



Escucha invertida: Las canciones-tapadera de Mari Trini, Guillermina Motta y Elisa Serna en contexto

Elia Romera-Figueroa

Universidad Autónoma de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.98490>

Recibido: 13/10/2024 • Aceptado: 13/03/2025

ES Resumen. Una revisión de las portadas de vinilos y canciones de las cantautoras Mari Trini, Guillermina Motta y Elisa Serna, así como de sus archivos y hemerotecas, revela que la canción de autor/a merece una mayor atención dentro de la construcción de los imaginarios LGBTIQ+ en la música popular española. Mari Trini convivió toda su carrera con campañas mediáticas LGBTIfóbicas, y creó temas a los que se refería como «canciones equívocas», un término espejo al de «canciones-tapadera» que propongo aquí. El caso de Guillermina Motta se centra en la recepción y destaca el potencial de algunas canciones de amor interpretadas por cantautoras. Al verbalizar ciertas letras románticas, las cantantes pudieron activar la «escucha invertida», una forma de interpretación cómplice que desafía el significado cisheteronormativo y permite reflexionar sobre cómo, en un periodo de represión hacia lxs desviadx, el público pudo encontrar en esta práctica una poderosa herramienta para expresar sus afectos de manera abierta, sin importar a quién estuvieran dirigidos. En el caso de Elisa Serna, propongo revisar la iconografía visual de sus vinilos y de algunas de sus letras a la luz de hallazgos en su archivo personal: documentos que la madrileña atesoró toda su vida, que remiten a sus afectos, vínculos y experiencias, y que formarán ahora parte de su legado. Estas tres cantautoras abren la puerta a la necesidad de profundizar en esta «dirección» para comprender el impacto de la canción de autor/a en la cultura musical disidente del franquismo y la Transición.

Palabras clave. Cantautoras; resistencias; LGBTIfobia; escucha; portadas.

ENG Inverted Listening: Situating the Concealed Songs of Mari Trini, Guillermina Motta, and Elisa Serna

ENG Abstract. A review of vinyl covers, songs, and archival materials from singer-songwriters Mari Trini, Guillermina Motta, and Elisa Serna suggests that the role of these artists deserves attention to further our understandings of LGBTIQ+ musical history in Spain. Throughout her career, Mari Trini faced LGBTI-phobic media campaigns and wrote what she called “ambiguous songs,” to which I am referring here as “concealed songs.” Guillermina Motta’s case highlights how audience reception played a key role, considering the subversive potential of certain love songs performed by female singer-songwriters. These romantic lyrics may have prompted “inverted listening”—a way of understanding the songs that challenges cisheteronormative interpretations. This invites us to consider how, during a time of repression, audiences might have found in these songs a way to openly express their emotions, regardless of whom they were addressed to. In the case of Elisa Serna, I propose to revise the iconography of her album covers and some of her lyrics. In that process I am informed by her personal archive: documents she carefully preserved throughout her life, offering insight into her relationships, feelings, and experiences that now form an essential part of her legacy. These three female singer-songwriters point to the need for further research on the role of protest music on the dissident musical culture of Francoism and the Transition to democracy.

Keywords. Female Singer-songwriters, Resistances, LGBTI-phobia; Listening; Album Covers.

Sumario. 1. Cantautoras y disidencias contextualizadas. 2. El potencial de las «escuchas invertidas»: Teoría y metodología desviadas. 3. Ante la LGBTIfobia sistémica contra Mari Trini, sus «canciones equívocas». 4. «Visca l'amor» (Guillermina Motta, 1968), himno LGBTIQ+ antifranquista. 5. Iconografía queer: el archivo lesbofeminista de Elisa Serna. 6. Conclusiones: Memoria, género y sexualidad en la canción de autor/a. 7. Apoyos y fuentes de financiación. 8. Referencias citadas..

