

***Yes, we camp*. El estilo como resistencia. Feminismos, disidencia de género y prácticas subculturales en el Estado español¹**

MARÍA JOSÉ BELBEL

Leo en un diario que una mujer ha sido detenida por el grave delito de fumar “desvergonzadamente” donde estaban fumando también, por lo visto con muchísima vergüenza y dignidad, varios hombres. Y añade el diario que la mujer, al ser objeto de medida tan rigurosa, prorrumpió en denuestos e invectivas. Sin duda, la muy torpe no comprendía bien por qué en ella constituía delito lo que en los varones no.

Emilia Pardo Bazán, *La Ilustración Artística*, nº 1547, 1911²

*Suripanta, la suripanta,
macatrunqui de somatén,
Sunfaridón, sunfaribén,
Melitómimen
Sompén.*

Eusebio Blasco-José Rogel, *El joven Telémaco*, 1866³

Lo que mejor podemos aprender de estas prácticas reparadoras (camp) es quizás las diversas maneras en las que las personas y las comunidades consiguen extraer sustento de los objetos de una cultura, incluso cuando el deseo manifiesto de esa cultura haya sido no sustentarlos.

Eve Kosofsky Sedgwick

¿Cómo leemos la agencia del sujeto cuando su demanda para poder sobrevivir política, psicológica y culturalmente se da a conocer con el nombre de estilo?

Judith Butler, *Agencies of Style for a Liminal Subject*, 2000⁴

¿Podemos leer el kinging y las prácticas drag king como equivalentes del camp?

Judith Halberstam, “What’s that Smell?”, *In a Queer Time and Place*, 2005⁵

Cuestionar los relatos misóginos, heteronormativos y orientalistas es responsabilidad de una izquierda con voluntad transversal e inclusiva

Para entender el estilo como resistencia subcultural es preciso someter a crítica ciertas ideas dominantes de la izquierda en el terreno de la política y de la cultura. Por ello la primera parte de este texto pretende ofrecer una visión que interpela a convenciones que han nutrido los relatos “hegemónicos” de algunos proyectos “contrahegemónicos” en el Estado español. En concreto me refiero a: *Notes on Camp* (1964) de Susan Sontag; *Crónica sentimental de la transición* (1985) de Manuel Vázquez Montalbán; y *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)* (1998) de Teresa M. Vilarós. Parto de la base de que los procesos de construcción de la subjetividad de la inmensa mayoría de las personas están atravesados por la misoginia, el clasismo, la homofobia y el racismo en los que hemos sido educadas/socializadas, por lo que aprender tiene que ver con un proceso inacabable de desaprender.

Sontag señala en *Notes on Camp*⁶ que el *camp* es “un cierto tipo de esteticismo, una manera de ver el mundo como un fenómeno estético”, y añade: “ni que decir

tiene que la sensibilidad *camp* no se compromete, es despolitizada o por lo menos, apolítica"; "el *camp* es una visión del mundo en términos de estilo"; "el *camp* encarna una victoria del 'estilo' sobre el 'contenido', de la 'estética' sobre la 'moralidad' y de la 'ironía' sobre la 'tragedia'"; "el gusto *camp* es mucho más que el gusto homosexual". Parece que por medio de este análisis, Sontag separa el *camp* de las culturas y subculturas gays, lesbianas y trans y, al afirmar su carácter "despolitizado", niega el espíritu de resistencia subcultural de las personas homosexuales de los años cincuenta y sesenta –décadas de la experiencia vivida que recoge su ensayo, coetáneo a las prácticas artísticas de Kenneth Anger, Jack Smith, Andy Warhol y el principiante John Waters, por citar a unos pocos– para enunciarse y sobrevivir frente a una muerte social y a veces física. La autoridad de Sontag como teórica de la alta cultura ha dificultado que se generen conceptualizaciones más productivas para entender la resistencia de la subcultura a los imperativos misóginos y homófobos del género. Numerosos teóricos *queer* han criticado los postulados de Sontag, siendo interesante destacar por su carácter pionero *Mother Camp* de Esther Newton (1972) –que tanta influencia tuvo en *El género en disputa* de Judith Butler– así como los textos de Sasha Torres, Simon Watney, Michael Moon, Mandy Merck, Moe Meyer y Linda Hutcheon. El ensayo de Sontag no parece que haya sido sometido a una necesaria revisión crítica en el Estado español, incluso en textos tan importantes como *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* de Alberto Mira (2004).

Manuel Vázquez Montalbán, que ya hablaba del desencanto bajo el sistema capitalista en el *Manifiesto Subnormal* (1970), recoge en *Crónica sentimental de la transición*⁷ los artículos que escribió para el suplemento dominical de *El País* durante 1984. Dichos reportajes narran el tiempo transcurrido desde la época que se conoce como el tardofranquismo hasta la victoria electoral del PSOE en 1982.

Sorprende que Vázquez Montalbán –considerado con razón "la conciencia crítica más influyente de la izquierda no instalada"– no incorpore a mujeres y al feminismo en dicha obra y que no considere el género como una categoría de análisis a la hora de escribir su crónica. Por no hablar en términos cuantitativos, ya que de mil ochenta personas citadas en el índice onomástico del libro, solo ciento cuarenta son mujeres y, si nos circunscribimos a las españolas, el número desciende a setenta; todas ellas son nombradas de forma somera y casi la que más aparece es Carolina de Mónaco, lo que nos dice mucho sobre el imaginario del escritor, pero como información resulta algo sesgada. Parece un tanto extraño (y me circunscribo únicamente a Barcelona) que no cite a Ana María Moix –una de los poetas incluidos junto a Vázquez Montalbán en la antología de los *Nueve novísimos* de Castellet (1970)– ni a la cantante Guillermina Motta, para quien escribió las letras del disco *Guillermotta en el País de las Guillerminas*, tampoco a Esther Tusquets, Cristina Peri-Rossi, Colita, Montserrat Roig, Maruja Torres, Maria Aurèlia Capmany, a las artistas conceptuales o a la subcultura homosexual *camp* de origen andaluz de Nazario y Ocaña, y nombra una sola vez a Terenci Moix. Menciona a Germaine Greer pero ni siquiera escribe correctamente su apellido, que siempre aparece como Greere. Por otra parte, su análisis de la movida en este texto ha sido germinal para posteriores estudios sobre esta desde el campo "hegemónico" de lo "contrahegemónico". El cronista identifica la movida como

un fenómeno de “la postmodernidad (que) ha cuajado bajo el reinado socialista como una ultimación de la pegamoidad fundada por Alaska y los Pegamoides y Paco Umbral como Lanza de Vasto de la secta. Por aquella puerta abierta llegó Radio Futura, Derribos Arias, Golpes Bajos, Los Ilegales [...]. Toda una poética del título, del estuche, de líneas imaginarias en torno a protestas controladas en el campo de concentración del *hit parade*.”⁸

