su burka, se va todos los días a trabajar a un banco donde su padre lo había colocado desde que alcanzara la mayoría de edad. Cuando se reúne con los amigos, Diego emerge de su burka-uniforme como una Venus de Botticelli de la concha, convirtiéndose en la Pantony”.⁷⁶⁷ Nazario ahonda más en los motivos de esa privacidad:

La fantasía de algunos hombres homosexuales interpretando canciones, añadiéndoles a la voz una teatralidad en la que se mezclaban la tragedia y la parodia, tenía múltiples intérpretes en los diversos cenáculos y escenarios de Sevilla o Barcelona y hacía de estas interpretaciones todo un arte. El salto de las actuaciones privadas a las representaciones en público, como transformistas, exigía un proceso evolutivo, gradual y arriesgado que, en aquella época, solo se podía realizar en las grandes ciudades⁷⁶⁸

El papel que la propia copla en las juergas privadas homosexuales lo recrea también Vázquez Montalbán a propósito del grupito de *Los alegres muchachos de Atzavara*, en una escena en que uno de ellos se arranca por Miguel de Molina:

(Sau) se dirigió al público en un correctísimo andaluz un tanto contagiado por el relajamiento del vocalismo catalán:

-Respetable público, que tanto me quiere y al que quiero mushoooo. Con to mi sorazón y toa mi alma voy a ofrecerles... ¡La bien pagá! Y como un Miguel de Molina reencarnado, con su misma voz de doncella lírica y melancólicamente apasionada se lanzó a la interpretación de la canción y lo que había sido un conjuro mágico que nos dejó a todos como hipnotizados, se fue diluyendo a medida que fue aceptando nuevas peticiones⁷⁶⁹

En la versión de “Ojos verdes” de Nazario es también un hombre travestido quien toma el lugar de la protagonista: en esta ocasión, el propio Nazario, que se autorretratará como la prostituta de la emblemática canción. El cliente, en lugar de en caballo, llega en moto y la

⁷⁶⁶ Nazario, *Sevilla y la Casita de las Pirañas*, 171-72.

⁷⁶⁷ Nazario, 171.

⁷⁶⁸ Nazario, *La vida cotidiana del dibujante underground*, 173.

⁷⁶⁹ Vázquez Montalbán, *Los alegres muchachos de Atzavara*, 137.

carga dramática de la canción es rebajada por elementos cómicos como la inclusión del personaje Carpanta, del dibujante Escobar como uno de los clientes de la protagonista: de esta manera Nazario “intentaría añadir un toque más de distanciamiento y sordidez” que encaja con cierta mirada camp.⁷⁷⁰ Esta última versión de Nazario llegó a tener repercusiones legales ya que uno de los herederos de los derechos solicitó una cuantiosa indemnización por haber usado la canción sin pagar derechos de autor. La defensa significativamente argumentó la pertenencia de la canción al acervo popular y Nazario fue absuelto aunque “sospechaba que, detrás de la denuncia, se escondía un tremendo enfado del heredero por ver la historia representada por hombres travestidos en lugar de por mujeres”.⁷⁷¹ Pese a que se percibe un componente paródico en ella, la aproximación de Nazario está muy alejada de otros cómics como la sección “La letra con disco entra” que había tenido en los años sesenta el dibujante Gay en la revista satírica *La Codorniz* en la que se el autor elegía “la letra de una canción y su intérprete para mofarse de alguna hipérbole o metáfora amorosa, degradándola lúdicamente hasta lo literal o haciendo contrastar su sentimentalismo con el contexto diario”⁷⁷² o la posterior “La cuadratura del círculo” firmada por Falete que solía burlarse de la cursilería y el romanticismo de las canciones.⁷⁷³ La diferencia de la aproximación de Nazario es el carácter decididamente *queer* y camp de la misma: el hecho de que su mirada incorpore y explicita los vínculos subculturales de la copla.

Similar desvelamiento público de una conexión hasta entonces privada o compartida únicamente entre iguales llevaba a cabo Ocaña con sus performance callejeras en las que tomaba el espacio público, en muchas ocasiones ataviado como una folclórica. En cualquier caso sus prácticas no pretendían, como las de Pantony, la mimesis: “Me vestía con peineta y entonces decían ¡Mira, Estrellita Castro!, pero no intentaba imitar a nadie porque a mí no me gusta imitar a nadie. Intentaba imitarme a mí mismo”.⁷⁷⁴ En cualquier caso las folclóricas como figuras públicas continuamente referenciadas por él, como prueba el relato de su paso por el Festival de Cannes con la película *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978), donde

⁷⁷⁰ Nazario, *Sevilla y la Casita de las Pirañas*, 174.

⁷⁷¹ Nazario, 174.

⁷⁷² José Antonio Llera, *El humor verbal y visual de La Codorniz* (Editorial CSIC - CSIC Press, 2003), 153.

⁷⁷³ V.V.A.A., *La Codorniz: Antología (1941-1978)* (Madrid: EDAF, 1998), 32.

⁷⁷⁴ OCAÑA EN «TERENCI A LA FRESCA» (1982), 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=VB Du2pEpLLY>.

llegó vestido de manola con una gran peineta, tirando flores a los asistentes y del que decía “nosotros nos sentíamos como Lola Flores, Estrellita Castro en sus buenos tiempos”.⁷⁷⁵ Esta comparación evoca el glamur y el triunfo, pero también cierta inadecuación fruto de la otredades compartidas con las propias folclóricas como el origen sureño y el extracto social humilde. De hecho la particular concitación de alteridades (de género y clase, unidas a la temática popular de sus obras y a unas prácticas ejercidas en espacios no institucionalizados) que condensaba la figura de Ocaña explican las aristas de su inclusión en la historiografía artística española.⁷⁷⁶ En el aspecto de su obra que nos interesa para el propósito de este estudio -el de la reelaboración de la copla- Ocaña se sirve de la estética asociada a la folclórica tanto en sus cuadros como en sus *performance*, en las que frecuentemente incluye distintas reelaboraciones del repertorio clásico de la copla. Por ejemplo, en la actuación recogida en *Actuación d'Ocaña i Camilo* (Video-nou, 1977) Ocaña aparece con abanico, peineta, flores, bata de cola y caracolillo en la frente: de fondo suena “Mi jaca” de Estrellita Castro y en su actuación se alternan el *playback* con momentos de monólogo y puntual exhibición de su cuerpo desnudo. Ocaña, como observa Mira, recupera la copla desde el exceso y el disfraz pero la emoción permanece: “su interpretación de Yo soy esa en el Café de la Ópera tiene la misma verdad que en los intérpretes del pasado”.⁷⁷⁷ El interés en el componente sentimental de la copla y en su carácter de depositaria de cierta *queerness* ibérica es perceptible en la reelaboración del género que lleva a cabo Ocaña que, lejos de constituir una parodia posmoderna de un producto cultural percibido como ajeno, ahonda en la idiosincrasia misma de la copla y en su larga tradición de vinculación con la disidencia sexual (Fig. 41).

También emplea el recurso del *playback* coplero Pedro Almodóvar en su versión de “La bien *pagá*” recogida en *Qué he hecho yo para merecer esto* (Pedro Almodóvar, 1984). En una ostentosa y artificial ambientación propia del melodrama y acompañado de Fabio McNamara, Almodóvar hace un *lip sync* de la canción de Perelló y Mostazo que hiciera célebre Miguel de Molina. Él va vestido con una estridente casaca roja y dorada y la dama a la que se dirige, interpretada por McNamara, luce un pomposo traje de época también propio del

⁷⁷⁵ OCAÑA EN «TERENCIA LA FRESCA» (1982).

⁷⁷⁶ Véase Pedro G. Romero, ed., *Ocaña* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2011). y M. Mérida Jiménez, ed., *Ocaña: voces, ecos y distorsiones*, Serie general universitaria 211 (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2018).

⁷⁷⁷ Mira, *De Sodoma a Chueca*, 439.

género cinematográfico parodiado. La saturación estética, el elemento del travestismo y el tono cómico apuntalado por la actuación de McNamara entroncan con los visos más camp de la tradición de reelaboración *queer* de la copla, al tiempo que la gestualidad teatral de Almodóvar se vincula no solo con el propio Molina sino con el legado de masculinidades copleras antihegemónicas de los cancioneros.⁷⁷⁸

La escena se inserta en la trama como parte de una emisión de televisión que miran juntos los personajes de la abuela (interpretada por Chus Lampreave) y el nieto mayor (Juan Martínez) de la familia de clase obrera que protagoniza la película. En la secuencia se alternan las imágenes televisivas que muestran a Fabio McNamara y Pedro Almodóvar interpretando el tema de Miguel de Molina y las de la abuela y el nieto que las miran con las del encuentro sexual que está teniendo lugar en la habitación matrimonial del humilde apartamento de la periferia en el que la familia habita: allí Gloria (la madre de la familia, interpretada por Carmen Maura) y su marido Antonio (Ángel de Andrés) mantienen una apresurada relación sexual, ostensiblemente insatisfactoria para ella. Mientras en el salón el nieto recibe la actuación televisiva con poco interés, la abuela se muestra entusiasmada por ella: acompaña la interpretación de Almodóvar con su propio tarareo y llega a expresar “¡Qué bonitas eran las canciones de mi época!” (Fig. 42). Si Sara Montiel ya había activado de manera consciente el fantasma de Miguel de Molina al incorporar temas como “Te lo juro yo” y “La bien pagá” a *Varietés*,⁷⁷⁹ con esta escena Almodóvar no solo ahonda en la particular significación subcultural de esta canción, sino que concatena la relectura *queer* con cierta recepción femenina de la copla. Lo paródico y lo celebratorio conviven en una aproximación desde el “distanciamiento comprometido” que participa plenamente de lo camp.

También visos de este particular distanciamiento celebratorio encontramos en *Tatuaje* (Jaime Chávarri, 1985),⁷⁸⁰ donde precisamente Almodóvar interpretaba el papel del camarero del bar de marineros donde se recreaba la historia de la copla y, esta vez en el ámbito de las artes plásticas, en algunos trabajos de Costus: el dúo de pintores conformado por Enrique

⁷⁷⁸ Pedro Almodóvar, «¿Qué he hecho yo para merecer esto?», 1984.

⁷⁷⁹ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 236.

⁷⁸⁰ *Música en el Archivo de RTVE: Almodóvar interpreta «Tatuaje»* | RTVE Play, 2023, <https://www.rtve.es/play/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/almodovar-interpreta-tatuaje/349248/>.

Naya y Juan Carrero. Su interés por el imaginario cañí puede constatarse tanto en su trabajo conjunto (resulta revelador que la primera serie en la que trabajaron juntos estuviera formada por los grandes lienzos que retrataban a las famosas Muñecas Marín vestidas de flamencas que aparecieron en la ópera prima de Almodóvar: *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*) como en sus obras individuales. En concreto la exposición de Enrique Naya en Sala del Colegio de Arquitectos de Madrid en 1978 titulada *Temas de arquitectura nacional y otros monumentos* resulta particularmente ilustrativa sobre cierta aproximación camp a la figura de la folclórica. Como explica Julio Pérez Manzanares en el pormenorizado trabajo que dedica al dúo creador, la exposición no solo consistía en diversos retratos de estrellas folclóricas como Lola Flores, Carmen Sevilla o Paquita Rico (Fig.43), sino que se completaba -en la línea del trabajo que por la misma época estaba llevando a cabo Ocaña- con una “sala de exposición transformada en un lavadero con coplas de fondo”. En este sentido “la mirada del visitante se hacía partícipe de la propia intención de recrear un universo muy particular que no se sabía bien si lo que escondía era una crítica mordaz a un cierto sector de la sociedad o una profusa admiración por el modo de vida que recreaban”.⁷⁸¹ Esta ambivalencia con respecto a una cultura popular largamente vinculada con el franquismo -cuya estética oficial sería abiertamente reelaborada en otras series de Costus como *Valle de los caídos* (1987)- puede entenderse como parte de la duplicidad camp de un acercamiento a cierto imaginario no exento de *kitsch* apropiado por el franquismo.

Muchas de las prácticas de Nazario, Ocaña, Almodóvar o Costus fueron de hecho leídas como una “operación de reciclaje del deshecho histórico de acuerdo con códigos estéticos contemporáneos”, como dice Yarza a propósito de Almodóvar: en este sentido estarían motivadas por un intento de “liberar aquellas formas del significado forjado por el discurso franquista que supuso un gesto político, en tanto que esa reapropiación paródica subvertía unos códigos ideológicos que pretendían fijar la identidad nacional”.⁷⁸² Si como comenta Ross el efecto camp solo se logra plenamente cuando los productos objetos de este reciclaje ya no dominan los significados culturales contemporáneos,⁷⁸³ la Transición era el momento

⁷⁸¹ Julio Pérez Manzanares, *Costus: You Are a Star: Court Painting in the Madrid of «La Movida»*, Monografías Historia y Arte 49 (Cádiz: Editorial UCA, 2018), 42.

⁷⁸² Yarza, *Un caníbal en Madrid*, 17.

⁷⁸³ Ross, *No Respect*.

idóneo para poner en funcionamiento estas estrategias de resignificación que por otra parte rescataban y visibilizaban el papel subcultural que había tenido un género como la copla. En muchas de estas manifestaciones la transformación irónica propia del camp servía como un cierto distanciamiento que posibilitaba la recuperación de la herencia de la copla (todavía asociada por muchos a la maquinaria propagandística del régimen), mientras que la pervivencia de cierto compromiso con la sentimentalidad contenida en el género y con la apreciación de sus divas operaba como celebración de la *queerness* inscrita en el propio canon de la copla.

El hecho de la que la copla hubiera sido apropiada por el franquismo la hacía, como señala Mira, especialmente atractiva para la operación de reciclaje inscrita en la mirada camp: un mecanismo similar es observable de hecho en la proliferación de prácticas camp sobre la imaginería católica que hasta cierto punto operan “como una especie de venganza por parte de los gays frente a la homofobia demostrada por la Iglesia”.⁷⁸⁴ La particular “venganza” de las prácticas camp de la Transición en torno a la copla responde también a cierta indagación introspectiva en la propia educación sentimental de creadores como Ocaña, Nazario o Almodóvar. Si la relación del gusto camp con el pasado a menudo es -como apuntaba Sontag- extremadamente sentimental,⁷⁸⁵ en el caso de los creadores mencionados esa sentimentalidad se exagera por su vinculación vivencial con la copla, un género que -por generación- forma parte de su propia educación sentimental. En las memorias de Nazario abundan las referencias a la copla y Ocaña hacía continua alusión a la omnipresencia del género en su infancia. Al mismo tiempo Terenci Moix -que, desde otro lugar de enunciación y otro tipo de prácticas culturales, exploraba también la copla desde lo *queer* y lo *camp*- se acercaba a este género también desde lo vivencial. Esto se refleja tanto en su escritura estrictamente memorialística (en *El peso de la paja* habla de cómo cantaba copla de niño y de su temprana adoración por Juanita Reina),⁷⁸⁶ como en sus aproximaciones específicas a la copla: “Para mi generación la copla remite a una infancia de posguerra y se asocia con imágenes concretas: las restricciones, el racionamiento, el estraperlo, los braseros, ciertos objetos, ciertas modas deliciosamente camp, los sonidos de la radio, las varietés en cines de barrio, los cancioneros

⁷⁸⁴ Mira, *Para entendernos*, 153.

⁷⁸⁵ Sontag, «Notas sobre lo camp», 361.

⁷⁸⁶ Terenci Moix, *Memorias: el peso de la paja* (Madrid: Booket, 2013).

de peseta en quioscos de compraventa e intercambio...”.⁷⁸⁷ En sus memorias Moix explicitaba una temprana fascinación tanto por la estética de las protagonistas de la copla, como por la transgresión que en muchos casos la pasional conducta de estas mujeres representaba. Se trataba de una fascinación que claramente iba más allá de lo meramente generacional para adentrarse por la vereda de la identificación subcultural:

Entre las descripciones de brocados, peinados, escotes bañera, visones y diademas falsas, aparecía y reaparecía constantemente el tema de la pasión. Todo ello me hizo desembocar en un repertorio canoro muy específico de aquellos años y del tipo de mujer que tenía más a mano. Era el repertorio de la Piquer y Juana Reina, repertorio donde cada alma sabía elegir según sus conveniencias, habiendo para el gusto de todas ellas (...) [algunas protagonistas de la copla] cumplían con quebrantar las reglas a través del amor, o por la mera imposición de su antojo; les ardían los centros por jovencitos de piel tostada, al enamorarse salían al zaguán cambiadas de peinado y hasta desafiaban la opinión de toda su clase social...⁷⁸⁸

En *Garras de astracán* (1991) Moix reelabora literariamente este motivo a través del personaje del joven Raúl. Raúl es el hijo de la protagonista, la sofisticada publicista Imperia Raventós a la que nos hemos referido en varias ocasiones. Es un joven que comienza a explorar su homosexualidad y que precisamente acude a la canción española como vía de refugio y canalización de sus primeras frustraciones amorosas:

Buscó en las heroínas del coplerío alguna que sirviese mejor a sus intereses (...) Raúl era un niño obediente a las normas, pese a la anormalidad que Imperio atribuía a sus tendencias sexuales. Era el niño que sabe respetar el magisterio de las verdaderamente grandes (...) puso con singular simpatía algunas canciones de Juana Reina y Marifé de Triana.⁷⁸⁹

Las normas a las que obedece Raúl, como deja entrever irónicamente Moix, son precisamente las normas no escritas de la recepción subcultural de la copla y su posterior reelaboración *queer*. Pese a no haber vivido los días de gloria de la Piquer o la Reina el adolescente “respetar el magisterio de las verdaderamente grandes”, recogiendo así el testigo de una genealogía que -como veremos en los siguientes apartados- pervivió con mucho la época dorada del género.

⁷⁸⁷ Moix, *Suspiros de España*, 16.

⁷⁸⁸ Moix, *Memorias: el peso de la paja*, 117.

⁷⁸⁹ Moix, *Garras de astracán*, 397.

5.2. “¡Uy, como nosotros!”: del *revival* coplero de los noventa a la visibilidad en *prime time*

Si en la Transición la histórica vinculación entre copla y comunidad LGBTQ+ -soterrada durante el franquismo, aunque rescatable por el *buen entendedor* de los códigos subculturales que manejaban muchas canciones y películas- salió por fin a la luz, en las décadas siguientes continuaron apareciendo artefactos culturales y personalidades artísticas que exploraban esta veta de la canción española. En los años noventa se vivió un cierto *revival* de la copla, coincidiendo con un momento de intensa reelaboración de la identidad nacional -y particularmente de una imagen exportable y convenientemente comodificada- asociado a grandes eventos como las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla. Precisamente con motivo de este último evento se montó el ambicioso musical *Azabache* que, escrito y dirigido por Gerardo Vera y representado en el auditorio de La Cartuja, reunió a Imperio Argentina, Juanita Reina, Nati Mistral, Rocío Jurado y María Vidal en un fastuoso espectáculo con la canción española como hilo conductor. El espectáculo, de más de cuatro horas de duración y más de una veintena de números musicales, tenía en la interpretación de “Tatuaje” acaso el momento de activación más explícita de los códigos subculturales de los que venimos hablando: con un cuerpo de baile uniformado de marineros y la presencia imponente de Rocío Jurado, que desplegaba en esta interpretación una corporalidad particularmente erótica en consonancia con la historia del amor de paso portuario narrada en la copla.

En nuestro recorrido por esta genealogía intermitente de las vetas más *queer* de la canción española durante la década de los noventa y los primeros años dos mil deseamos detenernos en primer lugar en dos películas que en años sucesivos abordaron abiertamente esta cuestión: nos referimos a *Las cosas del querer*, dirigida por Jaime Chávarri en 1989 y *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990). Posteriormente abordaremos el *sketch* humorístico “Maricón de España” del dúo cómico Martes y trece, emitido el 10 de octubre de 1992 y por último prestaremos atención a la personalidad artística y proyección pública de Falete, famoso cantante que inició su trayectoria en el año 2004 y en cuyo repertorio la copla ocupa un lugar privilegiado.

5.2.1. Desvelar la subcultura y reinventar la fascinación por la diva: *Las cosas del querer* (Jaime Chávarri, 1989) y *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990)

La película *Las cosas del querer*, dirigida por Jaime Chávarri y producida por Luis Sanz, cosechó un gran éxito comercial a su estreno en 1989. Estaba inspirada, aunque sin reconocerlo, en la singular personalidad artística de Miguel de Molina, así como en algunos aspectos de su vida personal.⁷⁹⁰ En ella el actor Manuel Bandera daba vida a un cantante de copla andaluz que interpretaba buena parte del repertorio del propio Molina y sufría similares consecuencias -exilio incluido- de la represión a la homosexualidad durante la dictadura franquista. La película se abre con un primer plano del rostro de Bandera con señales de haber sido golpeado. Mientras escuchamos la carta con la que se despide de sus amigos Pepita (Ángela Molina) y Juan (Ángel de Andrés): la cantante con la que interpreta coplas a dúo y el pianista con el que Pepita mantiene una turbulenta relación sentimental y del que Mario (Manuel Bandera) está secretamente enamorado. “Yo ya no puedo vivir en este *jodío* país”, dice mientras marcha al exilio. Enseguida da comienzo un *flashback* que nos lleva a la guerra civil, donde vemos a Pepita cantando “*Triniá*” interrumpida por las bombas que caen sobre el Madrid asediado. Pronto conoce a Juan y más tarde a Mario; ambos luchan en el bando republicano. Aunque Mario llega a pasar una temporada en la cárcel, concluido el conflicto bélico Mario y Pepita logran alcanzar un gran éxito como dúo musical mientras que en el plano personal la relación entre los tres se complica.⁷⁹¹

Como observa Perriam, la pérdida, la frustración amorosa, el deseo imposible y “a queer intense melancholia” emergen en la película como contrapunto vital del glamour y la vitalidad que también encontramos en ella. Precisamente la veta más dramática de la copla sirve para insertar este contrapunto: “Like a show musical it offers the fascination of the illusion of seeng behind the stage into the wings (...) but also -exploiting the aesthetic of la copla- into

⁷⁹⁰ Esto disgustó notablemente a Miguel de Molina, que en sus memorias comentó: “Una de las últimas barrabasadas que debí sufrir fue que se hiciera en España una película titulada *Las cosas del querer* y que, para publicitarla, se lanzara indirectamente la idea de que era mi vida, sin pagarme un céntimo. Cuando intenté algún reclamo y el productor Luis Sanz aseguró que “se trataba de una obra de ficción y que cualquier parecido era pura casualidad”, no supe si reír o llorar de rabia”. Miguel de Molina, *Botín de guerra: autobiografía*, (Córdoba: Editorial Almuzara, 2012), 310.

⁷⁹¹ Jaime Chávarri, «*Las cosas del querer*», 1989.

an intense and much less glitzy world of lack, the death of illusion and precariousness”.⁷⁹² La vertiente dramática de la canción española tiene un papel clave precisamente en el momento que constituye el punto álgido de la película a nivel emocional y narrativo: nos referimos a la escena en la que Mario aprovecha un ensayo para declarar por fin -sin llegar a explicitarlo del todo- su amor por Juan a través de una desgarrada interpretación de “Te lo juro yo”. En esa misma secuencia, mientras se vale de la letra de León para declarar indirectamente su amor en lo que constituye una evidente puesta en escena de los mecanismos subculturales en torno a la copla que venimos mencionando, Mario rechaza al marqués que le pretende e insulta a la madre del noble, que será quien utilice sus influencia para denunciarle públicamente, lo que acabará motivando la paliza y posterior exilio. Este momento musical lleno de significación subcultural conecta no solo con la versión de Molina (ya de por sí evocadora de un amor que, como decíamos en capítulos anteriores, sugiere el motivo del martirio homosexual) sino que también funciona como referencia -en este sentido lo lee Arroyo- a las versiones de Lola Flores en *Morena clara* (Luis Lucía, 1954) y Sara Montiel en *Varietés* (Juan Antonio Bardem, 1971). Las dos mujeres cantan esta canción para declararse, en el marco de diferentes narrativas, a un objeto de amor imposible. Que la canción opere también como referencia a las dos divas no hace sino añadir significado subcultural a la escena:

The use of the song in *Las cosas del querer* has associations not only with one diva but with two; two stars associated with outsidership and transgression; two figures central to camp appreciation in Spain from the late forties right through at least the 80s and beyond, two transgressive figures, through which male homosexual audiences in Spain learned particular ways of being gay and a particular gay culture which they could contribute to, participate in, (...) It's interesting now to see the same number in *Las cosas* as a representation of queerness in Spain brought together in a declaration of homosexual love that speaks through a collective memory of a camp appreciation of both Lola Flores and Sara Montiel.⁷⁹³

Si esta escena desvela buena parte de los mecanismos de identificación homosexual con la copla con respecto a la vertiente más dramática de la misma, en *Las cosas del querer* también encontramos otra secuencia que celebra la veta más humorística y propiamente camp del género. Nos referimos a una escena en la que el personaje secundario interpretado por María

⁷⁹² Chris Perriam, «La Cosas Del Querer (Chávarri, 1989)», en *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, ed. Peter William Evans (Oxford: Oxford University Press, 1999), 267.

⁷⁹³ José Arroyo, «Queering the Folklore: Genre and Re-Presentation of Homosexual and National Identities in *Las Cosas Del Querer*», en *Musicals: Hollywood and Beyond*, ed. Bill Marshall, Robynn Stilwell, y Robynn Jeananne Stilwell (Intellect Books, 2000), 75.

Barranco canta la versión femenina de “Compuesta y sin novio” popularizada por Juanita Reina, que -como analizamos en el capítulo cuarto- constituye todo un alegato humorístico a favor de la soltería de la mujer y despliega una cierta celebración camp de la transgresión femenina que se articula en términos de parodia de los propios arquetipos trágicos de la copla. Si la propia actuación de María Barranco incide en el componente humorístico y paródicamente autoconsciente de la canción, es la interacción con cierto sector del público la que da la clave de la lectura plenamente camp de la actuación. Mientras canta es jaleada por un grupo de amanerados jóvenes que, cuando ella declama «¡Soltera *pa toa* la vida!», replica entre risas: “¡Uy, como nosotros!”. El resto de los asistentes ríe la ocurrencia de ese “como nosotros” en el que -como decíamos en anteriores ocasiones- “resuena toda la historia de una alianza entre la disidencia sexual y las transgresiones femeninas, desde la soltería hasta la propia expresión del deseo, que encontró en la copla un refugio ambivalente pero propicio”⁷⁹⁴ (Fig.44). Como señala Lomas, esta escena en general y en particular el humor camp de ese “como nosotros” viene a confirmar que la letra, incluso cuando era cantada por una mujer, “podía ser entendida desde una perspectiva queer por parte de lectores activos”.⁷⁹⁵ Si esta escena de *Las cosas del querer* funciona como una explicitación del papel de la copla en la subcultura homosexual durante el franquismo con respecto a la vertiente más lúdica y desenfadada del género,⁷⁹⁶ en *Yo soy esa* encontramos otra escena en la que se incide, por el contrario, en la identificación melodramática con la mujer doliente.

Esta vez con Luis Sanz en la dirección, *Yo soy esa* (1990) fue una película creada para lucimiento de su estrella principal: Isabel Pantoja. El argumento de la cinta, ubicada en época contemporánea a su estreno, juega con el motivo del cine dentro del cine: Isabel Pantoja es Ana Montes, una cantante y actriz que está a punto de estrenar una película folclórica ambientada en los años cuarenta que coprotagoniza con su marido el también actor Jorge Olmedo (José Coronado). En la cinta se repite la sugerente narrativa de la diva que combina el éxito público con la tragedia privada, pues aunque intenta mantener las apariencias las

⁷⁹⁴ Lidia García García, *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante* (Barcelona: Plan B, 2022), 135.

⁷⁹⁵ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 340.

⁷⁹⁶ En la película *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), inspirada en las grabaciones de Benito Perojo, Florián Rey, Estrellita Castro e Imperio Argentina en el Berlín nazi, también se tematiza desde lo humorístico la estrecha vinculación entre homosexualidad y copla: esta vez mediante el recurrente y arquetípicamente amanerado personaje del director artístico interpretado por Santiago Segura.

adiciones de su marido afectan gravemente la estabilidad del matrimonio. Como comenta Lomas, la autoría *queer* de Sanz es perceptible en múltiples aspectos de la obra. La escena en la que la protagonista canta “Yo soy esa” potencia la identificación con la marginalidad de la “oscura clavellina” de esta copla al ambientar la actuación en un entorno portuario, nocturno y decadente. Isabel Pantoja viste una entallada falda de tubo cubierta de lentejuelas y mientras canta interactúa con los hombres achulados de la escena, haciendo gala de una corporalidad sensual y resuelta: incluso llega -todo ello mientras canta- a darle varias caladas al cigarrillo de uno de ellos y acercarse a la barra del local para beber un chupito. Lejos de la contrición de la versión de Juana Reina en la película *Aeropuerto* (donde se incluía un recitado que explicitaba el arrepentimiento de la protagonista en busca de una ortodoxia que permitiera su inclusión en el filme), la versión de *Yo soy esa* explicita y potencia algunas de las cuestiones que propician el atractivo de esta copla para la subcultura homosexual (recuérdese el “Yo soy esa/mal pagá en la oscuridad” del proyecto *Músicas memorables*): la transgresión femenina sin arrepentimiento y el desarrollo de la historia en un ambiente semiclandestino de acentuada marginalidad.⁷⁹⁷

También, como sucedía en *Las cosas del queer*, encontramos en la cinta referencias explícitas del papel de la copla en la subcultura homosexual durante el franquismo. En este sentido llama la atención la escena en la que Ana Montes/Isabel Pantoja canta “Romance de valentía” (letra de León, popularizada por Concha Piquer) y, en el momento más dramático de la historia sobre la muerte del torero, Sanz realiza dos “elocuentes insertos de la recepción del público”: primero se nos presenta un primer plano una mujer que aparentemente ha acudido sola a ver el espectáculo y llora ante el desgarró de la interpretación. Más tarde vemos a una pareja de dos hombres que se cogen de la mano y se miran a los ojos mientras, como la mujer, lloran. Esto, como comenta Lomas, revela que la copla era especialmente significativa para el público femenino y para los hombres homosexuales al tiempo que “verifica las teorías de Mira y Sieburth acerca del poder emocional de la copla durante la posguerra, así como las de Labanyi y Martín sobre la cultura popular de carácter melodramático”⁷⁹⁸ (Fig.45).

⁷⁹⁷ Sanz, «Yo soy esa».

⁷⁹⁸ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 220.

A estas valiosas consideraciones nos gustaría añadir que la activación que realiza Sanz del poder sentimental de esta interpretación en particular bebe también de otra cuestión: la interferencia entre la vida personal de la intérprete y la recepción de su repertorio. Nada nuevo, por otra parte, en la copla.⁷⁹⁹ La actuación está ambientada en los años cuarenta y quien canta es Ana Montes, el personaje interpretado por Isabel Pantoja, pero el espectador de los años noventa al que estaba dirigida la película podía rescatar fácilmente las interferencias entre vida personal y copla que suponía la interpretación de una canción sobre la muerte de un torero como “Romance de valentía” tan solo unos años después del fallecimiento del marido de la intérprete en similares circunstancias. En este sentido se superponen dos planos de significación: por un lado la ambientación en los años cuarenta posibilita el inserto comentado sobre la importancia de la copla como lugar de identificación para el público homosexual y femenino durante la dictadura, mientras que por otro se sugiere sutilmente una interpretación en clave biográfica que potenciaría que esos mecanismos de identificación se reactivaran en el público de los noventa al que se dirige la película. La muerte trágica del torero podía ser valiosa para la apropiación subcultural durante el franquismo debido a la identificación con el sufrimiento de quien narra la historia con un estilo consabidamente excesivo y melodramático,⁸⁰⁰ mientras que el espectador (homosexual o no) de los noventa puede percibir también las resonancias del momento dramático representado con la vida de Isabel Pantoja.

El público diegético -el público de los años cuarenta- ve cantar a Ana Montes, pero para el de los noventa -o incluso el que revisiona la película en la actualidad- es difícil dejar de ver a Isabel Pantoja. Algunos elementos narrativos fomentan conscientemente esa lectura. Nos referimos en concreto al hecho de que el personaje que interpreta sea también una cantante que vive una disonancia entre el éxito laboral y una vida personal complicada, que esté constantemente asediada por la prensa o que quede viuda al final de la película. Además hay

⁷⁹⁹ Recuérdese lo que comentábamos en el tercer capítulo a propósito de la vida personal de Concha Piquer y la recepción de “Romance de la otra”.

⁸⁰⁰ De hecho la identificación subcultural homosexual con el motivo concreto de la mujer doliente que llora la muerte de un torero constituye una tradición en sí misma que va desde el culto por “El relicario”, que Edmond de Bries ya incluía como parte de su imitación de Raquel Meller y que serviría al punto álgido melodramático de los primeros planos de las lágrimas de Sara Montiel de *El último cuplé*, hasta la apropiación de “Tengo miedo torero” por parte de loca del frente de Pedro Lemebel.

detalles muy concretos que apuntalan sutilmente a este emborronamiento deliberado entre realidad y ficción: por ejemplo, en una de las escenas iniciales los fans enfervorecidos que esperan a Ana Montes a la salida de una grabación enarbolan, bien visibles, discos en los que distinguimos claramente las portadas de *Marinero de Luces* y *Desde Andalucía*, dos de los trabajos de estudio más emblemáticos de Isabel Pantoja. Se ha eliminado de ellas el nombre real de la cantante, pero la sugerencia de la identificación entre Ana Montes e Isabel Pantoja resulta igualmente efectiva.

En esta representación cinematográfica de su versión de “Romance de valentía” operan a pleno rendimiento tanto los significados subculturales de la copla como estas concomitancias realidad/ficción que venimos comentando, pero estas interferencias entre la vida personal de Isabel Pantoja y una recepción de sus canciones particularmente atractiva para el público *queer* y femenino podemos rastrearla en la propia trayectoria musical de la artista. La cantante sevillana ha activado conscientemente las interpretaciones de su repertorio en clave biográfica. Esto sucede también en su repertorio personal alejado de los contornos de la copla clásica: el caso más claro de esto es el disco *Marinero de Luces* (1985), compuesto por Luis Perales para ella tras la trágica pérdida de su marido y del que la Pantoja llegó a decir: “No es un disco, es mi vida”.⁸⁰¹ Similar interferencia entre vida y canciones, entre realidad y ficción, se da en la resignificación que se opera en ciertos temas clásicos de la copla cuando son cantados por ella: su desgarrada interpretación de canciones como “Romance de valentía” o “Francisco Alegre” -que en varias ocasiones ha dedicado explícitamente a Paquirri- es fácilmente leída por el público a la luz de la vida personal y el sufrimiento real de la artista. En el caso de Isabel Pantoja, la multiplicidad de lecturas es posible gracias a su enorme su proyección mediática, que ha contribuido a expandir todo un relato sobre su figura desde formatos herederos de la imaginación melodramática como la prensa rosa.⁸⁰² La fusión

⁸⁰¹ «ISABEL PANTOJA Y JOSÉ LUIS PERALES - Era mi vida el -Buenos días tristeza - YouTube», accedido 10 de marzo de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=HNIWftXougg>.

⁸⁰² El campo semántico del melodrama es constantemente utilizado por la prensa para referirse a la vida de Isabel Pantoja. Por ejemplo, Rosa Villacastín comenta que es “una cantante que ha hecho de su vida el mejor melodrama de la historia de la televisión española”. Rosa Villacastín, «La actuación estelar de Isabel Pantoja», *El Mundo*, 18 de septiembre de 2018, sec. blogs, <https://www.elmundo.es/blogs/elmundo/extrarosa/2018/09/18/la-actuacion-estelar-de-isabel-pantoja.html>. A colación de su vuelta a los escenarios en 2016, Javier Herrero hablaba de “todos los tics y virtudes que hacen de Pantoja una intérprete única, como su tendencia al melodrama, su potencia vocal, los imprescindibles meneos a la bata de cola o las sacudidas puño en alto, aliados

entre su realidad y e interpretación ha sido frecuentemente señalada en su caso. En este sentido nos parecen especialmente interesantes -y reveladoras respecto a la fascinación de reminiscencias subculturales que esa narrativa continúa generando- las palabras que le dedica Lluís Fernàndez:

Los tópicos del «Typical Spanish» que cantaba Carmen Sevilla se engarzaban con el devenir vital de la tonadillera cuando se casó con el torero de moda «Paquirri» y lo perdió en el redondel de Pozoblanco por una cornada mortal de «Avispado» en 1984. Siguiendo la tradición flamenca, fundió su vida privada con la musical, al estilo de las letras toreras de las coplas (...) Pero las exequias del entierro de Francisco Rivera habrían sido dignas de la copla torera más tremendista de Rafael de León. Sevilla entera se tiró a la calle al paso del féretro y del Mercedes de la tonadillera al grito de «¡Torero, torero, torero!» Cien mil sevillanos sacaron el féretro del coche fúnebre y le dieron la vuelta al ruedo de la plaza de la Maestranza. Isabel bajó del coche, de negro luto, y siguió al ataúd hasta desmayarse y en volandas y entre ayes la devolvieron al coche. Así entró la Pantoja en su propia leyenda al unir arte y vida en un revoltijo que la llevaría posteriormente a la cárcel de Alhaurín y años después a un televisivo enfrentamiento con su hijo Paquirrín. Pero el mito estaba sólidamente asentado porque después de tantos avatares sensacionalistas volvió a los escenarios con el apoyo de sus admiradores. Ahora la copla era ella, Isabel Pantoja, que hizo de su vida un romance repleto de desatinos que encandiló al pueblo llano y nutrió de noticias sensacionalista las revistas del corazón.⁸⁰³

Aunque las dimensiones del mito melodramático de la Pantoja llaman la atención, no dejan de insertarse en una larga tradición de expansión de las figuras públicas de algunas intérpretes de canción española más allá de su trabajo artístico. Esto está lejos de ser un fenómeno nuevo: podemos rastrear el interés por la vida de las artistas -y particularmente por los aspectos más escabrosos de las mismas- desde el tratamiento que se le daba ya en revistas y folletines a las vida de las cupletistas, cuyas intimidades muchas veces eran exageradas cuando no directamente inventadas para encajar precisamente en esa imaginación

todos en una vorágine emocional continua” Javier Herrero, «Isabel Pantoja se reencuentra con el aplauso: “Seguiré luchando”», *La Razón*, 11 de noviembre de 2016, sec. Actualidad, <https://www.larazon.es/lifestyle/gente/isabel-pantoja-se-reencuentra-con-el-aplauso-seguire-luchando-CK13913753/>. Fernando Navarro comentaba cómo “el teatro rompió en aplausos con tintes de melodrama” para celebra a “la coplista, cuya vida no ha tenido término medio, siempre con el abuso sentimental de su dolor y su felicidad” que “expone tanto melodrama que es como una canción del propio Juan Gabriel pasada de rosca” e incluso “un *reality-show* en sí misma, con sus pasiones, llantos, gestos rotos, exclusivas millonarias y fraudes”. Fernando Navarro, «Isabel Pantoja: vuelve el teatro de los sollozos y gestos rotos», *El País*, 11 de noviembre de 2016, sec. Cultura, https://elpais.com/cultura/2016/11/11/actualidad/1478829253_399198.html.