Cómo citar: Romera-Figueroa, E. (2025). Escucha invertida: Las canciones-tapadera de Mari Trini, Guillermina Motta y Elisa Serna en contexto, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 5(1), pp. 23-34

1. Cantautoras y disidencias contextualizadas

Las cantautoras y cantautores activos durante la dictadura franquista no suelen formar parte de los estudios sobre los imaginarios LGBTIQ+ en la música popular española (Pérez, 2009), a pesar de la homofobia, bifobia, machismo y misoginia que muchas de sus protagonistas vivieron, o sin tener en cuenta el potencial que albergaron sus canciones de amor¹. El presente artículo desarma ciertas premisas sobre la canción de autor/a y sostiene que su vínculo con la protesta antifranquista también incluyó la posibilidad de sentir y disfrutar sus canciones desde escuchas resistentes a la norma. Algunas letras ofrecían a quienes las consumían y cantaban la oportunidad de reinterpretarlas, una técnica de escucha detallada (*close listening*) que permitía ensalzar, discretamente y sin riesgo, las vidas y relaciones no-normativas.

De entre las decenas de cantautoras activas en el tardofranquismo y la Transición (Romera-Figueroa, 2021, pp. 455–456), en el presente análisis destaco a tres cuya obra coexistió: la murciana Mari Trini (1947–2009), la catalana Guillermina Motta (1942–), y la madrileña Elisa Serna (1943–2018). A través de sus vidas y obras, este artículo revela la LGBTIfobia y el machismo mediático que vivieron las cantantes, y explora cómo pudo ser recibida su música. A pesar de que las tres artistas cuentan con biografías, públicos y éxitos comerciales dispares, en el presente estudio interpreto sus legados de forma conjunta, como parte de la historia LGBTIQ+ de la canción de autor/a.

Entre los años 1960 y 1980 se grabaron en España cientos de canciones de amor (González Lucini, 1989, pp. 259–293), muchas de ellas basadas en poemas musicalizados, que ofrecían la posibilidad de reinterpretar el objeto de deseo, desafiando los valores tradicionales del nacionalcatolicismo, y, por consiguiente, de la cisheteronorma. Durante el franquismo se había legislado para imponer una «heterosexualidad obligatoria» (evocando a Adrienne Rich), que continuó vigente hasta bien entrada la democracia. Los investigadores Gracia Trujillo Barbadillo y Alberto Berzosa resaltan el carácter fundamental de la década de los 70, en la que se articula la primera cultura lesbiana y gay consciente, y se crean redes, espacios de socialización y ocio en torno a afectos disidentes (2019, p. 9), en los que, como se demostrará, sonaban las canciones de algunas cantautoras.

El régimen contó con diversos instrumentos de represión para perseguir a lxs individu@s de «dudosa moral», desde el delito de «escándalo público» al de «abusos deshonestos», tal y como han investigado, entre otros, Víctor Mora y Geoffroy Huard (2019). En lo legislativo, Huard expone que la Ley de Vagos y Maleantes se modificó en 1954 para incluir explícitamente a homosexuales y personas trans y, en 1970, se transformó para llamarse Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (2021, p. 13). En ambos casos, se utilizó este marco legal para la represión: internamiento en prisiones o «instituciones especiales» en aislamiento de otros reclusos; prohibición de residir en determinados territorios (donde habían sido condenados); así como la obligación de declarar sus domicilios y vigilancia de los delegados franquistas (p. 63). La Ley de Peligrosidad se mantuvo vigente hasta 1981 (p. 12), aunque hubo que esperar hasta 1988 para que se modificara el artículo sobre «escándalo público», y no es hasta siete años después que se derogó en su totalidad (p. 152). Con todo, Huard defiende que había un desfase entre los textos legislativos y su aplicación efectiva, que solo se empleaba para penalizar a las clases más populares (p. 17).