Así, según Vázquez Montalbán, la movida parece ser una conspiración de los socialistas para imprimir la etiqueta de modernidad que España necesitaba de cara a su inserción internacional y no es capaz de leer las subculturas –a las que bien podemos denominar proto-*queer*, feministas, *punk* y *camp*– como movimientos que desafían y resisten a través del estilo a la hegemonía misógina y heterosexista imperante, en lugar de hacerlo mediante articulaciones ideológicas directas. Esta concepción se repite de forma recurrente en la mayor parte de los análisis de la izquierda. A veces parece que la movida, la nueva ola y el *punk* local –que como todos los movimientos pioneros tienen un periodo de vida breve– son los únicos que han sido asimilados y neutralizados por el poder político y que todos sus protagonistas se han convertido en espectáculo y mercancía. Un análisis tan reduccionista es fruto de una misoginia y un pensamiento heterocentrado al que podíamos denominar –como hace Alberto Mira– “homofobia liberal”;⁹ más sutil y por ello doblemente insidiosa, al proceder de una de las figuras míticas, y por tanto no cuestionadas, de la izquierda cultural crítica.

Hace pocos años vi anunciada una exposición de fotografías y documentos sobre la Transición española. La cartela publicitaria contenía una enorme imagen de la época en la que no había ninguna mujer. La ausencia de las mujeres es un tema recurrente a la hora de escribir la historia y al ser excluidas de esta o relegadas al párrafo, a la única autora o al pie de página, las mujeres de generaciones posteriores piensan que apenas ha habido intervenciones feministas que desempeñaran un papel destacado en épocas pasadas, más allá de unos inmediatos antecedentes genealógicos. Así, parece que ellas son casi las primeras, que en el futuro habrá muchas más, alimentando una falsa idea lineal y de progreso, además de ofrecer una visión histórica de pocas continuidades y muchas discontinuidades. Hay que partir de la base de que si en el transcurso de una investigación sobre mujeres se nos dice que no hay nada –formulación que aún se suele realizar a modo de pregunta: “..uhmmm, mujeres ¿como quiénes?”–, este dato solo nos sirve para conocer la posición de enunciación de la persona que la emite. Ya que a poco que se escarbe, siempre se encuentra mucho más material y experiencia acumulada de lo que el tiempo y el dinero de que se dispone permite organizar de una manera rigurosa. Las generaciones activistas y subculturales de los años sesenta, setenta y ochenta han escrito poco, a diferencia de las generaciones de mujeres más jóvenes; a nadie se le debe escapar la dificultad de reclamar la voz y la escritura en los espacios públicos después de cuarenta años de franquismo. Volviendo al feminismo y a la Transición política, han aparecido dos libros de gran interés contados por sus protagonistas: *El movimiento feminista en España en los años 70* (2009), edición a cargo de Carmen MartínezTen, Purificación Gutiérrez López y Pilar González Ruiz, donde escriben mayoritariamente mujeres del PSOE y PCE; y *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico* de Paloma Uría (2009), desde una perspectiva más ligada al feminismo marxista

de corte rupturista. Ambos libros dialogan de modo fructífero y son imprescindibles para conocer una historia de la Transición desde el punto de vista de la experiencia del feminismo organizado.

Por último, parece obligado comentar *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*¹⁰ de Teresa M. Vilarós. La Transición española en la cronología que Vilarós establece, comienza con el año del asesinato de Carrero Blanco en 1973 por parte de ETA y termina con la firma del Tratado de Maastricht en 1993. Considero más acertado proponer que los antecedentes culturales del período de la Transición se inician en los años sesenta, ya que hubo vida antes de los setenta, y la psicodelia, los *hippies*, la contracultura y el *underground* también llegaron a España; y no incluir la década de los noventa como punto de cierre de la Transición. Creo que hubiera tenido mucho sentido analizar artefactos culturales como *Un, dos, tres al escondite inglés* de Iván Zulueta (1969) –película de sensibilidad *camp*– en relación a los antecedentes de la Transición, mientras que poco incluir como cine de la misma a *Jamón, Jamón* de Bigas Luna (1992).

Vilarós ha realizado una fuerte inversión autobiográfica, que según explica es la motivación que le lleva a escribir su libro:

[...] este trabajo es un intento de comprender el fenómeno del desencanto durante la postdictadura española [...] un esfuerzo personal para llegar a una comprensión del ambiente que por diversas razones yo misma abandoné en 1980 para venir a Estados Unidos. Este estudio del síndrome de retirada de ellos, de los míos, se dobla entonces, no sé con qué efectos, con un estudio más secreto, más indecible, que es el de mi propio síndrome de retirada con respecto de la escena que ahora ya sé que nunca volveré a recuperar.¹¹

Pero, ¿qué entiende la autora por desencanto?

Desencanto, como bien sabemos, es el término aplicado al peculiar efecto político-cultural causado en España, más que por la transición a un régimen democrático-liberal, por el mismo hecho del fin de la dictadura franquista.¹²

El diccionario define la palabra “desencanto” como “desilusión, decepción de las expectativas”. Aplicado al contexto de la Transición, pienso que es más pertinente hablar del desencanto producido por un cambio sin ruptura, donde la derecha lideró la iniciativa política mediante el consenso con la izquierda reformista en el contexto del gran sufrimiento, terror y trauma vivido por la población tras las experiencias de la Guerra Civil y del franquismo, sentimientos que aún estaban muy presentes en el imaginario colectivo del pueblo. Desencantos específicos para las reivindicaciones de las mujeres y para toda la disidencia de género, lo cual produjo que numerosos grupos de la Coordinadora Estatal de Organizaciones Feministas se abstuvieran de votar la Constitución de 1978 por machista, patriarcal, capitalista, homófoba y lesbófoba. El cambio y el consenso, que muchos calificaron de “modélico” y “exportable”, se ha demostrado muy problemático a lo largo de las décadas posteriores.