⁸⁰³ Lluís Fernàndez, «Isabel Pantoja, de la leyenda de Paquirri a la cárcel de Alhaurín», 11 de agosto de 2022, sec. Cultura, <https://www.larazon.es/cultura/20220811/g4pntge2hrdg7o6bhdbi5rg3me.html>.

melodramática.⁸⁰⁴ *Yo soy esa* integra ese relato para construir una activación consciente de la fascinación subcultural por la diva reactualiza en la figura de Isabel Pantoja. En este sentido una diferencia fundamental con respecto a la representación de los códigos subculturales en torno a la copla en *Las cosas del querer* es que mientras que la película de Chávarri tematiza el fenómeno y muestra estos mecanismos – teóricamente ocultos durante la dictadura o al menos solo rescatables por los *entendidos*- al ojos público, la segunda trata activamente de generarlos. Es decir: lo que la primera cuenta, la segunda trata de producirlo.

5.2.2. Entre el chiste y la celebración: “Maricón de España” (Martes y Trece, 1992)

El famoso *sketch* de Martes y Trece titulado “Maricón de España”, emitido en 1992, resulta particularmente interesante para este estudio por constituir una parodia explícita de una de las vetas *queer* contenidas en la propia copla: las ya mencionadas prácticas escénicas de los cancioneros.⁸⁰⁵ El *sketch* se enmarcaba en una parodia del extinto programa *Cantares* que era recurrente en el programa. Yuste, imitando a Lauren Postigo con su particular estilo, daba la bienvenida a un cantante ficticio llamado Toni Sevilla que se presenta con todos los atributos que hacían reconocibles a cancioneros como Antonio Amaya o Rafael Conde el Titi: chaquetilla azul de lentejuelas, camisa de chorreras, fajín, castañuelas y ademanes exagerados y teatrales (Fig. 46). La parodia de la pluma de los cancioneros, en las primeras estrofas de la canción que canta Toni Sevilla/Millán Salcedo, se presenta con las mismas fórmulas tácitas que solían emplear estos artistas en muchas de las canciones de su repertorio:

Yo soy de España, señores,
en España yo he nacido.
Me critican las vecinas
porque yo soy natural.
Bajo la misma bandera
del color rojo y gualda...
...que igual dá...
...llevo a España por montera
aquí y en el mundo entero.
Igual el norte y el sur, el este y el oeste...

⁸⁰⁴ Sobre la dimensión de las cupletistas como celebridades y su construcción de una identidad pública véase Isabel Clúa Ginés, «Criaturas de exhibición: La celebridad femenina en el fin de siglo», en *Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, 2014, ISBN 978-84-697-1805-6, págs. 155-163 (Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014), 155-63, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8234580>.

⁸⁰⁵ *Martes y 13 - Maricón de España*, 2009, <https://www.youtube.com/watch?v=1Fo0A9aQdpA>.

...esto no tiene fronteras.
Y me importa un comino
que la gente en mi camino...
...de mí quieran murmurar.

Al ya comentado mitema del señalamiento social, concretado en las críticas de las vecinas (reelaboración específicamente homosexual de un motivo que cuenta a su vez con una larga tradición coplera), se une una machacona insistencia en la españolidad del artista que hace pensar en canciones como “España, yo soy España” de Antonio Amaya:

España, yo soy España
clavel del cielo andaluz
España, yo soy España
Cancionero de la reja y de la cruz
Soy romance de palmas y de alegría
Soy repique que canta bajo tu sol
España, yo soy España
Cancionero de flores de la pena y del dolor

Como señala Rodríguez, este tema cantado durante el franquismo por el ambiguo Amaya suponía una interesante fricción con los valores de la patria que aparentemente pretendía ensalzar: la identificación del propio cancionero con España resultaba incongruente con la construcción viril de la nación que promovía la dictadura.⁸⁰⁶ Esa incongruencia es explotada cómicamente en el *sketch* de Martes y Trece al ser fusionada con el otro motivo recurrente de las críticas y murmuraciones contenido en éxitos como “Gitano colorines”. La yuxtaposición de los dos motivos da como resultado, en la segunda parte de la canción, una reivindicación de la propia diferencia sexual formulada en clave patriótica:

Toni: Soy...
...oy... oy...
...yo soy maricón.
Maricón de España.
Siete letras como siete días trae la semana.
y con la gente soy torero aquí y en el mundo entero.
Vestido de lagartera, de albañil o de fiscal.
y me importa un comino que la gente en mi camino
de mí quieran murmurar.
Coro: Es maricón.
Maricón de España
Siete letras como siete días trae la semana
porque es maricón.

⁸⁰⁶ Rodríguez, «Las fotografías promocionales de “los cancioneros”: un archivo LGBTI desconocido de la España franquista».

Toni: Sí, si critican, que critiquen
Porque de Algeciras a Pontevedra
el que esté libre de culpa
que tire la primera piedra. ¡Ole!

El efecto humorístico de este número marcadamente camp en su teatralidad, exceso estético y celebración paródica de la pluma es amplificado por la absoluta normalidad y seriedad con el coro refrenda la autoafirmación de Toni. A la representación explícita de la disidencia sexual, la citación latente de artistas como Antonio Amaya o el Titi y la reapropiación del insulto se une la incongruencia derivada de que se emplee un discurso patriótico para expresar lo que supone -de nuevo en una ambivalencia que recuerda a lo camp- tanto un chiste que puede ser leído como mera burla, como una celebración de la diferencia.

5.2.3. Falete o el arte de ser uno mismo

Si bien ha incursionado en el bolero, la ranchera o la balada, el cantante sevillano Falete siempre ha prestado particular atención al flamenco y la copla. Hijo de Falín, destacado miembro del grupo Cantores de Híspalis, Falete estuvo en contacto desde niño con el ámbito artístico. Debutó cantando para La Chunga en el Teatro Lope de Vega de Sevilla con tan solo diecisiete años, poco después cantó en la Bienal de Flamenco de Sevilla y participó en varios espectáculos internacionales de la empresaria y directora de teatro japonesa especializada en flamenco Yoko Komatsubara, llegando a compartir escenario con artistas como La Paquera de Jerez. Más adelante desarrolló una carrera musical en solitario que incluye seis discos de estudio y una gran presencia mediática.⁸⁰⁷ Aunque también ha grabado temas originales, una gran parte de su repertorio se compone de versiones de temas previamente popularizados por artistas consagrados como Chavela Vargas, Rocío Jurado, Bambino o Lola Flores. En su primer disco, *Amar duele* (2004), incluye por ejemplo versiones de “Lo siento mi amor” y “Señora”, de Rocío Jurado. Sin embargo, la singularidad de su estilo ha sido destacada desde el comienzo de su trayectoria. En este sentido su padrino artístico, el periodista Jesús Quintero, comentaba que “en un tiempo en el que los cantantes

⁸⁰⁷ Además de conceder frecuentes entrevistas relacionadas con la promoción de sus trabajos musicales, Falete ha sido protagonista habitual de la prensa del corazón y ha participado en distintos formatos televisivo cercanos al *reality* y el *talent show* como *Splash! Famosos al agua*, *Ven a cenar conmigo: Gourmet Edition* o *Tu cara me suena*.

no cantan y los artistas parece que se han olvidado de que la palabra artista viene de arte, llega Falete: lo que no hay, lo que faltaba”.⁸⁰⁸ Parte de esta singularidad artística se debe a un estilo interpretativo pasional y desgarrado, atravesado por una expresión de género no normativa que entronca con las feminidades fuertes, arrebatadas (incluso exageradas) de muchas folclóricas. Esta cuestión constituye una parte fundamental tanto de su personalidad como de su imagen pública, ya que según él “el artista y la persona es una misma cosa. No puedes decir: me quito la peineta y ahora soy Rafael Ojeda [su nombre de pila]. Yo soy Falete aquí y en Pekín, en mi casa y en el escenario.”⁸⁰⁹

Si la revista *Sevilla Magazine* le denominaba en su portada (para la que posaba luciendo uno de sus impresionantes caftanes, cabello recogido, pendientes y maquillaje y manicura impecables) “La última diva de la copla” (Fig.47), la “necesidad de los medios de fijar su identidad de género” ha sido, como observan Álvarez, Platero y Rosón, una constante desde sus inicios.⁸¹⁰ El propio Quintero abordaba -en la primera entrevista al joven artista, coincidente con el lanzamiento de su álbum de debut- esta cuestión: a su pregunta de si era hombre o mujer, Falete contestaba identificándose con la expresión “ser de la cáscara amarga”, tan “bonita y antigua como él”. Esta estrategia de reapropiación del insulto -frecuentemente enarbolada por los movimientos *queer*- es a menudo empleada por el artista en sus distintas intervenciones públicas, en las que suele hacer referencia intertextual a la famosa frase “Mariquita no: maricón, que suena a bóveda” atribuida a Miguel de Molina en respuesta a los insultos homófobos de una parte de su público. Cuenta Falete:

Un día que mi madre estaba haciendo gazpacho en la cocina con el cuchillo en la mano, tendría yo 13 años, le dije: “Mamá, me gustan los hombres”, y ella me dijo, con el cuchillo apuntándome: “¿Qué hago, te mato?”, pero desde el principio me apoyó (...) con el tiempo fui viendo que podía vivir de esto, de cantar, y que la gente me aceptaba sin tener que aparentar, sin esconderme, ni pensar que soy más de lo que soy, un artista. El mariquita

⁸⁰⁸ «Falete en su primera entrevista con Jesús Quintero | Canal Sur Televisión - YouTube», accedido 19 de marzo de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=tvnxXdrMHhU>.

⁸⁰⁹ Custodio Pastor, «Falete: “Me prohíbo cambiar”», *El Mundo*, 1 de abril de 2016, <https://www.elmundo.es/cultura/2016/04/01/56fe4a2146163f72208b45aa.html>.

⁸¹⁰ Amaia Álvarez Uria, Raquel (Lucas) Platero Méndez, y María Rosón Villena, «El “estilo de la carne” en Maikrux y Falete: feminidad, humor y agencia», *Feminismo/s*, n.º 24 (2014): 771, <https://doi.org/10.14198/fem.2014.24.07>.

gracioso, no; ¡yo soy artista! Y maricón después. Maricón suena a bóveda. Gay suena muy light. Y yo soy muy intenso para todo.⁸¹¹

Otra estrategia *queer* frecuentemente activada por Falete es, además de la reapropiación del insulto y la hipervisibilidad que despliega en cada intervención, el uso del humor como un lugar desde el que negociar con los constantes intentos de clasificarle. Por ejemplo, cuando Quintero trataba de plantear en términos binarios su identidad de género, él respondía en términos humorísticos: “cuando hay que ser *soldaos* somos *soldaos* y cuando hay que ser de cadera distraída, somos de cadera distraída”. Acto seguido a la pregunta “¿Estás enfrenteado con el mundo desde que naciste?”, respondía en tono burlón:

Totalmente. Si te refieres a esto [señalándose] esto no es de un accidente de moto ni de una *pedrá ni na*, esto es desde que mi madre dijo “allá va eso” (...) Lo mío no ha sido de una fiebre ni de un resfriado malo de los que hay este invierno (...) Soy así día a día, no es por venir a un programa (...) Sin mis alhajas Falete no sería Falete, sería Rafael como aparezco en el carné de identidad muy feo...que por cierto me lo tengo que cambiar...la foto, digo, la foto: porque parezco un poquito *sordao*.⁸¹²

El humor que suele emplear Falete como “forma de resistencia de un cuerpo disidente”,⁸¹³ adquiere visos particularmente *camp* cuando juega -desde la teatralidad y la hipérbole- con los equívocos respecto a su género. Si para Newton el humor era la estrategia política con que el *camp* conseguía vertebrar su discurso de desestabilización de los constructos binarios que sostienen el sistema sexo-género,⁸¹⁴ Falete emplea esta treta para reafirmar y celebrar a un tiempo su otredad jugando, como advierten Álvarez, Platero y Rosón, con “las nociones normativas de señora y flamenca, al tiempo que se mofa de tal señalamiento”.⁸¹⁵ Por ejemplo, en el monólogo que llevó a cabo en el *Club de la comedia*, titulado “La dificultad de ser Falete” comentaba: “El otro día un niño muy feo me dice “¿Tiene hora, señora?”. ¿Os lo podéis creer? ¿señora a mí?...¡Con lo joven que yo soy!”.⁸¹⁶ Este frecuente uso del humor como estrategia comunicativa en sus intervenciones mediáticas (especialmente con respecto al cuestionamiento público de su identidad de género, pero también asociada a otros aspectos

⁸¹¹ Miguel Mora, «Universo Falete», *El País*, 13 de marzo de 2005, sec. Eps, https://elpais.com/diario/2005/03/13/eps/1110698813_850215.html.

⁸¹² «Falete en su primera entrevista con Jesús Quintero | Canal Sur Televisión - YouTube».

⁸¹³ Álvarez Uribe, Platero Méndez, y Rosón Villena, «El “estilo de la carne” en Maikrux y Falete», 151.

⁸¹⁴ Newton, *Mother camp*.

⁸¹⁵ Álvarez Uribe, Platero Méndez, y Rosón Villena, «El “estilo de la carne” en Maikrux y Falete», 153.

⁸¹⁶ *Falete: La dificultad de ser Falete - El Club de la Comedia*, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=epHF6z8QX-E>.

como su corporalidad igualmente no normativa), contrasta con el desgarró pasional sin visos de ironía y la seriedad con que en su música construye un lugar de enunciación abiertamente *queer*. Este aspecto es perceptible tanto en las canciones específicamente escritas para él como en la activación específicamente *queer* que lleva a cabo con sus *performance* de temas ya consagrados. Un ejemplo de los primero es “Si tú entendieras”, tema que incluye en su segundo trabajo *-Putá mentira* (2006)- íntegramente compuesto por canciones de Manuel Alejandro, la mayoría de ella escritas exclusivamente para él:

Si tú entendieras
te haría temblar de amor al acercarme
si tú entendieras
seguro que podría enamorarte
y despertar tus noches con mis besos
y despertar tus noches con mis besos
de cuello a hombro
de hombro a cuello

Si en esa canción plantea un transparente juego interpretativo con el doble sentido del verbo “entender” en el argot LGTBIQ+, en las versiones de canciones de otros artistas en ocasiones introduce pequeños cambios en la letra que explicitan el carácter *queer* de la interpretación. Esto sucede, por ejemplo, en “Algo más que un amigo”, tema de Manuel Alejandro popularizado por Raphael. Cambiando simplemente el segundo verso donde Raphael decía “era yo para ti” por “eras tú para mí”, rompe la ausencia de marcadores de género de la canción (ya de por sí muy sugerente, como comentábamos a colación de muchas de las creaciones de Rafael de León) y patentiza una inequívoca lectura *queer*.

Algo más que un amigo
eras tú para mí,
era yo para ti
algo más que un amigo
Algo más que un amigo
tú lo sabes muy bien
no lo quieras fingir
no comprendo por qué

También la presencia de la copla en su discografía, intermitente pero significativa, puede entenderse en clave de reactivación de los significados subculturales comentados. El dramatismo, teatralidad y desgarró de sus versiones de “Cinco farolas”, “Romance de la Reina Mercedes”, “Tatuaje”, “Tengo miedo” y “A tu vera” recogidas en el álbum *Coplas que nos han matao* (2007) o su “Pena, penita, pena” recogido en su cuarto disco (*¿Quién te crees tú?*, 2008) ahondan en la tradición de las apasionadas interpretaciones del género de cancioneros

y, sobre todo, folclóricas. Su actuación en el programa de Canal Sur *Se llama copla* (espacio a su vez visibilizador de la histórica vinculación entre canción española y disidencia sexual)⁸¹⁷ interpretando “A tu vera” (Quintero, León y Quiroga) es un buen ejemplo de la reactivación de los significados subculturales de la copla que la singular personalidad artística de Falete y su manera de ser y estar en el escenario aporta a esta canción que popularizara Lola Flores con su recordadísima actuación de *El balcón de la luna*. Con una túnica blanca rematada en flecos y su característico despliegue de joyería (“puedo salir desnudo a la calle, pero que no me falte un brillante”),⁸¹⁸ Falete desgrena esta declaración desgarrada de amor que, en la línea de “Te lo juro yo”, conjuga la consabida ausencia de marcadores de género con la tematización de la entrega total y de un amor que, sin que se explicite por qué, parece abocado a enfrentarse con muchos obstáculos... todos los códigos subculturales inscritos en la letra de León afloran en la interpretación de Falete. Este tipo de interpretación de la copla intensamente sentimental más cercana a la identificación subcultural que al camp, ya que no encontramos en ella viso alguno de ironía, la mantiene Falete incluso en sus intervenciones en un espacio televisivo tan dado al entretenimiento humorístico basado en los equívocos de género como *Tu cara me sueña*.⁸¹⁹ En este exitoso programa ha imitado -físicamente caracterizado como ellas como marca el formato- a folclóricas como Isabel Pantoja o Lola Flores. Sus interpretaciones miméticas de “Francisco Alegre” o “Torbellino de colores” (emulando no solo el vestuario sino el estilo particular de cada una de ellas) transmiten el mismo torrente de emocionalidad que sus versiones copleras anteriormente citadas. Aunque el tono distendido del programa da espacio también al humor marcadamente camp de Falete

⁸¹⁷ Véase «Un joven concursante de “Se llama copla” arrasa en Internet con un dueto realizado con su novio», Sevilla, 2 de diciembre de 2015, https://sevilla.abc.es/provincia/sevi-joven-concursante-llama-copla-arrasa-internet-dueto-realizado-novio-201512020718_noticia.html, Manuel Sanchez, «Cristian Coto, ganador de ‘Se llama copla’, estrena ‘La Emisora’ un tema latino con amor lésbico», *Togayther* (blog), 1 de agosto de 2019, <https://www.togayther.es/noticias/entrevistas/cristian-coto-ganador-de-se-llama-copla-estrena-la-emisora-un-tema-latino-con-amor-lesbico/>.

⁸¹⁸ «Falete en su primera entrevista con Jesús Quintero | Canal Sur Televisión - YouTube».

⁸¹⁹ Emitido por Antena 3 desde 2011, este programa creado por Gestmusic plantea una competencia entre varios famosos en el terreno de la imitación de distintos cantantes. El travestismo forma a menudo parte de las interpretaciones, que con frecuencia han recalado en el ámbito de la canción española. En este sentido han sido objeto de imitación artistas como Paquita Rico (Silvia Abril), Isabel Pantoja (Jorge Cadaval, María Isabel, Beatriz Luengo y el propio Falete), Lola Flores (María Peláe, Melody o Falete), Juanita Reina (María del Monte), Marifé de Triana (Diana Navarro, Loles León, Lorena Gómez, Edurne), Marujita Díaz (La terremoto de Alcorcón), El Titi (Miki Nadal) o Miguel de Molina (Roko).

que despliega con frecuencia en sus intervenciones verbales, en sus interpretaciones de la copla lleva al *prime time* no solo su propia visibilidad sino la misma sentimentalidad no irónica con que la interpretaban las propias folclóricas.

5.3. Nuevos maricones de España: prácticas camp copleras en la actualidad

“Cari, ni todos los gais escuchamos copla ni todos abrimos la relación”, comenta un personaje en el tercer episodio de la primera temporada de *Valeria*,⁸²⁰ una serie original de Netflix, en un momento en que la protagonista ha interpretado erróneamente que ese hombre y su novio mantenían una relación poliamorosa. Que una serie estrenada en mayo de 2020 y plenamente inserta en el *mainstream* contenga una referencia como esta resulta, pese su carácter anecdótico, de alguna manera revelador sobre la pervivencia de la vinculación entre canción española y *queerness*. La mera alusión a dicha conexión -estereotípica o no, rebatida o no- prueba que el motivo cultural del nexo entre la copla y lo LGTBQ+ sigue siendo rescatable y entendible para la audiencia generalista de nuestros días.

En este último apartado del capítulo cinco centraremos nuestra atención en artefactos culturales que recientemente han empleado el lenguaje de la copla como vía de una expresión artística abiertamente *queer* y en muchos casos directamente emparentada con el camp. Por un lado estudiaremos la pervivencia de la canción española en la escena *drag* analizando ejemplos concretos como los videoclips musicales de “Partido de la amistad” de Kika Lorace y Satín Greco y “Como la copla no hay *na*” de Nacha la Macha, ambos lanzados en 2015. Posteriormente centraremos nuestra atención en las referencias copleras de las dos primeras ediciones del programa televisivo *Drag Race España* y en las prácticas de una nueva generación de *performers* travestis particularmente dedicados a la reivindicación *queer* del folclore andaluz agrupada en torno al grupo de Las Niña y en la activación explícitamente *queer* y antifascista de la figura de la folclórica que lleva a cabo Samantha Hudson en el videoclip del tema “Por España”. Por otra parte dedicaremos un segundo apartado, el último de este capítulo, a dos prácticas artísticas ubicadas en la intersección entre camp, humor de Internet y tematización

⁸²⁰ Creada por María López Castaño y dirigida por Inma Torrente y Nely Reguera, la serie está basada en la serie de libros *En los Zapatos de Valeria* de Elisabet Benavent.

queer de la copla: en este sentido prestaremos atención al trabajo de Cristóbal Tabares y de Juan Sánchez Porta, más conocido como Orojondo.

5.3.1. “Pendientes volando en dirección Florida Park”: imaginario coplero y *drag*

A partir de los años noventa lo que había sido una escena transformista española basada mayoritariamente en la imitación de estrellas del momento (en muchas ocasiones, como veíamos a colación de los años setenta, de folclóricas) viró hacia la preferencia por referentes internacionales del ámbito del pop y la consolidación de una expresión artística no basada necesariamente en la imitación: una tendencia vinculada a la formación de una escena propiamente *drag* en la que destacarían nombres como Shangay Lily,⁸²¹ La Prohibida, Yogurinha Borova o La terremoto de Alcorcón. Este anglicismo *-drag-* comienza a usarse para nombrar unas manifestaciones artísticas que, influidas por el éxito de películas como *Las aventuras de Priscilla, reina del desierto* (Stephan Elliott, 1994) o la incipiente celebridad de RuPaul, abandonarán progresivamente el imaginario folclórico sin llegar nunca a desatenderlo del todo: precisamente esa pervivencia es la que nos interesa para el propósito de nuestro estudio.

En su trabajo sobre el flamenco *queer* Fernando López Rodríguez llama la atención sobre cierto componente nostálgico observable en la veta más folclórica de las prácticas escénicas travestis de las últimas décadas:

Los travestis de las décadas de 1960-1970 imitaban a artistas conocidas de sus respectivas épocas. Resulta curioso constatar que los travestis actuales mantengan una relación memorística con el flamenco y el folclore y, en vez de imitar a artistas actuales -como sí hacen en el ámbito de la música pop-, sigan imitando a cantoras y copleras ya fallecidas, como Lola Flores o Rocío Jurado.⁸²²

Como observa acertadamente López, resulta complicado encontrar a artistas travestis que imiten a cantantes de copla actuales como Diana Navarro, Pasión Vega, Concha Buika, Pilar Boyero, Sandra Cabrera, Clara Montes o Erika Leiva, sin embargo las emulaciones travestis

⁸²¹ Shangay Lily combinó su *drag* basado principalmente en el imaginario del *glam* hollywoodiense con una gran presencia mediática y un persistente activismo político que incluía la denuncia de la conversión de la disidencia sexual en un nicho de consumo. Véase: Shangay Lily, *Adiós, Chueca. Memorias del gaypitalismo: la creación de la «marca gay»* (FOCA, 2016).

⁸²² López Rodríguez, *Historia queer del flamenco*, 194-195.

de folclóricas como Lola Flores, Rocío Jurado o Marifé de Triana se han mantenido hasta el día de hoy en salas de fiestas, discotecas y locales de ocio que van desde El Cangrejo de Barcelona a la efervescente noche de Torremolinos⁸²³ pasando por el mítico Molino de Benidorm... todo ello sin olvidar las distintas microescenas de *drag* local que se reparten por toda la geografía española. Este elemento nostálgico entronca con cierto interés por las formas artísticas del pasado que a menudo se ha considerado uno de los rasgos característicos del camp. Como señala Elizabeth Freeman: “the camp effect depends not only on inverting binaries such as male/female, high/low, and so on but also on resuscitating obsolete cultural signs”.⁸²⁴ Este componente memorístico es observable -además de en las prácticas escénicas de travestis que, a menudo en condiciones laborales precarias, continúan reelaborando desde bares y *pubs* de toda índole la histórica vinculación entre copla y memoria LGTBQ+- en algunos ejemplos que de cierto modo han trascendido al *mainstream* (al menos dentro de los contornos de una práctica cultural todavía escorada como el *drag*). El propio López señala en este sentido el ejemplo concreto de “El partido de la amistad” de Kika Lorace y Satín Greco y varias canciones de Nacha la Macha, una de las artistas *drag* actuales que con más persistencia ha encarnado la tradicional vinculación entre copla y prácticas travestis.

“El partido de la amistad” es una versión travesti del tema “Partido por la mitad” (M. Jiménez) que Lola Flores cantaba durante una famosa actuación en la sala Florida Park retransmitida por el programa *Esta noche...fiesta* de Televisión Española en 1977. Justo antes de interpretar precisamente este tema la cantante jerezana advirtió que había perdido uno de sus pendientes mientras bailaba e interrumpió momentáneamente la actuación para comunicárselo al presentador del programa, Jose María Íñigo, con unas palabras que pronto se convertirían en emblema de uno de los muchos momentos icónicos de la Faraona que ocupan un lugar propio en el imaginario colectivo. “Ustedes me lo van a devolver porque mi trabajito me ha costado. Muchas gracias de todo de corazón, pero el pendiente, Íñigo, no lo

⁸²³ Sobre la especificidad en Torremolinos como espacio heterotópico en las postrimerías del franquismo ver Alejandro Martín Rodríguez y Javier Cuevas del Barrio, «Torremolinos, 1962-1971: de la fiesta como resistencia a la redada», 2018, <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/15655>. y Javier Cuevas del Barrio y Ángelo Néstore, eds., *Cruising Torremolinos: cuerpos, territorio y memoria* (Valencia: Tirant Humanidades, 2022).

⁸²⁴ Elizabeth Freeman, *Time binds: queer temporalities, queer histories* (Durham: Duke University Press, 2010), 68.

quiere perder”, dijo la artista.⁸²⁵ Este momento que con el tiempo alcanzaría la naturaleza de icónico fue rápidamente recogido y reelaborado desde lo camp por la escena travesti del momento. Desde un distanciamiento comprometido que aúna una mirada irónica a la cómica situación con la consabida adoración a la figura de la diva folclórica (especialmente acusada, como se ha señalado anteriormente, en el caso de la particular personalidad artística de Lola Flores), Satín Greco y Kika Lorace entroncan con esas reelaboraciones que ya venían siendo habituales entre las transformistas especializadas en la figura de Lola (Fig. 48). El remedo paródico del mítico momento del pendiente abre y cierra el videoclip de “El partido de la amistad”, con producción musical de William Luque y producción de vídeo a cargo de Rubén Errebeene.⁸²⁶ Al comienzo del mismo vemos un plano de las dos artistas ocupando el escenario del legendario tablao Villa Rosa, la cámara pronto centra su atención en un público mayoritariamente integrado por otras artistas *drag* que celebra festivamente la aparición de las dos aplaudiéndoles y lanzándoles flores: en seguida la cámara nos muestra un plano detalle del suelo donde vemos, junto a un clavel, el pendiente recién caído al tiempo que escuchamos a Satín Greco remedar las famosas palabras con las que Lola se dirigía a Íñigo. Al concluir la canción, la última escena del videoclip muestra a una de las asistentes al espectáculo, La Prohibida, guardándose disimuladamente el pendiente en el sujetador. Si toda la canción constituye -como veremos- una oda a la amistad y unión entre las artistas *drag* españolas, este *gag* final de La Prohibida introduce el motivo subcultural de la pelea entre divas: la deslealtad consustancial al gesto de guardarse el pendiente sin decir nada plantea una incongruencia humorística con el sentido de la canción (la exaltación del compañerismo) y redondea el humor marcadamente camp de la misma. En este detalle podemos rescatar además cierta referencia implícita a la rumorología de las relaciones amor-odio entre folclóricas tan del gusto -como veíamos a colación de *El balcón de la luna*- del imaginario camp español.

La versión de Lola Flores -aprovechando la coyuntura de la vuelta de la democracia (recordemos que la actuación referida es de 1977)- presentaba un supuesto partido político integrado por distintas personalidades artísticas cercanas a su entorno. Proponía, por ejemplo, al torero apodado el Cordobés como gobernador, a Juanito Valderrama como

⁸²⁵ *Lola Flores y el pendiente (1977)*, 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=-50Ap6Zno3c>.

⁸²⁶ *PARTIDO DE LA AMISTAD - KIKA LORACE Y SATÍN GRECO (LOLA FLORES)*, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=_fbx0zBjnDE.

embajador y en distintos puestos de representación política a actrices y cantantes como Carmen Sevilla, Marujita Díaz, Paquita Rico o Juanita Reina. Esta premisa humorística -que después sería adaptada por su hija Lolita en una versión en la que mencionaba, entre otros muchos, a Sabina o Serrat- se basaba en el contraste entre la seriedad pareja a las elevadas funciones políticas de los cargos que repartía y el carácter festivo y desenfadado de muchas de las personalidades mencionadas. Si esta incongruencia ya supone una premisa atractiva para un tratamiento camp de la canción, la vuelta de tuerca de Kika Lorace y Satín Greco al plantear la posibilidad de un gobierno constituido íntegramente por travestis y mujeres trans pone la cuestión del género (tan querida por el camp) en el centro de la cuestión. La letra adaptada que cantan Greco y Lorace, a cargo de Álex Gilabert, recalca además el contenido humorístico al proponer bromas mucho más específicas de acuerdo con la personalidad concreta de cada compañera a la que refieren. A la procaz Cristina Ortiz la Veneno le otorgan el puesto de ministra de educación, a Carmen de Mairena le encargan solucionar “lo de Cataluña” y a Marisol la cirujana (conocida por haber practicado operaciones estéticas ilegales de desastrosas consecuencias a varias mujeres trans) la nombran consejera de sanidad, mientras que a Nacha la macha -cuyo rasgo más distintivo es la centralidad de la canción española en su *drag*- la envían “a Inglaterra a negociar” porque “seguro nos trae de vuelta el peñoncito de Gibraltar”. No resulta casual que este gobierno alternativo tome como modelo la farándula cercana a la copla a la que remite Lola Flores: más bien se trata de un ejercicio autoconsciente de inscripción de la escena *drag* contemporánea en la larga genealogía de vinculación entre disidencia sexual y copla.

Esa misma genealogía ha sido persistentemente invocada por Nacha la Macha, nombre *drag* del actor y cantante José Ignacio Galán Ordoñez, que utiliza a menudo el imaginario de la canción española en sus *performance* travestis e integra referencias a las folclóricas en muchas de sus canciones. Su trayectoria en el ámbito teatral también ha estado vinculada a la copla: si en el reciente musical *Paco España, de la gloria al olvido* (Sergio Escalante e Israel Reyes) da repaso a la trayectoria del famoso transformista, en la obra *Dos estrellas, un firmamento* (dirigida por José Archidona y estrenada el 3 de diciembre de 2015) daba vida a Imperio Argentina. La obra relataba el episodio real del espectáculo que montaron juntos la estrella de *Morena Clara* y un Miguel de Molina recién llegado a Buenos Aires que le pidió ayuda para darse a conocer entre el público argentino. La recuperación de la colaboración entre ambos y la puesta en valor de la memoria del exilio y la represión se vehicula en esta obra a través de un

baile de géneros en el que Imperio está interpretada por un hombre (Ignacio Galán *aka* Nacha la macha) y Miguel de Molina por una mujer (Mayka Romero). De nuevo los significados subculturales de la copla emergen en una puesta en escena que evidencia tanto el valor de la canción española como estrategia de resistencia *queer* durante la época de la represión como su poder de evocación actual.

Ya en el plano de lo musical, en el videoclip de su versión de “Eres cobarde” Nacha la Macha utiliza, no sin ironía, una grabación sonora de Lola Flores para introducirse a sí misma. Escuchamos la voz en *off* de Lola decir “Ahora una voz, una artista...ella por sí sola es una voz muy importante, un temperamento, joven, guapa y no digo más *na*” y a continuación aparece Nacha en mitad de un campo de amapolas interpretando, con una gestualidad claramente emparentada con las de las grandes divas folclóricas, una canción sobre reproches y desamor que solía interpretar precisamente la hermana de la Faraona, Carmen Flores, a quien Lola dirigía realmente esas palabras de las que Nacha se apropia en un gesto camp que aúna el homenaje y el componente irónico.⁸²⁷

Sin embargo, es en “Como la copla no hay *na*” donde esta artista travesti despliega de manera más explícita su pasión por el género. Esta canción es el *single* de un disco del mismo título lanzado en 2015 y producido por Rafael Rabay. Este músico, hondamente vinculado a la canción española desde la infancia (su padre era el pianista y compositor José Pérez Moradiellos, que colaboró -entre otros- con Estrellita Castro, Manolo Escobar y Gracia Montes), ha trabajado con artistas como Isabel Pantoja o Marifé de Triana (para quien compuso, junto al letrista Julián Bazán, “Encrucijada”), y es el director musical del *talent show* sobre copla *A tu vera*, emitido en CMM Castilla-La Mancha Media.⁸²⁸ El disco *Como la copla no hay na* consta de doce canciones: diez temas inéditos compuestos por Rabay para Nacha la Macha y dos versiones: una de ellas es un dueto con Marifé de Triana llamado “Hablan” y la otra una personal interpretación del clásico de León y Solano “Mi amigo” que Nacha interpretaba como parte de su participación en la película *Copla* de Gonzalo García-Pelayo. Si ya hemos comentado anteriormente el poderoso subtexto homosexual de este último

⁸²⁷ Carmen Flores «Cobarde» *Tablao de Lola*, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=dhgRxd1g4ug>.

⁸²⁸ Miguel Fernández, «Rafael Rabay, de Marifé a los Pegamoides», *Huffington Post*, 29 de octubre de 2020, https://www.huffingtonpost.es/entry/rafael-rabay-de-marife-a-los-pegamoides_es_5f99d510c5b6aab57a0efb85.html.

tema, en “Hablan” se abunda en otra cuestión también central en el significado subcultural de la copla: la del señalamiento social y las murmuraciones de la gente.

El tema “Como la copla no hay *na*” constituye por su parte toda una celebración del género a través de la evocación de algunas de sus figuras más destacadas:

Tengo que decirles, señores,
que hay cosas que me vuelven loca
porque me llegan adentro
y una de ellas es la copla
Me gusta vestirme con bata de cola
igual que lo hacía mi querida Lola
mirarme al espejo y ponerme una peina
con el señorío de mi Juana Reina
tener la elegancia de Concha Piquer
y el poderío de mi Marifé

En el aspecto visual del videoclip encontramos por un lado los planos en los que Nacha, luciendo una bata de cola roja, baila e interpreta la canción en plena Puerta del Sol de Madrid interactuando con algunos viandantes e incluso -en lo que constituye el único punto humorístico de la canción- con algunas de las personas disfrazadas de personajes de dibujos animados que suelen frecuentar el turístico emplazamiento. Estas imágenes -que apuntan a cierta vocación de llevar al espacio público el espectáculo travesti, habitualmente confinado al ocio nocturno- se alternan con primeros planos de estudio en los que, sobre un fondo blanco, se recorta la figura de Nacha. A su lado se van superponiendo las imágenes de las folclóricas conforme las va mencionando: Concha Piquer, Juanita Reina o Marifé de Triana comparten de esta manera plano con la travesti que las homenajea (Fig. 49). El consabido vínculo entre transformismo y copla (y, en términos generales, entre copla y colectivo LGTBQ+) no solo se explicita sino que se espectaculariza y se convierte en motivo de abierta celebración.

A este homenaje se une la mención de la letra a cierta recepción emocional de la copla como vía de canalización de sentimientos y frustraciones personales especialmente importante para las mujeres y particularmente para aquellas mujeres de clase trabajadora dedicadas a los cuidados (“en labios de las criadas”, que decía Moix). Si Stephanie Sieburth hablaba de las canciones de Concha Piquer como una vía de escape emocional y casi

terapéutico,⁸²⁹ la letra que Rabay escribe para Nacha la macha condensa -con palabras llanas y festivas- esta misma idea:

Como la copla no hay *na*
Si te encuentras *deprimía*
o tienes *nublao* el día
canta copla y ya verás
Como la copla no hay *na*
te arregla las depresiones
y esos problemas de amores
que te agobian sin parar..
Como la copla no hay *na*
aunque estés con la fregona
con la plancha o la comida
yo sé que te alegrarás..
Si te duele la cabeza
por las deudas que te acechan
canta copla y reirás

Si en la carrera de Nacha la macha -como en la de otras *drag* actuales como Imperio Reina- el imaginario coplero ocupa un lugar central, en el programa televisivo *Drag Race España* (donde varias concursantes compiten para determinar cuál de ellas se alza con la corona de “la próxima superestrella *drag* española”) este género musical está muy lejos de ostentar un rol protagónico. Sin embargo, encontramos numerosas referencias a la copla y a las folclóricas que constatan de nuevo la pervivencia que venimos estudiando. *Drag Race España* es un formato televisivo a caballo entre el *talent* y el *reality show* basado en el exitoso programa estadounidense *RuPaul’s Drag Race* que, en emisión desde 2009, ha contribuido notablemente a la popularización de las prácticas *drag* en el *mainstream*. Como en el formato original, la dinámica de la versión española consiste en una competición entre varias *drag queen* mediante pruebas que incluyen sesiones de fotos, actuaciones, bailes, *performance* humorísticas o *lip sync*. Presentado por Supreme de Luxe (a quien acompañan como jurado Ana Locking, Javier Ambrossi y Javier Calvo), el programa – dirigido por Steve Kelly y producido por Atresmedia Televisión y Buendía Estudios- comenzó a emitirse en Atresplayer Premium y cuenta, de momento, con dos temporadas en el aire: la tercera se estrenará en abril de 2023.

El fenómeno del programa estadounidense *RuPaul’s Drag Race* ha sido objeto de numerosos estudios académicos que han abordado cuestiones como su extraordinario

⁸²⁹ Sieburth, *Coplas para sobrevivir*, 84-86.

impacto en la difusión del *drag* y la visibilidad *queer* en el *mainstream* o las contradicciones fruto de un formato que fomenta una competencia extrema operativa para el sistema neoliberal.⁸³⁰ También ha sido discutida la comodificación y resignificación que el programa ha operado sobre la cultura *underground* del *ballroom*.⁸³¹ Un aspecto especialmente interesante para el propósito de nuestra tesis es el abordaje académico de que ha sido objeto la traducción al español de la versión original del programa. Los estudios que han tratado este aspecto demuestran que el reto de trasplantar el formato a España -cuestión a la que nos referiremos más adelante- tuvo una especie de prolegómeno en las dificultades que planteó la traducción del programa estadounidense al español.⁸³² Estas complicaciones tenían que ver no solo con cómo hacerlo inteligible sino con mantener la esencia *camp* del mismo, especialmente en lo referido al humor. La expresión *camp* es una parte fundamental del programa *RuPaul's Drag*

⁸³⁰ Véase Niall Brennan y David Gudelunas, eds., *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture* (Cham: Springer International Publishing, 2017), <https://doi.org/10.1007/978-3-319-50618-0>. Joke Hermes y Michael Kardolus, «The Rupaul Paradox: Freedom and Stricture in a Competition Reality TV Show», *Javnost - The Public* 29, n.º 1 (2 de enero de 2022): 82-97, <https://doi.org/10.1080/13183222.2021.1924541>.