En este contexto, vivido entre dictadura y democracia, se conjuga la necesidad de testimoniar las diferentes formas de represión con destacar, con destacar los deseos disidentes (Chamouveau, 2016, p. 204). Aquí planteo que, durante décadas de gran control y violencias, hubo canciones que posibilitaron la expresión de afectos-otrxs, si no de manera directa, sí de forma encubierta. Estas, a las que me referiré como «canciones-tapadera», creaban un espacio seguro para expresar deseos no-normativos a través de la música, un proceso análogo al de las asociaciones legales que facilitaban encuentros prohibidos: «De la utilización de asociaciones existentes, poco a poco se fueron creando otras, de diversa índole, expresamente para servir como tapaderas para el trabajo político» (Escario, López-Accotto y Alberdi Alonso, 1996, p. 99).

2. El potencial de las «escuchas invertidas»: Teoría y metodología desviadas

En este artículo se nombra a las escuchas cómplices de ciertas canciones como «escuchas invertidas», una forma de sentir las letras de las canciones que, durante la dictadura y en las décadas posteriores, permitía reconocerse y dirigir afectos, sin censura ni repercusiones, a quien uno escogiera. Aquellas letras que no especificaban el género de la persona deseada ofrecían, mediante su ambigüedad, mayores oportunidades para expresar sentimientos criminalizados en público. Esto se debe a que la interpretación convencional de las letras estaba condicionada por la necesidad de adherirse a normas cisheteronormativas en las relaciones sexuales y afectivas, ya que estas eran las únicas legalmente aceptables y legitimadas, mientras que cualquier otra forma de expresión era considerada una «desviación» (Sánchez, 2013, p. 117). Las autoridades judiciales del régimen franquista llamaban «invertidos» a los que identificaban como homosexuales o como personas trans, al considerar que estos ponían en cuestión el orden sexual, de género y moral nacionalcatólicos y, por ello, les señalaba como «peligrosos sociales» o «antisociales» (Huard, 2021, pp. 36–42).

¹ Este texto emplea siglas y terminología contemporánea para dialogar con el momento en el que se inscribe esta investigación, por ello también se opta por no señalar en cursiva términos tan cotidianos en España como «queer». En cuanto al lenguaje no binario, la elección de la «x» sobre la «e» cumple otras funciones más allá de emplear un lenguaje inclusivo, y forma parte de una metodología más amplia avanzada por los Estudios LatinX, en los que la «x» actúa simultáneamente como letra y signo semiótico; véase Milian & Romera-Figueroa (2024, p.12, 76, 237). Además, todas las traducciones del artículo del inglés o catalán al castellano son propias, así como las imágenes tomadas a las portadas de los vinilos de mi colección.

Este lenguaje del «invertir» y del «desviar» utilizado por el franquismo puede relacionarse con la interpretación contemporánea de lo *queer* que hace Sara Ahmed, donde estos cuerpos incitan a una (des) orientación sexual y política, ante lo que la teórica se pregunta: «¿Qué ocurre si consideramos el potencial *queer* de lo oblicuo?» (Ahmed, 2006, p. 560). Trasladar esta pregunta al contexto de las resistencias del franquismo ha sido una aportación vital de las investigadoras María Rosón Villena y Rosa Medina Doménech, quienes invitan a «desorientarnos» en los análisis del pasado y, en concreto, al acercarnos a los archivos (2017, p. 419). Las autoras acuden a Ahmed para analizar históricamente «resistencias emocionales», es decir, aquellos procedimientos que la gente elabora (fotografías, canciones, olores, performances, materiales, etc.) que «provistos de afectividad desafían potencialmente las diferentes formas de poder, estructural o normativo, y los regímenes emocionales que los sustentan» (p. 420). En sintonía con su propuesta, en este estudio confluyen dibujos y fotografías de los vinilos, declaraciones de las cantantes en la prensa (obtenidas de diversas hemerotecas y archivos personales e institucionales), y conversaciones con algunas de sus protagonistas. También en las letras de algunas cantautoras es posible encontrar esos marcos mentales (intenciones, imaginaciones, deseos...) claves en las resistencias emocionales, pues su ambigüedad semántica potencia escuchas «invertidas» o «desorientadas» que permitían expresar afectos que desafiaran las diferentes formas de poder en público sin exponerse.