Para Vilarós, “Franco y/o el franquismo no fueron únicamente un régimen político; fueron también y quizá sobre todo, para nuestro mal y nuestro bien,

una adicción, un enganche simbólico y real" [...] que "produce un mono, es decir un síndrome de abstinencia". La autora contextualiza los productos culturales de la Transición en "años de conductas excesivas y exuberantes que quiero presentar aquí como fenómenos de respuesta a un síndrome de abstinencia". Y continúa:

[...] quiero proponer aquí la adicción como metáfora para la utopía más o menos marxista que alimentó a la izquierda española desde el final de la Guerra Civil. La utopía fue la droga de adicción de las generaciones que vivieron el franquismo. La muerte de Franco señala la retirada de la utopía y la eclosión de un síndrome de abstinencia, un mono que obedece a un "requerimiento del inconsciente" [...] la adicción genera un proceso infeccioso [...].¹³

A partir de la adicción, del síndrome de abstinencia y del proceso infeccioso, que podríamos denominar de "efectismo del catastrofismo localizado";¹⁴ Vilarós conceptualiza la movida como vacío, de ahí "la ausencia de obras de arte" de este periodo. Asimismo, considera el relato coral de la movida, *Solo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña* de José Luis Gallero (1991), como "un intento narrativo, aunque la historia que se cuenta, paradójicamente, es la historia de un vacío, es la historia de 'nada'".

Por otro lado, cabe señalar que el análisis de Vilarós de la obra erótica de Ana Rossetti, María Jaén o Almudena Grandes se muestra en consonancia con las teorías feministas, anti-sexo y antipornografía de Andrea Dworkin y Catherine McKinnon, de modo que caracteriza esta escritura como "relación dialéctica entre amo y esclavo (en este caso muy a menudo, esclava) [...] y fálico-patriarcal", similar a la "que se exige a la prostituta".¹⁵

La autora dedica un capítulo a la pluma donde "la pluma homosexual" se convierte en "pluma/jeringuilla" de la heroína, que produce el sida. Nunca habla de prácticas de riesgo como las causantes de la pandemia, sino de grupos de riesgo:

[...] la pluma reclama y restaura la presencia de la muerte, por otra parte siempre presente en una tradición española que va de la Inquisición a la fiesta de los toros, como parte de una experiencia del placer que se asume voluntariamente. [Y así concluye hablando de] la fuerte y reprimida carga oriental histórica española [...] narrada por la pluma de la transición.

[...] la España del sur tónica, típica y real: la España de trazos y restos árabes que se han expresado históricamente a través de las romerías del Rocío, del cante jondo, de la bata de cola, de la mantilla, de la peineta, del abanico, de los toros, de los labios rojos y de los rizos negros. La iconografía fetichista presente en los pastiches de Almodóvar, Ocaña, Costus, Nazario, Almudena Grandes, Ana Rossetti y tantas otras y otros vuelve, como hemos visto, como simulacro de una historia [...] retorno del lado oriental vencido de la tradición española [que] vuelve también como lo reprimido retornado [...] en el caso español, estos residuos están estrechamente conectados con la "incómoda" y sangrienta historia española que culmina en la guerra civil, y que a su vez es contenido y continente de otros remanentes más antiguos relacionados con la radical amputación de la cultura árabe-judía y la consecuente implantación de la totalitaria y totalizante política imperial española a finales del siglo XV.¹⁶

Un ejercicio de fabulación psicoanalítica de corte orientalista –¿cómo se puede amputar radicalmente una cultura después de ocho o más siglos de su asentamiento en la península Ibérica?– donde no hay obras de arte sino “pastiche” de tipo “fetichista”, donde no hay historia sino “simulacro”, donde todo se explica en términos binarios y que tiene como conclusión señalar la pulsión de muerte del pueblo español como esencia constitutiva del mismo, mucho más acentuada en el caso de las mujeres y de las personas homosexuales. Sorprende la reafirmación de todos los tópicos de la cultura de un Estado, que si por algo se ha caracterizado es por su diversidad y pluralidad, así como por la dificultad de asumir la idea de España como nación.

Los estudios culturales y las políticas de traducción

Hasta aquí he intentado mostrar cómo ciertas tendencias “hegemónicas” de la izquierda cultural dificultan que se generen discursos y lecturas que incluyan categorías de análisis en el Estado español en relación al género: al patriarcado y a la matriz heterosexista. Pero este somero análisis quedaría incompleto sin hacer referencia al rechazo que se ha dirigido contra los estudios culturales por parte de críticos de importantes suplementos de periódicos. Quienes defienden la ausencia de una política de las universidades públicas que los incorpore en sus planes de estudio deberían tomar nota de valiosísimos ejemplos relativamente cercanos en el espacio y el tiempo, como el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham que dirigió Stuart Hall. Asimismo, debe subrayarse la escasez continuada que padecemos en relación a la publicación de traducciones al castellano de textos imprescindibles, tanto teóricos como narrativos, que o no se traducen o lo hacen con más de dos décadas de retraso respecto a su publicación en la lengua original. Sustraernos a nuevas teorizaciones y a los debates que generan en el tiempo histórico en el que se están realizando resulta poco beneficioso para el contexto de recepción y producción propio. Probablemente sea una de las tareas políticas prioritarias desde el activismo feminista y *queer* académico y cultural, pues a esta ausencia le debemos una idea empobrecida sobre qué es lo que constituye lo político y una conceptualización de la política; por lo cual alimenta una absurda oposición binaria entre estética y política, olvida la relación con la propia genealogía de los lenguajes específicos de las diversas disciplinas en el arte y la cultura, no contempla el lugar que ocupan el estigma y los afectos como la vergüenza en los procesos de construcción de la subjetividad y, por último, ha sido responsable del efecto muy difundido que considera que el único arte político de resistencia se basa en tematizar los conflictos de manera literal.