⁸³¹ La cultura del *ballroom*, especialmente consolidada entre las comunidades *queer* afroamericanas y latinas de Nueva York, tenía su principal manifestación en diversas competiciones en las que los distintos participantes (organizados en casas o familias *drag* que funcionaban como alternativa comunitaria ante el rechazo de los núcleos familiares de origen) mostraban su habilidad para bailar, desfilarse y actuar en diferentes categorías que conjugaban el *passing* con la parodia de los roles de género tradicionales. En 1990 el documental *Paris is burning* (Jennie Livingston) y la canción “Vogue” de Madonna contribuyeron a que estas prácticas que habían supuesto un mecanismo de celebración y resistencia de la comunidad *queer* permearan en el *mainstream*. La escena del *ballroom* sería recientemente retratada en la serie *Pose* creada por Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steven Canals, estrenada en mayo de 2021. La adaptación de muchas de las premisas del *ballroom* para un formato televisivo inserto en la industria cultural capitalista como *RuPaul's Drag Race* ha sido objeto de numerosas reflexiones críticas. A este respecto véase Meredith Heller, «RuPaul realness: the neoliberal resignification of ballroom discourse», *Social Semiotics* 30, n.º 1 (1 de enero de 2020): 133-147, <https://doi.org/10.1080/10350330.2018.1547490>.

⁸³² Véase Arnau Pérez i Sampietro, «Un reality para los que entienden y los que no: el programa RuPaul's Drag Race y su contexto lingüístico: la dificultad de traducir el vocabulario *drag* y los juegos de palabras», 2018, <http://repositori.upf.edu/handle/10230/36201>, Iván Villanueva Jordán, «You better werk. Rasgos del *camp talk* en la subtítulos al español de RuPaul's Drag Race», septiembre de 2019, <https://repositorioacademico.upc.edu.pe/handle/10757/626406>, Davide Passa, «“Reinas Unidas Jamás Serán Vencidas”: Drag Queens in the Iberian Spanish Voice-over of RuPaul's Drag Race», *TRANS: Revista de Traductología*, n.º 25 (30 de diciembre de 2021): 349-71, <https://doi.org/10.24310/TRANS.2021.v1i25.11450>, Laura Madrigal López, «El lenguaje *queer* en versión original y traducida. Una comparación entre Veneno y RuPaul's Drag Race», 4 de octubre de 2021, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/118405>, Alicia Melchor Miguens, «La traducción del *camp talk*: RuPaul's Drag Race», 2022, <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/55905>.

Race, concebido como producto de masas pero plagado de guiños al público *entendedor*. En palabras de Schottmiller:

RuPaul's Drag Race is a distinctly queer product, created by gay men and starring queer drag queens (gay men of various gender identities and trans women). As a result, Drag Race showcases queer cultural practices and identities that derive from a longer queer history. In particular, Camp permeates every aspect of RuPaul's Drag Race, from the show's humor to the aesthetics and identity performances. Audiences unfamiliar with Camp may not understand how the practice operates, which in turn may affect how these viewers interpret the show.⁸³³

Esta centralidad del camp en el programa a menudo toma la forma de lo que Keith Harvey denomina, en su estudio sobre el estilo de habla de diferentes personajes masculinos homosexuales en la ficción cinematográfica, "*camp talk*".⁸³⁴ Este estilo comunicativo, íntimamente vinculado y hasta coincidente en muchos aspectos con el "*gayspeak*" y el "*queerspeak*",⁸³⁵ se caracteriza a grandes rasgos por la feminización del discurso, la abundancia de dobles sentidos y las referencias tanto a la cultura popular como a la cultura del propio colectivo *queer*. En este último sentido Schottmiller analiza la frecuencia con la que RuPaul hace referencia a la frase "Excuse my beauty", pronunciada por Stephanie Yellowhair, una mujer transgénero tratada irrespetuosamente por un agente de policía durante un arresto que empleó esta frase como forma de resistencia irónica e ingeniosa a la opresión de que estaba siendo objeto.⁸³⁶ Al ser evocada con frecuencia en el programa, la referencia opera por un lado como un ejercicio de memoria social en la línea de cierta intención pedagógica de educar a los espectadores en la histórica resistencia del colectivo al tiempo que su constante repetición produce una autorreferencialidad que contribuye a cimentar "the show's own cultural legacy".⁸³⁷ Por otra parte, su uso reiterado plantea el riesgo -de acuerdo con Schottmiller y en la línea de la conocida ambivalencia política del camp- de la pérdida del

⁸³³ Schottmiller, «Reading *RuPaul's Drag Race*», 63.

⁸³⁴ Keith Harvey, «Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer: The Translator: Vol 4, No 2», accedido 24 de octubre de 2022, <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.1998.10799024>.

⁸³⁵ Richard Fay, «Gayspeak, the Linguistic Fringe: Bona Polari, Camp, Queerspeak and Beyond», *The Margins of the City: Gay Men's Urban Lives*, ..., 1 de enero de 1994.

⁸³⁶ *CROSS DRESSER ARRESTED ~ Excuse My Beauty*, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=jSiIirICPw0>.

⁸³⁷ Schottmiller, «Reading *RuPaul's Drag Race*», 65.

referente original que, al quedar reducido a una broma, es de nuevo invisibilizado.⁸³⁸ Además de referencias a la memoria *queer* como esta, las continuas alusiones a la cultura popular estadounidense (desde divas de la canción a personalidades televisivas) complican la labor de traducción que mencionábamos. El carácter marcadamente contextual en que se desenvuelven tanto estas bromas como el mecanismo mismo del camp hace de la traducción del programa una labor particularmente compleja e interesante.

Si en las traducciones de *RuPaul's Drag Race* encontramos una tendencia a mantener las referencias a la cultura pop estadounidense (decisión vinculada al carácter hegemónico de la misma en el contexto global), en el caso contrario -el de la traducción al inglés de un producto camp español- es frecuente que la traducción implique también una adaptación de las referencias al contexto anglosajón. Por ejemplo, en su estudio sobre este particular a propósito de las traducciones de las películas de Pedro Almodóvar, María Rox Barasoain observa cómo se traducen a la versión inglesa las referencias a personas famosas, folclore o cultura y ofrece un ejemplo de *Laberinto de pasiones* en el que Marujita Díaz se convierte en Julie Andrews. En la versión original el personaje dice “¿Yo? Como no me lo monte como Marujita Díaz...” y en la inglesa “I’m the Julie Andrews type”, pese a que ambas artistas - como destaca Rox- apenas tienen en común la dedicación al cine musical:

Marujita Díaz mentioned in the first example is a well-known Spanish actress and singer who makes her living doing sexy slapstick scenes. Surprisingly the translator has decided to display “Julie Andrews”, a British actress and singer who has always led a quiet life without scandals, in the subtitles. This is astonishing as Díaz and Andrews have nothing in common: probably a better equivalent for Díaz would have been Joan Collins, both women having quite similar lives in some respects.⁸³⁹

En la adaptación española del formato de RuPaul, *Drag Race España*, encontramos un “camp talk” español en el que, junto a la citación de iconos de la memoria y resistencia *queer* española (especialmente visible es en ese sentido Cristina la Veneno) y distintos referentes culturales nacionales, abundan -como sucede en algunas películas de Almodóvar- las referencias a las folclóricas como iconos LGTBQ+. Los esfuerzos por crear un discurso *queer*

⁸³⁸ Carl Schottmiller, «“Excuse My Beauty!”: Camp Referencing and Memory Activation on RuPaul’s Drag Race», en *Sontag and the camp aesthetic: advancing new perspectives*, ed. Bruce E. Drushel y Brian M. Peters, Media, culture, and the arts (Lanham: Lexington Books, 2017), 111-30.

⁸³⁹ María Rox Barasoain, «The Films of Pedro Almodóvar: Translation and Reception in the United States» (Universidad de León, 2008), 132, <https://doi.org/10.18002/10612/1417>.

propio al margen del origen anglosajón del formato (cuyas expresiones más emblemáticas en muchos casos se mantienen o se adaptan solo parcialmente, eso sí) son visibles desde el estreno. En el primer capítulo de la primera temporada *Supremme de Luxe*, la presentadora, propone a las concursantes una prueba inicial consistente en posar para una sesión de fotos mientras montan en un toro mecánico que se mueve a toda velocidad. El uso del *typical spanish* desplegado en el imaginario taurino y verbenero de la prueba es reforzado por la referencia folclórica que hace *Supremme* cuando les dice a las concursantes “Quiero ver pendientes volando en dirección Florida Park”.⁸⁴⁰ De nuevo el momento icónico protagonizado por Lola Flores despliega su poder evocador en un contexto marcadamente camp en el que la teatralidad, el exceso y la desestabilización paródica de los roles de género son las bases mismas del artefacto cultural en cuestión.

Esa no es la única referencia coplera del episodio. En otro momento de la misma emisión la presentadora comenta, dirigiéndose a una de las concursantes llamada Carmen Farala: “amamos a dos Cármenes: a la Sevilla y a ti”. También *The Macarena*, la *drag* con un carácter más marcadamente folclórico de la edición, comenta de sí misma: “Yo me definiría como una mezcla entre Paco Clavel, Marujita Díaz y Joseph Stalin...no por *na* sino porque los dos somos como *mu* de barba *cerrá*”. A la típicamente camp incongruencia derivada de la heterodoxa combinación de los referentes mencionados se une el explícito deseo de vincularse con la larga genealogía del vínculo entre copla y cultura *queer*. Este deseo se encarna por un lado en las prácticas camp autoconscientes de Paco Clavel y por otra parte en la alusión a una figura tan habitualmente apropiada por el colectivo (y especialmente reconocible por su tendencia a la autoparodia) como Marujita Díaz. Alicia Villar, en su trabajo de fin de grado sobre el impacto de la copla en el *drag* español tomando como caso de estudio este programa, identifica a *The Macarena* -junto a Samantha Ballentines, Estrella Xtravaganza y Jota Carajota- como una de las cuatro concursantes de las dos primeras ediciones influidas por el imaginario copla. Villar observa una coincidencia entre los cuatro perfiles: su origen gaditano, que las vincula tanto a la tradición flamenca y carnalera como al legado de figuras como Lola Flores o Rocío Jurado.⁸⁴¹ Procedente de San Fernando, el *look* de entrada de *The*

⁸⁴⁰ «Bienvenidas reinas», *Drag Race España* (Atresplayer Premium, 30 de mayo de 2021).

⁸⁴¹ Alicia Villar Martos, «La relación entre la copla y el travestismo español: De Lola Flores a Rocío Jurado», noviembre de 2022, 46, <https://idus.us.es/handle/11441/142871>.

Macarena en el programa proponía además (como su propio nombre: The Macarena) una yuxtaposición de elementos asociados al *typical spanish* como la peineta y el abanico y otras referencias internacionales, concretamente relacionadas con la estética manga japonesa (Fig. 50). Su rápida expulsión impidió al público disfrutar de indumentarias específicamente inspiradas en folclóricas como la versión de Isabel Pantoja que iba a lucir para la categoría “Jet set marbellí”, compartida por The Macarena en sus redes con el título de “Maldito parné”, o la impresionante bata de cola que el diseñador Pedro Béjar había creado para ella para la prueba “Mis raíces”, en la que las competidoras debían inspirarse en sus orígenes geográficos.⁸⁴²

En la segunda edición del formato, emitida en 2022, encontramos reelaboraciones *drag* del *kitsch* franquista (las concursantes Estrella Xtravaganza y Venedita Von Däsh parodiaron respectivamente al dictador Franco y a su mujer, Carmen Polo, conocida popularmente como la Collares) y distintas exploraciones del imaginario taurino y de iconos del *kitsch* cañí como las muñecas Marín (Samantha Ballentines se inspiró en ellas para un reto titulado “Muñecas de España”). Encontramos también en esta segunda temporada un aumento de las referencias a las folclóricas encarnado principalmente en dos concursantes: Estrella Xtravaganza y Jota Carajota. En el episodio de presentación que antecede al primer programa, denominado “Meet the queens”, la drag Estrella Xtravaganza se presenta así: “Yo soy de Jerez como Lola Flores, nací el 2 de diciembre como Britney Spears y mi mayor inspiración es Divine, así que si las metes a las tres en una batidora, te salgo yo: Estrella Xtravaganza, la reina de la danza...no sé bailar, es mentira”. Si Estrella Xtravaganza lució en varias ocasiones volantes y expresó con frecuencia su interés en el imaginario de la copla, la concursante que con más consistencia encarnó la genealogía de fascinación *queer* por la figura de la folclórica en esta segunda edición del programa fue Jota Carajota (Fig. 51). En su presentación ante el público, además de expresar su deseo de “ser la primera *drag* gitana superestrella mundial”, definía su *drag* como “neofolclórico” y decía de sí misma: “lo que yo tengo que no tiene nadie es arte de Jerez de la Frontera, es flamenco, es volantes, es peinetas...y lo llevo yo a Drag Race España”. En esta misma presentación también se aplicaba el eslogan “ni canta ni baila pero no se la pierdan”, que según Lola Flores habría

⁸⁴² «The Macarena (@iamthamacarena) • Fotos y videos de Instagram», accedido 22 de marzo de 2023, <https://www.instagram.com/iamthamacarena/>.

publicado el periódico *The New York Times* refiriéndose a ella. Pese a que la frase nunca llegó a publicarse, se convirtió en un lema idóneo para el particular carácter artístico de Lola Flores, que no en vano llegó a reconocerle a Lauren Postigo en *Cantares* que “cuando yo digo las mentiras, las convierto en verdad”.⁸⁴³

La centralidad de la figura de Lola Flores en la identidad *drag* del joven Jota Carajota -tenía dieciocho años cuando se emitió el programa- se evidencia no solo en las alusiones constantes a esta diva folclórica (en la presentación también hace referencia a “cómo me las maravillaría yo” y dice que ha venido al programa “a comerse el tigre), sino en una historia familiar sobre una de sus bisabuelas, integrante de la peña jerezana Tío José de Paula, a la que la misma Faraona habría regalado un mantón que el joven conserva. Jota empleó a Lola Flores como referente en el concurso de talentos del segundo programa, donde interpretaba -luciendo una vistosa bata de cola con detalles de *glitter*- unos tanguillos claramente inspirados en ella.⁸⁴⁴

También dentro del espectáculo *Gran Hotel de las Reinas*, con el que las concursantes han recorrido varias ciudades de España, la parte del *show* correspondiente a la *drag* jerezana estaba claramente inspirada en Lola Flores. Por una parte recitaba una versión de “Encuentro” (un poema-canción, como se ha comentado en otras ocasiones, de marcada significación subcultural), a la que seguía una interpretación de “Tú lo que quieres es que te coma el tigre”. A continuación -en el momento más acusadamente camp de la actuación- mientras Jota desaparecía de la escena para cambiarse se proyectaban las imágenes de un falso informativo dando la noticia de su propia muerte: a la proyección de titulares como “Fallece Jota Carajota, la tonadillera más icónica y querida” o “La estrella Jota Carajota nos deja tras una juerga sin fin”, se superponía la voz en *off* de Lola Flores con la famosa respuesta que le dio a Lauren Postigo cuando le preguntó en *Cantares* sobre su muerte: “Me gustaría morir en Madrid y que después de embalsamarme me llevaran al teatro de mis éxitos, el teatro Calderón, y que me pusieran en el vestíbulo bastante tiempo para que me vieran los mariquitas que me quieren mucho”.⁸⁴⁵ La pieza audiovisual se zanja con una intervención del

⁸⁴³ 1978 Programa *Cantares* TVE Lola Flores, 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=MNI83k-HIMQ>.

⁸⁴⁴ «Supremme Eleganza Talent Extravaganza», *Drag Race España* (Atresplayer Premium, 3 de abril de 2022).

⁸⁴⁵ 1978 Programa *Cantares* TVE Lola Flores.

presentador de informativos confirmando que (en una alusión a la famosa rumba de Peret) “Jota no estaba muerta, estaba de parranda” y la actuación continúa. En tan solo unos minutos encontramos una activación explícitamente *queer* de unos versos cargados de significado subcultural de Rafael de León, un homenaje a la figura de la folclórica como canalizadora de esos sentidos subterráneos históricamente vinculados a la memoria *queer* española y un *gag* humorístico decididamente camp en el que, a la exageración y la incongruencia (amplificada por el tratamiento trivial de un tema como la muerte) se suma la celebración y fusión paródica de las figuras de la folclórica y la *drag queen*.

Si *Drag Race Spain* ha sido una plataforma *mainstream* para la visibilización de la pervivencia de estas prácticas *drag* hondamente vinculadas al imaginario de la copla, desde las distintas escenas locales se ha mantenido también viva -a menudo con muy pocos medios- esa conexión. Por su constitución como grupo y su perseverancia en la reelaboración *queer* del imaginario andaluz (y dentro de él la copla), nos resulta particularmente interesante el caso del colectivo autogestionado Las Niña (también se puede encontrar escrito con la grafía “Las Niñas” en algunos de sus carteles). A partir de una fiesta inicial celebrada en abril de 2018, Las Niña surge como un colectivo *drag* sevillano creado para paliar “la falta de oportunidades de nuevas artistas” y favorecer la creación de “un espacio seguro *queer*” en la ciudad.⁸⁴⁶ La iniciativa, nos cuenta en comunicación personal José Barrera (conocido también como José de Carrillo o por su nombre *drag* Rosario Puñales), surgió de las artistas *drag* Xess, Pakita, Berrenga y Belial, a quienes posteriormente se unieron Sussi y Markessa. El grupo se amplió con Agudebarbate como DJ fija y las incorporaciones del propio Barrera/Rosario Puñales, Josefita Belladona y el bailarín y performer Carlos Carvento. Del contacto de Pakita y Belial con la *drag* valenciana residente en Madrid Laca Udilla surgió en 2019 un proyecto vinculado a Las Ninias llamado Lolailo. Se trata de un “colectivo *drag* folclórico”⁸⁴⁷ en el que también participan Sussi, Rosario Puñales, Carvento y Espe que -ahora desde espectáculos de distinta temática organizados en la capital- pretende “renombrar el folclore y volver a traerlo”.

⁸⁴⁶ «Las Niña (@lasnia) • Fotos y videos de Instagram», accedido 22 de marzo de 2023, <https://www.instagram.com/lasnia/>.

⁸⁴⁷ «Lolailo (@lolailo_madrid) • Fotos y videos de Instagram», accedido 22 de marzo de 2023, https://www.instagram.com/lolailo_madrid/.

En las acciones artísticas de ambos colectivos las reelaboraciones del repertorio de folclóricas como Rocío Jurado o Isabel Pantoja ocupan un lugar central: ejemplo de ello son las interpretaciones de temas como “Con ruedas de molino” o “La real gana”, ambas de León y Solano, versionadas respectivamente por Belial y Rosario Puñales (Fig. 52). Si, como puede verse en las numerosas fotografías que comparten en redes sociales como Instagram, elementos como la peineta y la mantilla son habituales en sus *shows*, en ocasiones estos conviven con lencería y arneses propios de las prácticas BDSM. Ambos imaginarios - conceptualmente no tan distantes si tenemos en cuenta la tradición de romantización del martirio contenida en la copla- llegan a fusionarse en piezas como un mantón de cuero (Berrenga) o un mantón del que en lugar de flecos penden pesadas cadenas (Pakita).

Una característica que une a los miembros del grupo es un posicionamiento político abiertamente *queer* orientado a reclamar precisamente la histórica vinculación del colectivo LGTBQ+ con la copla y otros aspectos de la cultura andaluza tradicional como la Semana Santa. Belial elabora un discurso muy explícito al respecto en el documental *Mi arma* (Jesús Pascual, 2020),⁸⁴⁸ donde reflexiona sobre la incorporación de elementos tradicionales a su expresión artística, mientras que Carlos Carvento presenta en estos términos su proyecto *Maricón de España*:

Maricón de España es un proyecto de danza contemporánea que tiene como objetivo recuperar y dignificar la historia LGTBIQ+ de España a través de la danza y el folclore. Su título, más allá de una lectura fácil, es el deseo de normalizar un término que, históricamente, se utilizó para humillarlos, acosarlos y agredirlos. Estos artistas fueron elementos subversivos de la sociedad española y el folclore y ayudaron a enriquecer nuestra cultura (...) Es un viaje por la lucha y determinación del protagonista. Carvento lucha con la heteronorma que le impone un contexto como España. Durante el conflicto, se cruza en su camino Estrellita la cachonda que le invita a mostrar su orgullo como elemento subversivo que es dentro de la sociedad en la que se genera. Este consejo perdura como alimento en su vida y decide revelarse contra todo lo que lo oprime y toma como armas su propio imaginario y el folclore que le rodea (...) desarrollan su estación de penitencia, su particular ritual para demostrar que ellas también son parte de la tradición.⁸⁴⁹

La estrategia *queer* de reapropiación del insulto y el reclamo de la pertenencia a una tradición que a menudo ha intentado expulsar una *diferencia* que sin embargo le es

⁸⁴⁸ Jesús Pascual, «Mi arma» (Delirio Films, 2020).

⁸⁴⁹ «Participa en el Crowdfunding “Maricón de España, puesta en valor del movimiento marica” en Verkami», accedido 22 de marzo de 2023, <https://www.verkami.com/projects/26999-maricon-de-espana-puesta-en-valor-del-movimiento-marica>.

consustancial se unen en esta propuesta artística. A estas mismas cuestiones apuntaban Belial, Barrera y el propio Carvento en una entrevista para *El Confidencial* que llevaba por titular “No viviré con miedo. El folclore nos pertenece más que a ellos”. Si el periodista comentaba “Las veteranas lucharon contra la dictadura de Franco, las nuevas generaciones plantan cara al auge de la extrema derecha para blindar sus derechos”, las entrevistadas incidían en la reformulación del insulto (“ahora nosotros nos llamamos así porque ya hemos decidido conscientemente que nos queremos llamar así” apuntaba Belial sobre la palabra “maricón”) y en la “reapropiación del folclore” como una de sus batallas. Como en muchas de las *performance* del colectivo, en la entrevista se cuelan ribetes de humor camp: Belial se refiere a los miembros de la RAE como “varios señores con capa más travestis que nosotras” y Carvento bromea con su edad y la posibilidad de quitarse algún año “como las folclóricas”.⁸⁵⁰ Rastros de este humor encontramos también en la actividad virtual de estos artistas: por ejemplo Rosario Molina comparte en sus redes, junto a sesiones de fotos de sus diversos *looks*, montajes en los que establece un diálogo paródico con la construcción mediática de la diva folclórica tradicional (Fig. 53). En este sentido se presenta a sí misma como portada de una revista de los años setenta en la que, como solían hacer Lola Flores o Rocío Jurado, enseña su casa o nos muestra pretendidas portadas de sus trabajos discográficos. Tanto la estética elegida (la tipografía, el tipo de composición, etc.) como la alusión a formatos pretéritos como una revista antigua o un *cassette* vertebran un gesto camp de recuperación de formas culturales pasadas de moda desde una mirada que aúna la ironía y el homenaje.

También en algunos de los vídeos promocionales con que estos colectivos anuncian sus espectáculos en plataformas como Instagram encontramos trazas de un humor decididamente camp que trabaja con el imaginario de la copla y sus divas como sustrato. En este sentido nos gustaría detenernos en el vídeo protagonizado por Laca Udilla donde anuncia el certamen *drag* Little Miss Lolailo (“el pageant del año”) del que será presentadora. En él Laca Udilla aparece enfundada en un vestido rosa chicle, luciendo medias de rejilla, guantes largos, peluca rubia, un ostentoso collar de “brillantes”, pelo en el pecho y su característico bigote. Pese a que su indumentaria apunta más al *glam* hollywoodiense, la

⁸⁵⁰ Pepe Barahona, «Maricón de España: “No viviré con miedo. El folclore nos pertenece más que a ellos”», *elconfidencial.com*, 24 de enero de 2021, https://www.elconfidencial.com/espana/2021-01-24/movimiento-marica-orgullo-facha-folclore-pertenece_2908792/.

referencia folclórica no se hace esperar. Antes de centrarse en la promoción del evento, Laca Udilla (quien a menudo, como su nombre *drag* indica, parodia la figura del dictador) se presenta a sí misma con estas palabras: “Soy La Caudilla. Muchos me recordaréis por Miss Muertos, el nombre que utilicé cuando gané Miss Lolailo en 1976 aunque vaya vaya... mira que traje tela que yo ganara ese concurso, ¿eh? La gente diciendo que si estaba yo ligada con el régimen, que si Franco decidió que yo ganara... ¡chica, yo qué culpa tengo de ser la tía más chula de España!”.⁸⁵¹ Mientras dice esas palabras se superponen distintos fotomontajes en blanco y negro en los que podemos ver a la travesti posando triunfante junto a Franco (Fig. 54). Esta intervención en el archivo histórico se inscribe dentro de una estrategia camp de reelaboración paródica de la figura de la folclórica, en concreto de una cuestión tan controvertida como la vinculación de estas cantantes con el régimen, fijada en el imaginario colectivo mediante su participación en las recepciones de la Granja.⁸⁵² Distintas capas de incongruencia se concatenan en el vídeo, potenciando su comicidad camp: a la inviabilidad de la participación del dictador en un evento semejante se unen las distintas incoherencias temporales (incluyendo la fecha del evento un año después de la muerte de Franco). En este sentido la alusión a un ficticio certamen *drag* celebrado en presencia del mismo dictador operaría -en misma línea que comenta Yarza con respecto a las producciones almodovarianas-⁸⁵³ como una transparente operación de reciclaje camp sobre un patrimonio popular (en este caso la copla, encarnada por las folclóricas) que había sido cooptado por el franquismo. Lejos de presentar el disfrute *queer* de un género complejamente vinculado a la dictadura como problemático, el nudo mismo de ese carácter conflictivo se convierte, mediante el humor y el absurdo, en motivo de disfrute camp.

El interés del camp por subvertir desde lo *queer* las imágenes de poder de lo que Sontag llamó el “fascinating fascism”⁸⁵⁴ es observable también en el último de los artefactos culturales de los que nos ocuparemos en este apartado: el videoclip de la canción “Por España” de Samantha Hudson y Papa Topo con música y letra de Adrià Arbona dirigido por Fran Granada. Hudson es una activista, cantante y *performer* que se hizo conocida cuando

⁸⁵¹ «Lolailo (@lolailo_madrid) • Fotos y videos de Instagram».

⁸⁵² Arce Bueno, «Recepción en La Granja. Franco, las “folclóricas” y las más altas jerarquías».

⁸⁵³ Yarza, *Un caníbal en Madrid*.

⁸⁵⁴ Susan Sontag, «Fascinating Fascism», en *Under the Sign of Saturn* (New York : Vintage Books, 1981), 71-105.

todavía estudiaba en el instituto por el revuelo causado por un videoclip que presentó para un trabajo de clase: se titulaba “Maricón” y no solo arrasó en Youtube, sino que fue objeto de persecución por parte de autoridades eclesiásticas y asociaciones ultraconservadoras. Esta temprana reapropiación del insulto desde una estética de la teatralidad, el exceso y la celebración del mal gusto desembocó en una carrera (entre otras cosas musical) caracterizada por la exaltación de lo *trash* y un explícito posicionamiento político contra el auge de la extrema derecha.⁸⁵⁵

En el videoclip de “Por España” Samantha Hudson viaja en coche con un grupo de amigas travestis: una avería les obliga a parar en un bar de carretera que resulta ser un local lleno de neofascistas adornado con banderas y símbolos franquistas. Pronto se desatan las agresiones hacia las recién llegadas, que se defienden con uñas y dientes. A los planos de la pelea se suman otros dos escenarios: una actuación privada en un tablao vacío que Samantha Hudson hace a un hombre con uniforme militar que alude claramente a Franco y una *rave* celebratoria final que tiene lugar en un *parking*. Para el propósito de nuestro estudio nos interesa especialmente el baile en el tablao, ya que supone una abierta relectura *queer* de la figura de la folclórica. Hudson viste una bata de cola rematada de detalles dorados, cabello peinado con ondas al agua y un tocado compuesto por dos banderillas cruzadas sobre la cabeza (Fig. 55). Tanto su indumentaria (excluyendo el elemento hiperbólico de las banderillas) como la ubicación de la escena -el madrileño tablao Torres Bermejas que, inaugurado en 1960, recrea una parte de la Alhambra- remiten al cine folclórico protagonizado por estrellas como Imperio Argentina o Estrellita Castro.

Mientras canta una letra irónica que pretende funcionar -en palabras de su compositor- como “un grito de guerra para combatir a aquellos que quieren acabar con nosotros, una canción para subvertir los ataques de nuestros agresores y devolverles el golpe”,⁸⁵⁶ Hudson seduce al dictador con un sensual baile. Las apelaciones directas del tipo “Paco, Paquillo, sexy caudillo” y la carga erótica de la escena han sido inspiradas por el vídeo de Manuela

⁸⁵⁵ Ira Terán, «Samantha Hudson», *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 8, n.º 4 (1 de noviembre de 2021): 557-58, <https://doi.org/10.1215/23289252-9311242>.

⁸⁵⁶ «Samantha Hudson “fusila” a Franco en Por España, su nuevo videoclip», *El Mundo*, 13 de octubre de 2021, <https://www.elmundo.es/f5/escucha/2021/10/13/6166c84afdddf10328b4610.html>.

Trasobares titulado “En la intimidad con el generalísimo Franco”.⁸⁵⁷ Trasobares despliega en ese vídeo (“¿Qué diría Franco si se levantara y me viera? Ven aquí, Paquito”)-⁸⁵⁸ como Hudson en la canción- la potencialidad del deseo *queer* como elemento de subversión, haciendo suyas las famosas palabras de Perlongher: “No queremos que nos persigan, ni que nos aprendan, ni que nos discriminen, ni que nos maten, ni que nos curen, ni que nos analicen, ni que nos expliquen, ni que nos toleren, ni que nos comprendan: lo que queremos es que nos deseen”.⁸⁵⁹ Hudson, devenida en una suerte de folclórica *queer* vengadora, “resignify the values of transgression in the Franco era and even shoot the dictator”.⁸⁶⁰ Este disparo con el que acaba teatralmente con la vida del dictador no hace sino evidenciar la vigencia de su legado: “Franco ha muerto, pero el fascismo sigue vivo (...) Mucha gente se piensa que ya lo tenemos superado y, sin embargo, se ve en las instituciones, con la inclusión de partidos ultraderechistas y neofascistas ocupando cargos públicos y puestos en el Congreso de los Diputados”.⁸⁶¹

Estratégicamente lanzada el doce de octubre, Día de la Hispanidad, “Por España” puede vincularse a cierta corriente orientada a reimaginar la representación tradicional de la cultura oficial española desde lo *queer*. En *España rarita: performances festivas en tiempos queer*, Daniel Valtueña -valiéndose del concepto foucaultiano de heterocronía- estudia distintas manifestaciones que trabajan con el imaginario del flamenco, la tauromáquica, la Semana Santa o los símbolos nacionales oficiales en lo que denomina “una tendencia artística que aboga por un presente *queer* en oposición al futuro heterosexual imperante en España hasta el año 2008”. Valtueña afirma que la recesión económica “no solo permitió que la ciudadanía española reclamara sus derechos a través de movilizaciones sociales como el 15M o a través de objetos culturales variados que representaban la crisis de un modo mimético, sino que la

⁸⁵⁷ «Papa Topo (@papatopo) • Fotos y videos de Instagram», accedido 23 de marzo de 2023, <https://www.instagram.com/papatopo/>.

⁸⁵⁸ Manuela Trasobares · *En la intimidad con el Generalísimo Franco (audio mejorado)*, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=NTWYdhY3xCE>.

⁸⁵⁹ Néstor Perlongher, *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992* (Buenos Aires: Colihue, 1997).

⁸⁶⁰ Assumpta Sabuco i Cantò, «Trans-Visibilities and Sexual Politics: Temporary Passages in Spanish Popular Cultures», *The Age of Human Rights Journal*, n.º 18 (23 de junio de 2022): 31, <https://doi.org/10.17561/tahrj.v18.7063>.

⁸⁶¹ Fernando Navarro, «Samantha Hudson, la “bujarra” que da caña al fascismo español», *El País*, 16 de octubre de 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-10-16/samantha-hudson-la-bujarra-que-da-cana-al-fascismo-espanol.html>.

crisis de 2008 también habilitó un amplio número de creaciones que reimaginaban cómo el Estado español había sido tradicionalmente representado”.⁸⁶² Si bien centra su atención en la obra de Abel Azcona, Niño de Elche y Vértebro, las movilizaciones performativas de Flo6x8, la Archicofradía del Coño insumiso y distintas asociaciones antitaurinas y la creación de una “Marca España *millennial*” en el *mainstream* por parte de creadores como Rosalía, los Javis o Palomo Spain, Valtueña también menciona a Hudson (así como a Carvento, Belial, Jotacarajota, La Sussi, Laca Udilla o The Macarena)⁸⁶³ como parte de esta tendencia artística de reelaboración *queer* de los símbolos oficiales de la nación que denomina “performances festivas de la España rarita”.⁸⁶⁴

No resulta extraño que esta condición *rarita* tome -en el caso de Hudson y en el de otros artistas estudiados- la figura de la folclórica como elemento clave de estos ejercicios *queer* de resignificación. La encrucijada de otredades (con respecto al género, la clase y los mecanismos sociales de determinación del “buen gusto”) que concita esta figura, junto a las problemáticas derivadas de su particular vinculación con el régimen y su condición de “reinas (...) celadoras de la memoria colectiva”⁸⁶⁵ la hacen particularmente atractiva para este tipo de relecturas que, como la de Hudson, trabajan con los mimbres de lo paródico, lo *trash* y en última instancia convocan una indirecta celebración del papel subcultural de géneros que, como la copla, ayudaron a muchos sujetos sexualmente disidentes a sobrellevar un Franquismo que, con diferentes máscaras, todavía hoy nos acecha.

5.3.2. Prácticas artistas, copla y humor de internet: Orojondo y Cristóbal Tabares

En este apartado abordaremos la utilización del imaginario coplero -y más concretamente la figura de la folclórica- en la obra de dos artistas actuales: Juan Sánchez Porta, más conocido como Orojondo, y el pintor Cristóbal Tabares.

⁸⁶² Daniel Valtueña Martínez, «España Rarita: Performances Festivas En Tiempos Queer (2008-2020)» (City University of New York, 2022), 6.

⁸⁶³ Entre los creadores que activan los imaginarios de los españoles desde lo *queer* Valtueña menciona también Israel Galván, Fernando López Rodríguez, Manuel Liñán o el colectivo Flamenco queer, así como a (además de las mencionadas) artistas *drag* como Choriza May.

⁸⁶⁴ Valtueña Martínez, «España Rarita: Performances Festivas En Tiempos Queer (2008-2020)», 48.

⁸⁶⁵ Moix, *Suspiros de España*, 16.

Orojondo es, según su propio autor, “un proyecto artístico multidisciplinar, creado en febrero de 2014 por Juan Sánchez Porta (Lorca 1989, actualmente reside en Madrid) que se caracteriza por la creación de producto, diseño y obra plástica con un carácter KINKI, BARROCO E INTENCIONADAMENTE KITSCH”.⁸⁶⁶ Las creaciones de Orojondo van desde el diseño de camisetas, *tote bags* o calendarios hasta la elaboración de *collages* digitales y objetos artísticos que han sido expuestos en diferentes exposiciones (todas ellas en espacios madrileños, salvo que se indique lo contrario) como *Escenas Neostumbristas* (La Litera, 2014), *Cierta Ficción* (Galería Liebre, 2015), *After costumbrista* (Espacio Salvaje, Granada, 2015), *Las bichas de Sierra Morena* (Miseria, 2015), *I don't want to believe* (Swinton Gallery, 2016), *Perras y Yeguas* (Offbeat, Barcelona, 2017) o *Las Bichas Come Back* (Bad taste, 2018). Él mismo define su obra como “la respuesta artística de una persona que ha crecido viendo a *Los Vigilantes de la Playa* en una televisión con flamenca y tapete”, de manera que en ella conviven referentes de la cultura popular española (entre los que ocupan un lugar destacado las folclóricas) y grandes iconos de la cultura pop internacional como Britney Spears, Rihanna o David Bowie, a los que con frecuencia se suman celebridades de la música urbana latina como Don Omar o Daddy Yankee.

Su calendario es una muestra de cómo en su producción se entrecruzan los diversos referentes del variado repertorio con el que trabaja: en las distintas ediciones que lleva haciendo del mismo -desde 2014- plantea efemérides de la cultura popular y *trash* tanto española como internacional. El formato mismo de calendario en papel opera por un lado como una vuelta a un objeto *kitsch* teóricamente obsoleto en un mundo de imperante digitalización y por otra parte como un giro humorístico camp al sustituir las fiestas oficiales y el santoral católico tradicional por efemérides de la cultura pop como el nacimiento de cantantes y actrices (desde Carmen Miranda y Gloria Trevi hasta Perlita de Huelva) o la evocación de momentos de gran calado en la cultura popular española e internacional: señala por ejemplo el aniversario del día en que “Lola Flores pierde un pendiente en medio de una actuación y la para” o cuando “Britney se rapa la cabeza”. También el humor de Internet tiene cabida en las peculiares efemérides que propone Orojondo, que celebran desde memes ya clásicos a momentos virales tan íntimamente relacionados con la potencialidad camp de

⁸⁶⁶ orojondo, «Qué es Oro Jondo?», orojondo, accedido 6 de diciembre de 2022, <http://orojondo.bigcartel.com/quienes-somoss>.

la copla como el que enuncia con estas palabras: “Sandrina, concursante de *A tu vera*, finge un desmayo en plena actuación y su madre, que estaba entre el público, se desmaya de verdad”.⁸⁶⁷ En este sentido la propuesta de Orojondo se vincula con cuentas como Petardeo Pop⁸⁶⁸ o Cirope de Freza que, además de su “diseño folklórico e independiente” inspirado en las estrellas de la copla, a menudo crea y comparte memes que emplean imágenes de Marifé de Triana, Concha Piquer o Carmen Sevilla con una intención tanto celebratoria como humorística.⁸⁶⁹ Entre las cuentas dedicadas al humor en redes sociales que con frecuencia incluyen a las folclóricas en sus chistes destaca también Star Spanish, que presenta su contenido -referenciando a Lola Flores- como “Divineo, folclore y costumbrismo: Si me querí... ¡SEGUIDME! ” y cuenta con más de 170.000 seguidores que celebran la recuperación humorística de momentos icónicos de cantantes como Lola Flores, Rocío Jurado o Marujita Díaz.⁸⁷⁰

En esta línea de celebración paródica (atravesada por tanto por una mirada marcadamente camp) de la figura de las folclóricas, Orojondo incluye en su calendario *collage* digitales protagonizados por estrellas del género como Lola Flores. En una de sus creaciones presenta la imagen multiplicada de la artista jerezana flanqueando, casi a modo de *glitch* o error digital, una foto de la polifacética diva estadounidense Grace Jones (Fig. 56). En una composición marcada por los colores saturados y el abigarramiento de elementos se incluye un paquete de tabaco en referencia humorística al vídeo publicitario en el que Flores donde decía “Fume

⁸⁶⁷ Durante su interpretación de la copla “Triniá”, la concursante de *A tu vera* Sandrina -que estaba presentando problemas para ejecutar correctamente la canción- se lanzó teatralmente al suelo provocando una reacción nerviosa de su madre a la que ella intentó tranquilizar gritando “¡Mama, que estoy bien!”. El contraste cómico entre el dramatismo de la interpretación interrumpida, la teatralidad del supuesto desmayo y el desconcierto generado en plató convirtió este momento televisivo en un fenómeno viral. Véase *Sandrina se desmaya en pleno Reto Final en la Semifinal de A Tu Vera*, 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=ENcEYAy7GX0>., Juan Pedro Castillo, «Toda la verdad sobre el desmayo viral de Sandrina, la coplera en paro de Castilla-La Mancha», accedido 23 de marzo de 2023, https://www.lespanol.com/reportajes/20220210/toda-verdad-desmayo-sandrina-coplera-castilla-la-mancha/648935438_0.html.

⁸⁶⁸ «Petardeo Pop (@petardeopop) • Fotos y videos de Instagram», accedido 28 de marzo de 2023, <https://www.instagram.com/petardeopop/>.

⁸⁶⁹ «Cirope de Freza (@ciropedefreza) • Fotos y videos de Instagram», accedido 23 de marzo de 2023, <https://www.instagram.com/ciropedefreza/>.

⁸⁷⁰ «Star Spanish (@starspanish) • Fotos y videos de Instagram», accedido 23 de marzo de 2023, <https://www.instagram.com/starspanish/>.

güisto, siempre *güisto*”.⁸⁷¹ La imagen funciona en última instancia como una celebración paródica del elemento que une a dos divas (Jones y Flores) en apariencia distantes: una misma actitud decidida y transgresora -desplegada tanto en actuaciones musicales como en intervenciones públicas de todo tipo- que explica, desde sus distintos lugares de enunciación cultural, su enorme atractivo para el público *queer* que todavía hoy las celebra.

En otro *collage* dedicado también a Lola Flores Orojondo fusiona el lenguaje visual de Internet con la copla al emplear la estética del *vaporwave* para abordar un explícito homenaje a la Faraona (Fig. 57). En la imagen vemos a Lola Flores, esta vez por duplicado, ubicada en un onírico espacio poblado de elementos del Antiguo Egipto (pirámides, el busto de Nefertiti...) en tonos azules y rosados. La estética de la imagen (en la que de nuevo se simula un efecto de *glitch*, así como cierta apariencia inacabada de proyecto trabajado en un programa de tratamiento digital de la imagen) está inspirada, como decíamos, en el *vaporwave*. La vertiente visual de este estilo (que también tuvo su correlato musical) se popularizó en los primeros años de la década de 2010 y se caracterizaba por la tendencia a la inclusión de elementos retro y el apropiacionismo, así como por el uso colores estridentes, la incorporación de grafías japonesas y/o escultura clásica y una constante exhibición del píxel.⁸⁷²

Si en este collage homenaje a Lola Flores se vale de una estética vernácula digital como el *vaporwave*, reactualizando así la adoración por la diva folclórica mediante un lenguaje decididamente contemporáneo, en “Neoseñora” -dedicado a Rocío Jurado- además de incorporar algunos elementos de ese mismo lenguaje, establece una conexión entre las folclóricas y las actuales estrellas de la escena musical urbana (Fig. 58). Una foto digitalmente intervenida de Rocío Jurado inserta dentro de una ventana del programa Paint en la obsoleta versión de Windows 95 ocupa el centro de la imagen. A ambos costados se despliegan (de nuevo a modo de *glitch* y junto a iconos antiguos del programa Paint) imágenes de Tomasa del Real, artista chilena pionera del “*neoperreo*”; todo ello sobre un fondo holográfico que a su vez se superpone, a modo de fondo de escritorio, a un estampado de rosas y *glitter*. A las

⁸⁷¹ *Güisto*, 2006, <https://www.youtube.com/watch?v=Q6tmRHNx42M>.

⁸⁷² Juan Gil Segovia y Clara Isabel Arribas Cerezo, «Los (medios) no muertos. Retromanía, multinacionales y paradojas.», *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital* 5, n.º 1 (2016): 52.

mismas premisas de *horror vacui* y saturación estética que observábamos en la obra anterior se une en esta una utilización -típica del *vaporwave*- de logos anticuados de Windows que ha sido leída como parte de una actitud de distanciamiento irónico y fascinación por el lenguaje y la estética de la primera época digital (la de la década de 1990).⁸⁷³ En este sentido la obra de Orojondo entronca con lo que los pioneros del arte digital Olia Lialina y Dragan Espenschied denominan “digital folklore”: una especie de cultura popular vernácula de Internet centrada en la celebración nostálgica de la estética de los primeros tiempos de la Red, especialmente de aquellos elementos más cercanos a la inadecuación *kitsch* como el recurso a colecciones libres de gráficos ostentosos o la artificialidad visual característica de las webs personales de los noventa.⁸⁷⁴

La particularidad de la obra de Orojondo consiste en arrojar la misma mirada camp (ambivalentemente nostálgica, paródica y celebratoria) sobre el lenguaje de Internet y sobre unas divas folclóricas procedentes de una cultura popular no solo analógica sino decididamente pretérita: el contraste entre ambos mundos visuales no hace sino dotar de especificidad a la mirada camp del autor. A propósito de la convivencia entre divas de la copla y de la música urbana en sus obras Orojondo comenta: “¿Las traperas son las nuevas folclóricas? ¡Of course, lo tengo clarísimo! Para mí lo son, veo un montón de similitudes y a muchos niveles. Las traperas son divas barrocas, eclécticas, bizarras, libres, empoderadas... Siguen los mismos patrones que las folclóricas, el paralelismo existe entre ambas. No sé si la gente también lo ve o soy yo el único”. Además, aclara la fluidez de género del particular concepto de “Neoseñora” (que en la obra comentada alude a las canciones “Señora” y “Tu señora” de Rocío Jurado y Tomasa del Real) ahondando de nuevo en el vínculo entre copla, folclóricas, celebración paródica de la inadecuación y disidencia sexual: “Ser Neoseñora es

⁸⁷³ «Retromanía - Hiper-pop, Vaporwave y PC Music», RTVE.es, 6 de abril de 2015, <https://www.rtve.es/play/audios/retromania/retromania-hiper-pop-vaporwave-pc-music/3076759/>.

⁸⁷⁴ Dragan Espenschied y Olia Lialina, eds., *Digital Folklore: To Computer Users, with Love and Respect*, Reihe Projektiv (Stuttgart: merz & solitude, 2009).

ponerse el abrigo de visión para ir al after en vez de a misa. Es una actitud, una filosofía de vida. Un concepto que no atiende a géneros”.⁸⁷⁵

Si estéticamente su obra se caracteriza por el abigarramiento y un deliberado “exceso” estético, esto se debe al hilo conductor del “mal gusto” que permea todas sus creaciones. El punto de encuentro entre el repertorio estético tan aparentemente dispar con el que trabaja (el imaginario bakala, el reguetón, lo coplero o el *kitsch* retrofuturista digital de corrientes como el *vaporwave*) es posible porque todos esos lenguajes están atravesados de alguna manera por la noción de “mal gusto”, socialmente construida desde una mirada hegemónica y patriarcal. En este sentido resulta significativo que en su libro emplee como término paraguas para aunar todos sus intereses estéticos el término de “música de gasolinera” que, habitualmente despectivo, él revierte de nuevos significados hondamente vinculados con lo camp.⁸⁷⁶

También el poder subversivo del imaginario de lo cañí (y específicamente de las configuraciones femeninas del mismo) es reelaborado en *collages* dedicados a coplas protagonizadas por poderosas voces líricas femeninas como es el caso de “La loba” de Marifé de Triana, a quien representa por triplicado junto a la imagen intencionalmente cursi de un lobo sujetando una flor entre los dientes (Fig. 59). En el mismo sentido operan instalaciones en las que trabaja interviniendo cuadros *kitsch*, muñecas Marín o abanicos que convierte en armas. Como comentábamos a propósito de estos aspectos en otras ocasiones:

El imaginario coplero, entreverado también con el tono paródico, el pastiche y el efectismo gráfico de la cultura popular de Internet así como con elementos del vaporwave y la visualidad de la música urbana (trap, reggaetón...), toma la forma en las producciones del artista visual Juan Sánchez Porta (Orojondo) de collage digitales y objetos artísticos que resignifican desde lo camp elementos folclóricos en un discurso que apunta a la misma genealogía queer hispana a la que nos venimos refiriendo. Los abanicos devienen armas y las muñecas flamencas se convierten en guerrilleras en una subversión de la tradicionalmente edulcorada visión del folclore español que sugiere precisamente la potencialidad transgresora del mismo, especialmente desde las trincheras de la disidencia sexual.⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ Noelia Fariña, «Oro Jondo: “Este calendario quedaría «divino» en el Vaticano»», *El País*, 21 de noviembre de 2017, sec. Tentaciones, https://elpais.com/elpais/2017/11/11/fotorrelato/1510440699_917533.html.

⁸⁷⁶ Orojondo, *Dame más gasolina: Un recorrido por la música de gasolinera* (Barcelona: Libros Cúpula, 2021).

⁸⁷⁷ Lidia García García, «“Porque tengo mis razones”: copla y memoria queer en la cultura visual contemporánea», en *Visualidades y narrativas de la memoria: espacio urbano, naturaleza, migraciones, tecnología*

El carácter bélico y defensivo de objeto artísticos como el abanico-navaja y las muñecas flamencas armadas (Fig. 60), parte de la exposición *I don't want to believe*, conecta con la narración fantasiosa desplegada en *Las bichas de Sierra Morena* y *Las bichas come back*, proyectos que exploran

la historia secreta de un avistamiento OVNI en dicha serranía andaluza a comienzos del siglo pasado, dando como resultado una serie de mutaciones y escenas paranormales en las hembras de la zona. Dicho suceso, fue callado y ocultado por el poder, disfrazando de aparición mariana lo sucedido para acallar los rumores, miedos y desconcierto en la zona, y evitar la propagación de la noticia a mayores niveles. Frente a esto, las humanas y animales que sufrieron en sus lozanos cuerpos los cambios, lucharon por su libertad tras haber sido encerradas y repudiadas en el lugar de los hechos, pues de salir a la luz dicho suceso, se dinamitarían los pilares del sistema imperante, dejando a los pies de estas, un mundo que fácilmente podrían dominar. OroJondo saca a la luz el legado que dejó este suceso.⁸⁷⁸

La contestación al poder que encarnan estas flamencas mutantes (al igual que las muñecas profusamente armadas), metaforiza -desde un lugar camp que combina la ironía con la celebración de la subversión y del absurdo- la histórica potencialidad de géneros como el flamenco o la copla como herramienta de resistencia femenina y *queer*.

También celebran esta potencialidad teóricamente elaborada por autores como Sieburth, Mira y Lomas, las prácticas digitales de Lola Merchán (conocida en redes como Tonadillera moderna) o las performances del cantante Alex Guirado, si bien difieren de la mirada de Orojondo en el hecho de homenajear este mundo más que desde una postura camp, desde un deseo de conexión genealógica *queer* no tan abiertamente atravesado por la ironía. En este mismo sentido de celebración de la genealogía *queer* de la copla desde una posición en general menos mediada por el humor destacan algunas creaciones de Roberta Marrero. En su libro *We all can be heroes*, publicado en 2018, Marrero dedica un apartado a estas cuestiones titulado “Rocío Jurado, camp, feminismo y apropiación queer”. La ilustración que acompaña al texto presenta a una Jurado regia y orgullosa, rodeada de algunas de las letras más poderosas de sus canciones. En palabras de la propia Marrero, una “gran diosa, maestra de ceremonias del drama de la existencia (...) suma sacerdotisa de ese esoterismo del que habla la Sontag, que

y género (Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad, 2019), 303-7, https://www.um.es/arteypoliticasdeidentidad/congreso/?page_id=16961.

⁸⁷⁸ orojondo, «Qué es Oro Jondo ?»

nos une a ella a través de algo invisible y sobrenatural que nos hace vibrar con sus letras, con sus peinados, su maquillaje, su soberbia puesta en escena”.⁸⁷⁹

Si en la galería de referentes *queer* de esta publicación Marrero incluye -además de a la Jurado- a Lola Flores, Rafael Conde el Titi y Ocaña, en el ámbito de su producción visual explora también vínculo entre copla y resistencia *queer* en obras como el *collage* “Miguel de Molina se aparece a los chulos”. Esta pieza pertenece a una serie en la que también “se aparecen a los chulos” personalidades como el escritor Jean Genet o la activista Marsha P. Johnson. La obra se compone de diversas imágenes de hombres semidesnudos que rodean a una icónica fotografía de Molina que le muestra de perfil, expulsando el humo del cigarro que sostiene teatralmente en la mano. Las distintas partes del *collage* se unen mediante grapas que laceran los cuerpos desnudos: el dolor, la celebración del deseo al margen de la norma y la pulsión de muerte se unen en una composición que transita la parte más sexual y descarnada de la genealogía que venimos trazando (Fig. 61).

En este mismo sentido celebratorio y genealógico Marrero incorpora referencias intertextuales a la copla en su poemario *Todo era por ser fuego* (2022). En el poema “La Jurado versus Mocedades versus Fangoria versus Lola Flores” poner a dialogar a las canciones “Ese hombre”, “Amor de hombre”, “Hombres” y “A mí me gustan los hombres” como parte de la elaboración discursiva de un objeto de deseo masculino fuertemente vinculado con el sufrimiento.⁸⁸⁰ En “Poesía” encontramos una abierta aclamación de los excesos vitales y el desbordamiento tanto del género como de las convenciones sociales vinculados a los contornos de la copla cuando entre los distintos ejemplos con que ilustra la idea de que “ser poeta es hacer poesía” incluye los siguientes: “como la Ocaña en las Ramblas vestida de mujer”, “como la marica plumera que mueve las caderas como un trono de Semana Santa”, “como la travesti que hace un playback de la Jurado”, “como Manuel Alejandro, como Lola tomándose un whisky y una raya”.⁸⁸¹

⁸⁷⁹ Roberta Marrero, *We can be heroes: una celebración de la cultura LGTBQ+* (Barcelona: Lunwerg Editores, 2018), 187.

⁸⁸⁰ Roberta Marrero, *Todo era por ser fuego: poemas de chulos, trans y travestis* (Madrid: Continta me tienes, 2022), 34.

⁸⁸¹ Marrero, 63.

Por otra parte, en el poema titulado “Yo soy esa” establece una conexión entre la otredad de la prostituta protagonista de la canción y el lugar social de las mujeres trans. La reapropiación *queer* del insulto se formula aquí a través de la letra de una copla de -como venimos comentado- intenso significado subcultural. El mitema del señalamiento social, típico también de la canción española, se resuelve con una suerte de “alzar la frente y echar a cantar”. Siguiendo la estrategia de los cancioneros (“de lo que dicen no hago caso”, “aunque muchos te critiquen...”) Marrero -en un gesto no exento esta vez de cierta ironía camp- convierte los insultos en medallas y joyas. El oprobio se torna -copla mediante, pero en la misma línea de resistencia irónica y esteticista de “Excuse my beauty”- en un adorno del que sentir orgullo:

Maricón, trava, puto, cáscara amarga, joto, loca, palomo
cojo, travesti, bujarrón, lila marica, fuego, sida, medio
hombre, media mujer

Yo que soy una simple civil y tengo todas estas
medallas sobre mi pecho
Relucientes, de diamantes, cruces de hierro, hechas de
oro, divinas

Como dice el cancionero popular con lo que quieran
llamarme me tengo que conformar
La perdición de los hombres
La que miente cuando besa
Yo Soy Esa⁸⁸²

Preguntada por la motivación de estas referencias, Marrero responde apelando abiertamente a los vínculos genealógicos que nos ocupan:

Pregunta: La Iglesia tiene una importante presencia en tu obra y también llama mucho la atención esa mezcla con la copla en muchos poemas, menciones a Rocío Jurado o Lola Flores. ¿Cómo explicas toda esta relación?

Respuesta: Esa es mi educación. La copla, Rocío Jurado, Lola Flores, los boleros, la religión... todo eso pertenece a nuestra cultura. La copla ha sido un espacio bastante relacionado con las personas queer siempre porque en los tablaos había chicos gays, había travestis, Rocío Jurado era pro colectivo LGTB y era feminista. Lola Flores se reconoció pro colectivo LGTB y esa conexión es natural.⁸⁸³

⁸⁸² Marrero, 60.

⁸⁸³ Jennifer Jiménez, «Roberta Marrero, escritora: “Violencia contra las personas trans existió siempre, pero ahora es más virulenta por las redes sociales”», *elDiario.es*, 23 de octubre de 2022, sec. Sociedad, https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/roberta-marrero-escritora-violencia-personas-trans-existio-ahora-virulenta-redes-sociales_1_9645897.html.

Otra mirada a esa “conexión natural” de la que habla Marrero -esta vez sí decididamente irónica- la encontramos en una parte de la obra de Cristóbal Tabares, un artista tinerfeño nacido en 1984 y licenciado en Bellas Artes por la Universidad de la Laguna. En la que constituye la única aproximación académica hasta la fecha a la producción de Cristóbal Tabares, Leticia Vázquez Carpio estudia su trabajo basándose en los conceptos de artificialidad y consumismo.⁸⁸⁴ Buena parte de la obra de Tabares reflexiona sobre la cultura de masas, el consumo de objetos *kitsch* y un imaginario pop estrechamente vinculado a lo *trash*. En nuestra aproximación a su trabajo nos centraremos en la reelaboración de la figura de la folclórica a la que apuntan algunas de sus obras. Como Orojondo, Tabares encontró en las redes sociales un lugar propicio para compartir su arte. Él mismo comenta en este sentido:

¡Las redes han sido mi Lorenzo de Médicis! Por medio de ellas, sobre todo instagram (@cristobaltabares), he podido llegar a gente que no va a museos, ni a galerías, pero que está dispuesta a comprar obra, hacer encargos e incluso coleccionar. En cierto modo, creo que se trata de una democratización del arte, y me parece fundamental para crear un tejido cultural, sobre todo en gente joven.⁸⁸⁵

Además de como vía de difusión de su obra, Internet es una constante fuente de inspiración para la producción de esta (otra cuestión en la que coincide con Orojondo). Entre los personajes retratados por Tabares se encuentran personas anónimas que en un momento de sus vidas se convirtieron en fenómenos virales de Internet: dedica cuadros por ejemplo a la “restauradora” del *Ecce Homo* de Borja o la joven que en el espacio televisivo *El diario de Patricia* protagonizó un recordado momento al preguntarle al hombre que la había invitado al programa para sorprenderla “¿Pero usted quién es?”. En otros cuadros centra su atención en iconos de la cultura pop internacional (Britney Spears o RuPaul), personajes de películas de Almodóvar o un heterogéneo abanico de celebridades españolas asociadas a la prensa del corazón que van desde Cristina Ortiz la Veneno y la baronesa Thyssen a Carmina Ordóñez. A Tabares, como a Orojondo, le interesan un conjunto de elementos que tienen como vínculo común distintos grados de vinculación con lo *kitsch* y lo *trash*, especialmente si han

⁸⁸⁴ Leticia Vázquez Carpio, «Artificialidad: un acercamiento a la obra de Cristobal Tabares», *Estúdio: artistas sobre otras obras*, n.º 11 (2015): 83-92.

⁸⁸⁵ Javier Díaz-Guardiola, «Cristóbal Tabares: “Soy de la generación que cambió el refranero por expresiones de los vídeos de Youtube”», *ABC*, 3 de octubre de 2018, https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cristobal-tabares-generacion-cambio-refranero-expresiones-videos-youtube-201810031932_noticia.html.

sido objeto de reiterativa explotación por parte de la prensa del corazón o el humor de Internet. Estos momentos y personajes icónicos a menudo exultantes de comicidad son para él “la chispa de la vida. Si a España le quitas fenómenos como ellos, sería aburridísima”.⁸⁸⁶ Precisamente por esta veta vinculada a la prensa del corazón parecen colarse las folclóricas en su obra, frecuentemente retratadas -en un realismo pop que en cierta medida entronca con la producción de Costus- en su faceta de personalidades públicas. Tabares presta particular atención a aquellos momentos protagonizados por artistas como Lola Flores o Isabel Pantoja que, por diferentes motivos, han logrado ocupar un lugar particular en el imaginario colectivo. Ejemplo de ello es la obra que dedica a la boda de Lolita, la hija mayor de la Faraona. Titulada “Mi hija no se puede casar”, la obra formó parte de la primera exposición individual en Madrid del artista: *Dientes, dientes* (La Fresh Gallery, 2018). Se trata de una pintura al óleo de gran formato que, con la pincelada suelta característica de Tabares, reproduce la icónica escena de la iglesia de la Encarnación de Marbella el día de la boda de la hija de Lola Flores (Fig. 62). Como recuerda Valeria Vegas, se trata de una de las bodas más famosas de España y de un acontecimiento *trágico* (la boda no pudo celebrarse con normalidad debido a la multitud de curiosos que abarrotaban la iglesia) “que el tiempo convirtió en cómico”.⁸⁸⁷ Esa comicidad se debe en buena medida a las recordadas palabras con que Lola Flores se dirigió, visiblemente nerviosa, a los asistentes: “Mi hija no se puede casar. Así que si me queréis a mí, marcharse. ¡Si me queréis algo, irse!”. La naturaleza humorística del momento retratado y su carácter anecdótico contrasta con el tratamiento que le otorga el pintor, de una notable sobriedad expresiva, así como con el hecho de que le dedique precisamente un cuadro de una técnica “de prestigio” como el óleo y además de gran formato, tradicionalmente reservado a temas históricos, épicos o religiosos: sobre esa intencional incongruencia (que apunta a la disolución de cualquier división existente entre “alta” y “baja” cultura) se construye el efecto acusadamente *camp* de la obra.

⁸⁸⁶ Clara Mollá Pagán, «Cristóbal Tabares: “Cuando eres tan farandulero como yo te cierras puertas, pero te abres otras”», *ABC*, 24 de enero de 2023, sec. cultura, <https://www.abc.es/cultura/cultural/cristobal-tabares-farandulero-cierras-puertas-abres-20230124113002-nt.html>.

⁸⁸⁷ Valeria Vegas, «“Si me queréis, irse”: 37 años de la boda más famosa de España, un acontecimiento trágico que el tiempo convirtió en cómico...», *Vanity Fair*, 25 de agosto de 2020, <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/boda-lolita-guillermo-furiase-lola-flores-si-me-quereis-irse-35-aniversario/33089>.

En otros retratos que le dedica a la figura de Lola Flores se percibe un evidente interés por su persona pública y, en particular, por sus intervenciones en entrevistas y debates. El mito de Lola Flores se asienta tanto en su legado artístico como en la creación de una particular y magnética personalidad pública que explica la especificidad *camp* de su figura.⁸⁸⁸ En este sentido nos gustaría detenernos en tres cuadros en los que Tabares la retrata, respectivamente, durante una entrevista a TVE en la que expresa su disgusto por la situación que tiene con Hacienda,⁸⁸⁹ su participación en el programa *La clave* en la que dijo la famosa frase “Cuando me muera quiero que me la metan...la bata de cola”⁸⁹⁰ y una intervención en el programa *El perro verde* de Jesús Quintero de la que quedó en el imaginario colectivo sus sinceras opiniones sobre el consumo de drogas: “Se puede hacer de todo en la vida. Te das una rayita un día y no pasa nada. Te fumas un porro y no pasa nada. Te puedes emborrachar un día de vino tinto y no pasa nada. Todo se puede hacer en la vida: con método” (Fig. 62).⁸⁹¹ Los retratos de Tabares no capturan a Lola Flores cantando o actuando en cualquiera de sus películas: al artista le interesan precisamente estos momentos mediáticos de entrevistas e intervenciones públicas que no solo alcanzaron resonancia en el momento de ser televisados sino que periódicamente se vuelven virales en Internet, donde nuevas generaciones pueden verlos acaso por primera vez.

De hecho los modelos para estas pinturas (al menos en el caso del retrato del programa de Quintero y el de Hacienda) parecen haber sido precisamente las miniaturas de los vídeos de Youtube con más visualizaciones donde se recogen ambos momentos y donde es más probable que alguien de la generación de Tabares haya entrado en contacto con ellos. En este sentido la pintura de Tabares -en tanto que práctica artística *offline* no perteneciente por tanto al arte digital, pero inspirada en imágenes de Internet- participa del fenómeno de la rematerialización de la obra de arte. Las prácticas de Tabares, en la línea de lo que en torno a 2013 muchas veces se denominó con la polémica etiqueta de Arte Post-Internet,⁸⁹² toma la

⁸⁸⁸ Véase María, «“La más grande que ha creado Dios”: el comadreo marica en Lola Flores y otras notas *camp*».

⁸⁸⁹ *Lola Flores disgustada con Hacienda* - 1987, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=D4QEaKz2HZY>.

⁸⁹⁰ *Lola Flores. La Clave, 1984. 03*, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=2BIPY4u0IHK>.

⁸⁹¹ *Lola Flores «entrevista»*, 2011, https://www.youtube.com/watch?v=_17QNlxmt3o.

⁸⁹² La artista norteamericana e investigadora Marisa Olson reclamó con insistencia este término para referir a una serie de obras artísticas que, en los primeros años de la década de 2010, si bien constituían

Red no como herramienta formal como hace el Net Art o Arte de Internet, sino como eje temático. Los retratos de Lola funcionan casi como capturas de pantalla, reformulaciones de lo digital desde la materialidad del óleo. Como hemos comentado en otras ocasiones a colación de la “pintura de interfaz” del artista chileno Felipe Rivas San Martín (más explícito en este sentido ya que él sí llama la atención en el cuadro sobre su condición de “captura de pantalla” al incorporar también los *banners* y la interfaz de Youtube) este tipo de creaciones plantean un oxímoron que “resulta de la conjunción de la fugacidad de los materiales de trabajo (imágenes que circulan por las redes o momentos específicos de navegación) con la fisicidad de soportes y técnicas tan tradicionales como el lienzo y el óleo”.⁸⁹³ Pese a que las obras de Tabares no parezcan llamar a primera vista la atención sobre su propio origen digital, la enorme viralidad de los momentos capturados posibilita que la recepción de los mismos se vea mediatizada por el más que probable conocimiento previo del espectador de estos momentos televisivos reconvertidos en fenómenos de Internet.

Como decíamos, la aproximación de Tabares a folclóricas como Lola Flores prima sus facetas públicas y anecdóticas, especialmente aquellos momentos valorados por su carácter icónico y humorístico. A Isabel Pantoja la captura en el momento devenido meme en que le dice a un reportero “No me vas a grabar más” e incluso cuando la retrata durante un concierto elige el momento, insistentemente reproducido en los medios de comunicación, de su famosa de vuelta a los escenarios acompañada por su hijo Francisco después de la muerte de su marido. En otra vertiente de su producción artística relacionada con la porcelana, Tabares retrata también a la cantante sevillana en formato azulejo, inspirado -de nuevo el *kitsch*- por los que se suelen vender a modo de *souvenir*. En ellos leemos frases muy conocidas de la cantante que han sido elevadas también a la categoría de meme por la cultura popular de Internet (en concreto se trata de dos respuestas al asedio de la prensa: “Cómprate una vida” y “Todo esto es mi casa”). Curiosamente las imágenes que acompañan a estas frases

propuestas “sobre” Internet no eran “de” Internet ya que se desarrollaban en el entorno *offline*. Autores como Juan Martín Prada han señalado la conveniencia para el mercado de esta etiqueta para agrupar obras que, aunque tomaban la Red como tema, mantenían una condición objetual que las hacía fácilmente comercializables. Véase Juan Martín Prada, *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*, Akal arte contemporáneo 30 (Madrid, España: Akal, 2012).

⁸⁹³ Lidia García García, «Prácticas artísticas offline: Materialidad de la obra de arte en la era post-internet. La pintura de Felipe Rivas San Martín», *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital* 8, n.º 1 (2019): 186.

en los citados azulejos sí corresponden a actuaciones musicales: en una se muestra en un momento de agradecimiento al público y en otra en medio de una emocional actuación (Fig. 64). El contraste entre las frases (reconvertidas en material humorístico) y las emocionales imágenes de dramatismo folclórico fomenta el efecto cómico y propicia que -de nuevo como una especie de rematerialización de lo digital- estos azulejos operen como verdaderos memes. Si en estas piezas se percibe una fascinación por la figura ambivalente de la diva en toda la complejidad que desplegara también el fenómeno como parte de la subcultura homosexual pre-Stonewall, en la exposición *Todo a 100 (euros)* (La Oficial, 2022) Tabares explora de nuevo esta atracción. Se trata de un conjunto de retratos pintados con guache azul sobre papel (aludiendo en ese sentido a la estética de los azulejos): las representadas “villanas del siglo XX”.⁸⁹⁴ Mujeres destacadas por su fuerte carácter y capacidad de fascinación entre las que se encuentran -de nuevo en una heterogénea mezcla que no hace sino aumentar el potencial camp de la obra- Isabel II, reina de Inglaterra, la modelo Noemi Campbell, la actriz Bette Davis, la locutora Encarna Sánchez o -en la cuota coplera- Concha Piquer.

Si el distanciamiento irónico es una constante en todas las obras comentadas, también aparece como estrategia comunicativa en la promoción que Tabares hace de su obra en redes, donde a menudo utiliza referencias a coplas que funcionan como parte de un ejercicio humorístico marcadamente camp. Para la promoción de la exposición *Dientes, dientes*, por ejemplo, compartía montajes digitales que remedaban la interfaz de Spotify: de esta manera sus cuadros se convertían en la pequeña imagen de la portada del disco que se muestra cuando se está escuchando una canción en dicha plataforma. El artista aprovechaba este formato para introducir el elemento humorístico mediante el diálogo y contraste entre la canción que supuestamente se estaba reproduciendo (a menudo copla) y el cuadro en cuestión. Por ejemplo, cuando incluía una pintura en la que retrataba a Cristina la Veneno como parte de una relectura paródica del cuadro *Almuerzo en la hierba* (Édouard Manet, 1863) en la que la famosa colaboradora televisiva ocupaba el lugar de la mujer tendida en la hierba, lo acompañaba de la canción “La bien *pagá*” en alusión a la prostitución que la Veneno ejercía en el Parque del Oeste (Fig. 65). El efecto camp viene entonces dado por el contraste entre

⁸⁹⁴ «Un ‘Todo a 100 (euros)’ con las villanas del siglo XX retratadas por el artista Cristóbal Tabares», *Architectural Digest España*, 13 de julio de 2022, <https://www.revistaad.es/arte/articulos/retratos-famosas-siglo-xx-cristobal-tabares>.

el tema retratado y el bucolismo y prestigio cultural del famoso cuadro, al tiempo que la citación de la copla reactiva los significados subculturales inscritos en la misma, particularmente explícitos en la versión de Miguel de Molina.

Tabares crea desde un lugar de enunciación abiertamente *queer* y a menudo (como es el caso) retrata referentes LGTBIQ+, pero deja en el espectador la definición del potencial político de su obra: “Cuando ves un cuadro de La Veneno, puedes verlo como un icono pop, o puedes interpretarlo como una reivindicación del movimiento trans, de dar visibilidad, como un homenaje a la valentía. Las dos opciones me parecen válidas, pero eso lo decide el espectador”.⁸⁹⁵ También en ese sentido sus obras despliegan la duplicidad y ambivalencia típica del camp.

La diversidad de las prácticas estudiadas en este apartado -desde las distintas reelaboraciones *drag* en torno a la copla a las obras que, desde lo plástico, revisitan este imaginario- no solo constatan la pervivencia de la copla en la cultura *queer* contemporánea, sino que muestran la heterogeneidad de la misma. Los artefactos culturales analizados plantean desde el reconocimiento y la celebración expresa del papel que este género tuvo en la subcultura homosexual durante el franquismo y la abierta reivindicación política de esta genealogía *queer* propia hasta un goce camp que, pese a que no se articula en términos tan explícitamente políticos, también entronca con dicha genealogía.

⁸⁹⁵ «Cristóbal Tabares - Obras disponibles en Ineditad Galería», *Ineditad* (blog), accedido 21 de marzo de 2023, <https://ineditad.com/cristobal-tabares>.

Fig. 34 Terenci Moix y Rocío Jurado en el programa *Más estrellas que en el cielo* (1989)



Fig. 35 Rocío Jurado portada del nº 193 de *Party* y detalle de página interior con autógrafo para “sus niñas de pelo corto”

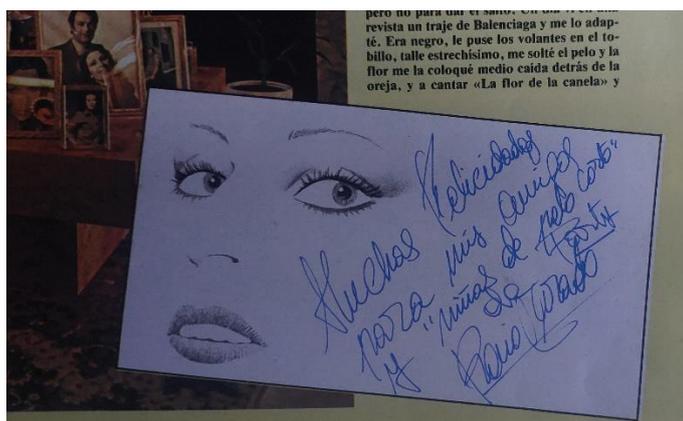


Fig. 36 Representación de la obra teatral *Perfume de mimosas* (Miguel Murillo, 1990) por la compañía Suripanta



Fig. 37 Postal autografiada de Juan Gallo la otra Lola



Fig. 38 Ilustración de Juana Reina en el *Abecedario para mariquitas* de Nazario, portada del álbum *Juanita Reina* y postal promocional



Fig. 39 *Abecedario para mariquitas* de Nazario publicado en 1978 en la revista *Bazaar*.



Fig. 40 “Tatuaje”, cómic de Nazario publicado en la revista *Star* en 1987



Fig. 41 Ocaña en una imagen de la película *Ocaña, retrato intermitente* (Ventura Pons, 1978)



Fig. 42 *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (Pedro Almodóvar, 1984)



Fig. 43 Retrato de Paquita Rico exhibido en la exposición *Temas de arquitectura nacional y otros monumentos* (Enrique Naya, 1978)



Fig. 44 María Barranco cantando “Compuesta y sin novio” en *Las cosas del querer* (Javier Chávarri, 1989)



Fig. 45 Isabel Pantoja en la película *Yo soy esa* (Luis Sanz, 1990)



Fig. 46 Martes y trece (Josema Yuste y Millán Salcedo) en el *sketch* “Maricón de España”, emitido en 1992



Fig.47 Falete como portada de *Sevilla Magazine*, julio de 2019



Fig. 48 Kika Lorace y Satín Greco en el videoclip de “Partido de la amistad” (2015)



Fig. 49 Nacha la macha en el videoclip de “Como la copla no hay na” (2015)



Fig. 50 The Macarena en *Drag Race España* (Atresplayer Premium, primera temporada)



Fig. 51 Jota Carajota en *Drag Race España* (Atresplayer Premium, segunda temporada)



Fig. 52 Imágenes de la cuenta de Instagram del colectivo *drag* Las Niña



Fig. 53 Imágenes de la cuenta de Instagram de la artista *drag* Rosario Molina



Fig. 54 Imágenes de Laca Udilla en el vídeo promocional de la fiesta Little Miss Lolailo en la cuenta de Instagram del colectivo *drag* Lolailo



Fig. 55 Samantha Hudson en el videoclip de su canción “Por España” (2021)



Fig. 56 Calendario de Orojondo



Fig. 57 “Lola Flores como la Faraona”, collage digital de Orojondo



Fig. 58 “Neoseñora”, collage digital de Orojondo

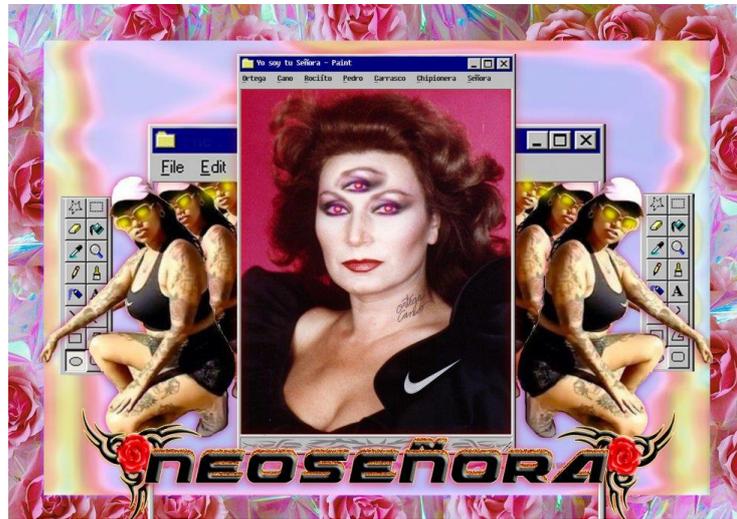


Fig. 59 “Marifé de Triana como la loba”, collage digital de Orojondo



Fig. 60 Instalaciones de Orojondo exhibidas en la exposición *I don't want to believe* (2016)



Fig. 61 *Miguel de Molina se aparece a los chulos*, collage de Roberta Marrero

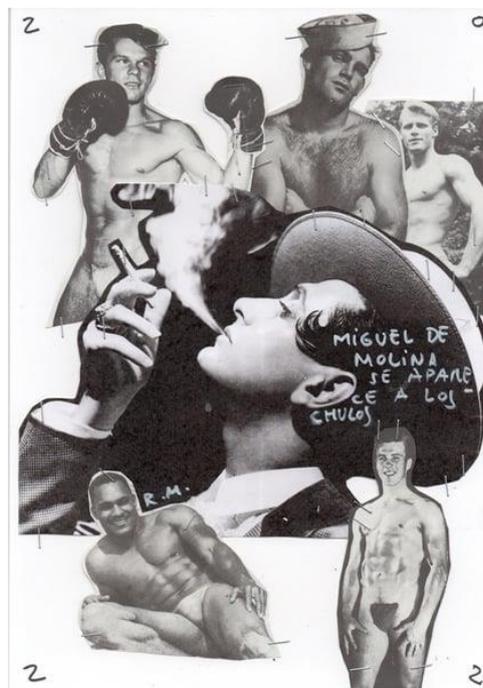


Fig. 62 Retratos de Lola Flores de Cristóbal Tabares



Fig. 63 *Mi hija no se puede casar*, Cristóbal Tabares



Fig. 64 Colaboración de Cristóbal Tabares con La Oficial cerámica



Fig. 65 Promoción en redes de la exposición “Dientes, dientes” en la cuenta de Instagram de Cristóbal Tabares



CAPÍTULO 6

MÁS ALLÁ DE LA DIVA GAY. FOLCLÓRICAS Y AGENCIA FEMENINA

*Estoy atacá, estoy atacá
por los traguitos que tú
me haces de pasar*

MARTIRIO

Paul Roen comienza su libro *High Camp: A Gay Guide to Camp & Cult Films* con una anécdota de Elva Miller, cantante que alcanzó cierta popularidad en los años sesenta interpretando música pop con una voz lírica y una estética que pronto fue apropiada por la mirada camp. Roen comenta que algo antes de su aparición en el famoso *show* de Ed Sullivan, un periodista preguntó a Miller si sabía lo que la palabra “camp” significaba, a lo que ella contestó indignada: “I don’t allow that kind of language in my house!”.⁸⁹⁶ La anécdota resulta ilustrativa tanto de cierta tendencia a la conceptualización de las mujeres como sujetos pasivos en lo que a la construcción del sentido específicamente camp de su trabajo se refiere, como de la ambivalencia de ellas mismas al respecto: ¿su respuesta es ingenua o solo lo parece? Esto despliega la cuestión de hasta qué punto hay una activación consciente de lo camp por parte de las mujeres -muchas de ellas elevadas a la categoría de divas- que ocupan un lugar central en estas prácticas.