En cuanto a las políticas de traducción, convendría citar algunos ejemplos que quizás clarifiquen la afirmación anteriormente mencionada. Se han necesitado veinticinco años para que se traduzca uno de los más importantes análisis sobre las subculturas: *Subculture. The Meaning of Style* (*Subcultura. El significado del estilo*) de Dick Hebdige, formado en el Centro de Estudios Culturales de Birmingham. Y nunca se tradujo *Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique* (1980) [Ajustando cuentas con las subculturas], la inmediata respuesta de Angela McRobbie, también del Centro de Estudios Culturales, a

dicho análisis por haber obviado como objeto de estudio a las subculturas de mujeres jóvenes. Ningún libro de Angela McRobbie se ha traducido hasta la fecha, a pesar de ser la teórica más importante sobre las subculturas de mujeres desde una perspectiva feminista –cuyo trabajo abarca importantes estudios sobre música, moda, revistas “femeninas” dirigidas a distintas generaciones de mujeres– tanto desde el punto de vista ideológico como desde la materialidad de la industria cultural. No se encuentran vertidos al castellano autobiografías y textos novelados de corte autobiográfico como *Close to the Knives: A Memoir of Disintegration* (1991) de David Wojnarowicz, un relato coral de resistencia frente a la pandemia del sida de la comunidad artística neoyorquina, o *Inventing AIDS* (1990) y *Globalizing AIDS* (2002) de la canadiense Cindy Patton. Tampoco encontramos en castellano *Stone Butch Blues* (1993) de Leslie Feinberg, el relato novelado autobiográfico más importante para entender la experiencia cotidiana de las personas transexuales y transgénero, ni la recopilación del activismo feminista de las mujeres afroamericanas de los años setenta, *...But Some of Us Are Brave* (1982), editado por Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott y Barbara Smith. Asimismo, se encuentra sin traducir toda la obra de Eve Kosofsky Sedgwick a excepción de *Epistemología del armario* (1998), teniendo en cuenta que la publicación de *Shame and Its Sisters. A Silvan Tomkins Reader* (1995), editada junto a su alumno Adam Frank, fue la que inició el giro epistemológico desde una teoría *queer* centrada en el deseo –*Between Men* (1985) y *Epistemología del Armario*– a una teoría *queer* basada en los afectos, una vez que la autora empezó a preguntarse si el único modelo de resistencia posible para el activismo intelectual era la escritura paranoica. La influyente obra del feminismo poscolonial, *Bajo la mirada de Occidente* de Chandra Mohanty, un libro que denuncia la apropiación que hace el mundo occidental del feminismo blanco para justificar sus políticas neocolonialistas, ha tenido que esperar más de veinte años para ser traducida. También se encuentra sin traducir toda la obra de Wendy Brown, profesora de Ciencias Políticas de la Universidad de Berkeley, probablemente la autora que está aportando las reflexiones más lúcidas sobre los problemas políticos del mundo contemporáneo de una manera que –en diálogo con las genealogías de la teoría política y psicoanalítica– incluye el género, la etnicidad, la religión y los procesos de construcción de la subjetividad en un mundo globalizado. Su ensayo *Resisting Left Melancholia* (2000) nos ayudaría enormemente a entender fenómenos como el desencanto y la melancolía generada en la izquierda por la pérdida de la idea de la Revolución. Ciñéndome al terreno de la música, tampoco se ha traducido la obra de Simon Reynolds y Joy Press, *The Sex Revolts: Gender, Rebellion and Rock and Roll* (1992), ni *Rip It Up and Start Again: Post-punk 1974-1984* de Reynolds (2004) o *Club Cultures. Music, Media and Subcultural Capital* (1995) de Sarah Thornton. Tampoco el texto de resistencia subcultural gay por excelencia, *In Defense of Disco* de Richard Dyer (1979), que defiende la música disco –considerada reaccionaria por la izquierda frente al *rock*, rebelde por antonomasia, y el folk que parecía emanar directamente del pueblo– como espacio de socialización subcultural de gays y lesbianas. Ni el artículo “Looking Back on ‘68” de Lynne Segal sobre el feminismo y los otros mayos del 68, publicado en 2008 en el nº 149 de la revista *Radical Philosophy*, textos que no vendrían nada mal para romper con el monopolio conceptual he-

terosexista de Greil Marcus y su interesante obra *Rastros de Carmín* (1988). No se entiende muy bien por qué no existen antologías en castellano que reúnan textos claves tan productivos a nivel internacional.

El novelista más guapo del mundo

El último apartado de este texto propone unos breves apuntes genealógicos sobre producciones culturales del *camp*, de la primera ola del feminismo y del lesbianismo como política de resistencia subcultural de la disidencia de género. Tendríamos que comenzar por los inicios del siglo XX, cuando Ángeles Vicente publica su obra *Zeze* (1909) que narra la relación lésbica entre una cupletista y una escritora que comparten camarote en un viaje en barco, y deberíamos atravesar la segunda y tercera década del siglo XX, donde nos encontramos con la obra de Álvaro Retana, considerado por la crítica de su tiempo (probablemente él mismo bajo seudónimo), el novelista más guapo del mundo. Retana fue letrista de numerosos y muy conocidos cuplés –*El batallón de modistillas, Las tardes del Ritz, El lindo Ramón*–, autor de novelas de contenido homosexual –*A Sodoma en tren botijo, Las locas de postín, Mi novia y mi novio*–, además de músico, periodista, dibujante y escenógrafo. Se exilió durante un tiempo en París durante la Dictadura de Primo de Rivera, formó parte de una comunidad artística homosexual madrileña en la que también se encontraban Antonio de Hoyos, escritor de novelas sicalípticas y aristócrata de ideología anarquista que falleció en la cárcel en 1940; su tía Gloria Laguna, actriz, organizadora de tertulias y marquesa de Laguna; Tórtola Valencia, la bailarina seguidora de Isadora Duncan; y José de Zamora, figurinista de moda que trabajó para el famoso modista parisino Paul Poiret. Se comenta de Antonio de Hoyos, de Retana y de Gil-Albert que durante la Guerra Civil a veces vestían mono de miliciano hecho de seda. Retana fue condenado a muerte una vez finalizada la guerra, pena que le fue conmutada, y salió de la cárcel a finales de los años cuarenta. En la cárcel compuso un chotis, *La Pepa*, que se cantaba para animar a los condenados a muerte, según contó la dirigente comunista Juana Doña en un encuentro de mujeres republicanas. También conocemos –gracias a la investigación “Libreras y tebeos: las voces de las lesbianas mayores”,¹⁷ realizada por Matilde Albarracín Soto, partiendo de la historia oral de cinco mujeres lesbianas nacidas entre 1910 y 1920– la existencia de una subcultura lesbiana en Barcelona, formada por cupletistas, artistas y fotógrafas que se conocían entre ellas como “libreras” y “tebeos”, que “estaban en el asunto” –equivalente al actual “entender”– y se reunían durante la II República y el franquismo.

El cuplé es un género *camp* por excelencia, por lo mucho que tiene de *performance*, de doble sentido entre letra, presentación corporal y gestualidad, así como de resistencia de género de mujeres con escasos recursos económicos, que solo podían aspirar a trabajar en el servicio doméstico como trabajo “honorable”. Dicho género, conocido con el nombre de ínfimo, experimentó un notable resurgimiento a partir de *El último cuplé*, película protagonizada por Sara Montiel en 1956, al que siguió el esfuerzo de la artista Olga Ramos en su Café de Madrid para que no cayera en el olvido. Asimismo, es interesante señalar el cuplé catalán: la genealogía que enlaza a Misterio y Viladomat, autores de “El

vestir d'en Pasqual" en las primeras décadas del siglo XX, con la apropiación feminista que de él hace Guillermina Motta en 1970 y la resignificación *camp* de Hidrogenesse (2007) donde Carlos Ballesteros y Genís Segarra cantan *el meu xicot vestint és tan original/que no té igual i crida l'atenció*.

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?

**"¡Qué cursi! ¡Qué reaccionaria! ¡Qué pasada de moda!
¡Qué vergüenza! ¡Qué mal!"¹⁸**

Por último voy a comentar, de forma necesariamente breve, algunas prácticas artísticas subculturales que considero de especial interés dentro del periodo que estamos considerando: la música del dúo Vainica Doble; las películas *Margarita y el lobo*, *Vámonos*, *Bárbara* y *Lejos de África* de Cecilia Bartolomé; los largometrajes *Vivir en Sevilla* e *Intercambio de parejas frente al mar*, de Gonzalo García-Pelayo; así como las novelas *Plumas de España*, *Mentiras de papel* y el conjunto de relatos *Alevosías* de Ana Rossetti. Algunas de ellas son obras atravesadas por "el estilo como resistencia" del que habla Judith Butler, por el *camp* "como práctica reparadora de la que extraemos sustento" de Eve Kosofsky Sedgwick, y todas expresan la "estructura de sentimiento" subcultural de una época, término acuñado por Raymond Williams para referirse "al pensamiento sentido y al sentimiento pensado", que las convierte en importantes documentos de tres décadas.

Vainica Doble fue/es un dúo formado por Carmen Santonja, ya fallecida, que nació en San Sebastián, y Gloria Van Aerssen, nacida en Dos Hermanas, Sevilla, ambas a principios de la década de los años treinta. Procedentes de familias de tradición artística, Carmen estudia música en el Conservatorio y Gloria Bellas Artes después de haber trabajado de bailarina. Comienzan a componer, sin intención de cantar ellas mismas sus canciones y mucho menos en público, una vez que Gloria estaba viendo el Festival de Benidorm de 1966 y se indigna de la pésima calidad de la música. Frecuentan a numerosos escritores humoristas de los años cincuenta. Ambas se consideran melómanas, amantes de todo tipo de música y anglófilas empedernidas en sus gustos musicales y literarios. Tras componer para el grupo Nuevos Horizontes, José Luis Borau les presenta a Iván Zulueta. Borau era el productor de la película *Un, dos, tres, al escondite inglés* y Zulueta les propone hacer la música de la película, posteriormente el director donostiarra se encargaría de hacer las portadas de muchos de sus discos. Su

primer *single* contiene las canciones *La bruja* y *Un metro cuadrado*, canciones de inspiración gregoriana que, según Fernando Márquez, les valieron ataques de la derecha por excéntricas y de la izquierda por retrógradas. Al *single* le seguirán cinco LPs a lo largo de doce años: *Vainica Doble* (1971); *Heliotropo* (1973); *Contracorriente* (1976); *El eslabón perdido* (1980) y *El tigre de Guadarrama* (1981). Trabajan para series de TVE como *Fábulas*, *Refranes*, *Las doce caras de Eva*, *Tres eran tres* y *Suspiros de España*. También componen la música de las películas *Furtivos* de Borau, *Clímax* de Paco Lara y *Al servicio de la mujer española* de Jaime de Armiñán. Sus letras son feministas (“vete tuno, no te quiero, vete, vuélvete a tu siglo diecisiete”), ecologistas, defensoras de los animales, críticas con el modelo consumista que se estaba importando desde Estados Unidos. Señalan la necesidad de utilizar la imaginación “para convertir en mágico lo rutinario” en el caso de la cocinera y del aburrimiento de la modesta funcionaria. Son canciones cargadas de referencias literarias y de ironía –la diferencia entre las letras y la manera de cantarlas, la sofisticación y la sutileza de sus textos de engañosa simplicidad, de supuesta ingenuidad incendiaria, de amor por la libertad y rechazo del autoritarismo–, cargadas también de crítica a un lenguaje cada vez más adocenado y lleno de anglicismos bajo la pretensión de modernidad (“a nivel de”, “establishment”, “marketing”) y a la profusión de los adverbios terminados en “-mente”, que Felipe González convertiría en verdadera plaga. Su programa de acción es atacar a la mediocridad personal y artística desde un punto de vista desprejuiciado. A las Vainica las podríamos denominar, siguiendo la estela de Gertrude Stein, “las madres de tod*s nosotr*s”, pues son la gran referencia de los más importantes músicos pop que han ido surgiendo después, desde los grupos de la movida de finales de los setenta como Kaka de Luxe, Los Pegamoides, Alaska y Dinarama, Radio Futura, Las Chinas, La Mode, Paco Clavel, el gran Fabio McNamara, a grupos o cantantes que comenzaron a darse a conocer a finales de los ochenta y noventa como El Dúo Estático, Le Mans, Family, Nosotrash, Hello Cuca, Kikí d’Akí, Pauline en la Playa, Chico y Chica, Les Biscuits Salés, Astrud e Hidrogenesse. Así como de numerosas djs y organizadoras de Ladyfest en Bilbao, Madrid y Sevilla como María Bilbao, Mabel Damunt, Marta G. Franco y Plácida Yé-Yé.