Ante la complejidad de establecer si efectivamente divas como Mae West, Judy Garland o Greta Garbo desplegaron de manera consciente una estrategia de fascinación camp moviéndose adrede entre lo grotesco, lo andrógino, lo hiperfemenino y lo autoparódico o articulaban esas estrategias a pesar de ellas mismas (o únicamente inducidas por un director o creador *queer* con control creativo sobre el proyecto en cuestión), Cleto concluye que el

⁸⁹⁶ Paul Roen, *High Camp: A Gay Guide to Camp and Cult Films. Vol. 1* (San Francisco: Leyland Publ, 1994), 9.

estatus icónico camp de estas figuras depende, al menos parcialmente, de un principio de ambigüedad no solo sexual sino sobre todo intencional.⁸⁹⁷

Preguntada sobre algunas de las estrellas femeninas clásicas más queridas por el camp a propósito precisamente de esta cuestión, la propia Susan Sontag reflexionó en los siguientes términos sobre la autoconciencia de Mae West al tiempo que apuntaba a la complicada relación entre algunos aspectos del camp y el feminismo:

Unlike Sarah Bernhard style, which audiences at a certain moment stopped being able to take straight, Mae West's was appreciated from the beginning as a sort of parody. Letting oneself, self-consciously, be beguiled by such robust, shrill, vulgar parody is the last step in a century-long evolution—and progressive democratization—of the aestheticism whose broader history and implications are sketched in “Notes on Camp” (...) What I am arguing is that today feminist consciousness has a long and complicated history, of which the diffusion of male homosexual taste is a part—including its sometimes witless put-downs of and delirious homage to the “feminine.” Feminists have been less quick at seeing this than some of their opponents—for example, Wyndham Lewis, whose novel-diatribic *The Childermass*, written in the late twenties, contains a long speech about how the naturally feminine and the masculine are being subverted jointly by homosexuals and by suffragettes. (Contemporary homosexuality is denounced as “a branch of the Feminist Revolution.”) And Lewis was not wrong to link them.⁸⁹⁸

Esta “larga y complicada historia” entre el camp y el feminismo puede rastrearse en los debates académicos en torno a lo camp. En este sentido resultan especialmente interesantes las contribuciones de Pamela Robertson, cuya participación en el volumen colectivo *Camp Grounds* -editado por David Bergman en 1993- consistió precisamente en una mirada a la carrera de Mae West desde la posibilidad de un camp feminista. En este texto Robertson llamaba la atención sobre cómo las distintas aproximaciones al camp de autores como Dyer, Babuscio, Ross, Booth, Core o Bronski lo habían equiparado al gusto masculino gay, excluyendo a las mujeres -heteros o no- de las discusiones sobre el camp, particularmente en lo que a la posibilidad de ser sujetos productores del mismo se refiere. Al mismo tiempo se hacía eco de las numerosas críticas feministas al gusto camp, a menudo percibido como

⁸⁹⁷ Cleto, *Camp*, 28.

⁸⁹⁸ Sontag, *A Susan Sontag Reader*, 340.

misógino: “women have argued that by its preference for blatantly misogynistic images of females excess, camp merely reproduces signs of patriarchal oppression”.⁸⁹⁹

Frente a esta dicotomía, Robertson sostiene -como explica detalladamente en su libro *Guilty Pleasures: Feminist Camp from Mae West to Madonna*- que las mujeres históricamente han llevado a cabo lo que ella llama “feminist camp practices”:

This tradition of feminist camp, which runs alongside -but is not identical to- gay camp, represents oppositional modes of performance and reception. Through my analysis of feminist camp I reclaim a female form of aestheticism, related to female masquerade and rooted in burlesque, that articulates and subverts the image and culture-making processes to which women have traditionally been given access.⁹⁰⁰

Robertson reconoce la filiación del camp con la subcultura homosexual masculina y no sostiene que las mujeres tengan la misma relación con el camp que los hombres gais, pero reclama la participación de las mujeres en el mismo tanto como consumidoras (“What we are assuming about identification if we presume that women take their stars “straight”? Do gay men automatically have a critical distance from roles and stereotypes that women blindly inhabit?”)⁹⁰¹ como productoras: en este sentido estudia la activación autoconsciente del camp de divas como Mae West⁹⁰² o Madonna. Esta misma línea -apuntada tempranamente por Sedgwick⁹⁰³ y rebatida por autores como Medhurst-⁹⁰⁴ encontró continuidad en el trabajo de Katrin Horn que bajo el prisma de un camp feminista, estudió artefactos culturales como la película *But I'm a Cheerleader* (Jamie Babbit, 1999) o las performances de Lady Gaga.⁹⁰⁵

⁸⁹⁹ Pamela Robertson, «“The Kinda Comedy That Imitates Me”: Mae West’s Identification with the Feminist Camp», en *Camp grounds: style and homosexuality*, ed. David Bergman (Amherst: University of Massachusetts Press, 1993), 156.

⁹⁰⁰ Pamela Robertson, *Guilty pleasures: feminist camp from Mae West to Madonna* (Durham: Duke University Press, 1996), 9.

⁹⁰¹ Robertson, 7.

⁹⁰² En estudios posteriores, Robertson incorporaría también la perspectiva racial. Véase Pamela Robertson et al., «Mae West’s Maids: Race, “Authenticity,” and the Discourse of Camp», en *Hop on Pop: The Politics and Pleasures of Popular Culture* (Duke University Press, 2002), 287-99, <https://read.dukeupress.edu/books/book/701/chapter/133436/Mae-West-s-MaidsRace-Authenticity-and-the>.

⁹⁰³ Kosofsky Sedgwick, *Epistemolog?*

⁹⁰⁴ Medhurst, «Camp».

⁹⁰⁵ Horn, *Women, camp, and popular culture*.

En el ámbito español María José Belbel defendió el papel de las mujeres en el camp en el artículo “*Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español*” (2012) al tiempo que cuestionaba la “homofobia liberal”, empleando el término de Mira, de “ciertas lecturas hegemónicas de la contrahegemonía” entre las que cuenta *Crónica sentimental de la transición* (Manuel Vázquez Montalbán, 1985) y *El mono del desencanto* (Teresa M. Vilarós, 1998). En su repaso de “prácticas y contextos subculturales que hacen del estilo resistencia” mediante el uso de la ironía y el camp traza una interesante genealogía que va desde Ángeles Vicente (la autora de la novela lésbica *Zezé*, publicada en 1909) y Álvaro Retana a la música de Vainica Doble, el cine de Gonzalo García-Pelayo o la literatura de Ana Rosetti. En su recorrido también hace mención a la copla:

La copla ha sido un género muy denostado por sectores de la izquierda, por la relación de muchas de sus intérpretes con el franquismo y por una idea reduccionista y moralista que únicamente ha sabido ver en ella a la España cañí, dejando de lado que este género musical está ligado a un contexto geográfico, expresa un exceso de emociones y recursos retóricos barrocos, de amores desgraciados e imposibles, de ensoñación y fantasía que generaban espacios de identificación para las mujeres libres y las sexualidades prohibidas, sobre todo en un periodo histórico tan represivo para la disidencia de género como el franquismo. Rafael de León, prolífico autor que escribió las letras de Tatuaje, Ojos verdes, María de la O y tantas otras, fue un escritor sevillano de la Generación del 27 y en su ciudad se le conocía como “el marquesito homosexual”. ¿Cómo olvidar Yo soy esa interpretada por Miguel de Molina y la versión que de ella hacía Ocaña en los años setenta?⁹⁰⁶

Como el camp, la copla también tiene una historia complicada con el feminismo - fundamentalmente por su particular y ambivalente representación de los estereotipos de género- que pasamos a abordar en el siguiente apartado.

6.1. Amores reñidos: copla, camp y feminismo

En la intersección entre estas tres cuestiones -camp, copla y feminismo- encontramos aproximaciones que, como la novela *El anarquista desnudo*, ironizan abiertamente sobre el tema desplegando un discurso que lleva las duplicidades y ambivalencias del camp a sus últimas consecuencias. Polémica en su momento, sus personajes a menudo fueron concebidos -como señala la cita de Dolors Oller recogida en la contraportada de la edición referida- como “representantes de la idea machista de placer”: “La novela está caracterizada

⁹⁰⁶ Belbel, «Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español», 168.

por una lengua que actúa y agrede y que por eso, seguramente, ha sido causa de polémica, porque se trata de una lengua agresiva y provocadora”, remataba Oller.⁹⁰⁷

Publicada por primera vez en valenciano en 1979 y posteriormente traducida al español, *El anarquista desnudo* propone un variopinto desfile de homosexuales y travestis valencianos: sus vínculos sociales y sexuales son el centro de la novela, en la que abundan las referencias a la copla como parte de la subcultura retratada. Por ejemplo, una de las “locas” protagonistas se lamenta de su mala suerte diciendo: “Nunca seré la Scarlet O’Hara, ni siquiera la Scarlatina (...) con suerte, seré Marujita Díaz en *Pelusa* y al fin y al cabo...eso no está tan mal”⁹⁰⁸, otras emplean como nombres de guerra “María de la O”, “Juanita Queen”, “Lola Flowers” o “Paquita Rich”⁹⁰⁹ o incluso integran referencias intertextuales copleras en los relatos de sus encuentros eróticos:

Me movía artísticamente por las calles de esta ciudad (...) “estudiando la carrera” porque yo soy de los que creen que siempre se está aprendiendo (...) Sencillez escolar, digo yo, cuando una voz con corona me detuvo sin contemplaciones:

-Si quieres, rosa de mayo, seré el vasallo de tu persona.

Y por poco tengo un accidente de caída de tacona -¡del once, por favor”

Aurelio, aquel viejo estaba más gastado que la esfinge Maragata, en versión actualizada de Paquita Rico. Así que yo...

-¿Es a una *servidotríce*? -digo-. ¡Qué descaró! -y le vuelvo la cara.

El viejo se sofocó, enrojeció, reflexionó.

-Ya sé -dice- que a mi edad...yo podría compensarte...darte a cambio...ya me entiendes...

-¿Hacer una chapa?

-¡Sí! ⁹¹⁰

La copla referenciada es “Mañana sale”, creación de Concha Piquer compuesta por Quintero, León y Quiroga que cuenta la historia de una vendedora de lotería seducida y abandonada por un hombre rico:

Tiene el color del semblante
de una Virgen de marfil,
lleva en los labios un cante
y en la mano un quince mil

De un coche de dos caballos
sale una voz con corona:

⁹⁰⁷ Lluís Fernández, *El anarquista desnudo* (Barcelona: Editorial Anagrama, 1979).

⁹⁰⁸ Fernández, 16.

⁹⁰⁹ Fernández, 45-46.

⁹¹⁰ Fernández, 115-16.

“Si quieres, rosa de mayo,
seré el vasallo de tu persona”

Palabras que lleva el viento
y luto en el corazón...
La calle del Sacramento
sintió el lamento
de su pregón

Si en la copla el asalto del hombre desconocido se salda con un abandono que acaba en tragedia (el hombre es asesinado después de seducir y despreciar a la lotera y se sugiere que la joven ha tenido algo que ver con el crimen), el relato de Fernández culmina con un decepcionante encuentro sexual que no cumple las expectativas de la abordada. La referencia a la canción opera en este pasaje en un doble sentido: por un lado como indicador del papel de la copla en la subcultura homosexual durante el franquismo (en todo momento se insiste en la avanzada edad del hombre que emplea tal expresión para contratar los servicios sexuales de quien cuenta los hechos) y por otra parte como contrapunto dramático al patetismo del encuentro narrado, cuya esperpéntica comicidad es exacerbada por el contraste con el desgarramiento de la canción. El elemento humorístico redondea en este sentido el carácter marcadamente camp de la referencia coplera.

Por otra parte, la figura de la folclórica es reiteradamente mencionada como uno de los pocos modelos de feminidad aceptable en el irónico manifiesto del “Colectivo de mariquitas feministas sin chocho ni clítoris” escisión del “Comando incontrolado Conchita Piquer” que incluye la novela. Se trata de “un curioso panfleto contra el todo de la mujer (...) que hará recapacitar a más de una (...), un borrador de lo que les gustaría presentar [a “las mariquitas”] para ser incluidas en la Constitución”.⁹¹¹ El carácter abiertamente antifeminista del manifiesto (que pide, entre otras cosas, reducir las actividades eróticas de la mujer a las encaminadas a la procreación, prohibir el aborto y fomentar la sumisión femenina invirtiendo la máxima bíblica, que pasa a ser “Esclava te doy y no mujer”),⁹¹² constituye una hiperbólica explicitación de las aristas más problemáticas de la identificación del hombre homosexual con lo “femenino” e incluso de buena parte de las prácticas camp. Resulta esclarecedor que las folclóricas ocupen un lugar de excepción entre las delirantes normativas que se proponen:

⁹¹¹ Fernández, 143.

⁹¹² Fernández, 144.

- i) Las mujeres serán gordas por definición, a excepción de la “mujer objeto”, que tendrá bula mientras dure el trabajo, es decir, en horas de oficina, y de las folklóricas que lo son casi siempre
- j) Las mujeres no podrán ser, lógicamente, poliándricas, fuero especial reservado para las mariquitas, siempre que no se pasen, y para algunas mujeres, como las peluqueras, las modistas, las manicuras, las mujeres de los wáteres y las cerilleras, si bien estas deberán presentar certificados de buena conducta y el aval de una mariquita (...)
- k) Se prohíbe bajo pena de muerte que las mujeres imiten, copien, se disfracen y/o adopten las maneras y gestos típicos de los mariquitas (...)
- 5) La mariquita podrá insultar e incluso despreciar a la mujer, menos a las folklóricas, las mujeres objeto y las antes mencionadas en el apartado j), puesto que todas ellas son amigas incuestionables de los mariquitas (...)
- 7) Las folklóricas y las mujeres objeto podrán seguir imitando teatralmente a las mariquitas, siempre que sea por motivos estéticos, artísticos o por razones de sanidad.⁹¹³

El borrador “perdona” únicamente a las mujeres de feminidades excesivas, a aquellas que desbordan los roles de género -entre ellas las folklóricas- a las que considera “amigas incuestionables de las mariquitas”. La referencia a la prohibición (con las excepciones mencionadas) de que las mujeres imiten a “las mariquitas” por un lado invierte cómicamente el paradigma habitual según el cual son los hombre homosexuales quienes las imitan a ellas - en *shows* de transformismo, por ejemplo- mientras que por otra parte apunta a cierta bidireccionalidad entre las prácticas de ambos: cuestión a la que nos hemos referido en numerosas ocasiones a lo largo de esta tesis a colación de los intercambios entre creadores *queer* y divas folklóricas. El carácter hiperbólico de las descabelladas peticiones apuntala el tono esperpéntico de la novela, que indaga en los aspectos más problemáticos y ambivalentes del camp empleando una estrategia que precisamente se asienta sobre esos mismos mecanismos. El contenido explícitamente antifeminista se ve atravesado en todo momento por la sátira inscrita en el mismo texto, en el que a la evidente parodia del lenguaje institucional se une la incongruencia derivada del hecho de la “la mariquita” ocupe un lugar de enunciación de poder que contrasta -especialmente en la fecha de publicación de la novela, 1979- con la realidad social del colectivo. En cualquier caso, el texto resulta revelador sobre ciertas tensiones resultantes de la imbricación de camp, feminismo y recepción *queer* de la copla.

También algunas cuestiones que se derivan de la intersección entre camp, feminismo y utilización del folclore andaluz (si bien no se habla explícitamente ni de copla ni de folklóricas

⁹¹³ Fernández, 144-46.

en la novela, centrada en el prototipo del travesti andaluz y su interacción con la señorita cursi), son elaboradas en la *Plumas de España* (Ana Rosetti, 1988). En esta novela Rosetti explora la relación entre una mujer provinciana con aspiraciones literarias y dos sujetos *queer* -Patela y Miguel- que aloja en su casa mientras el primero hace el servicio militar. Las prácticas travestis y el humor camp de los inquilinos -asociados al mundo del espectáculo - pronto despiertan la fascinación de la mujer, que se propone escribir sobre ellos en la revista cuyo nombre da título a la novela. Las tensiones entre feminismo y camp son irónicamente esbozadas en una de las primeras interacciones entre Patela y la mujer: cuando el travesti (por usar el término que se emplea en la novela) habla del placer sexual que encuentra en cierto tipo de maltrato infligido por hombres hipermasculinos, la mujer se muestra escandalizada. Esta es la respuesta que le ofrece Patela:

-Ah...eres feminista.
-¿Y eso qué tiene que ver?
-¡Como no te gusta que te peguen los chulos!⁹¹⁴

La identificación con una feminidad martirizada -como sucedía en buena parte de la subcultura homosexual en torno a la copla- puede resultar, aun planteada en un tono irónico (o precisamente por eso), sin duda problemática para algunos sectores del feminismo. En su lectura de la novela Jill Robbins plantea que este trabajo, frecuentemente considerado una novela fallida con respecto al propósito de representar la transgresión del disidente de género andaluz contenida en textos literarios o cinematográficos como *Una mala noche la tiene cualquiera* (Mendicutti) o *Retrato intermitente* (Ventura Pons), denuncia en realidad “la ausencia tanto de la mujer como de Andalucía en el espacio público durante la dictadura y la transición, así como su fetichización”.⁹¹⁵ En este sentido el uso de personajes femeninos estereotipados, como el de la “señorita cursi” -en torno a cuya subjetividad se conforma la narración- serviría a Rosetti, en contraposición con los personajes travestis y trans que encarnarían cierta “explotación de lo kitsch y lo folclórico” en el marco de una feminidad hiperbólica, para desvelar “los mecanismos por los cuales las mujeres, sobre todo andaluzas, han sido

⁹¹⁴ Ana Rosetti, *Plumas de España* (Barcelona: Seix Barral, 1988), 11.

⁹¹⁵ Jill Robbins, «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: Plumas de España, de Ana Rosetti», *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 15 (2009): 2.

tradicionalmente controladas y devaluadas” al tiempo que se ejercía sobre ellas -sugiere Robbins que también desde lo *queer* y lo *camp*- ciertos procesos de fetichización.⁹¹⁶

En similar encrucijada -en lo que a la tematización de copla y feminismo desde un lenguaje decididamente *camp* se refiere- se encuentra otra novela posterior que ya hemos mencionado en otros apartados de la tesis: nos referimos a *Garras de astracán* (Terenci Moix, 1991). Si en anteriores capítulos aludíamos a ella por su abordaje del consumo *camp* de la copla en tanto que distanciamiento irónico posmoderno o su explicitación de cierta adoración *queer* a la diva folclórica (reflejada en la tienda de discos antiguos de “La Frufrú de Petipután”), en esta ocasión nos detendremos en la relectura de la figura de la folclórica que Moix plantea mediante el personaje de Reyes del Río.

Reyes es una exitosa folclórica -siempre acompañada de su madre- de cuya imagen se ocupa la protagonista, la sofisticada publicista Imperia Raventós. Si al principio Raventós acepta la relación laboral contra sus propios principios de distinción, que incluyen la consideración de la copla como el epítome hispano del “mal gusto”, la relación que se crea entre ambas acaba dinamitando sus prejuicios y ofreciendo al lector una interesante y lúdica deconstrucción de los estereotipos construidos en torno a las cantantes de copla.

Como advierte Smuga, el homenaje que rinde Moix en la novela a cierto tipo de mujeres (explicitado en la propia dedicatoria a mujeres importantes de su vida pero también a “las del cine, las de la novela, las del teatro, las de la copla, las de gran melodrama italiano”) forma parte de “un complicado sistema de referencias, de complicidades y guiños dirigidos al público “entendido” (...) [dentro de] la tradición *camp*”.⁹¹⁷ En este sistema de referencias -propio de lo que Smuga denomina, siguiendo a Mira, un “*camp post Stonewall*” enunciado

⁹¹⁶ Los procesos de fetichización sobre la mujer andaluza -en este caso no directamente vinculados con el *camp* ni con el travestismo, sino más bien apuntando a la utilización de las imágenes estereotípicas de la feminidad andaluza como emblemas de la identidad nacional por parte del discurso oficial- son también objeto de denuncia en la obra de la artista Pilar Albarracín. Un ejemplo de ello es la performance “Lunares”, donde viste una bata de cola blanca y va pinchándose con una aguja para teñirla con su sangre de lunares rojos.

⁹¹⁷ Łukasz Smuga, «Plumas Comparadas: Los Estereotipos de Género y La Sensibilidad *Camp* En “Garras de Astracán”, de Terenci Moix y “Lovetown”, de Michal Witkowski», *Estudios de Literatura Comparada*, n.º 1 (1 de enero de 2020): 130.

desde la visibilidad homosexual- se incluye, además de alusiones a la prensa rosa o productos culturales como la serie estadounidense *Dinastía*, el imaginario de la copla.

La fascinación por las folclóricas se cuele en el pasaje sobre una entrega de premios concedidos por la prensa (en los que Reyes del Río resulta premiada) por cuya alfombra roja Moix hace desfilar a algunas de sus divas copleras predilectas: la Jurado como “bandera andante, reinando con su melena impenitente” y “avenidas como si todavía viviese don Cesáreo González, Maruja, Paquita, Lola”.⁹¹⁸ También el histórico vínculo entre copla y disidencia sexual es explicitado en numerosas ocasiones, desde la autoconciencia de Reyes del Río sobre la importancia de ese segmento de su público (“¡Osú! ¡Cómo se pondrá mi público de mariquitas al verme salir al escenario con miriñaque!”)⁹¹⁹ hasta la elaboración del personaje de Eliseo, pariente de Reyes que durante el transcurso de la novela se enuncia como mujer trans. Precisamente a través de este personaje se problematiza la identificación *queer* con algunos valores de la feminidad tradicional. Eliseo expresa “Quiero ser de las que están en sus quehaceres, de esperar a mi hombre en el cortijo (...) y estar a lo que guste él mandar”, lo que es enjuiciado abiertamente por el narrador: “Otra maricona que aspiraba a todas las esclavitudes que la mujer ha aprendido a combatir. Por algo será que las llaman locas”.⁹²⁰

Esos mismo valores son sin embargo celebrados por el público general cuando quien los expresa es Reyes que, como parte de su estrategia de *marketing* finge encajar en un arquetipo que en nada se corresponde con la realidad. Mientras se vende como una mujer religiosa y sumisa que valora por encima de todo su virginidad, oculta estratégicamente (incluso en contra de su propia voluntad) su inteligencia, intereses culturales y capacidad de agencia:

[Reyes:] Andalucía es muy grande para que tengáis que venderla a cuenta de mi virginidad y cuatro canciones de serranas engañadas. Ya me dirá usted si no la vendería yo mejor siendo una mujer cultivada y que todo el mundo me respetara en lugar de oírme decir a todas horas “Ahí va la burra de la folklórica”. Y yo a tragarme la bilis cuando lo dicen. Y a sonreír como una gilipollas en lugar de contestarles de una vez que hablo tres idiomas y leo en latín (...) [Su madre:] Pues métete en la cabeza que en el márketing de la copla el latín no vende un disco (...) No vende igual un título universitario que unas castañuelas y un abanico (...) ¿O te crees tú que no me canso yo de ir contando por las radios que de niña

⁹¹⁸ Moix, *Garras de astracán*, 593.

⁹¹⁹ Moix, 60.

⁹²⁰ Moix, 336.

bailabas en un colmao para podernos mantener, cuando resulta que eras una empollona asquerosa, vamos, la primera de la clase?⁹²¹

Al comenzar a trabajar con ella Imperia colabora con esta estrategia de ocultamiento de su verdadera personalidad y exaltación de la veta más patriarcal de los tópicos folclóricos ya emprendida por el entorno de la cantante. Incluso la insta a que se exprese así en una entrevista de televisión: “Podrán decir lo que quieran las lenguas de doble filo. Pero bien sabe Dios que hasta el día presente no ha sido Reyes del Río una malvaloca (...) Deposité mi virginidad ante el Gran Poder, en nombre de mi arte, y solo se la habré de entregar a ese hombre, cuyos ojos me han de dar la vida y me han de dar la muerte. ¡Osú! ¡Digo! ¡Ea!”.⁹²² La exagerada adhesión a ciertos estereotipos de la copla -especialmente a aquellos que apuntalan los roles de géneros tradicionales (el “ser una malvaloca” como sinónimo de desviarse, en términos de conducta sexual, de la feminidad tradicional)- funciona como un guiño irónico para el lector cómplice. Sin embargo en el ámbito diegético propicia que uno de los personajes -precisamente el empresario con el que Imperia tiene una relación- se enamore de Reyes o más bien de lo que Rosal Nadasles llama “la poética de sumisión” de la copla.⁹²³ Esto provoca la ira de su publicista, Imperia: “Estuve a punto de gritarle: ¡Imbécil! Esas respuestas tan románticas las escribí yo. Las saqué de entrevistas de las folklóricas de los años cincuenta. ¡Te has enamorado de la copla española, creyéndote que es una mujer!”.⁹²⁴

La resolución de la trama incluye una venganza contra el empresario -objeto de deseo y fuente de sufrimiento en torno a la que en buena medida se articula la novela- mediante la exhibición de la relación lésbica que acaban manteniendo Imperia y Reyes. Al no poder soportar verlas juntas, el empresario acaba cometiendo un esperpéntico suicidio:

El autor recurre a la poética del humor al retratar la feminidad y la masculinidad de los personajes, tanto los hetero- como los homosexuales, para subvertir el orden genérico-sexual al final de la obra, cuando la virilidad estereotipada, representada por Álvaro Pérez Montalbán, queda ridiculizada y derrotada gracias a una intriga sexual urdida por dos protagonistas femeninas: Imperia Raventós y Reyes del Río. De este modo, lo

⁹²¹ Moix, 334-35.

⁹²² Moix, 434.

⁹²³ María Rosal Nadasles, *Poética de la sumisión: malos tratos y respuesta femenina en las coplas* (Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011).

⁹²⁴ Moix, *Garras de astracán*, 609.

aparentemente frívolo cobra una dimensión seria, de acuerdo con la poética camp, y la novela termina con un desenlace que se puede calificar como queer⁹²⁵

Moix trabaja con el mito de la figura de la folclórica y las tramas dramáticas y tortuosas de la copla como materia prima, pero la deconstruye valiéndose, como hemos visto, de estrategias *queer* íntimamente vinculadas con lo camp. Esta deconstrucción entronca con cierta consideración de la copla como un discurso ideológicamente ambivalente en términos de género que aúna lo patriarcal con ciertos visos de transgresión.

Autoras como María Rosal Nadales y Ana Martín Villegas u Olga Ortiz Hedesa han estudiado la copla como un artefacto cultural transmisor del “modelo de amor patriarcal como única alternativa al vínculo afectivo-erótico entre las personas”⁹²⁶. En este sentido comenta Ortiz Hedesa en su trabajo elaborado en el marco de la Asamblea de Mujeres Yerbabuena de Córdoba:

En cuanto a lo reflejado en la letra de las coplas (...) parece claro que éstas ni son inocuas ni inocentes, sino que están claramente sustentadas en una ideología patriarcal. Por consiguiente, no sólo irradian o expresan, aunque sea de forma estereotipada, la cultura, tabús y normas por las que se regía el imaginario popular de la época, sino que a su vez han constituido un vehículo de transmisión de los valores culturales imperantes en la sociedad que representan.⁹²⁷

También desde los movimientos feministas y *queer* encontramos discursos que movilizan esos otros aspectos más transgresores de la copla. Por ejemplo, el Taller de “pantojismo” desarrollado en los primeros años dos mil por las activistas Mónica Boix e Itziar Ziga exploró el poder performativo y subversivo de las feminidades excesivas de la copla desde una reelaboración irónica de la figura de la folclórica: “El *pantojismo* te permitirá reconciliarte con tu heroína de culebrón a través de la recreación paródica de lo peor que has hecho, que te hicieron o que deseaste hacer”.⁹²⁸ También desde el feminismo andaluz la activista y pensadora Mar Gallego ha llamado asimismo la atención de las vetas más subversivas de la

⁹²⁵ Smuga, «Plumas Comparadas», 133.

⁹²⁶ Olga Ortiz Hedesa, «El amor patriarcal en la copla española» (Asamblea de mujeres de Córdoba Yerbabuena, 2013), <https://www.feministas.org/analisis-feminista-de-la-copla.html>.

⁹²⁷ Martín Villegas, «La representación de las mujeres y la construcción de las relaciones de pareja en la copla», 831.

⁹²⁸ «El ‘pantojismo’ entra en la universidad», El Periódico de Aragón, 23 de mayo de 2007, <https://www.elperiodicodearagon.com/vida-y-estilo/gente/2007/05/23/pantojismo-entra-universidad-48027102.html>.

copla, haciendo particular hincapié en las transgresiones operadas por las propias folclóricas a las que, en un artículo publicado en *Pikara Magazine* en 2013, denominada “heroínas de lo ilícito durante la represión franquista” que lograron “esquivar la mojigatería y la represión que pesaba entonces sobre las mujeres españolas”.⁹²⁹ En la misma línea la activista y artista Alicia Murillo defiende que “la copla no tiene como objetivo la perpetuación del amor romántico, al contrario, la copla es una denuncia del estado devastador en el que queda una mujer tras una relación de dependencia emocional y todas las consecuencias a nivel social, psicológico y económico que desde la heterosexualidad se llevan a cabo”.⁹³⁰

El poder de la copla como un espacio de identificación que de alguna manera venía a contravenir algunos postulados del nacionalcatolicismo fue tempranamente señalado -desde una perspectiva que privilegiaba el papel de la mujer en la ecuación- por Carmen Martín Gaité:

[La copla] tuvo una misión de revulsivo y de zapa con respecto a los cimientos de felicidad que se estaban tratando de poner. Porque a lo largo del relato de sus avatares quedaba siempre claro que aquellas mujeres que no se despedían de un novio a las nueve y media en el portal de su casa, tampoco tenían la culpa de andar por la vida a bandazos ni de sufrir como sufrían; se señalaba, por el contrario, la injusticia de su situación, eran tratadas con clemencia.⁹³¹

Martín Gaité llamó en numerosas ocasiones la atención sobre las transgresiones femeninas contenidas en la copla y cómo las historias de este género musical supusieron -por su arrebato- una cierta fisura en discurso monolítico de la cultura oficial, donde no había espacio para la amargura:

“(las canciones la época) eran la mayoría dulces o saladas. Jugo amargo solamente lo tenían algunas de la Piquer, y aquel ingrediente excepcional -su amargura- era lo que las diferenciaba netamente de las demás. En aquel mundo de anestesia, de nana pura, entre aquella compota de sones y palabras pensados para fomentar la estabilidad y la confianza, para mecer noviazgos abocados a un matrimonio sin problemas, para apuntalar creencias y hacer brotar las sonrisas, irrumpía a veces inesperadamente una ráfaga de sobresalto, como un desgarró sombrío, en la voz de aquella mujer, en las historias que contaba.

⁹²⁹ Mar Gallego, «Folclóricas: heroínas de lo ilícito durante la represión franquista», 31 de octubre de 2013, <https://www.pikaramagazine.com/2013/10/folcloricas-heroinas-de-lo-ilicito-durante-la-represion-franquista/>.

⁹³⁰ Alicia Murillo, «La copla no tiene como objetivo la perpetuación del amor romántico», Publicación en Facebook, 17 de julio de 2017, <https://www.facebook.com/aliciamurillo/posts/10155482921054785>.

⁹³¹ Martín Gaité, «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra», 37.

Historias de chicas que no se parecían en nada a las que conocíamos, que nunca iban a gustar las dulzuras del hogar apacible con que nos hacían soñar a las señoritas; gente marginada, a la deriva, desprotegida por la Ley.⁹³²

Pasiones como las de la copla estaban, en palabras de Martín Gaité, “vedadas a las chicas sensatas y decentes de la Nueva España”:⁹³³ el mismo relato de desgarró y exceso emocional que motivaba la identificación subcultural impactaba en la educación sentimental femenina, cuestión que también ha puesto en numerosas ocasiones de relieve la cantante Martirio en sus conferencia “La mujer en la copla y la educación sentimental”.

En el ámbito académico resultan particularmente interesantes a este respecto los ya mencionados trabajos de Jo Labanyi sobre la agencia de los personajes femeninos en el cine folclórico del franquismo,⁹³⁴ o a atención que ha prestado Annabel Martín a las “contradicciones entre el melodrama y la política nacionalista del cine franquista” respecto a la representación de los personajes femeninos como sujetos agentes.⁹³⁵ La copla, como el melodrama, ha operado como un espacio de negociación en cuestiones de género, agencia femenina. También Woods Peiró ha estudiado el cine folclórico como un texto cultural complejo lleno de tensiones discursivas y conatos de fisuras al poder: las protagonistas femeninas (a menudo encarnaciones de diversas otredades no solo respecto al género sino también a la clase y la raza) aparecían como sujetos agentes y más simpáticos y evocadores que los representantes del orden hegemónico. Si para Annabel Martín el melodrama contiene “un mundo bilingüe de ortodoxia y disidencia al mismo tiempo, un bilingüismo ideológico que complica las lecturas más convencionales del género”⁹³⁶ en la copla encontramos este mismo bilingüismo ideológico.

Este bilingüismo es explorado detalladamente por Stephanie Siebirth, que llama la atención -con respecto a la resolución ortodoxa de las tramas en la que muchas veces se cifra el carácter conservador de las coplas- sobre la diferencia entre las canciones de la Piquer y las películas folclóricas. Pese a que ambos artefacto coinciden en exceso melodramático y

⁹³² Martín Gaité, 36.

⁹³³ Martín Gaité, *El cuarto de atrás*, 226.

⁹³⁴ Véase Jo Labanyi, «Historia y mujer en el cine del primer franquismo», *Revista de Historia del Cine*, 2009, 85-112.

⁹³⁵ Annabel Martín, *La gramática de la felicidad: relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*, Libertarias/Prodhufi (San Lorenzo de El Escorial, 2005), 13.

⁹³⁶ Martín, 28.

teatralidad, muchas veces difieren en la resolución que presentan: casi siempre más conservadora y tendente a la restauración del orden heteropatriarcal en la gran pantalla.⁹³⁷ A propósito de esta cuestión Lomas aporta un revelador ejemplo: la adhesión de unos versos recitados a la interpretación que hace Juanita Reina en la película *Aeropuerto* (Luis Lucia, 1953) de la copla “Yo soy esa”. Si en la letra original de la canción se potenciaba la identificación con la protagonista, una mujer estigmatizada por ejercer la prostitución, pero no se explicitaba arrepentimiento o contrición alguna, el añadido para la película no deja lugar a duda:

Yo era esa...
y ahora vivo arrepentía
inclinando la cabeza
bajo la cruz de mi vía.
Pero a nadie le interesa
ni por qué sufro esta vida
ni por qué mi cruz me pesa
Para todos...yo soy esa

La condena explícita a una vida pecaminosa que se presenta como anterior es, como explica Lomas, el peaje para representar la canción en el cine.⁹³⁸ Incluso en el caso de canciones que plantean una resolución ortodoxa de la trama, como sucede con “Cárcel de oro” (Quintero, León y Quiroga para Concha Piquer), es posible una lectura alternativa que privilegie la potencialidad subversiva de la misma. La primera parte de esta canción plantea los anhelos de libertad de una mujer que se encuentra prisionera en una relación marcada por la desigualdad:

Tanto decirme te quiero, te quiero
yo no lo puedo aguantar
como un pájaro me muero, me muero
necesito libertad
Abre puertas y cerrojos,
que me dé la luz del sol
que están ciegos ya mis ojos
de tinieblas y dolor

⁹³⁷ Sieburth, *Coplas para sobrevivir*, 34.

⁹³⁸ Lomas Martínez, «Creadores queer en el cine español del franquismo», 121-22.

En la segunda parte, sin embargo, la protagonista -que ya ha probado la libertad- desea de nuevo “la cárcel de unos brazos”:

Del vinagre que ahora bebo
la culpita solo es mía
y maldigo hasta la hora
en que probé la libertad.
Pordiosera de cariño
te suplico noche y día...
que en la cárcel de tus brazos
tú me vuelvas a encerrar.

En cualquier caso, la recepción de la copla es un fenómeno complejo y poliédrico que no excluye la activación parcial de los mensajes de la misma: aunque los anhelos de libertad femenina muchas veces se vieran sofocados por resoluciones ortodoxas, podían seguir siendo rescatados y aprovechados por las oyentes, que hacían suyas y reelaboraban estas canciones mediante una recepción activa de las mismas.

6.2. La (auto)reinención de la folclórica: Martirio, La Shica, María Peláe

Si en el apartado anterior hemos explorado el complejo vínculo entre el camp, el feminismo y la copla a través de su plasmación en ejemplos literarios y su elaboración teórica por parte de distintas autoras, en esta última sección nos centraremos en analizar diferentes reelaboraciones de la figura de la folclórica desde lugares de enunciación abiertamente feministas en las que encontramos rasgos propios del camp como la teatralización, el esteticismo, el humor o el cuestionamiento de los roles de género tradicionales. En este recorrido prestaremos atención a la figura de la cantante Martirio (especialmente a los primeros años de su carrera en solitario), a algunas performances de La Shica, a la “Copla de las tres amigas” de Las Chirogóticas y a María Peláe.