Las películas *Vivir en Sevilla* e *Intercambio de parejas frente al mar*, de Gonzalo García-Pelayo, ambas de 1978, reflejan de manera notable la estructura de sentimiento de una época, un paisaje, un habla –el andaluz– y una sinergia entre las raíces culturales y ciertos proyectos de modernidad. En relación al género, *Vivir en Sevilla* se nutre de las ideas patriarcales y del desconcierto de los hombres progresistas en relación a las mujeres: la Mujer se presenta como una otredad identitaria, como “mística de la feminidad”. *Intercambio de parejas frente al mar* problematiza la monogamia en las relaciones de pareja, la propiedad privada de los cuerpos. La película es fruto de un pensamiento muy común en la época, deudor de la contracultura de los años sesenta, de la ideología libertaria, de las teorías del psicoanalista comunista Wilhelm Reich expuestas en *La revolución sexual* (publicada en inglés en 1945 y traducida al castellano por Ruedo Ibérico en 1979), y de las enseñanzas de Herbert Marcuse, “padre” de la cultura *hippy* y de la nueva izquierda y autor de *Eros y civilización* (publicada en inglés en 1955 y traducida al castellano por Joaquín

Mortiz en 1965), obras estas anteriores a la segunda ola del feminismo. Una vez que la lucha de las mujeres por su liberación cuenta con cierto arraigo en el Estado español, no se puede seguir defendiendo con total impunidad la neutralidad del género a la hora de analizar la sexualidad. Además, esta película quizás solo fue posible en los tiempos de “la liberación sexual”, en una época anterior a la aparición de la pandemia del sida.

Cecilia Bartolomé, directora, guionista y productora de cine se define ideológicamente como feminista. Realizó el mediometraje *Margarita y el lobo* en 1969, cuando aún era estudiante de la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. El guión fue una adaptación del libro *Les stances à Sophie* de la escritora feminista francesa Christiane Rochefort. Las protagonistas de su obra, siempre mujeres, llevan a cabo una transición personal en medio de la Transición política. Sus películas, centradas en la lucha contra la amnesia histórica, han padecido un “olvido” similar al no figurar en el *Diccionario de cine español* editado en 1993 por la Academia de Cine bajo la dirección de José Luis Borau, antiguo profesor suyo. La censura ha marcado su trabajo, después de *Margarita y el lobo* no pudo volver a dirigir hasta la muerte de Franco. Esta película presenta similitudes con *Un, dos, tres, al escondite inglés*: obras musicales, irónicas, con muchas escenas grabadas en las calles de Madrid, críticas con el imaginario costumbrista del franquismo. Ambas respiran el mismo aire de libertad de la contracultura, de voluntad de experimentación. Su primer largometraje, *Vámonos, Bárbara* (1977), fue calificado por la crítica como la primera película feminista del cine español. Tanto el personaje de Margarita en *Margarita y el lobo* como el de Ana en *Vámonos, Bárbara* concluyen en su necesidad de estar solas al desconfiar de nuevas parejas que intentan manipularlas de manera más sutil. Las protagonistas quieren reafirmarse como sujetos, ganar autonomía y libertad en espacios propios. Siempre eligen transitar por las rutas pintorescas en vez de por las autopistas, menos libres, más aburridas. Películas relativamente desconocidas, ambas constituyen un excelente documento de la situación de las mujeres que habían llegado a la universidad a mediados de los años sesenta y de las que, en los primeros años tras la muerte de Franco, se habían hecho feministas y habían desafiado los mandatos de género en su trabajo artístico. Además de Cecilia Bartolomé, había otras dos mujeres en la Escuela de Cine de Madrid: Pilar Miró y Josefina Molina.

Resulta significativo que no solo Jaime Chávarri pensara que *El desencanto* era un buen título para una película. “El desencanto” también fue el primer título pensado por Cecilia y José Juan Bartolomé para *Después de...* (*No se os puede dejar solos* y *Atado y bien atado*) (1980); ese primer título pasó a llamarse después, de manera también provisional, “El descontento”, vista la gran cantidad de personas que estaban indignadas con el corto alcance de los cambios políticos. Hay que destacar que *Después de...* es mucho más conocida que las dos anteriores, aunque todas forman parte del cine rupturista de la Transición.

Lejos de África (1996) es el último largometraje de la autora hasta la fecha. Se trata de un filme que quiere combatir la amnesia histórica en relación al papel colonizador que desempeñó España en Guinea Ecuatorial, país donde la directora había vivido con su familia. Bartolomé comenta el profundo malestar que le genera el que la gente más joven desconozca totalmente este hecho