La dilatada trayectoria musical de María Isabel Quiñones Gutiérrez (Huelva, 1954), más conocida como Martirio, siempre ha corrido pareja a la reivindicación de la tradición musical andaluza y la inclusión de mensajes sociales. En este sentido formó primero parte del grupo

Jarcha⁹³⁹ -creadores de una de las canciones más emblemáticas de la Transición Española: “Libertad sin ira⁹⁴⁰”- que mezclaba, como su propio nombre sugiere, la reivindicación de la tradición poética andaluza y la musicalización de la obra poética de autores como Miguel Hernández, Federico García Lorca, Blas de Otero o Rafael Alberti con el tratamiento de temas sociales en sus composiciones propias, también ampliamente influidas por la música popular de raíces andaluzas.

La carrera en solitario de Martirio -así como la creación de su particular personalidad artística- comenzará a fraguarse coincidiendo con sus colaboraciones con Kiko Veneno. En el maxi-single “Si tú, si yo” de Veneno (grupo formado por Kiko Veneno y los integrantes de Pata Negra: Rafael y Raimundo Amador), publicado en 1984, ya aparece con todos los atributos del que será su *alter ego*: en la foto de la portada la vemos con una gran peineta con motivos geométricos y con sus características gafas oscuras, mientras que en los créditos aparece ya como “Martirio”. Estos dos elementos -las gafas oscuras y las grandes peinetas de fantasía- se convertirían en los atributos principales de una iconografía personal que cultivará en todas sus apariciones públicas (entrevistas, conciertos...). Las portadas de sus discos -especialmente de los primeros- reflejan también esta iconografía, que alcanzará su culminación la portada del álbum recopilatorio de sus treinta años de carrera publicado en 2015. En dicha portada – con fotografía de Mercedes Cosano y diseño gráfico de Eider Corral - vemos, sobre un fondo blanco, una peineta negra diseñada por Andrés Martín, unas gafas de sol y un pequeño corazón rojo en el lugar de la boca. La identificación inmediata que desencadena la imagen, que opera entre la pareidolia y la metonimia visual, demuestra que la iconografía de la artista está tan fijada que es posible prescindir de su cara, ya que los atributos -gafas y peineta- son capaces de evocar a “Martirio” por sí mismos (Fig. 66).

⁹³⁹ Desde su creación en 1972 han formado parte del grupo, en sus distintas etapas, artistas como Maribel Martín, Paloma Olier, Jesús Carmona, Andrés Marchena, Tino Blanco, Rafael Castizo, Francisco Cruzado, Manuel Salado, Juan J. Oña, Pepe Bulerías, Inés Romero, Toñi García, Rosa M^a Salas, Rosa Soler, Beachu G. Villate, Pepe Roca, Jesús Bola o la propia Martirio.

⁹⁴⁰ Para un recorrido por los distintos ejemplos de reapropiación musical e instrumentalización política de esta canción desde su aparición en 1976 en tanto que “himno disputado de la España democrática en continua negociación de significados”, véase Diego García Peinazo, «“Libertad sin ira”, indignación en (la) Transición: reapropiaciones políticas y relatos sonoros de un himno para la España democrática (1976-2017)», *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, n.º 43 (2020): 361-85, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7418769>.

En el libro *La vuelta al mundo en 40 trajes* Maribel Quiñones repasa -con la colaboración de Juan Cobos Wilkins- la creación de esta imagen personal a través de algunas de las indumentarias más icónicas de su primera etapa, en concreto de aquella que abarca sus cuatro primeros discos: *Estoy mala* (1986), *Cristalitos machacaos* (1989), *La bola de la vida del amor* (1991) y *He visto color* (1994). El volumen cuenta con dibujos recortables de Bely C. Toscano que remedan a las “mariquititas” con las que a la propia cantante “se le iban las horas” jugando en su infancia: ataviada con un arsenal de fantasías de quita y pon que reproducen sus trajes más icónicos, Martirio se convierte en una muñeca de sí misma.⁹⁴¹ Además de remitir a cierta parcela de su propia memoria sentimental, este formato apuntala la idea de que Martirio es (fue desde el principio) un personaje. Cuando Terenci Moix le pregunta durante una entrevista si distingue a Maribel de Martirio ella le responde “¡Sí, por favor!”⁹⁴², mientras que en el libro evoca así el nacimiento de Martirio: “Me puse el mantón de manila y unos claveles rojos en el moño. Cuando el espejo me devolvió la figura terminadita yo gritaba tan contenta como la mañana de un 6 de enero: “¡lo que yo quería!, ¡lo que yo quería!” Y así quedaron marcados los rasgos del personaje para siempre”.⁹⁴³ Un personaje al que dotar de lenguaje y significado con, entre otros atributos, una indumentaria que acaba creando una iconografía propia y reconocible. La cita con que José Luis Sampedro antecede su prólogo para el libro apunta en este mismo sentido: “El disfraz es revelador por elegido”.⁹⁴⁴ Igual que la elección es el principal atractivo del juego de las muñecas recortables (el decidir qué ponerle entre todas la opciones), la selección de un disfraz o la construcción de un personaje está sembrada de elecciones que, en el caso de Martirio, dejan poco al azar. La construcción de su iconografía deja esto claro desde el mismo momento de nacimiento del personaje:

En la plaza de San Andrés de Sevilla, el 8 de marzo de 1984, me subí por primera vez con Kiko Veneno sobre un entarimado, y canté *Estoy mala* arropada por su guitarra y la percusión de Manuel Salado. Iba con una peineta enorme, gafas negras y un mantón de manila. Recuerdo el miedo y la excitación, el vértigo. Aquello era nuevo, un territorio inexplorado, resbaladizo y contundente. El personaje y su lenguaje había salido de nuestra

⁹⁴¹ Maribel Quiñones, Juan Cobos Wilkins, y Bely C. Toscano, *La vuelta a Martirio en 40 trajes*, 1. ed (Barcelona: Planeta, 1999), 23.

⁹⁴² La entrevista tuvo lugar en el programa *Más estrellas que en el cielo* (1989) y se recoge en el documental *Martirio*, 2015, <https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-martirio/3018580/>.

⁹⁴³ Quiñones, Cobos Wilkins, y Toscano, *La vuelta a Martirio en 40 trajes*, 66.

⁹⁴⁴ Quiñones, Cobos Wilkins, y Toscano, 12.

manera de ver las cosas entonces, pero venía con la mochila llena de referencias anteriores e interiores.⁹⁴⁵

La imagen de Martirio -queda claramente reflejado en su vestuario- tiene como principal referencia estética el mundo de la copla y el flamenco, como denota la importancia de la peineta en su indumentaria a la que, según Sampedro “ha dado nueva vida (...) haciéndola pancarta de impensables”.⁹⁴⁶ La peineta, el abanico o el mantón de manila se fusionan con otros elementos modernos y rompedores, en la línea del personaje que se plantea como una fusión entre tradición y vanguardia: ella se define como “una folclórica punki, libertaria”. En sus indumentarias juega tanto con elementos propios del *look* habitual de una folclórica (además de la consabida peineta, la bata de cola, los pendientes grandes...) como con elementos icónicos del rock. Además en muchos de sus *looks* se apropia de la iconografía de la Semana Santa, de la tauromaquia o se convierte a sí misma en un *souvenir*, como en el luce una peineta diseñada por Carlos Martínez Peña con la forma de La giralda de Sevilla, un vestido que emula la base de la torre y a juego dos pequeñas giralditas de *souvenir* como pendientes. El interés por el objeto *kitsch*, la comodificación de la españolada y la estética del exceso es una constante en la indumentaria de Martirio. De la enorme variedad de sus *looks* nos interesa especialmente una veta estética que se convirtió en uno de los pilares fundamentales del personaje: aquella inspirada en el ámbito doméstico y figura del ama de casa. “El efecto inmediato de apropiación colectiva que provocó aquel personaje sincrético que aunaba muchas tendencias y referencias estéticas, sociológicas y musicales”⁹⁴⁷ tiene mucho que ver con la capacidad para vehicular la voz social de un colectivo tan numeroso como invisibilizado.

Uno de los estilismos empleados durante la promoción de su primer disco, *Estoy mala* (1986), era particularmente explícito al respecto: consistía en un vestido rojo con huevos fritos estampados, un delantal también rojo, guantes del mismo color y una peineta con forma de olla exprés. La explicación que la propia Martirio da de esta indumentaria -con la que fue retratada por Ana Torralva (Fig. 67)- es transparente con respecto a su carácter de homenaje al trabajo doméstico y a la figura del ama de casa, incorporando no solo referencias

⁹⁴⁵ Quiñones, Cobos Wilkins, y Toscano, 65.

⁹⁴⁶ Quiñones, Cobos Wilkins, y Toscano, 13.

⁹⁴⁷ Quiñones, Cobos Wilkins, y Toscano, 65.

a la carga de trabajo asociada al hogar, sino también a la vida conyugal marital desde el punto de vista femenino:

Como peineta, un odre de libertad: la olla a presión, que fue portada de la revista *La Luna de Madrid*; la batidora: el tercer brazo contra el cansancio, y la espumadera; espada frente a las quemaduras. El delantal de encaje rojo con huevos fritos con su clara en raso y su yema de pelota, unía dos obsesiones: la mujer en la cocina y el marido en el fútbol. De ahí nació esa reivindicación femenina como pancarta en el estadio íntimo: ¡Méteme goles!⁹⁴⁸

Esta original tematización de lo doméstico desde la ironía, la autoparodia y la denuncia social en clave feminista convirtió a Martirio, a finales de los años ochenta, en “la voz de las Maris”. Con estas palabras -y también como “la mujer que canta a la Mari”- se refería a ella Elena Santonja, la presentadora del espacio de TVE *Con las manos en la masa*, cuando Martirio acudió como invitada al programa en 1987 para cocinar “el puchero de la Mari *apresurada*”, una receta para “una mujer que tiene prisa (...) y se mete una vez en la cocina *pa* tener tres días comida”. Martirio, reconocía en el mismo espacio la cantante en consonancia con el discurso y la estética desplegada, “nace de la necesidad y de la evolución como cantante y como mujer de cantar cosas que les pasen a ellas y a los que están a su alrededor”.⁹⁴⁹

El *alter ego* de Martirio pone a dialogar desde el esteticismo, la teatralidad y el humor el exceso de la feminidad glamurosa de la folclórica con la cotidianidad del ama de casa. Esta dualidad ya había sido de alguna manera cultivada en la imagen pública de las folclóricas clásicas, que frecuentemente hablaban de su faceta de amas de casa en entrevistas e intervenciones de distinto tipo: sin embargo la originalidad de Martirio reside en llevar a escena -desde un lenguaje irónico, posmoderno y autoconsciente respecto a su papel visibilizador de las estructuras patriarcales- estas dos dimensiones a la vez.

Por otra parte, al reunir peineta y delantal, bata de cola y olla exprés, el constructo iconográfico de Martirio combina a la diva que llena el escenario con su magnética presencia con el ama de casa anónima que tararea copla mientras pone las lentejas al fuego. Si Antonio Gala caracterizaba a estrellas como Concha Piquer, Juanita Reina o Marifé de Triana como

⁹⁴⁸ Quiñones, Cobos Wilkins, y Toscano, 68.

⁹⁴⁹ *Con las manos en la masa: Puchero de la Mari con Martirio* | RTVE Play, 1987, <https://www.rtve.es/play/videos/con-las-manos-en-la-masa/con-las-manos-en-la-masa-puchero-de-la-mari-apresurada-con-martirio/2156196/>.

“mensajeras cotidianas, diarias (...) que han acompañado a las amas de casa”,⁹⁵⁰ Martirio es a la vez una reformulación de la folclórica y un homenaje a esa recepción femenina de la canción española a la que algunos años después cantaría también Nacha la macha. De esa contrastiva conjunción surge precisamente buena parte de su potencialidad camp y la originalidad y especificidad feminista de su relectura de la copla.

Pareja a su exploración de los arquetipos de la feminidad coplera en el ámbito de la construcción visual del personaje, sus canciones también deconstruyen de manera irónica muchos aspectos de la copla. Pese a que nunca abandona la experimentación con la canción española, es sus primeros discos -en los que se consolida como “personaje”- donde hace una deconstrucción más intensiva y camp de la misma. En su primer álbum como Martirio - *Estoy mala* (1986), con el sello Nuevos Medios- interpreta temas compuestos por Kiko Veneno y ella misma, a los que se une una versión de “El Romance de la rosa” de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* de Lorca y otra de la copla *Yo soy esa* que popularizara Juanita Reina y de la que ofreciera una conocida versión Isabel Pantoja en la película ya comentada del mismo título. La versión de Martirio difiere de las anteriores -además de en una aproximación musical que plantea un explícito deseo de modernización del género- en la sustitución del tono dramático por un estilo interpretativo más cercano al terreno de la ironía y el “distanciamiento comprometido” propio del camp. Como observa Carbayo Abengoza:

La interpretación que Martirio hace de la copla es una interpretación posmoderna en el sentido de que es una interpretación irónica, híbrida, un mirar hacia atrás pero sin nostalgia, sin miedo, como afirma Umberto Eco. “La respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse -su destrucción conduce al silencio- lo que hay que hacer es volver a visitarlo con ironía, sin ingenuidad”. La música de Martirio tiene tintes del pop y su atuendo, de pastiche de coplera (...) se dirige al público y le dice que ella también es “esa”, les habla de una tradición española en la que la situación en la que vivían las mujeres provocaba tristeza y llanto. Pero ahora Martirio subvierte el pronombre “esa”, le quita la carga peyorativa mediante la utilización de la ironía y lo llena de un significado distinto, precisamente porque “esa” es ya definitivamente dueña de su propio destino.⁹⁵¹

⁹⁵⁰ Rocío Jurado | *Más estrellas que en el cielo* (1989).

⁹⁵¹ Mercedes Carbayo Abengoza, «Modernas y posmodernas: de Juanita Reina a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX», en *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX-XX*, ed. Amparo Quiles Faz, María Teresa Sauret Guerrero, y Universidad de Málaga, Atenea : Estudios sobre la mujer 37 (Málaga: Universidad de Málaga, 2002), 170.

En el contexto del álbum la versión de “Yo soy esa” dialoga con otras canciones propias que exploran distintos aspectos de ese “cantar cosas que les pasen a ellas” al que aludía la propia Martirio. En “Estoy mala” articula -de nuevo valiéndose del humor- una explícita denuncia de la situación de muchas mujeres:

Son las ocho menos cuarto,
me tengo que levantar,
lavar y vestir a los niños
y preparar las *tostás*.

¡Qué a gusto me quedaba
en la cama todo el día,
otra vez el mismo rollo,
todos los días lo mismo, qué fatiga!

Y es que no puedo con mi cuerpo,
no tengo ganas de *na*
necesito una pastilla
pa ponerme a funcionar.

En “Separada y sin paga nº 1” reactualiza el mitema coplero de la mujer engañada y abandonada, apuntando abiertamente a los mecanismos de sutil sometimiento que en el corpus clásico de la copla solo se insinuaban:

Me enamoré, me obnubilé,
yo no era más que una niña,
él fue el primero que me hizo mujer,
dejé el instituto, dejé a mi familia,
¿para qué iba a estudiar si me ensañaba él?

Aluciné, ni me enteré,
en un minuto y medio me hizo tres niños,
metida en mi casa no salía *pa na*,
todo el día con el vídeo me iba abotargando
sin darme cuenta que él se iba despegando.

Una novela en la tele fue
lo que me abrió los ojos
y entre sospechas y dudas
me quemé como un rastrojo,
cuando vi las fotos de su doble vida
era ya muy tarde, él se me iba, él se me iba.

Como contrapunto a este relato, en “Separada y sin paga nº 2” desarrolla un desenlace positivo para la mujer abandonada en el que no solo ha logrado sobreponerse personal y socialmente a la situación, sino que cuestiona la deseabilidad del modelo de matrimonio tradicional del que partía el arco del personaje:

Cuando me quedé sin él
se me vino el mundo abajo,
hice un curso de informática
y hoy por fin tengo trabajo.

Me cuesta la misma vida llevar esto adelante
pero lo prefiero al muermazo de antes.
Hoy me siento como nueva,
ya se me ha quitado todo el susto
y aunque duerma sola,
para que te voy a engañar,
me encuentro muy a gusto.

Continuando con el álbum *Estoy mala*, en “Soy Virgen” establece de nuevo un vínculo dialéctico con la narrativa tradicional de la copla en la que la virginidad -y más concretamente la pérdida de la misma fuera del marco de legitimidad patriarcal del matrimonio- era un tema recurrente. Con un tono marcadamente irónico y teatral, la protagonista de la canción celebra una virginidad elegida y conscientemente empleada para hacer sufrir a los hombres que - como el protagonista masculino de *Garras de astracán*- se sienten atraídos por el modelo de casta feminidad asociado a una sumisión que en este caso no es tal:

Soy virgen:
Soy virgen, se nota al momento,
por la forma tan ansiosa de mirarme
que tienen los hombres.

Y lo voy a seguir siendo
por vicio y por convicción,
el que ponga en mí sus ojos,
ese tiene que llorarme
lagrimitas de limón.

La canción que cierra el disco, “La noche es guy” plantea un tratamiento irónico del tema del aumento de la visibilidad de la homosexualidad masculina desde el punto de vista de una mujer heterosexual. Martirio proyecta una mirada cómplice y una supuesta “queja” formulada en términos humorísticos en la que no faltan las referencias a una copla tan destacada en la subcultura homosexual española como “Tatuaje”:

Cuántos muchachos recién afeitados
Y luego te acercas y te dan fuego de lado.
(...)
Y mira que yo muero con el plumerío
y paso con ellos unos ratitos divinos
y todo está muy bien pero, es lo que digo:

Que donde se ponga lo que hay que poner
a mí que me dejen.

Ese marinero forzudo
con los brazos tatuados,
una aguja en un pajar
que te derretían sólo con mirar.
La acera de enfrente
ya no es lo que era
que se ha convertido en una alameda.

En su segundo disco, *Cristalitos machacaos* (1989) encontramos de nuevo versiones de copla (“María de la O”) y temas propios que, además de adelantar aspectos futuros de la carrera musical de Martirio, ahondan en la veta “mari” del personaje:

En *Cristalitos* se empezó a abrir el campo musical. Allí estaba la semilla de posteriores trabajos. Se adelantó el acompañamiento jazzístico que luego desarrollaría en *Coplas de madrugada*, en temas como “El productor” y “María de la O”. Se anticipó la estética fantástica que dominaría mi trabajo siguiente, *La bola de la vida del amor*, en canciones como “Excalibur”. Y también se afianzó el lenguaje de *Estoy mala* sobre los usos y costumbres de esa mari separada sin paga de finales de los ochenta que yo era y observaba en la calle. Las *Sevillanas de los bloques* no sólo fue mi canción más conocida sino que se convirtió en un lema y la que mejor resumía esa faceta del personaje.⁹⁵²

Si en “Sevillanas de los bloques” continúa la estela de “Estoy atacá” en cuanto al retrato paródico (no exento de denuncia social) de la vida cotidiana del ama de casa que con su chándal y sus tacones –“arreglá pero informal”- aprovecha el fin de semana para hacer la compra, en “El productor” -versión libre de “En el último minuto”, creación de Juanita Reina- Martirio desplaza el foco del sufrimiento desde el plano de lo sentimental a lo profesional. Como comentábamos en capítulos anteriores, la letra de esta canción de Rafael de León narraba en un tono dramático y emocional el matrimonio tardío de la cantante Juanita Reina, que (al tiempo que triunfaba laboralmente) “andaba navegando por los treinta/sin el amor que tanto deseaba”. En la versión de Martirio la fuente de desvelo no es el amor, sino la falta de oportunidades profesionales. La aparición de una figura masculina benefactora no se relaciona con el amor romántico, sino con la necesidad de medrar profesionalmente. El tema constituye una explícita e irónica reelaboración del repertorio de

⁹⁵² Quiñones, Cobos Wilkins, y Toscano, *La vuelta a Martirio en 40 trajes*, 98.

la copla clásica que vehicula la enunciación de unas aspiraciones femeninas que no se confinan al ámbito amoroso:

De radio en radio llevaba mi maqueta y no la oían.
y mi alegría se iba consumiendo, y no aparecía
esa persona que enfocara mi carrera
y me sacara de este pozo de ruinas.

Y de momento,
cuando ya nada aliviaba mi locura,
al borde mismo de las drogas duras,
llegaste tú,
con un diseño de producción en la cartera
y se me puso el cuerpo de pantera
cuando dijiste: ¿Quieres grabar conmigo?
¡Un productor! ¡El productor de mi vida!

Los estilismos e interpretaciones de Martirio, cargadas de ironía y teatral exageración, pronto inspiraron a quienes trabajaban con el repertorio folclórico desde la *performace* travesti. Pierrot menciona en este sentido a una artista llamada Lucía Martínez que solía trabajar en Barcelona y estaba especializada, más que en la imitación, en la reinterpretación de las historias que se contaban en las canciones:

En abril de 1987 hacía el número de la Martirio en Estoy mala. Salía de la cama con una imagen de maruja total y lamentando mi estado de salud. Tras el guitarrero fuerte, hacía un cambio de imagen más Martirio. Me hacía un batido de pastillas (eran caramelos de colores) que me inyectaba con una gran jeringa. La segunda versión del número es cuando se recupera y consigue trabajo. En el escenario montaba una mesa de despacho con máquina de escribir, teléfono y un marco con la foto de mis supuestos hijos (...). El otro número de la Martirio esa La noche es guy. La peineta lucía luces y el vestido era totalmente plateado. Lo hacía en la discoteca Kiss.⁹⁵³

Esta versión travesti espectaculariza cuestiones ya presentes en las canciones y reinscribe una ironía que -a diferencia de lo que sucedía con la veta dramática de la copla, inspiradora también de múltiples versiones transformistas y *drag-* ya está más que presente en la *performance* de Martirio, heredera en ese sentido de la vertiente humorística de la copla de la que hablábamos a colación de temas como “La niña de la estación”, “Tu abuela Carlota” o “Lolita la musaraña”.

⁹⁵³ Pierrot, *Un «falo» lo tiene cualquiera*, 208.

Esta veta cómica es explorada también por La Shica, nombre artístico de Elsa Rovayo (Ceuta, 1976) que, como resume Michael Arnold, “incorpora en el escenario el flamenco y la danza moderna, fusionando musicalmente el cuplé y la copla con el rap y el hip-hop, resultando un producto artístico que ella llama copla dura”.⁹⁵⁴ Si colaboraciones con artistas como la propia Martirio La Shica hace un uso tanto lúdico como subversivo del humor (especialmente interesante en este sentido resulta la interpretación de ambas de “Las mil calorías” -una aproximación paródica a los efectos perniciosos de la cultura de la dieta para las mujeres- durante un concierto al que la cantante onubense acudía como invitada),⁹⁵⁵ en su repertorio personal lleva a cabo una reelaboración de la copla que aúna la parodia con un contenido explícitamente feminista.

En su primer disco, *Trabajito de chinos* (2008), incluye una personal versión de “María de la O” y un tema inédito titulado “El probador” que aborda, en un tono decididamente humorístico, la cuestión de los encuentros sexuales efímeros. Este tema -que en coplas como “Tatuaje” era fuente de placer, pero también de sufrimiento- se acomete aquí desde la celebración desdramatizada de la libertad sexual femenina:

A *toítas* las maris le cuento
un secreto de un vicio que tengo
mu poco discreto
me va la jarana de los probadores
me pierde catarlo con nuevos amores
Y me lanzo a la calle de casa
busco al zángano más vacilón
que compruebe conmigo la raza,
y me de la carnaza de su corazón.

En *Supercop* (2010), su segundo álbum, la copla tiene un papel protagónico, al igual que en su tercer trabajo (*Esa*, 2015), donde versiona -entre otras- “Yo soy esa” y “La bien pagá”. También en los diferentes espectáculos en los que ha participado -como *Espain: dolor del bueno*

⁹⁵⁴ Michael Arnold, «De cuplé punk a copla dura: La Shica, mitopoesía, relectura y transgresión», en *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, ed. Enrique Encabo (Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019), 239, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8440674>.

⁹⁵⁵ *LA SHICA vs MARTIRIO. LAS MIL CALORÍAS.*, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=CseyoPVJT9w>.

(2013 – 2014), en colaboración con Andrés Buenaflente- la relectura de la copla ha funcionado como eje vertebrador.

El álbum *Supercop* toma su título de una de las canciones del mismo: “Supercopleras”. “Ser súper coplera no es sólo cantar copla, es una forma de vida”,⁹⁵⁶ afirma La Shica, que en esta canción -a manera de palimpsesto- reescribe junto a Luis Domercq las historias de protagonistas clásicas de la copla como “La bien pagá”, “La Lirio” o “La Zarzamora”:

Me quité de bien *pagá* porque fortuna me sobra
ahora vivo del veneno porque soy carne de copla
colmillo de seda fina, corazón de kriptonita
la mas bruta de la flores, del barro la más bonita
La peineta *tatuá* como número de serie
en el amor y las penas me la juego a la intemperie
pero al miedo no le presto ni una espina de mis huesos
porque sé que no estoy sola cuando me maten los besos.
Batallón de faraonas que a la vida le hacen frente
la receta es la juntera de nuestra carne valiente
Batallón de faraonas, las que se quieran sumar
y estén libres de ataduras
que lo nuestro es copla dura y lo vamos a celebrar
La lirio ya no es la lirio, se le cayeron las penas
solo llora cuando folla, se ha *cardao* las melenas
y en el café de levante lanza besos con tesoro
la zarzamora responde: le gano la carne al oro
Cuando hacemos nuestro encuentro, la que se forma es delito
que a cañeras no nos ganan ni de coña los Sex Pistols

En su aproximación a esta canción Michael Arnold se sirve de las teorías de desplazamiento y deslegitimación de Duplessis (“reelaboración de la historia en sí” y “reaconocimiento de la trama misma del mito” respectivamente)⁹⁵⁷ para explicar los mecanismos de reescritura que posibilitan este discurso de celebración de cierto “triunfo final de la mujer española después de siglos de hegemonía patriarcal y discursos dominados por los hombres”.⁹⁵⁸

⁹⁵⁶ Europa Press, «La Shica: “Ser súper coplera no es sólo cantar copla, es una forma de vida”» (Europa Press, 16 de febrero de 2010), <https://www.europapress.es/cultura/noticia-shica-ser-super-coplera-no-solo-cantar-copla-forma-vida-20100216131816.html>.

⁹⁵⁷ Arnold, «De cuplé punk a copla dura», 241.

⁹⁵⁸ Arnold, 242.

La reelaboración de La Shica asume algunos componentes de la feminidad coplera como la pasión (“en el amor y las penas me la juego a la intemperie”), pero plantea condicionantes a una entrega amorosa que en la copla clásica se presentaba casi siempre como incondicional (con contadas excepciones como la que encontramos en “Como dos barquitos”). Al verso que enuncia la pasión le sigue una frase significativamente adversativa -“pero al miedo no le presto ni una espina de mis huesos”- que apunta directamente al carácter violento en el que muchas veces desembocaban las relaciones sentimentales sublimadas en las coplas. El argumento se remata con la que constituye la clave del giro de tuerca feminista de la canción: la inclusión de la sororidad. Si las protagonistas de las coplas solían rumiar sus pesares amorosos en soledad e incluso otros personajes femeninos funcionaban a menudo como rivales o parte del sistema de señalamiento social (muchas veces encarnado en la figura de la vecina), en “Supercopleras” las mujeres se unen y sostienen: “porque sé que no estoy sola cuando me maten los besos”.

La relectura feminista de la copla que lleva a cabo La Shica en el plano discursivo se completa con una estética que en algunos aspectos -especialmente en el pelo rapado que con frecuencia ha lucido- contrasta con el modelo de feminidad canónico y aun excesivo asociado a la figura de la folclórica clásica. Aunque con frecuencia emplea flores en el pelo o abanicos durante sus actuaciones, su vocación de ruptura con algunos aspectos canónicos de este género es patente también en el plano estético. En este sentido resulta particularmente interesante una actuación junto a Rodrigo Cuevas durante un concierto en 2019 en la que La Shica apareció caracterizada con un bigote postizo, el pelo peinado hacia atrás y pendientes de aro como los que suele lucir el cantante asturiano (Fig. 68). Juntos cantaron una versión de “Soltera yo no me quedo”, creación de Juanita Reina ya comentada en capítulos anteriores, precedida de una cómica conversación en la que explicitaban todo el significado subcultural de este tipo de canciones sobre el señalamiento social y la soltería: “Cuevas: ¿Tú te acuerdas de que yo me quería casar y todo el pueblo hablando? La Shica: Sí, la gente que es mu *mala*”. La activación *queer* de la letra “él se puso en relaciones con un mocito de Badajoz” es amplificada por el conato de travestismo de La Shica y la indumentaria de Cuevas (ligueros y torso desnudo) y constituye una abierta recuperación -y festejo- de la histórica vinculación entre copla y disidencia sexual.

En esta misma línea de explicitación del parentesco entre copla y realidades *queer* podemos leer “La copla de las tres amigas” de Las Chirigóticas.

Conformada por las actrices y cantantes Teresa Quintero, Ana López Segovia y Alejandra López y el dramaturgo Antonio Álamo, la compañía surgió a raíz del éxito del espectáculo *Chirigóticas* en dentro del marco del Festival Madrid Sur de 2005. Intensamente influida por las formas expresiva del carnaval de Cádiz, ha desarrollado espectáculos como *Juanita Calamidad (Todo el mundo tiene un pasado)*, *Tres monjas y una cabra*, *La maleta de los nervios*, *Chirigóticas: el origen* o *La copla negra*, obra de la que forma parte “La copla de las tres amigas”.

Estrenada el 8 de marzo de 2013, cuenta la historia de un local llamado La Copla Negra donde un regente llamado José Luis “ofrece a sus clientes, además de las actuaciones, la posibilidad de relajarse unos minutos con alguna de las artistas: la Olvido, la Manuela y la Chana. En esta aventura le acompaña su mujer, Mari Carmen, enamorada hasta los tuétanos de ese hombre embustero, miserable y encantador a partes iguales”.⁹⁵⁹ Si la obra incluye el recurso al travestismo (una de las actrices hace el personaje de José Luis y en una ocasión incluso las tres aparecen vestidas de hombre parodiando los ademanes de la masculinidad hegemónica), en este número musical en particular –“La copla de las tres amigas”- se explora el tema del lesbianismo a través del lenguaje de la copla. Teatralidad, humor y esteticismo conviven en este artefacto cultural que emplea asimismo la reapropiación del insulto, que se convierte en elemento de afirmación:

Ay que yo creo que soy bollera
que soy bollera, que soy bollera
¡pues vamos allá y que sea
lo que Dios quiera!

Ataviada con teja y mantilla, vistiendo un sujetador negro apenas cubierto por una pieza de encaje a modo de mantón, la intérprete de estos versos despliega un pretendidamente exagerado y humorístico dramatismo que es respondido cómicamente por sus compañeras (Fig. 69). Estas injerencias cómicas se sostienen sobre referencias intertextuales a otras canciones cuyo tono serio y trágico contrasta con la resignificación sexual a la que se las

⁹⁵⁹ «Portal Web AECID La compañía de teatro Chirigóticas presenta su espectáculo “La Copla Negra” en Argentina y Uruguay», accedido 26 de marzo de 2023, <https://www.aecid.es/ES/Paginas/Sectores%20de%20Cooperacion/Cultura%20y%20Ciencia/Actividades/2014/2014-06-06-La-compan%C3%ADa-de-teatro-Chirig%C3%B3ticas-presenta-su-espect%C3%A1culo-La-Copla-Negra-en-Argentina-y-Uruguay-.aspx>.

somete (“Y está tirada de bruces/ en el monte de la Olvido”) o sobre réplicas jocosas que contrastan con la simulada solemnidad de la mujer que descubre su lesbianismo:

La Chana: Yo quiero ser como Safo
La gran poeta de Lesbos
Manuela: ¿Safo, Safo? *Sa follao* a medio Cádiz
y ahora quiere al otro medio

La canción fue recibida con entusiasmo en algunos medios LGBTQ+ especializados,⁹⁶⁰ en un panorama cultural todavía huérfano de representación lésbica desdramatizada. Precisamente la cuestión de la visibilidad lésbica es una de las cuestiones que atraviesan la reelaboración de la copla que lleva a cabo la última artista en cuyas aportaciones nos detendremos: María Peláe.

María Peláez Sánchez -conocida artísticamente como María Peláe- es una cantante y compositora nacida en 1990 en Málaga que actualmente tiene dos álbumes en su haber: *Hipocondría* (2017) y *La Folcrónica* (2022). En ambos combina la crítica social, el humor y la fusión musical con raíces andaluzas y apuesta por una estética que, desde un enfoque contemporáneo, reelabora la visualidad asociada a géneros como el flamenco o la copla: en la portada del primer álbum aparece sujetando una flor roja con la piel teñida del mismo color y unos lunares blancos pintados sobre la misma, mientras que en la del segundo -con los pies metidos en barreño lleno de agua- emula la estética de los cuadros de Julio Romero de Torres (Fig. 70). Preguntada por el título del segundo álbum, Peláe sostiene que una “folcrónica es una folclórica de toda la vida contando aquello que ocurre en la actualidad”⁹⁶¹ al tiempo que confirma la influencia que cantantes como Bambino y sobre todo Lola Flores tienen sobre su producción artística.

⁹⁶⁰ En el portal *Ambiente G*, por ejemplo, comentaban: “Olvidad el nuevo disco de Malú. Borrada los hits de Ella Baila Sola de vuestro iPod. Dejad aparcados vuestros vinilos de Mari Trini. Nada de oír la discografía de María del Monte. Aquí está la canción, el temazo, el himno, el hitazo que os acompañará de ahora en adelante”. «Temazo bollo de la semana: “La Copla de las Tres Amigas”», *Ambiente G* (blog), 10 de septiembre de 2013, <https://www.ambienteg.com/musica/temazo-bollo-de-la-semana-la-copla-de-las-tres-amigas/>.

⁹⁶¹ Laura G. Calleja, «María Peláe: “Me acojo que me comparen con Lola Flores”», *ABC*, 27 de noviembre de 2022, <https://www.abc.es/gente/maria-pelae-acojo-comparen-lola-flores-20221127091539-nt.html>.

Esa conexión con la actualidad en su caso incluye la afirmación de un lugar de enunciación lésbico poco frecuente en el panorama musical. En sus propias palabras:

La palabra lesbiana sigue creando un silencio. Es una palabra que parece que tiene que estar omitida porque muchas veces no sabemos por dónde nos viene el tortazo: si por el machismo, si por el patriarcado, si por la LGTBIQfobia. Ya no sabes por dónde te viene, porque incluso dentro del mismo colectivo, los hombres gays no han tratado bien a la mujer lesbiana, no han sido parte del colectivo, se les ha desprestigiado. Y evidentemente no todo el mundo, pero sí es cierto que no ha habido una hermandad y de hecho en el mismo pregón lo dije, que me da igual decirlo ahora, porque en el pregón ya lo dije, que si todos nos juntáramos y nos uniéramos más, ya no seríamos tan minoría porque seríamos una jartá.⁹⁶²

Este discurso no se limita a sus intervenciones públicas, sino que encuentra un lugar en su música. Especialmente explícito es en este sentido el tema “Que vengan a por mí”, abiertamente concebido como respuesta al auge de la extrema derecha, sobre el que comenta: “Sabiedo dónde estoy, en cuanto a mujer lesbiana andaluza, todo lo que llevo detrás..., ¿por qué me voy a callar? Ya que tengo un altavoz, voy a aprovecharlo”.⁹⁶³ Con un tono más lúdico tematiza la socialización lésbica en la canción “Las Niñas” y en “Mi tío Juan” -su tema más interesante para el propósito de esta tesis- homenajea abiertamente el vínculo entre copla y comunidad LGTBQ+.

La canción (creada, como todo el disco, en colaboración con Alba Reig) plantea con un tono celebratorio y desenfadado -comienza de hecho con una carcajada- el tema de la diversidad sexual. Frente al ambiente festivo y libre de “Sodoma y Gomorra” (representado en el videoclip, dirigido por Javier Alonso, por una *drag* y una pareja de chicos que bailan y se divierten juntos), la alternativa del armario se muestra como un “dolor”:

Jaja Sodoma y Gomorra
Gomorra y Gamarra
que aquí el que entra su mal espanta
y líate si quieres la manta
que el que no lo dice es porque se aguanta
Un secreto a voces
un dolor de espalda

⁹⁶² Gema Hospido, «María Peláe: “Aún decir lesbiana provoca un silencio”», Glamour España, 27 de junio de 2022, <https://www.glamour.es/articulos/maria-pelae-lgtbiq>.

⁹⁶³ Daniel Ródenas, «María Peláe: “Como mujer lesbiana andaluza, ¿por qué me voy a callar? Voy a aprovechar mi altavoz”», Shangay, 16 de diciembre de 2022, <https://shangay.com/2022/12/16/maria-pelae-como-mujer-lesbiana-andaluza-por-que-me-voy-a-callar-voy-a-aprovechar-mi-altavoz/>.

una caja de Pandora
de esas cosas que pasan
Lo que se mantiene *callao* y duele en el alma
este es mi tío Juan y las cosas de su casa

El tío Juan no es otro de Juan el Golosina, a quien mencionábamos en el capítulo anterior a colación de su estrecha relación con Lola Flores y su papel en la escena transformista de la transición. Juan participa en el videoclip y su presencia corrobora la conexión genealógica con la *queerness* coplera contenida también en la letra (Fig. 71):

A mi tío le encanta la copla
va hecho un pincel y se hace los pies
tío Juan es el *queen* de la pista clava el
Single lady de la Beyonce
No hay quien pose mejor en la foto
él es un cacho pan, siempre tiene salía
él no para de hablar de su amigo
es que lo de mi tío lo vio hasta mi tía
Ay, Juan Antonio, está *casao* compuesto y con novio
Alirongo, por menos de esto ponen dos rombos

El gusto por la copla como marcador subcultural (junto al cuidado por la apariencia) y la referencia intertextual a “Compuesto y sin novia” acaban de trazar la inclusión de esta canción en la larga genealogía de celebración de la diversidad sexual con los mimbres de la copla y de una expresión irónica emparentada con lo camp que venimos abordando en esta tesis.

Fig. 66 Portadas de discos de Martirio

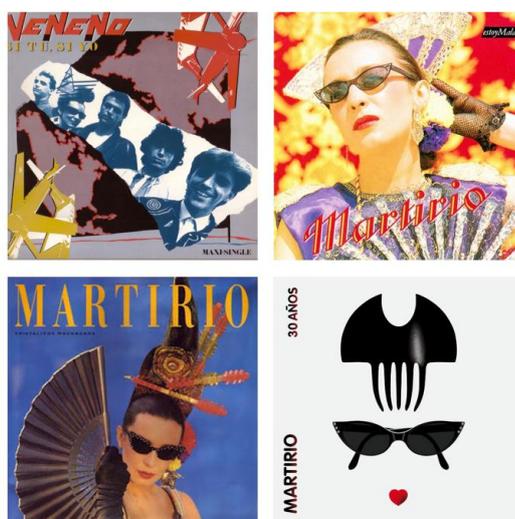


Fig. 67 Martirio fotografiada en 1986 por Ana Torralva



Fig. 68 La Shica y Rodrigo Cuevas interpretando “Compuesta y sin novio” durante un concierto en Madrid



Fig. 69 Imágenes del videoclip de “La copla de las tres amigas” (Chirigóaticas, 2013)



Fig. 70 Portadas de los dos discos de María Peláe



Fig. 71 Imágenes del videoclip de “Mi tío Juan” (María Peláe, 2021)



CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis hemos centrado nuestros esfuerzos en identificar por un lado aquellas características de la copla que explicaban su estrecha e histórica vinculación tanto con la comunidad LGTBQ+ en general como con las prácticas camp en particular y por otra parte hemos intentado analizar y explicar la pervivencia de estas prácticas en torno a la canción española. El estudio sobre la penetración del concepto de camp en el panorama cultural español de los años setenta nos ha dado una temprana clave de su vinculación con la copla, inicialmente relacionada con cierta recuperación nostálgica leída por algunos intelectuales como *snob* e incluso reaccionaria. Si en el ámbito literario se consolidó como un término que denotaba la inclusión de elementos de la cultura de masas en unos textos que oscilaban entre el carácter lúdico y las tentativas democratizadoras, en la televisión y en la industria musical se empleó como etiqueta comercial para vehicular el gusto retro por géneros como el cuplé, el bolero o la copla. El espacio televisivo “Mundo camp” se preguntaba en 1971 “¿Puede la copla ser camp?” y solo un año después se lanzaba a la venta un disco titulado *El mundo camp de Estrellita Castro* que confirmaba -junto a un nada desdeñable conjunto de títulos similares- la utilización de este término anglosajón como etiqueta comercial destinada a reavivar el interés por géneros que en ese momento se consideraban pasados de moda pero que estaban siendo objetos de cierta recuperación. Estos primeros usos del término camp en España correspondían a cierta visión sontangiana que, desde “Notas sobre el camp”, había opacado el contenido *queer* de lo camp. El componente LGTBQ+ de lo camp (que en el ámbito anglosajón sería reivindicado, entre otros, por Newton, Babuscio o Meyer), comienza a explicitarse en el contexto español a través de autores como Gil de Biedma o Terenci Moix, cuyas observaciones y reelaboraciones literarias sobre el vínculo entre copla, homosexualidad y camp han sido reiteradamente citadas en esta tesis.

En nuestra aproximación a este fenómeno hemos otorgado especial atención a la particular relación de la copla con las nociones de *kitsch*, cursilería, melodrama e inadecuación dentro de un marco de sistemático desplazamiento de lo femenino y lo popular que, al tiempo que separaba este artefacto cultural en los difusos límites del “buen gusto” -entendido, siguiendo a Bourdieu, como un constructo social erigido desde la hegemonía- sentaba las bases del interés *queer* por el mismo.

Dentro de nuestro estudio del corpus clásico de la copla en vinculación con lo *queer* hemos distinguido por un lado un mecanismo subcultural de identificación homosexual con lo femenino particularmente perceptible en las interpretaciones dramáticas y trágicas de las folclóricas -punto en el que hemos seguido las pioneras aportaciones de Alberto Mira- y por otra parte una veta humorística de la copla en la que, siguiendo a Santiago Lomas, hemos encontrado la puesta en acción de estrategias decididamente camp. Canciones como “A la lima y al limón”, “La niña de la estación”, “Con los dedos de la mano”, “Lolita la musaraña” o “Compuesta yo no me quedo” constituyen una vía cómica de la canción española que trabaja -desde el distanciamiento comprometido- con las transgresiones femeninas y algunos arquetipos relacionados con el buen gusto como el estereotipo de la “señorita cursi”. Por otra parte, dentro también del cuarto capítulo, hemos estudiado las prácticas escénicas de los llamados cancioneros: cantantes que, como Antonio Amaya, Tomás de Antequera o Rafael Conde el Titi que consideramos que evidenciaron la condición de la copla de refugio de una cierta *queerness* ibérica -punto en el que seguimos los postulados de Alicia Navarro a propósito del flamenco- al tiempo que dedicaron parte de su repertorio a la exploración camp del imaginario de la copla.

En el quinto capítulo hemos abordado distintas etapas del camp post-Stonewall elaborado en torno al lenguaje de la copla. Sobre las prácticas de la Transición -entre las que hemos distinguido la consolidación pública de la folclórica como diva gay en publicaciones dirigidas a público homosexual como *Party* o *Pierrot*, la larga tradición del transformismo coplero y finalmente las relecturas desde la contracultura de creadores como Nazario, Ocaña, Almodóvar o Costus- hemos concluido que supusieron un afloramiento público de las prácticas subculturales que habían permanecido ocultas durante el franquismo al tiempo que estaban marcadas por un fuerte componente vivencial y memorialístico y también -como sostiene Yarza- una cierta vocación de relectura política del *kitsch* franquista. En los artefactos culturales estudiados a continuación -las películas *Las cosas del querer* (Javier Chávarri, 1989) y *Yo soy esa* (1990), el *sketch* de Martes y trece o la trayectoria artística de Falete- encontramos distintas modulaciones del camp coplero con diferentes usos del humor, la reapropiación *queer* del insulto, la teatralidad, la ironía o -en el caso de la figura de Isabel Pantoja en *Yo soy esa*- en la reinscripción de ciertas dinámicas subculturales relacionadas con la adoración a la diva folclórica.

Sobre las manifestaciones culturales que más recientemente han trabajado con el imaginario de la copla desde un lugar de enunciación abiertamente *queer*, empleando a menudo estrategias expresivas propias del camp, encontramos de nuevo una diversidad que va desde la celebración irónica y la relectura de estéticas relacionadas con el mal gusto como el *kitsch* y el *trash* (en el caso de Orojondo y Tabares en estrecha vinculación con el humor y la cultura vernácula de Internet) hasta la explicitación de un deseo de inserción en una genealogía *queer* propia -presente en las prácticas *drag* de Nacha la Macha y algunas jóvenes concursantes de *Drag Race España* y especialmente evidente y politizado en el caso del colectivo *drag* autogestionado Las Niña- que llega a tomar los visos de un discurso abiertamente antifascista empleando la figura de la folclórica en el caso de “Por España”, de Samantha Hudson. Postulamos que estos ejemplos recientes de prácticas que revisitan la copla desde lo *queer* despliegan -además del disfrute lúdico inherente al camp- una doble intención: establecer la conexión con una genealogía propia al margen de la hegemonía anglosajona (y dentro de eso celebrar la especificidad de los mecanismos de supervivencia *queer* ante la represión franquista) y celebrar -en consonancia con las políticas *queer*- de formas alternativas de movilización, hasta hace poco ninguneadas por buena parte del activismo tradicional de corte asimilacionista.

Con respecto a la agencia femenina en el camp coplero, hemos abordado prácticas que, como las de Martirio, La Shica, Las Chirigótica o María Pelae, consideramos interesante leer desde los mimbres de lo camp en tanto que reinventan, desde lo femenino, los estereotipos de género contruidos en torno a la folclórica haciendo uso de la teatralidad, la ironía, la inadecuación, la artificialidad y el exceso.

Sostenemos que las reelaboraciones camp de la copla no son tanto la apropiación de una manifestación cultural *mainstream* y por tanto muchas veces entendida como eminentemente heterosexual, sino una reconexión con la labor de creadores *queer* como Rafael de León y con la autoconciencia y complicidad para con el colectivo LGBTQ+ de muchas de las folclóricas (especial, pero no exclusivamente, Lola Flores y Rocío Jurado). Si bien creemos que el camp opera cierta resemantización sobre lo *kitsch*, en las prácticas camp que trabajan con el imaginario de la copla -solo parcialmente coincidente con lo *kitsch*, como hemos explicado- encontramos más bien un entronque genealógico con cierto discurso disidente que siempre estuvo ahí en tanto que refugio de la *queermees* ibérica.

Si durante la dictadura la copla había operado como coartada de esta *queerness*, en décadas inmediatamente posteriores sirvió para reciclar desde un distanciamiento irónico no carente de compromiso la cultura popular cooptada por el franquismo, así como ahondar en un ejercicio de revisión de la propia educación sentimental. En las generaciones posteriores ha vehiculado una reelaboración de los mecanismos de exceso, teatralidad y conexión con el lenguaje de lo que a menudo se ha catalogado como cierta inadecuación estética y sentimental que ha sido celebrada desde lo *queer* como puro goce y como reivindicación política que articula el deseo de establecer una genealogía propia.

En resumen, las prácticas examinadas -desde la subcultura homosexual en torno a la copla durante el franquismo hasta las más recientes reelaboraciones de la misma desde un discurso abiertamente *queer*- constituyen, a partir de un espacio a menudo ambivalente entre el goce y la transgresión, entre la expresión de la subjetividad y la negociación de una identidad compartida, una genealogía intermitente que no solo celebra las estrategias *queer* de supervivencia de la era de la represión, sino que encuentra en la copla un horizonte teñido de posibles desde el que -puestas de peineta y mantilla- continuar generando fisuras.

BIBLIOGRAFÍA

- 1978 *Programa Cantares TVE Lola Flores*, 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=MNI83k-HIMQ>.
- ABC. «Libros nuevos». 19 de julio de 1972.
- ABC. «Luis Miguel Dominguín y su personal mundo “camp”». 20 de septiembre de 1973.
- ABC. «Mercedes Vecino en sala Oasis». 22 de diciembre de 1973.
- «Actividad - Campceptualismos del sur | MACBA Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona», 19 de noviembre de 2012. <https://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/campceptualismos-sur>.
- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Tres Cantos: Akal, 2011.
- Agüero, Silvia, y Nicolás Jiménez. *Resistencias gitanas*. Libros.com, 2020.
- Aldora, Juan de. «La España de Sternberg y Marlene». *Starta, revista cinematográfica*, 29 de julio de 1935.
- Aliaga, Juan Vicente, y Patricia Mayayo, eds. *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. Madrid: This Side Up, 2013.
- Almodóvar, Pedro. «¿Qué he hecho yo para merecer esto?», 1984.
- Alonso González, Celsa. «1900-1936: Modernización, nacionalización y cultura popular». En *Creación musical, cultural popular y construcción nacional en la España contemporánea, 2010*, ISBN 978-84-89457-45-4, págs. 105-142, 105-42. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- Alonso Martínez, Ana. «Visita a...Sara Montiel». *Casa Viva. Revista de interiorismo y decoración*, febrero de 1983.
- Álvarez Uria, Amaia, Raquel (Lucas) Platero Méndez, y María Rosón Villena. «El “estilo de la carne” en Maikrux y Falete: feminidad, humor y agencia». *Feminismo/s*, n.º 24 (2014). <https://doi.org/10.14198/fem.2014.24.07>.
- Amadori, Luis César. «Me casé con una estrella», 1951.
- Amícola, José. «Camp Followers. Estética Camp y nueva carnavalización». Universidad Nacional de Mar del Plata, 2002.
- . *Camp y posvanguardia: manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Amorós, Andrés. *Subliteraturas*. Esplugues de Llobregat: Editorial Ariel, 1974.
- Anastasio, Pepa. «¿Género Ínfimo? El Cuplé y La Cupletista Como Desafío». *Journal of Iberian and Latin American Studies* 13, n.º 2-3 (agosto de 2007): 193-216. <https://doi.org/10.1080/14701840701776322>.

- Ander, Álex. «Entrevista a Juan Díaz “el golosina”». En *Flores para Lola: una mirada queer y feminista sobre la faraona*, editado por Carlos Barea, 147-66. Madrid: Editorial Dos Bigotes - Editorial Egales, 2023.
- Andreu Miralles, Xavier. *El descubrimiento de España: mito romántico e identidad nacional*. Primera edición. Taurus historia. Barcelona: Taurus, 2016.
- Antonio Amaya - *Sabor a Lolas (1992)*, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=szjDnOxSj30>.
- Arce Bueno, Julio. «Paco España y el travestismo escénico durante la transición». *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical* 13, n.º 2 (2020): 106-30.
- . «¡Por marica y por rojo! Miguel de Molina y las políticas de la memoria». Info:eu-repo/semantics/article. Universidad Alberto Hurtado, agosto de 2019. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/58198/>.
- . «Recepción en La Granja. Franco, las “folclóricas” y las más altas jerarquías». En *Copla, ideología y poder*, editado por Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo, 49-63. Dykinson, 2020.
- Architectural Digest España. «Un ‘Todo a 100 (euros)’ con las villanas del siglo XX retratadas por el artista Cristóbal Tabares», 13 de julio de 2022. <https://www.revistaad.es/arte/articulos/retratos-famosas-siglo-xx-cristobal-tabares>.
- Arévalo, Luciano Nicolás, y Tomás Manuel Gomáriz. «“Mother Newton”: Contribuciones de Mother Camp de Esther Newton a la teoría de la performatividad de Judith Butler y los estudios queer». Accedido 9 de septiembre de 2022. <http://jornadascinig.fahce.unlp.edu.ar/v-jornadas-y-III-congreso-2018/actas/Gomariz.pdf/view?searchterm=>.
- Arlequin. «El retorno de Sara Montiel». *ABC Madrid*, 7 de octubre de 1971.
- Arnold, Michael. «De cuplé punk a copla dura: La Shica, mitopoesía, relectura y transgresión». En *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, editado por Enrique Encabo, 239-45. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8440674>.
- Arroyo, José. «Queering the Folklore: Genre and Re-Presentation of Homosexual and National Identities in Las Cosas Del Querer». En *Musicals: Hollywood and Beyond*, editado por Bill Marshall, Robynn Stilwell, y Robynn Jeananne Stilwell, 70-80. Intellect Books, 2000.
- ASALE, RAE-, y RAE. «camp | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 17 de noviembre de 2022. <https://dle.rae.es/camp>.
- . «españolada | Diccionario de la lengua española». «Diccionario de la lengua española» - Edición del Tricentenario. Accedido 3 de marzo de 2023. <https://dle.rae.es/españolada>.
- Ayuso, Mariano. «Editorial». *Comics camp, comics in*, enero de 1972.
- Babuscio, Jack. «Camp and the Gay Sensibility». En *Gays and Film*, editado por Richard Dyer, 40-57. London: BFI, 1977.

- BAMBINO «MI AMIGO» FLORIDA PARK II, 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=62UdBHiXzUE>.
- Barahona, Pepe. «Maricón de España: “No viviré con miedo. El folclore nos pertenece más que a ellos”». *elconfidencial.com*, 24 de enero de 2021.
https://www.elconfidencial.com/espana/2021-01-24/movimiento-marica-orgullo-facha-folclore-pertenece_2908792/.
- Bécquer, Gustavo Adolfo. «Rimas y leyendas». Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Accedido 12 de marzo de 2023. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rimas-y-leyendas-0/html/00053dfc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_4.html.
- Belbel, María José. «Yes, we camp. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español». En *Desacuerdos. 7: Feminismos*, 160-73. Barcelona: Museu d'Art Contemporani, 2012.
- Benavente, Jacinto. «Lo cursi». En *Teatro*, de Jacinto Benavente, 61-178. Madrid : F. Fé, 1904.
- Benet, Vicente J., y Vicente Sánchez-Biosca. «La españolada en el cine». *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, 2013, 560-91.
- Benjamin, Walter. «Dream Kitsch». En *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, editado por Michael William Jennings, Brigid Doherty, y Thomas Y. Levin, 236-41. Cambridge: Belknap Press, 2008.
- . *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México: Ítaca, 2003.
- . *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Benshoff, Harry M., y Sean Griffin. *Queer images: a history of gay and lesbian film in America. Genre and beyond*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield Pub, 2006.
- Bergman, David, ed. *Camp grounds: style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- Berrey, Lester V. *The American Thesaurus of Slang*. New York, Crowell, 1953.
- Berrocal, Carla. *Doña Concha: la rosa y la espina*. Barcelona: Reservoir Books, 2021.
- Bhabha, Homi. *El Lugar de La Cultura*. Ediciones Manantial, 2007.
- «Bienvenidas reinas». *Drag Race España*. Atresplayer Premium, 30 de mayo de 2021.
- Binkley, Sam. «Kitsch as a Repetitive System: A Problem for the Theory of Taste Hierarchy». *Journal of Material Culture* 5, n.º 2 (julio de 2000): 131-52.
<https://doi.org/10.1177/135918350000500201>.
- Blas Vega, José. *La canción española: de la Caramba a Isabel Pantoja*. Madrid: Taller El Búcaro, 1996.
- Bolton, Andrew. *Camp: notes on fashion*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 2019.

- Boone, Joseph A. «Vacation Cruises; or, The Homoerotics of Orientalism». *PMLA* 110, n.º 1 (enero de 1995): 89-107. <https://doi.org/10.2307/463197>.
- Booth, Mark. *Camp*. Londres: Quartet Books, 1983.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Traducido por María del Carmen Ruiz de Elvira. Madrid: Taurus, 1998.
- Bredbeck, Gregory W. «Narcissus in the Wilde. Textual cathexis and the historical origins of queer Camp». En *The Politics and poetics of camp*, editado por Moe Meyer, 51-74. Londres: Routledge, 1994.
- Brennan, Niall, y David Gudelunas, eds. *RuPaul's Drag Race and the Shifting Visibility of Drag Culture*. Cham: Springer International Publishing, 2017. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-50618-0>.
- Brien, Alan. «Camper's guide». *New Statesman*, 1967.
- Broch, Hermann. *Kitsch, Vanguardia y El Arte Por El Arte*. Barcelona: Tusquets Editor, 1979.
- Bronski, Michael. *Culture Clash: The Making of Gay Sensibility*. Boston: South End Press, 1984.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Burgos, Antonio. «Un escritor colombiano ya muerto, Premio Planeta». *ABC*. 17 de octubre de 1972.
- Butler, Judith. «Acerca del término queer». En *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, 313-. Paidós, 2002.
- Calero-Carramolino, Elsa. «La Copla y El Exilio de Miguel de Molina (1942-1960)». Accedido 22 de noviembre de 2022. https://www.academia.edu/19827457/La_copla_y_el_exilio_de_Miguel_de_Molina_1942_1960_.
- Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos, 2003.
- Calleja, Laura G. «María Peláe: "Me acongoja que me comparen con Lola Flores"». *ABC*, 27 de noviembre de 2022. <https://www.abc.es/gente/maria-pelae-acojona-comparen-lola-flores-20221127091539-nt.html>.
- Cantò, Assumpta Sabuco i. «Trans-Visibilities and Sexual Politics: Temporary Passages in Spanish Popular Cultures». *The Age of Human Rights Journal*, n.º 18 (23 de junio de 2022): 19-37. <https://doi.org/10.17561/tahrj.v18.7063>.
- Carbayo Abengoza, Mercedes. «Modernas y posmodernas: de Juanita Reina a Martirio en la búsqueda de prototipos femeninos para el siglo XX». En *Prototipos e imágenes de la mujer en los siglos XIX-XX*, editado por Amparo Quiles Faz, María Teresa Sauret Guerrero, y Universidad de Málaga, 151-73. Atenea : Estudios sobre la mujer 37. Málaga: Universidad de Málaga, 2002.

- Carmen Flores «Cobarde» *Tablao de Lola*, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=dhgRxd1g4ug>.
- Carpio, Leticia Vázquez. «Artificialidad: un acercamiento a la obra de Cristobal Tabares». *Estúdio: artistas sobre otras obras*, n.º 11 (2015): 83-92.
- Carvento, Carlos. «Las otras Lolos». En *Flores para Lola: una mirada queer y feminista sobre la faraona*, editado por Carlos Barea, 101-11. Madrid: Editorial Dos Bigotes - Editorial Egales, 2023.
- Castellet, J. M., ed. *Nueve novísimos poetas españoles*. Poética 32. Barcelona: Ediciones Península, 2001.
- Cayuela Sánchez, Salvador. *Por la grandeza de la patria: la biopolítica en la España de Franco, 1939-1975*. Primera edición. Sección de obras de sociología. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Celeste Olalquiaga. *The Artificial Kingdom*. Nueva York: Pantheon Books, 1998.
- Chapman, Robert L., y Barbara Ann Kipfer. *American Slang*. Nueva York: Harper Perennial, 1998.
- Chauncey, George. *Gay New York: The Making of the Gay Male World, 1890-1940*. Londres: Flamingo, 1995.
- Chávarri, Jaime. «Las cosas del querer», 1989.
- Chueca, Federico, y Miguel Ramos Carrión. *Agua, azucarillos y aguardiente : pasillo veraniego, original, en verso y prosa*. Madrid : R. Velasco [impresor], 1899. <http://archive.org/details/aguaazucarillosy472chue>.
- Chueca, Federico, Joaquín Valverde, y Felipe Pérez y González. *La gran vía : revista madrileña cómico-lírica, fantástico callejera en un acto y cinco cuadros*. Madrid : R. Velasco [impresor], 1910. <http://archive.org/details/lagranvarevist00chue>.
- «Cirope de Freza (@ciropedefreza) • Fotos y videos de Instagram». Accedido 23 de marzo de 2023. <https://www.instagram.com/ciropedefreza/>.
- Cleto, Fabio, ed. *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject; a Reader*. Edimburgo: Edinburgh Univ. Press, 2008.
- . «Introduction: Queering the Camp». En *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject; a Reader*, editado por Fabio Cleto, 1-42. Edimburgo: Edinburgh Univ. Press, 2008.
- . «The Spectacles of Camp». En *Camp: notes on fashion*, editado por Andrew Bolton. New York: Metropolitan Museum of Art, 2019.
- Clúa Ginés, Isabel. «Criaturas de exhibición: La celebridad femenina en el fin de siglo». En *Resistir o derribar los muros: Mujeres, discurso y poder en el siglo XIX*, 155-63. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/resistir-o-derribar-los-muros-mujeres-discurso-y-poder-en-el-siglo-xix/>.
- . *Cuerpos de escándalo: celebridad femenina en el fin-de-siècle*. Icaria, 2016.

- . «Las chicas sólo quieren divertirse: mujeres y géneros populares». En *Máxima audiencia: cultura popular y género*, editado por Isabel Clúa Ginés, 31-52. Centre Dona i Literatura, 2011.
- Cohan, Steven. *Incongruous entertainment: camp, cultural value, and the MGM musical*. Durham: Duke University Press, 2005.
- Colmeiro, José. «Canciones Con Historia: Cultural Identity, Historical Memory, and Popular Songs». *Journal of Spanish Cultural Studies* 4, n.º 1 (marzo de 2003): 31-45. <https://doi.org/10.1080/1463620032000058668>.
- . *Crónica general del desencanto: Vázquez-Montalbán, historia y ficción*. Barcelona: Anthropos, 2014.
- Córdoba García, David. «Teoría queer. Reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad: hacia una politización de la sexualidad». En *Teoría queer: políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*, 21-66. Barcelona: Egales, 2005.
- Core, Philip. *Camp: The Lie That Tells the Truth*. Nueva York: Delilah Books, 1984.
- Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. 3. ed. muy rev. y Mejorada. Biblioteca románica hispánica : 5, Diccionarios ; [2]. Madrid: Gredos, 1973.
- Corriente, Federico, y Juan Gil. *La investigación de los arabismos del castellano en registros normales, folklóricos y bajos: discurso leído el día 20 de mayo de 2018 en su recepción pública*. Madrid: Real Academia Española, 2018.
- Costa, Jordi. «Camp». En *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, editado por R. [Lucas] Platero, María Rosón, y Esther Ortega Arjonilla, 65-72. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2017.
- CROSS DRESSER ARRESTED ~ Excuse My Beauty, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=;SilirICPw0>.
- Cruz Casado, Antonio. «Frivolidad y erotismo: Álvaro Rentana, “El novelista más guapo del mundo”». En *Los territorios literarios de la historia del placer: I Coloquio de Erótica Hispana*, 35-48. Montilla: Huerga y Fierro, 1996.
- Dajani, Najat Z. J. «Arabs in Hollywood: Orientalism in Film». University of British Columbia, 2000. <https://doi.org/10.14288/1.0099552>.
- Detienne, Marcel, y Jean Pierre Vernant. *Las artimañas de la inteligencia: la metis en la Grecia antigua*. Madrid: Taurus, 1988.
- Diario 16. «Estrellita Castro». 31 de marzo de 1978.
- Diario de Mallorca. «Entrevista a Sara Montiel», 2 de septiembre de 1971.
- Diario de Mallorca. «Mundo camp», 19 de septiembre de 1971.
- Díaz-Guardiola, Javier. «Cristóbal Tabares: “Soy de la generación que cambió el refranero por expresiones de los vídeos de Youtube”». *ABC*, 3 de octubre de 2018.

https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cristobal-tabares-generacion-cambio-refranero-expresiones-videos-youtube-201810031932_noticia.html.

Díaz-Plaja, Guillermo. «“Historia privada” de Francisco Sitja Príncipe». *ABC Madrid*, 12 de julio de 1973.

Diga «queer» con la lengua afuera, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=46CMcItQzjU>.

Divertido siglo - Programa resumen, 2022. <https://www.rtve.es/play/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/divertido-siglo-programa-resumen/5811549/>.

Doty, Alexander. *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Drushel, Bruce E., y Brian M. Peters, eds. *Sontag and the camp aesthetic: advancing new perspectives*. Lanham: Lexington Books, 2017.

Durán, Gloria G. *Sicalípticas: el gran libro del cuplé y la sicalipsis*. Madrid: La Felguera, 2021.

Dyer, Richard. «It’s Being So Camp as Keeps Us Going». En *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject; a Reader*, editado por Fabio Cleto, 110-16. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press, 2008.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Tusquets, 1995.

El Mundo. «Samantha Hudson “fusila” a Franco en Por España, su nuevo videoclip», 13 de octubre de 2021. <https://www.elmundo.es/f5/escucha/2021/10/13/6166c84afdddf10328b4610.html>.

El Periódico de Aragón. «El ‘pantojismo’ entra en la universidad», 23 de mayo de 2007. <https://www.elperiodicodearagon.com/vida-y-estilo/gente/2007/05/23/pantojismo-entra-universidad-48027102.html>.

Encabo, Enrique. «El balcón de la luna (1962): entre la autarquía y el desarrollismo». En *Copla, ideología y poder*, editado por Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo, 65-77. Madrid: Dykinson, 2020.

———. «El pasodoble Mi jaca: del cuplé a la canción española». En *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios*, editado por Enrique Encabo y Inmaculada Matía Polo, 83-101. Madrid: Dykinson, 2021.

———. «Introducción. Más allá del canon: erotismo, deseo y frivolidad». En *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, editado por Enrique Encabo, 9-38. Madrid: ICCMU, 2019.

Encabo, Enrique, y Inmaculada Matía Polo. «Introducción». En *Copla, ideología y poder*, editado por Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo, 13-21. Madrid: Dykinson, 2020.

Enríquez, Jose Ramón, y Bruce Swansey. «Una conversación con Jaime Gil de Biedma». En *El homosexual ante la sociedad enferma*, editado por Jose Ramón Enríquez, 195-216. Barcelona, 1978.

- Entrevista a Carlos Cano. M^a Dolores Pradera y María Vidal - María la portuguesa*. Accedido 7 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=MeOPWMoJx6w>.
- «Entrevista a Paco España». *¿Dónde estás corazón?* Antena 3, 26 de mayo de 1999.
- E.R. «Rocío Jurado: “lo mejor de los gays: su sentido de la amistad”». *Party*, 25 de marzo de 1980.
- Eribon, Didier. *Insult and the Making of the Gay Self*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Espenschied, Dragan, y Olia Lialina, eds. *Digital Folklore: To Computer Users, with Love and Respect*. Reihe Projektiv. Stuttgart: merz & solitude, 2009.
- Estrellita Castro - Programa Cantares (1978)*, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=WGK0zA5RJEM>.
- F. López, Carlos. «Humana Lola, obsesiva Lola». *Party*, 19 de julio de 1980.
- «Falete en su primera entrevista con Jesús Quintero | Canal Sur Televisión - YouTube». Accedido 19 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=tvnxXdrMHhU>.
- Falete: La dificultad de ser Falete - El Club de la Comedia*, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=epHF6z8QX-E>.
- Fariña, Noelia. «Oro Jondo: “Este calendario quedaría «divino» en el Vaticano”». *El País*. 21 de noviembre de 2017, sec. Tentaciones. https://elpais.com/elpais/2017/11/11/fotorrelato/1510440699_917533.html.
- Farmer, Brett. «The Fabulous Sublimity of Gay Diva Worship». *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies* 20, n.º 2 (59) (1 de septiembre de 2005): 165-95. https://doi.org/10.1215/02705346-20-2_59-165.
- Fay, Richard. «Gayspeak, the Linguistic Fringe: Bona Polari, Camp, Queerspeak and Beyond». *The Margins of the City: Gay Men's Urban Lives, ...*, 1 de enero de 1994.
- Felski, Rita. «3 Imagined Pleasures: The Erotics and Aesthetics of Consumption». En *3 Imagined Pleasures: The Erotics and Aesthetics of Consumption*, 61-90. Harvard University Press, 1995. <https://doi.org/10.4159/9780674036796-005>.
- Fernández, Lluís. *El anarquista desnudo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1979.
- . «Isabel Pantoja, de la leyenda de Paquirri a la cárcel de Alhaurín», 11 de agosto de 2022, sec. Cultura. <https://www.larazon.es/cultura/20220811/g4pntge2hrdg7o6bhdbi5rg3me.html>.
- Fernández, Miguel. «Rafael Rabay, de Marifé a los Pegamoides». Huffington Post, 29 de octubre de 2020. https://www.huffingtonpost.es/entry/rafael-rabay-de-marife-a-los-pegamoides_es_5f99d510c5b6aab57a0efb85.html.
- Fernández, Ramón. «Casa Flora», 1973.
- Ferrando, Carlos. «Rocío, corazón de león». *Party*, 28 de diciembre de 1980.

- Ferrari, Marta B. «La escritura poética de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n.º 26 (2001): 121-30.
- Flores, Val. *Interrupciones: ensayos de poética activista: escritura, política, pedagogía*. Córdoba: Ed. Asentamiento Fernsch, 2017.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. Tres Cantos: Siglo XXI España, 2019.
- Freeman, Elizabeth. *Time binds: queer temporalities, queer histories*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Fuentes Vega, Alicia. *Bienvenido, Mr. Turismo: cultura visual del «Boom» en España*. Madrid: Cátedra, 2017.
- «Fundación 26 de Diciembre». Accedido 10 de marzo de 2023. <https://fundacion26d.org/>.
- Gaines, Malik, y Alex Segade. «Séance in the Dark Theater: Further Notes on the Death of Camp». *The Journal of Aesthetics & Protest* 3 (2003). <https://www.joaap.org/new3/segadegaines.html>.
- Galef, David, y Harold Galef. «What Was Camp». *Studies in Popular Culture* 13, n.º 2 (1991): 11-25.
- Gallego, Mar. «Folclóricas: heroínas de lo ilícito durante la represión franquista», 31 de octubre de 2013. <https://www.pikaramagazine.com/2013/10/folcloricas-heroinas-de-lo-ilicito-durante-la-represion-franquista/>.
- García Carrión, Marta. *Por un cine patrio: cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: Universitat de Valencia, 2013.
- García García, Lidia. *¡Ay, campaneras! Canciones para seguir adelante*. Barcelona: Plan B, 2022.
- . «“Porque tengo mis razones”: copla y memoria queer en la cultura visual contemporánea». En *Visualidades y narrativas de la memoria: espacio urbano, naturaleza, migraciones, tecnología y género*, 303-7. Grupo de Investigación Arte y Políticas de Identidad, 2019. https://www.um.es/arteypoliticasdeidentidad/congreso/?page_id=16961.
- . «Prácticas artísticas offline: Materialidad de la obra de arte en la era post-internet. La pintura de Felipe Rivas San Martín». *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital* 8, n.º 1 (2019): 168-88.
- . «¿Qué tienen “las zarzamoras”? Resistencia camp en bata de cola». En *Cruising Torremolinos: cuerpos, territorio y memoria*, editado por Javier Cuevas del Barrio y Ángelo Néstore, 194-222. Plural. Valencia: Tirant Humanidades, 2022.
- García García, Sergio. «Las canciones de Conchita Piquer y otras alusiones subculturales en la primera poesía de Manuel Vázquez Montalbán». *Cuadernos de Aleph*, n.º 8 (2016): 56-71.
- García Lorca, Federico. *Doña Rosita La soltera o El lenguaje de las flores*. Editado por Luis Martínez Cuitiño. Barcelona: Espasa, 2014.
- García Piedra, Juan Carlos. «Género gramatical y género erótico en la poesía de Rafael de León». *Scriptura*, n.º 19 (2008): 187-200.

- García Piedra, Juan Carlos, y Joan Carles Gil Siscar. «Lunares que entienden: márgenes eróticos de la copla española clásica». En *Diàlegs gais, lesbians, queer: Diàlogos gays, lesbianos, queer*, editado por Julián Acebrón Ruiz y Rafael M. Mérida Jiménez, 51-72. Universitat de Lleida, 2007.
- Garlinger, Patrick Paul, y H. Rosi Song. «Camp: what's Spain got to do with it?» *Journal of Spanish Cultural Studies* 5, n.º 1 (2004): 3-12. <https://doi.org/10.1080/1463620032000173741>.
- Giesz, Ludwig. *Fenomenologia del Kitsch: una aportación a la estética antropológica*. Barcelona: Tusquets, 1973.
- Gil Segovia, Juan, y Clara Isabel Arribas Cerezo. «Los (medios) no muertos. Retromanía, multinacionales y paradojas.» *Caracteres: estudios culturales y críticos de la esfera digital* 5, n.º 1 (2016): 41-67.
- Gil Vázquez, Asier Gil, y Santiago Lomas Lomas Martínez. «Creadores queer y secundarias camp: feminidades cómicas y transgresoras en el cine clásico español». *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1, n.º 1 (2021): 25-35. <https://doi.org/10.5209/eslg.75447>.
- Giménez-Rico, Antonio. «Vestida de azul», 1983.
- Giorgi, Arianna. «¿Es el dandi un petimetre? Aproximación a la imagen de una nueva masculinidad en España». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, n.º 36 (2019): 18.
- Gledhill, Christine, ed. *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: BFI Pub, 1987.
- Goicoechea, Gonzalo, y Eloy de la Iglesia. *Galopa y corta el viento*. Madrid: Niños Gratis*, 2022.
- Gómez Calderón, Bernardo. *Ladrón de fuego. La obra en prensa de Francisco Umbral*. Málaga: Asociación para la Investigación y el Desarrollo de la Comunicación, 2004.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Ensayo sobre lo cursi*. Madrid: Moreno-Ávila Editores, 1988.
- González Aja, Teresa. «Monje y soldado. La imagen masculina durante el franquismo». *RICYDE. Revista Internacional de Ciencias del Deporte* 1, n.º 1 (2005): 64-83.
- Greenberg, Clement. *Art and culture: critical essays*. Boston: Beacon Press, 1984.
- . «Avant-Garde and Kitsch». En *Art and culture: critical essays*, 3-21. 212. Boston: Beacon Press, 1984.
- Guilbert, Georges-Claude. *Gay Icons: The (Mostly) Female Entertainers Gay Men Love*. Jefferson: McFarland, 2018.
- Güisto*, 2006. <https://www.youtube.com/watch?v=Q6tmRHNx42M>.
- Halberstam, Jack. *Masculinidad femenina*. Traducido por Javier Sáez. Barcelona: Egales, 2018.
- Hall, Stuart. «Encoding and decoding in the television discourse». En *CCCS Selected Working Papers*, editado por Ann Gray, Jan Campbell, Mark Erickson, Stuart Hanson, y Helen Wood. Londres: Routledge, 2007.

- Halperin, David M. *How to Be Gay*. Cambridge: Belknap Press, 2012.
- . «The Normalization of Queer Theory». *Journal of Homosexuality* 45, n.º 2-4 (23 de septiembre de 2003): 339-43. https://doi.org/10.1300/J082v45n02_17.
- Harris, Daniel. *The Rise and Fall of Gay Culture*. Nueva York: Hyperion, 1997.
- Harvey, Keith. «Translating Camp Talk: Gay Identities and Cultural Transfer: The Translator: Vol 4, No 2». Accedido 24 de octubre de 2022. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556509.1998.10799024>.
- Henry, Mancini, Andrews Julie, y Bricusse Leslie. «The Shady Dame From Seville». Sound. Musicnotes.com. Alfred Publishing Co., Inc., 8 de abril de 2003. <https://www.musicnotes.com/sheetmusic/mtd.asp?ppn=MN0044857>.
- Hofler, Robert. «Cult Tuner Pitches Camp on Broadway». *Variety* (blog), 19 de agosto de 2002. <https://variety.com/2002/legit/markets-festivals/cult-tuner-pitches-camp-on-broadway-1117871471/>.
- ¡Hola! «Extraño festejo de cumpleaños (46) de Sara Montiel», 13 de marzo de 1976.
- ¡Hola!, 4 de febrero de 1978.
- «Homer's Phobia». *The Simpsons*. FOX, 16 de febrero de 1997.
- Horn, Katrin. *Women, camp, and popular culture*. Cham: Palgrave Macmillan, 2017.
- Hospido, Gema. «María Peláe: “Aún decir lesbiana provoca un silencio”». *Glamour España*, 27 de junio de 2022. <https://www.glamour.es/articulos/maria-pelae-lgtbiq>.
- Hotz-Davies, Ingrid, Franziska Bergmann, y Georg Vogt, eds. *The Dark Side of Camp Aesthetics: Queer Economies of Dirt, Dust and Patina*. Londres: Routledge, 2017.
- Howard, Philip. *New Words for Old*. Londres: Unwin, 1980.
- Huard, Geoffroy. «La huída a la capital: la emigración homosexual durante la dictadura franquista». En *Cruising Torremolinos: cuerpos, territorio y memoria*, editado por Javier Cuevas del Barrio y Àngelo Néstore, 49-70. Valencia: Tirant Humanidades, 2022.
- Hueso Fibla, Silvia. «“Ya no estás más a mi lado, corazón”: estética Camp en América Latina». Universitat de València, 2012. <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=5J%2Bbe%2Fb8Dqk%3D>.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: Teachings of Twentieth Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. filosofía e historia. Buenos Aires: Hidalgo, 2002.
- Hyde, Montgomery. *The Other Love: An Historical and Contemporary Survey of Homosexuality in Britain*. Londres: Heinemann, 1970.