colonizador, y que ese fue el motivo principal que le impulsó a realizar la película. En ella hay escenas que alcanzan niveles esperpénticos como los desfiles falangistas y las procesiones de Semana Santa en Fernando Pó (la actual Bioko). La autora siempre ha manifestado su sintonía con el cine de Berlanga. *Lejos de África* cuenta con escasos referentes y genealogías en el cine español, ya que apenas se han hecho películas sobre la colonización de Guinea, más allá de alguna patriótica o documentales realizados por misioneros, ni se ha construido en la España peninsular un imaginario sobre Guinea y los guineanos, a diferencia de lo sucedido con la colonización en Latinoamérica o en el norte de África. El trabajo nos muestra la presencia de los trabajadores nigerianos en la figura de Silvanus, el cocinero de la familia, que se siente orgulloso de ser súbdito del Imperio Británico al que considera a todas luces superior. También nos informa de la incipiente lucha por la independencia de Guinea y de los exiliados políticos en Camerún. De un colonialismo más directo y de otro más sutil. De la vuelta de numerosos colonos a la península en cuanto se hace evidente la ola descolonizadora que atraviesa África con el apoyo de la ONU. Y conocemos las nuevas alianzas entre los colonos dispuestos a quedarse y las élites de origen guineano. Dos mujeres, Susana, de procedencia peninsular, y Rita, guineana, son las protagonistas. El regreso de la primera a la península le sirve para darse cuenta de que estaba en un territorio que no le pertenecía, de que estaba “fuera de lugar” aunque Guinea fuera oficialmente provincia española. La película está contada desde el punto de vista de Susana y se basa en la experiencia de la propia directora. Rita y Silvanus habrían contado otra historia, la historia desde el punto de vista de los colonizados, pero es de valorar la ética de Cecilia Bartolomé al no usurpar las voces ajenas a la suya y no hacer que Guinea aparezca como un lugar exótico o idealizado. La película se rodó en Cuba.

Ana Rossetti nació en San Fernando, Cádiz, en 1950. Según comenta la propia escritora, sus dos abuelas eran empedernidas lectoras y ambas tenían buenas bibliotecas. Rossetti también ha hablado de su fascinación por la liturgia en latín, aunque entendiera muy poco de lo que se decía, como si se tratara de un extenso poema fonético. Se traslada a Madrid en 1968 donde entra en contacto con grupos de teatro independiente que escriben sus guiones en colaboración, no de forma individual. En 1980 publica el primer libro de poemas, *Los devaneos de Erato*. Su obra contiene numerosos registros, pues a la poesía –elemento central de su trabajo– hay que sumarle otros como la novela, el relato, el ensayo, las narraciones infantiles y juveniles y los libretos de ópera, como el que realizó sobre la figura de Oscar Wilde. La disidencia de género y el feminismo son un rasgo distintivo de su escritura, que destaca por la independencia, el distanciamiento de elementos estereotipados y la singularidad, alejada de la idea del arte como espectáculo. En 1988 publica *Plumas de España*,¹⁹ su primera novela, cuyos personajes centrales son mujeres homosexuales y travestis. En 1991 gana el XIII premio La Sonrisa Vertical con *Alevosías*,²⁰ un conjunto de ocho relatos donde los últimos tres –“La castigadora”, “La vengadora” y “La presa”–, forman parte de una misma narración, como si fueran capítulos contados por cada una de las tres protagonistas. Sexo y erotismo se entrelazan en historias que suceden en contextos heterodoxos y cuyos desenlaces nos apabullan por su rareza y falta de convención. En 1994 escribe una novela rosa romántica por

encargo, *Mentiras de papel*,²¹ donde la acción se traslada al mundo de la moda y de las revistas del corazón. Es una novela feminista que trata temas como la anorexia, el imaginario del príncipe azul, la convención del amor romántico, la relación entre sexualidad y economía: la transición personal para desaprender lo aprendido como proceso necesario a la hora de construir una subjetividad más autónoma. Las mujeres aparecen como son en realidad, diferentes. Resulta extraño que estas obras sean difíciles de encontrar en las librerías cuando son verdaderos clásicos, obras de lectura obligatoria en los Departamentos de Hispánicas extranjeros, que también han publicado estudios críticos de relevancia sobre la escritora. Según comenta Ana Rossetti, la movida supuso para ella un momento de gran liberación personal porque se rompió con una idea estrecha y autoritaria sobre lo que era ideológicamente admisible para una persona de izquierdas, se desdibujaron los límites entre la alta cultura y la cultura popular y todo ello contribuyó a expandir las posibilidades creativas a nivel personal y artístico.

Este texto ha querido ofrecer una mirada hacia algunas prácticas y contextos subculturales que hacen del estilo resistencia, que generan y expanden nuevos espacios de identificación para que un mayor número de vidas sean inteligibles culturalmente, es decir, vivibles. Prácticas que mediante el uso del potencial político de la ironía y del *camp* cuestionan los privilegios materiales e inmateriales que marginan a las mujeres, a lesbianas y gays, a la pluma. En algunos momentos un amplio número de estos sectores ha sabido formar alianzas y ganar presencia pública. Es por ello que ciertas lecturas “hegemónicas” de la “contrahegemonía” menosprecian y atacan aquello que nombran como “el narcisismo”, “el hedonismo”, “lo banal”, “lo frívolo”, “lo superficial” y se permiten hacer uso de términos como “la mafia rosa” cada vez que aumenta la visibilidad de la disidencia de género, porque esta visibilidad generaba y genera conflictos al desvelar los privilegios de la misoginia y de la homofobia liberal.

Notas

1. *Yes, we camp* es el lema de una pancarta del movimiento de indignados 15-M, en la Puerta del Sol de Madrid. Este texto para *Desacuerdos 7* pretende ser también una continuación del proyecto *Dig Me Out. Discursos sobre la música popular, el género y la etnicidad* de María José Belbel y Rosa Reitsamer, Arteleku, Donostia-San Sebastián, 2009, www.digmeout.org.

2. Emilia Pardo Bazán, *La mujer española y otros escritos*, edición de Guadalupe Gómez-Ferrer, Feminismos, Cátedra, Madrid, 1999, p. 304.

3. Serge Salaün, *El cuplé (1900-1936)*, Austral, Madrid, 1990, p. 28.

4. Judith Butler, “Agencies of Style for a Liminal Subject”, en Paul Gilroy, Lawrence Grossber y Angela McRobbie, *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, Verso, Londres/Nueva York, 2000, pp. 30-38.

5. Judith Halberstam, “What’s That Smell?”, *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, Nueva York, 2005, pp. 152-187.

6. Susan Sontag, “Notes on Camp”, en André Deutsch, *Against Interpretation*, Londres, 1961, pp. 275-292. (*Contra la interpretación*, Alfaguara/Taurus, Madrid, 1996).