- Ineditad. «Cristóbal Tabares - Obras disponibles en Ineditad Galería». Accedido 21 de marzo de 2023. <https://ineditad.com/cristobal-tabares>.
- «ISABEL PANTOJA Y JOSÉ LUIS PERALES - Era mi vida el -Buenos días tristeza - YouTube». Accedido 10 de marzo de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=HNIWftXougg>.
- Isherwood, Christopher. *The World in the Evening*. Nueva York: Penguin Random House, 1954.
- J. M. Martínez Castañeda, Benjamín. «Cuir Retoricas Latinoamericanas». UNAM, 19-03_2014.
- Jiménez, Jennifer. «Roberta Marrero, escritora: “Violencia contra las personas trans existió siempre, pero ahora es más virulenta por las redes sociales”». *elDiario.es*, 23 de octubre de 2022, sec. Sociedad. https://www.eldiario.es/canariasahora/sociedad/roberta-marrero-escritora-violencia-personas-trans-existio-ahora-virulenta-redes-sociales_1_9645897.html.
- J.M.M. «Cantares, historia monográfica de la canción española». *ABC Madrid*, 15 de febrero de 1978, sec. Periódicos.
- Juan Gallo «La otra Lola» *Entrevista en 1999*, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=QSDwh6YXi3A>.
- Kates, Steven M. «Camp As Cultural Capital: Further Elaboration of a Consumption Taste». *ACR North American Advances* NA-28 (2001). <https://www.acrwebsite.org/volumes/8500/volumes/v28/NA-28/full>.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. *Epistemología del armario*. Traducido por Teresa Bladé Costa. Barcelona: Ediciones de la Tempestad, 1998.
- Kulka, Tomáš. *Kitsch and Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1996.
- Kundera, Milan. «Ochenta y nueve palabras». *Vuelta*, 1986. <https://letraslibres.com/vuelta/ochenta-y-nueve-palabras-2/>.
- La hora de...* - *Guilhermina Motta*, 2021. <https://www.rtve.es/play/videos/la-hora-de/guilhermina-motta/5816880/>.
- LA SHICA vs MARTIRIO. LAS MIL CALORÍAS.*, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=CseyoPVJT9w>.
- Labanyi, Jo, ed. *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford University Press, 2002.
- . «Historia y mujer en el cine del primer franquismo». *Revista de Historia del Cine*, 2009, 85-112.
- . «Lo andaluz en el cine del franquismo: los estereotipos como estrategia para manejar la contradicción». Accedido 14 de marzo de 2023. <https://www.centrodeestudiosandaluces.es/publicaciones/lo-andaluz-en-el-cine-del-franquismo-los-estereotipos-como-estrategia-para-manejar-la-contradccion>.

- Laborda, Ángel. «El estreno de esta noche». *ABC Madrid*, 12 de septiembre de 1973, sec. Periódicos.
- «Las Niña (@lasninia) • Fotos y videos de Instagram». Accedido 22 de marzo de 2023. <https://www.instagram.com/lasninia/>.
- Lecturas. «Lola Flores: “a Franco siempre le tuve un gran respeto”», 28 de noviembre de 1975.
- León, Rafael de. *Poemas y canciones de Rafael de León*. Editado por Josefa Acosta Díaz, Manuel José Gómez Lara, y Jorge Jiménez Barrientos. Sevilla: Alfar, 1997.
- Liniers y Gallo Alcántara, Santiago, y Francisco Lisvela y de Le Vielleuze. *La Filocalia; ó, arte de distinguir á los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto de bases para la formacion de una hermandad ó club con que se remedie dicha plaga*. Madrid, T. Fortanet, 1868. <http://archive.org/details/lafilocaliaarted00lini>.
- Llera, José Antonio. *El humor verbal y visual de La Codorniz*. Editorial CSIC - CSIC Press, 2003.
- Lola Flores - Vidente con poderío en Los ladrones van a al oficina, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=x2Whk5oXONs>.
- Lola Flores disgustada con Hacienda - 1987, 2010. <https://www.youtube.com/watch?v=D4QEaKz2HZY>.
- Lola Flores «entrevista», 2011. https://www.youtube.com/watch?v=_l7QNlxmt3o.
- Lola Flores. *La Clave, 1984. 03*, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=2BIPY4u0IHk>.
- Lola Flores recita «Mi amigo» al piano con F.Campuzano, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=au0xV8cUJ0c>.
- Lola Flores y el pendiente (1977), 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=-50Ap6Zno3c>.
- «Lolailo (@lolailo_madrid) • Fotos y videos de Instagram». Accedido 22 de marzo de 2023. https://www.instagram.com/lolailo_madrid/.
- Lomas Martínez, Santiago. «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género». Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2020. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31081>.
- . «Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género», 7 de octubre de 2020. <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/31081>.
- . «La copla de Rafael de León desde una perspectiva “queer”: del deseo atormentado al goce “camp”». En *Copla, ideología y poder*, editado por Inmaculada Matía Polo y Enrique Encabo, 271-86. Madrid: Dykinson, 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7873648>.
- Long, Scott. «The Loneliness of Camp». En *Camp grounds: style and homosexuality*, editado por David Bergman, 78-91. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- López Gutiérrez, Luciano. *Poesía y universo de la copla*. Los cuatro vientos 208. Sevilla: Renacimiento, 2022.

- López Rodríguez, Fernando. *Historia queer del flamenco: desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Barcelona: Egales, 2020.
- Manuela Trasobares · *En la intimidad con el Generalísimo Franco (audio mejorado)*, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=NTWYdhY3xCE>.
- Marca. «Programación televisiva». 27 de enero de 1978.
- María, Daniel. «“La más grande que ha creado Dios”: el comadreo marica en Lola Flores y otras notas camp». En *Flores para Lola: una mirada queer y feminista sobre la faraona*, editado por Carlos Barea, 77-112. Madrid: Editorial Dos Bigotes : EditorialEgales, 2023.
- Marrero, Roberta. *Todo era por ser fuego: poemas de chulos, trans y travestis*. Madrid: Continta me tienes, 2022.
- . *We can be heroes: una celebración de la cultura LGTBQ+*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2018.
- Martes y 13 - Maricón de España, 2009. <https://www.youtube.com/watch?v=IFo0A9aQdpA>.
- Martín, Annabel. *La gramática de la felicidad: relecturas franquistas y posmodernas del melodrama*. Libertarias/Prodhufi. San Lorenzo de El Escorial, 2005.
- Martín Gaite, Carmen. «Cuarto a espaldas sobre las coplas de posguerra». *Tirunfo*, 18 de noviembre de 1972.
- . *El cuarto de atrás*. Editado por José Teruel Benavente. Madrid: Cátedra, 2018.
- . *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- . *Usos amorosos del dieciocho en España*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Martín, Irene Mendoza. «Los Nombres Propios Del Transformismo. Una Aproximación al Fenómeno En Los Siglos XIX y XX». *VV.AA.: MariCorners. Investigaciones Queer En La Academia*, 1 de enero de 2020. https://www.academia.edu/43738318/Los_nombres_propios_del_transformismo_Una_aproximaci%C3%B3n_al_fen%C3%B3meno_en_los_siglos_XIX_y_XX.
- Martín Patino, Basilio. «Canciones para después de una guerra», 1976.
- Martín Rod, Álex. «Camp: ¿un concepto reaccionario?» En *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, 466-79, 2020. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7847003>.
- Martín Rodríguez, Alejandro, y Javier Cuevas del Barrio. «Torremolinos, 1962-1971: de la fiesta como resistencia a la redada», 2018. <https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/15655>.
- Martín Villegas, Ana María. «La representación de las mujeres y la construcción de las relaciones de pareja en la copla». Universidad de Zaragoza, 2017. <http://purl.org/dc/dcmitype/Text>.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. 6. ed., 1. en Anthropos ed. Pensamiento crítico, pensamiento utópico 186. Rubí (Barcelona): Anthropos Ed, 2010.

- . «‘La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía’». En *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*, editado por Hermann Herlinghaus, 61-79. Editorial Cuarto Propio, 2002.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria: (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Martínez Oliva, Jesús. «Una mirada queer a los usos de la cursilería modernista en los dibujos de Federico García Lorca: damiselas, salones, frutereros y floreros». En *Espejos y contraespejos: trazos biográficos, diversidad sexual y arte en Hispanoamérica y España*, editado por Juan Vicente Aliaga y Jesús Martínez Oliva, 87-116. Barcelona: Egales, 2022.
- Matía Polo, Inmaculada. «Tules, rulos y peinetas: el constructo iconográfico de Rocío Jurado». En *Entre copla y flamenco(s): escenas, diálogos e intercambios*, editado por Enrique Encabo y Inmaculada Matía Polo, 113-21. Madrid: Dykinson, 2021.
- Matía Polo, Inmaculada, y Enrique Encabo, eds. *Copla, ideología y poder*. Madrid: Dykinson, 2020.
- Maurières, Patrick. *Second Manifeste camp*. Paris: SEUIL, 1979.
- McRobbie, Angela. *Postmodernism and Popular Culture*. Londres: Routledge, 1994.
- Medhurst, Andy. «Batman, Deviance and Camp». En *Signs of Life in the U.S.A. : Readings on Popular Culture for Writers*, editado por Sonia Maasik y James Fisher Solomon. Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1994.
- Medhurst, Andy. «Camp». En *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*, editado por Sally Munt y Andy Medhurst, 274-93. Londres, 1997.
- Medina, Tico. «Machín, en un apoteósico fin de fiesta». *ABC Madrid*, 9 de diciembre de 1973, sec. Periódicos.
- Melchor Miguens, Alicia. «La traducción del camp talk: RuPaul's Drag Race», 2022. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/55905>.
- Melly, George. *Revolt into Style: The Pop Arts in Britain*. Londres: Allen Lane, 1970.
- Mendicutti, Eduardo. *Una mala noche la tiene cualquiera*. 1a ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.
- Meneses, Maria Paula, y Boaventura de Sousa Santos. *Epistemologías del Sur: perspectivas*. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2014.
- Mercedes Milá a Rocío Jurado (TVE, 1986): «¿Qué sería de ti sin los mariquitas?», 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=Dd9ujT23BrQ>.
- Mérida Jiménez, Rafael M. «Texturas autobiográficas en la obra de Álvaro Retana» 2, n.º 4 (81 de 102d. C.). <https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.83>.
- Merino, Eloy E., H. Rosi Song, y Patrick Paul Garlinger, eds. «Sex Changes and Political Transitions; or, What Bibi Andersen Can Tell Us about Democracy in Spain». En *Traces of Contamination: Unearthing the Francoist Legacy in Contemporary Spanish Discourse*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2005.

- Metrópolis: Genealogías Feministas* | RTVE Play, 2013.
<https://www.rtve.es/play/videos/metropolis/metropolis-genealogias-feministas/1705768/>.
- Meyer, Moe. *An Archaeology of Posing: Essays on Camp, Drag, and Sexuality*. Madison, Wis.: Macater Press, 2010.
- , ed. «Introduction. Reclaiming the discourse of Camp». En *The Politics and poetics of camp*, 1-22. Londres: Routledge, 1994.
- , ed. *The Politics and poetics of camp*. Londres: Routledge, 1994.
- Miguel de Molina desde Buenos Aires: entrevista completa (1990), 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=P4PAd9WBy6A>.
- Mira, Alberto. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: Egales, 2004.
- . «Distanciamientos Comprometidos: El Camp y La Subjetividad Homosexual». *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura* 1, n.º 1 (2021): 5-14.
<https://doi.org/10.5209/eslg.75522>.
- . *Miradas insumisas: gays y lesbianas en el cine*. Barcelona: Egales, 2008.
- . «Modernistas, Dandis y Pederastas Articulaciones de La Homosexualidad en La Edad de Plata.» *Journal of Iberian and Latin American Studies* 7, n.º 1 (2001): 63-75.
- . *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lesbica*. Barcelona: Ed. de la Tempestad, 1999.
- Moix, Terenci. *Garras de astracán*. Barcelona: RBA Editores, 1993.
- . *Hollywood stories*. Barcelona: Lumen, 1971.
- . *Lili Barcelona i altres travestís*. 1. ed. dins El Cangur. His Tots els contes 1. Barcelona: Edicions 62, 1978.
- . *Memorias: el peso de la paja*. Madrid: Booket, 2013.
- . *Mujercísimas*. 1. ed. Colección Autores españoles e hispanoamericanos. Barcelona: Planeta, 1995.
- . *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- Moles (1920-1992), Abraham A., y Eberhard Wahl. «Kitsch et objet». *Communications*, n.º 13 (1969): 105-29.
- Moles, Abraham A. *El kitsch: el arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Molina, Miguel de. *Botín de guerra: autobiografía*. Córdoba: Editorial Almuzara, 2012.

- Molina, Romualdo. *Rafael de León. El más recordado de los olvidados y viceversa*. Fundación SGAE, 2012. <https://fundacionsgae.org/publicacion/rafael-de-leon-el-mas-recordado-de-los-olvidados-y-viceversa/>.
- Mollá Pagán, Clara. «Cristóbal Tabares: “Cuando eres tan farandulero como yo te cierras puertas, pero te abres otras”». *ABC*, 24 de enero de 2023, sec. cultura. <https://www.abc.es/cultura/cultural/cristobal-tabares-farandulero-cierras-puertas-abres-20230124113002-nt.html>.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México, D. F: Random House Mondadori, 2010.
- Montero Aroca, Juan. *La copla: los años de oro, 1928-1958*. Valencia: Tirant Humanidades, 2017.
- Mora, Miguel. «Universo Falete». *El País*. 13 de marzo de 2005, sec. Eps. https://elpais.com/diario/2005/03/13/eps/1110698813_850215.html.
- Morales Pérez, Sonia. «Llegan las primeras pruebas en color». RTVE.es, 16 de octubre de 2017. <https://www.rtve.es/rtve/20171016/historias-para-no-dormir/1639780.shtml>.
- Moreno Hernández, Carlos. *Cursilería y kitsch en las letras hispánicas*. Celuguía: Novamedia Editores, 2017.
- . «Un cursi (1842)». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n.º 25 (2003). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero25/cursi.html>.
- Morgado Giraldo, Ricardo. «El mito de la seducción continua». *Gazeta de antropología*, n.º 27 (2011): 2.
- Mulvey, Laura. «Notes on Sirk and Melodrama». En *Visual and Other Pleasures*, 39-44. London: Palgrave Macmillan, 1989. https://doi.org/10.1007/978-1-349-19798-9_5.
- Murillo, Alicia. «La copla no tiene como objetivo la perpetuación del amor romántico». Publicación en Facebook, 17 de julio de 2017. <https://www.facebook.com/aliciamurillo/posts/10155482921054785>.
- Música en el Archivo de RTVE: Almodóvar interpreta «Tatuaje» | RTVE Play*, 2023. <https://www.rtve.es/play/videos/musica-en-el-archivo-de-rtve/almodovar-interpreta-tatuaje/349248/>.
- Músicas memorables. «Músicas Memorables I (Madrid, Valencia, Huarte), by Christian Fernández Mirón, Sole Parody, Julián Mayorga, Hablarenarte». Accedido 7 de marzo de 2023. <https://musicasmemorables.bandcamp.com/album/m-sicas-memorables-i-madrid-valencia-huarte>.
- Navarro, Alicia. «Cruising iberia o “abrir el ojo” de la mariposa. Oralidad corporal, caza sexodisidente y sociabilidad flamenca en el paralelo andaluz gay-ciudad». En *Cruising Torremolinos: cuerpos, territorio y memoria*, editado por Javier Cuevas del Barrio y Ángelo Néstore, 145-91. Valencia: Tirant Humanidades, 2022.
- . «Cuerpo Feminista, Cuerpos Fragmentados y Cuerpos Adheridos En La Estética Flamenca (Seminario Internacional Macba 19-20 Noviembre 2012)». En *Campceptualismos Del Sur. Tropicamp, Políticas Performativas y Subalternidad*. MACBA, 2012.

- https://www.academia.edu/42250206/Cuerpo_feminista_cuerpos_fragmentados_y_cuerpos_adheridos_en_la_est%C3%A9tica_flamenca_Seminario_Internacional_Macba_19_20_noviembre_2012_.
- . «“FARAONAS. Super Estrellas, Vírgenes y Drag Del Mundo Underground Flamenco y Latino Americano_Alicia Navarro_PIE. FMC”». *Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos, Dirigida Por Pedro G. Romero (UNLA)*, 1 de enero de 2013.
https://www.academia.edu/42249834/_FARAONAS_Super_estrellas_vi_rgenes_y_drag_del_mundo_underground_flamenco_y_latino_americano_Alicia_Navarro_PIE_FMC_.
- . «Yes, I Camp or Better Flamen(Co)Camp. La Copla de Miguel de Molina Como Resistencia Escénica, Disidencia de Género y Paraíso Subalterno (Congreso Internacional UCM 26-28 Febrero 2020)». *Congreso Internacional COPLA y FLAMENCO: Hibridaciones, Intersecciones y (Re)Lecturas. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Geografía e Historia (UCM) 26-28 de Febrero, 1 de enero de 2020.*
https://www.academia.edu/42253016/Yes_I_camp_or_better_flamen_co_camp_La_copla_de_Miguel_de_Molina_como_resistencia_esc%C3%A9nica_disidencia_de_g%C3%A9nero_y_para%C3%ADso_subalterno_Congreso_Internacional_UCM_26_28_febrero_2020_.
- Navarro, Fernando. «Samantha Hudson, la “bujarra” que da caña al fascismo español». *El País*, 16 de octubre de 2021. <https://elpais.com/cultura/2021-10-16/samantha-hudson-la-bujarra-que-da-cana-al-fascismo-espanol.html>.
- Nazario. *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2016.
- . *Nuevas mujeres raras*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, 2021.
- . *Sevilla y la Casita de las Pirañas*. Primera edición. Crónicas 117. Barcelona: Editorial Anagrama, 2018.
- Newton, Esther. *Mother camp: female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1979.
- Nicolás Meseguer, Manuel. «Las relaciones cinematográficas hispano alemanas durante la guerra civil española y los inicios del franquismo (1936-1945)». [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Universidad de Murcia, 2008.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=163786>.
- Norbert Elias. *La civilización de los padres*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1998.
- Nowell-Smith, Jeffrey. «Minnelli and Melodrama». En *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*, editado por Christine Gledhill, 70-74. London: BFI Pub, 1987.
- Nuez, Iván de la, y Valentín Roman. «Prólogo. Jack el decorador (o el diseño como sospechoso)». En *Jack el Decorador*, de Manuel Vázquez Montalbán, 108 p. editado por Iván de la Nuez y Valentín Roman. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Nuria Espert *Doña Rosita la soltera Monólogo*, 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=NEa4rb8XaNA>.

- OCAÑA EN «TERENCI A LA FRESCA» (1982), 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=VBDu2pEpLLY>.
- Oiticica, Hélio. «Mario Montez, tropicamp». *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry* 28 (2011). <https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/662967>.
- Orduña, Juan de. «La Lola se va a los puertos», 1947.
- Orojondo. *Dame más gasolina: Un recorrido por la música de gasolinera*. Barcelona: Libros Cúpula, 2021.
- orojondo. «Qué es Oro Jondo?» orojondo. Accedido 6 de diciembre de 2022.
<http://orojondo.bigcartel.com/quienes-somoss>.
- Ortega y Gasset, José. *Obras completas de Ortega y Gasset. Tomo I (1902-1916)*. Revista de Occidente, 1966.
- Ortiz Hedesa, Olga. «El amor patriarcal en la copla española». Asamblea de mujeres de Córdoba Yerbabuena, 2013. <https://www.feministas.org/analisis-feminista-de-la-copla.html>.
- «Papa Topo (@papatopo) • Fotos y videos de Instagram». Accedido 23 de marzo de 2023.
<https://www.instagram.com/papatopo/>.
- Paquita Rico - Encuentro (1970/HD)*, 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=Va8MGIC1RB0>.
- «Participa en el Crowdfunding “Maricón de España, puesta en valor del movimiento marica” en Verkami». Accedido 22 de marzo de 2023. <https://www.verkami.com/projects/26999-maricon-de-espana-puesta-en-valor-del-movimiento-marica>.
- PARTIDO DE LA AMISTAD - KIKALORACE Y SATÍN GRECO (LOLA FLORES)*., 2015.
https://www.youtube.com/watch?v=_fbx0zBJnDE.
- Partridge, Eric. *A Dictionary of the Underworld*. Ware, Hertfordshire : Wordsworth Editions Ltd., 1989.
- Party. «Antonio Amaya nos lo enseña todo», 16 de octubre de 1978.
- Party. «Folklore», 28 de diciembre de 1980.
- Party. «Isabel Pantoja, hoy como ayer», 28 de diciembre de 1980.
- Pascual, Jesús. «Mi arma». Delirio Films, 2020.
- Pastor, Custodio. «Falete: “Me prohíbo cambiar”». *El Mundo*, 1 de abril de 2016.
<https://www.elmundo.es/cultura/2016/04/01/56fe4a2146163f72208b45aa.html>.
- Pérez Manzanares, Julio. *Costus: You Are a Star: Court Painting in the Madrid of «La Movida»*. Monografías Historia y Arte 49. Cádiz: Editorial UCA, 2018.
- Pérez Ornia, José Ramón. «Cantares». *El País*, 1 de diciembre de 1978.
https://elpais.com/diario/1978/12/01/agenda/281314801_850215.html.
- Pérez Ortiz, María Jesús. *Juanita Reina*. Málaga: Editorial Arguval, 2006.

- Pérez Rodríguez, David. «Evolución y “decadencia” del género: ¿los últimos cuplés?» En *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, editado por Enrique Encabo, 191-210. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019.
- . «La homosexualidad en la canción española». *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, n.º 6 (2009): 55-71.
- Perlongher, Néstor, ed. *Caribe transplatino: poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Sao Paulo: Iluminuras, 1991.
- . *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Perriam, Chris. «La Cosas Del Querer (Chávarri, 1989)». En *Spanish Cinema: The Auteurist Tradition*, editado por Peter William Evans. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- «Petardeo Pop (@petardeopop) • Fotos y videos de Instagram». Accedido 28 de marzo de 2023. <https://www.instagram.com/petardeopop/>.
- Picornell Belenguer, Caterina Mercè. «¿De una España viril a una España travesti?: Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia». *Feminismo/s*, n.º 16 (2010): 281-304.
- Pierrot. *Antonio Amaya*. Memorias del espectáculo. Barcelona: Morales i Torres, 2008.
- Pierrot. «Juanito Díaz. Desde Sevilla, la llana, corazón de Andalucía...», 1980.
- . «La página loca de Pierrot». *Pierrot*, 1980.
- . «Marifé de Triana. Única y sensacional». *Pierrot*, 1980.
- . *Memorias trans: transexuales, travestis, transformistas*. Barcelona: Morales i Torres Editores, 2006.
- . «Rocío Jurado». *Pierrot*, 1980.
- . *Un «falo» lo tiene cualquiera*. Barcelona: Morales i Torres, 2010.
- Pineda Novo, Daniel. *Rafael de León, un hombre de copla*. Memorias y biografías / Almuzara. Córdoba: Editorial Almuzara, 2012.
- Platero Méndez, Lucas. «¿Es el análisis interseccional una metodología feminista y queer?» En *Otras formas de (re)conocer: reflexiones, herramientas y aplicaciones desde la investigación feminista*, 79-96. Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea, 2015.
- «Portal Web AECID La compañía de teatro Chirigóticas presenta su espectáculo “La Copla Negra” en Argentina y Uruguay». Accedido 26 de marzo de 2023. <https://www.aecid.es/ES/Paginas/Sectores%20de%20Cooperacion/Cultura%20y%20Ciencia/Actividades/2014/2014-06-06-La-compan%C3%ADa-de-teatro-Chirig%C3%B3ticas-presenta-su-espect%C3%A1culo-La-Copla-Negra-en-Argentina-y-Uruguay-.aspx>.

- Postigo Gomez, Alejandro. «The Copla Musical: An Intercultural Exploration of Spanish Musical Form». Doctoral, The Royal Central School of Speech and Drama, 2019. <https://crco.cssd.ac.uk/id/eprint/1445/>.
- Preciado, [Paul] B. «La Ocaña que merecemos: Campceptualismo, subalternidad y políticas performativas». En *Ocaña*, editado por Pedro G Romero. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura : Polígrafa, 2011.
- Press, Europa. «La Shica: “Ser súper coplera no es sólo cantar copla, es una forma de vida”». Europa Press, 16 de febrero de 2010. <https://www.europapress.es/cultura/noticia-shica-ser-super-coplera-no-solo-cantar-copla-forma-vida-20100216131816.html>.
- «Prólogo». En *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.
- Quiñones, Maribel, Juan Cobos Wilkins, y Bely C. Toscano. *La vuelta a Martirio en 40 trajes*. 1. ed. Barcelona: Planeta, 1999.
- Rafael de León y Juan Solano - *Esta noche (1982)*, 2022. https://www.youtube.com/watch?v=_ljymk60FSI.
- Retana, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro, 1964.
- Rivas, Felipe. «Diga “queer” con la lengua afuera: Sobre las confusiones del debate latinoamericano», s. f. https://www.academia.edu/es/36758823/Diga_queer_con_la_lengua_afuera_Sobre_las_confusiones_del_debate_latinoamericano.
- Robbins, Jill. «Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: Plumas de España, de Ana Rossetti». *Lectora: revista de dones i textualitat*, n.º 15 (2009): 27-52.
- Robertson, Pamela. *Guilty pleasures: feminist camp from Mae West to Madonna*. Durham: Duke University Press, 1996.
- . «“The Kinda Comedy That Imitates Me”: Mae West’s Identification with the Feminist Camp». En *Camp grounds: style and homosexuality*, editado por David Bergman, 156-72. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993.
- Rocío Jurado | *Más estrellas que en el cielo (1989)*, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=D0LfwNUzP3s>.
- Rocío Jurado - *Mi amigo*, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=QYH05a5Df5o>.
- Rocío Jurado «Yo Soy Pro Gay» *Lo + Plus*, 2007. https://www.youtube.com/watch?v=HzmKUCu8_2k.
- Ródenas, Daniel. «María Peláe: “Como mujer lesbiana andaluza, ¿por qué me voy a callar? Voy a aprovechar mi altavoz”». Shangay, 16 de diciembre de 2022. <https://shangay.com/2022/12/16/maria-pelae-como-mujer-lesbiana-andaluza-por-que-me-voy-a-callar-voy-a-aprovechar-mi-altavoz/>.

- Rodgers, Bruce. *Gay Talk: Formerly Entitled The Queens' Vernacular: A Gay Lexicon*. Nueva York: Putnam, 1979.
- Rodríguez, Anto. «Color Julay». Accedido 1 de febrero de 2023. https://www.ivoox.com/podcast-color-julay_sq_f11481436_1.html.
- . «Color Julay - Página web». Accedido 1 de febrero de 2023. <http://antorodriguez.com/otros-proyectos/color-julay/>.
- . «Las fotografías promocionales de “los cancioneros”: un archivo LGBTI desconocido de la España franquista». En *Congreso Internacional “Sobre fotografía. Conversaciones desde la creación, educación, industrias y patrimonio”*. Universidad de Alcalá, 2023.
- Roen, Paul. *High Camp: A Gay Guide to Camp and Cult Films. Vol. 1*. San Francisco: Leyland Publ, 1994.
- Román, Manuel. *Los grandes de la copla: historia de la canción española*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- . *Memoria de la copla: la canción española: de Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Romero Ferrer, Alberto. *Lola Flores: cultura popular, memoria sentimental e historia del espectáculo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2016.
- Romero, Pedro G., ed. *Ocaña*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2011.
- Rosal Nadales, María. «Humor y copla. Hacia una educación sentimental». *Cadernos Pagu*, 1 de octubre de 2021. <https://doi.org/10.1590/18094449202100620004>.
- . *Poética de la sumisión: malos tratos y respuesta femenina en las coplas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2011.
- Ross, Andrew. *No Respect: Intellectuals & Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 1989.
- Rosset, Edward. *Luis Mariano: y en Irún nació un príncipe*. Irún: Editorial Mundo Conocido, 2004.
- Rossetti, Ana. *Plumas de España*. Barcelona: Seix Barral, 1988.
- Rox Barasoain, María. «The Films of Pedro Almodóvar: Translation and Reception in the United States». Universidad de León, 2008. <https://doi.org/10.18002/10612/1417>.
- RTVE.es. «Retromanía - Hiper-pop, Vaporwave y PC Music», 6 de abril de 2015. <https://www.rtve.es/play/audios/retromania/retromania-hiper-pop-vaporwave-pc-music/3076759/>.
- Sáez, Asensio. «De pronto...» En *Cien artículos: (1963-1993)*, 63-64. EDITUM, 1996.
- Saguar Quer, Carlos. «La corte de Faraón: egiptomanía en la arquitectura española». En *El orientalismo desde el Sur*, 288-322. Anthropos, 2006.
- Said, Edward Wadie. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2002.

- Salaün, Serge. «Defensa e ilustración de la canción popular según Vázquez Montabán». En *Manuel Vázquez Montalbán: el compromiso con la memoria*, editado por José F. Colmeiro, 35-51. 250. Woodbridge: Tamesis, 2007.
- . *El cuplé (1900-1936)*. Colección Austral. Arte-ocio 107. Madrid: Espasa Calpe, 1990.
- Sánchez Cabrera, María. «The Devil Is A Woman y el Bienio Conservador (1933-1935)». *Cultura de la República: Revista de análisis crítico (CRRAC)*, n.º 2 (2018): 95-112.
- Sandrina se desmaya en pleno Reto Final en la Semifinal de A Tu Vera*, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=ENcEYAy7GX0>.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Sanz, Luis. «Yo soy esa», 1990.
- Sarasola, Beñat. «La reproductibilidad técnica y el kitsch: ecos de dos debates estéticos». *Revista de Filosofía* 76 (27 de diciembre de 2019): 167-84.
- Saslavsky, Luis. «El balcón de la luna», 1961.
- Schottmiller, Carl. «“Excuse My Beauty!”: Camp Referencing and Memory Activation on RuPaul’s Drag Race». En *Sontag and the camp aesthetic: advancing new perspectives*, editado por Bruce E. Drushel y Brian M. Peters, 111-30. Media, culture, and the arts. Lanham: Lexington Books, 2017.
- . «Reading “RuPaul’s Drag Race”: Queer Memory, Camp Capitalism, and RuPaul’s Drag Empire». Accedido 6 de diciembre de 2022. <https://www.proquest.com/openview/9ec0818d5acf0dd8a8a3dade814f70ae/1?cbl=18750&pq-origsite=gscholar>.
- Schreiber, Daniel. *Susan Sontag: A Biography*. Traducido por David B. Dollenmayer. Evanston: Northwestern University Press, 2014.
- Sieburth, Stephanie. *Coplas para sobrevivir: Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Traducido por Manuel Talens. Madrid: Cátedra, 2016.
- Siempre en domingo*, 1972. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/siempre-en-domingo-13-02-1972/3761780/>.
- Silverstein, Charles, y Edmund White. *The Joy of Gay Sex: An Intimate Guide for Gay Men to the Pleasures of a Gay Lifestyle*. Nueva York: Crown Publishers, 1977.
- Smith, Jack. «Flaming Creatures», 1963.
- Smith, Patrick S. *Andy Warhol’s Art and Films*. Michigan: UMI Research Press, 1986.
- Smuga, Łukasz. «Plumas Comparadas: Los Estereotipos de Género y La Sensibilidad Camp En “Garras de Astracán”, de Terenci Moix y “Lovetown”, de Michal Witkowski». *Estudios de Literatura Comparada*, n.º 1 (1 de enero de 2020): 126-36.

- Sontag, Susan. «A feast for open eyes». En *Cinema nation: the best writing on film from the Nation, 1913-2000*, editado por Carl Bromley, 207-12. Nueva York: Thunder's Mouth Press, 2000.
- . *A Susan Sontag Reader*. New York: Farrar, Straus, Giroux, 1982.
- . «Fascinating Fascism». En *Under the Sign of Saturn*, 71-105. New York: Vintage Books, 1981.
- . «Notas sobre lo camp». En *Contra la interpretación y otros ensayos*, de Susan Sontag, 355-76. Barcelona: Debolsillo, 2007.
- «Star Spanish (@starspanish) • Fotos y videos de Instagram». Accedido 23 de marzo de 2023. <https://www.instagram.com/starspanish/>.
- Suárez, Juan. «Jack Smith, Hélio Oiticica, Tropicalism». *Criticism* 56, n.º 2 (2014): 295-328.
- «Supremme Eleganza Talent Extravaganza». *Drag Race España*. Atresplayer Premium, 3 de abril de 2022.
- Sutherland, Juan Pablo. *Nación marica. Prácticas culturales y crítica activista*. Santiago: Ripio Ediciones, 2009.
- telecinco.es. «Falete, próximo invitado de Bertín: “En mi casa ‘gay’ suena a dieta, hay que decir ‘maricón’, que suena a bóveda”». Telecinco, 16 de enero de 2018. https://www.telecinco.es/micasaeslatuya/promos/falete-proximo-invitado-bertin-suena_18_2500080246.html.
- Terán, Ira. «Samantha Hudson». *TSQ: Transgender Studies Quarterly* 8, n.º 4 (1 de noviembre de 2021): 557-58. <https://doi.org/10.1215/23289252-9311242>.
- «The Macarena (@iamthemacarena) • Fotos y videos de Instagram». Accedido 22 de marzo de 2023. <https://www.instagram.com/iamthemacarena/>.
- Thomas, Joe A. «Pop Art and the Forgotten Codes of Camp». En *Memory & Oblivion: Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art Held in Amsterdam, 1–7 September 1996*, editado por Wessel Reinink y Jeroen Stumpel, 989-95. Dordrecht: Springer Netherlands, 1999. https://doi.org/10.1007/978-94-011-4006-5_117.
- Tierno Galván, Enrique. «Aparición y desarrollo de nuevas perspectivas de valoración social en el siglo XIX: lo cursi». En *Del espectáculo a la trivialización*. Tecnos, 1961.
- Tinkcom, Matthew. *Working like a homosexual: camp, capital, and cinema*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Toro Ballesteros, Sara. «El escritor que se pintó a sí mismo: Los figurines de Álvaro Retana». *Creneida. Anuario de Literaturas Hispánicas* 3 (30 de noviembre de 2015): 183. <https://doi.org/10.21071/calh.v3i.5304>.
- Torres, Maruja. «Entrevista a Rocío Jurado». *Fotogramas*, 19 de marzo de 1980.

- . «Mallorca otoñal con la flamenca, flamenquísima Rocío Jurado». *Fotogramas*, 17 de noviembre de 1972.
- Torres Mulas, Jacinto. «La canción española: tradición, testimonio y pervivencia». En *Conferencia de apertura del curso académico 2012-2013*. Madrid, 2012. <https://www.radoctores.es/imageslib/doc/AP2012-numerocompleto.pdf>.
- Trujillo Barbadillo, Gracia. «La protesta dentro de la protesta. Activismos queer/cuir y feministas en el 15M». *Encrucijadas: Revista Crítica de Ciencias Sociales*, n.º 12 (Generalistas de lo concreto) (2016): 7.
- Umbral, Francisco. «Jueves retro». *ABC*, 12 de octubre de 1974, sec. Diario de un «snob».
- . *Lola Flores: sociología de la Petenera*. 1. ed. Vidas térmicas 8. Málaga: Zut, 2022.
- . «Mundo camp». *Destino*, 15 de diciembre de 1973.
- . «Ramón y lo cursi». En *Ramón y las vanguardias*, 2. ed., 103-6. Colección austral Literatura contemporáneos, A, 383. Madrid: Espasa Calpe, 1996.
- UNA MALA NOCHE LA TIENE CUALQUIERA. CHARO REINA, 2016. https://www.youtube.com/watch?v=u_93qdQfdZY.
- Usó, Juan Carlos. *Orgullo travestido: Egmont de Bries y la repercusión social del transformismo en la España del primer tercio del siglo XX*. Santander: El Desvelo, 2017.
- Valis, Noël. *La cultura de la cursilería: Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Traducido por Olga Pardo Torío. Madrid: A. Machado Libros S. A., 2010.
- Valtueña Martínez, Daniel. «España Rarita: Performances Festivas En Tiempos Queer (2008-2020)». City University of New York, 2022.
- Varderi, Alejandro. *Severo Sarduy y Pedro Almodóvar: del barroco al kitsch en la narrativa y el cine postmodernos*. Madrid: Pliegos, 1996.
- Vázquez Montalbán, Manuel, ed. *Cancionero general del franquismo, 1939-1975*. Barcelona: Crítica, 2000.
- . *Crónica sentimental de España*. Barcelona: Grijalbo, 1998.
- . *Jack el Decorador*. Editado por Iván de la Nuez y Valentín Roman. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- . *Los alegres muchachos de Atzavara*. Biblioteca Vázquez Montalbán Novela. Barcelona: Mondadori, 2000.
- . *Tatuaje*. Barcelona: Bibliotex, 2001.
- . *Una educación sentimental*. Barcelona: El bardo, 1970.
- Vegas, Valeria. *Libérate: la cultura LGTBQ que abrió camino en España*. Primera edición. Madrid: Dos Bigotes, 2020.

- . «“Si me queréis, irse”: 37 años de la boda más famosa de España, un acontecimiento trágico que el tiempo convirtió en cómico...» *Vanity Fair*, 25 de agosto de 2020. <https://www.revistavanityfair.es/sociedad/celebrities/articulos/boda-lolita-guillermo-furiase-lola-flores-si-me-quereis-irse-35-aniversario/33089>.
- Vellojín Aguilera, Guillermo. «Farándula de plumas y postín: cuplé y sensibilidad camp en la España del siglo XX». En *Miradas sobre el cuplé en España: identidades, contextos, artistas y repertorios*, editado por Enrique Encabo, 211-20. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8440676>.
- Vicent, Manuel. «El baúl de Concha Piquer». *El País*, 17 de octubre de 1981. https://elpais.com/diario/1981/10/17/sociedad/372121201_850215.html.
- Vila, Fefa. «Caminando sobre la cuerda floja: notas sobre políticas queer en el Estado español». En *Cuerpos-sexualidades heréticas y prácticas artísticas antecedentes históricos en el Estado español: de la teoría a la práctica y viceversa*, editado por Tatiana Sentamans y Daniel Tejero, 152-57. Altea: Generalitat Valenciana, 2010.
- Villamandos-Ferreira, Alberto. «De la subversión a la nostalgia: el intelectual de la Gauche divine en su literatura». University of Ottawa, 2006.
- Villar Martos, Alicia. «La relación entre la copla y el travestismo español: De Lola Flores a Rocío Jurado», noviembre de 2022. <https://idus.us.es/handle/11441/142871>.
- Villar, Paco. *La Criolla: la puerta dorada del Barrio Chino*. Barcelona: Comanegra, 2017.
- Villena, Luis Antonio de. «Juanita Reina: brillos de Arabia-Andalucía». *El País*. 3 de agosto de 1983, sec. Cultura. https://elpais.com/diario/1983/08/04/cultura/428796009_850215.html.
- V.V.A.A. *La Codorniz: Antología (1941-1978)*. Madrid: EDAF, 1998.
- . *Miguel de Molina: arte y provocación*. Comunidad Autónoma de Madrid. Servicio de Documentación y Publicaciones., 2009.
- Ware, J. Redding (James Redding). *Ware's Victorian Dictionary of Slang and Phrase*. Oxford : Bodleian Library, University of Oxford, 2013.
- Woods, Eva. «Radio Libre Folclóricas : Jerarquías Culturales, Geográficas y de Género En Torbellino (1941)». *Radio Libre Folclóricas : Jerarquías Culturales, Geográficas y de Género En Torbellino (1941)*, 2007, 45-64.
- Woods Peiró, Eva. *White Gypsies: race and stardom in Spanish musical films*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- Yarza, Alejandro. *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2019.
- . *Un caníbal en Madrid: la sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias, 1999.

Zabala, Vicente. «Gilda, Manolete y el gasógeno...» *ABC Madrid*, 31 de octubre de 1974, sec. Periódicos.

Zúñiga, Ángel. *Una historia del cuplé*. Editorial Barna S.A., 1954.