7. Manuel Vázquez Montalbán, *Crónica sentimental de la transición*, Debolsillo, Barcelona, 2005 (1ª edición, 1985).

8. *Ibid.*, p. 296.

9. Alberto Mira, *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*, Egales, Madrid, 2004.

10. Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo XXI, Madrid, 1998.

11. *Ibid.*, p. 23.

12. *Ibid.*, p. 23.

13. *Ibid.*, p. 27.
14. Manuel Vázquez Montalbán, *Manifiesto Subnormal*, Kairós, Barcelona, 1970, p. 36.
15. Vilarós, op. cit., p. 222.
16. *Ibid.*, pp. 230-231.
17. Matilde Albarracín Soto, "Lesbianas y tebeos: Las voces de las lesbianas mayores"; en Raquel Platero (coord.), *Lesbianas. Discursos y representaciones*, Melusina, Barcelona, 2008, pp. 191-212.
18. Comentario de un personaje de la película *Un, dos, tres, al escondite inglés*. Guion de Iván Zulueta y Jaime Chávarri.
19. Ana Rossetti, *Plumas de España*, Seix Barral, Barcelona, 1988.
20. Ana Rossetti, *Alevosías*, Tusquets, Barcelona, 1991.
21. Ana Rossetti, *Mentiras de papel*, Nueva Novela Romántica, Temas de Hoy, Madrid, 1994.

Bibliografía

- ALIAGA, J. V., "La carne que piensa. Género, sexualidad y pensamiento crítico en las prácticas artísticas del Estado español", *Fugas subversivas. Reflexiones híbridas sobre la identidad*, Universitat de València, Valencia, 2005, pp. 61-81.
- BELBEL, M. J., "Construir a través de las generaciones: una traducción de ida y vuelta", *Fugas subversivas*, op. cit., pp. 268-287.
- BROWN, W., "Resisting Left Melancholia" en Paul Gilroy, Lawrence Grossberg y Angela McRobbie, *Without Guarantees: In Honour of Stuart Hall*, Verso, Londres/Nueva York, 2000, pp. 21-29.
- CERDÁN, J. y DÍAZ LÓPEZ, M. (eds.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*, La Fábrica de Cinema Alternatiu de Barcelona, L' Alternativa y Ocho y medio, Libros de Cine, Colección Los Olvidados, Barcelona, 2001.
- DOYLE, J., FLATLEY, J. y MUÑOZ, J. E., *Pop Out. Queer Warhol*, Duke University Press, Durham N.C., 1996.
- DYER, R., "In Defense of Disco", en Simon Frith et al, *On Record. Rock, Pop & the Written Word*, Routledge, Londres/ Nueva York, 1990, pp. 410-418.
- GOFFMAN, E., *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Penguin, Londres, 1990 (1ª edición 1963). (*Estigma. La identidad deteriorada*, Amorrortu, Buenos Aires, 2003).
- GREEN, K. y TAORMINO, T. (eds.), *A Girls's Guide to Taking Over the World. Writings from the Girl Zine Revolution*, St Martin's Griffin, Nueva York, 1997.
- HARO IBARS, E., *Gay rock*, Júcar, Madrid, 1975.
- HEBDIGE, D., *Subcultura. El significado del estilo*, Paidós Comunicación, Barcelona, 2004 (edición inglesa 1979).
- LEWIS, R. y ROLLEY, K., "Ad(dressing) the Dyke: Lesbian Looks and Lesbian Looking", en P. Horne y R. Lewis (eds.), *Outlooks. Lesbian and Gay Sexualities and Visual Cultures*, Routledge, Londres/Nueva York, 1996, pp. 178-190.
- MÁRQUEZ, F., *Vainica Doble*, Júcar, Madrid, 1982.
- MARTÍNEZ TEN, C. et al., *El movimiento feminista en España en los años 70*, Cátedra, Madrid, 2009.
- McROBBIE, A., "Settling Accounts with Subcultures: A Feminist Critique" (1980), en Simon Frith et al., *On Record. Rock, Pop & the Written Word*, Routledge, Londres/Nueva York, 1990, pp. 66-96.
- McROBBIE, A., "Second-Hand Dresses and the Role of the Ragmarket" (1989), en Ken Gelder, *The Subcultures Reader*, Routledge, Nueva York, 1997, pp. 132-139.
- McROBBIE, A., *In the Culture Society. Art, Fashion and Popular Music*, Routledge, Nueva York, 1999.
- MISSÉ, M. y COLL-PLANAS, G. (eds.), *El género desordenado. Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*, Egales, Barcelona, 2010.
- MOIX, T., *Garras de astracán*, Planeta, Barcelona, 2001 (1ª edición 1991).
- NEWTON, E., *Margaret Mead Made Me Gay. Personal Essays, Public Ideas*, Duke University Press, Durham N.C., 2000.
- PRECIADO, B., *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*, Ópera Prima, Madrid, 2002.
- RETANA, Á., *Las locas de postín*, Odisea, Madrid, 2003 (1ª edición 1919).
- REYNOLDS, S. y PRESS, J., *The Sex Revolts. Gender, Rebellion & Rock'n'Roll*, Serpent's Tail, Londres, 1994.
- REYNOLDS, S., *Rip it Up and Start Again: Post-punk 1974-1984*, Penguin Books, Londres, 2005.
- SEDGWICK, E. K., *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham N.C., 2003.
- THORNTON, S., *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Polity Press, Cambridge, 1995.
- URÍA RÍOS, P., *El feminismo que no llegó al poder. Trayectoria de un feminismo crítico*, Talasa, Madrid, 2009.
- VAN GUARDIA, L. (Isabel Franc), *Con pedigree*, Egales, Barcelona, 1997.
- VICENTE, A., *Zeze*, Lengua de Trapo, Madrid, 2005 (1ª edición de 1909).
- VILLENA, L. A. de, *El ángel de la frivolidad y su máscara oscura. Mundo y literatura de Álvaro Retana*, Pre-Textos, Valencia, 1999.
- VILLENA, L. A. de, *Malditos*, Bruguera, Barcelona, 2010.
- VIÑUELA SUÁREZ, L., *El género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*, KRK, Oviedo, 2003.