El tropo de la «desorientación» evoca elocuentemente un camino posible para una respuesta individual a una escucha: ni el paso de «canción» a «canción-tapadera» a través de la «escucha invertida» era inevitable, ni tampoco fue necesariamente un designio autorial explícito. Por esta razón, mi propuesta es que algunas canciones albergan el potencial de la inversión y queda a la discreción de cada oyente el activarlo o no. Es decir, ambos significados del término «invertir» confluyen: se trata de darle un giro a la manera en que analizamos la letra y, al mismo tiempo, de dedicarse activamente al proceso de escucha con mayor profundidad y cuidado en busca de una recompensa.

La cuestión sobre a quién va dirigida la literatura amorosa y, especialmente, la poesía escrita por mujeres tiene un largo recorrido (Rieger, 1989, p. 92). En su análisis sobre las primeras manifestaciones de lírica amorosa publicadas por mujeres en el Siglo de Oro, Julián Olivares y Elizabeth S. Boyce se preguntaban:

¿qué sucede cuando el ostensible objeto amado del discurso amoroso toma la pluma? ¿Habla como mujer o ventriloquiza el discurso masculino? ¿Habla en voz femenina por el mero hecho de ser mujer? ¿A quiénes y para quiénes se dirige? (2012, p. 17)

Estas autoras debieron enfrentar un discurso masculino dirigido, en principio, a lectores varones, adaptando su expresión poética a las normas de ese discurso y redefiniendo el objeto de deseo, tradicionalmente centrado en la mujer (p. 24).

En el ámbito musical, el experto en cultura *queer* Alberto Mira sugiere que algunas coplas de la posguerra reflejan los afectos de quienes fueron silenciados por el franquismo (2004, pp. 347-348), una tesis retomada recientemente por el investigador Jesús Pascual (2023, p. 19). En línea también con el influyente trabajo de Stephanie Sieburth, ambos autores apuntan a cómo aquellxs silenciadxs exprimirían hasta la última gota de significado las letras para encontrar en ellas una verdad que la institución o no sospechaba o pasaba por alto (Mira, 2004, p. 344; Pascual, 2023, p. 57; Sieburth, 2016). Si bien Mira se centra en los correlatos que pudieron hallar los homosexuales, Pascual conecta «a la mujer y al maricón a través del componente de lo subalterno» (2023, p. 121), considerando como posibles cómplices «invertidas» a aquellas a quienes llama «mujeres otras»: madres solteras, prostitutas, amantes ilegítimas, borrachas, chicas torcidas, indecentes y muchas otras cuyas virtudes no se ajustaban al modelo de mujer del régimen (p. 122). En estos estudios sobre la copla, la disidencia comienza con el letrista Rafael de León, conocido como uno de los principales intelectuales *gay* del momento.

En la canción de autor/a, las «escuchas invertidas» no las impulsa el autor de los textos, sino la voz de quienes los interpretan, ya sean profesionales, amateurs o personas anónimas que escuchan la música en un recital, por la radio o en un discóforo. En las voces de las cantautoras los temas amorosos pudieron resignificarse, pasando a estar interpretados por una voz que coincidía con el «yo» poético. El sujeto corporizado que da voz a canciones semánticamente abiertas ofrecía la «tapadera» y, de nuevo, recaía en lxs oyentes la posibilidad de invertirla o no.

Este fenómeno de «inversión» de las expectativas sobre quién es el sujeto amado/deseado cabría estudiarlo en muchas canciones, también en musicalizaciones de cantautores varones, o escritas directamente por ellos. En su estudio de 2007 sobre la canción de autor/a, Esther Pérez-Villalba investigó lo que llamó el «*gay reading*», es decir una «lectura *gay*», en temas de Víctor Manuel y de Ana Belén, y señalaba:

El género de los narradores y destinatarios es gramaticalmente incierto y, por lo tanto, estrictamente hablando, semánticamente ambiguo: podrían ser ambos hombres o ambas mujeres. Esto significa que, aunque estos temas podrían haber sido entendidos dentro de un marco heterosexual, también abrieron la posibilidad de un «*gay reading*». (p. 232)

No obstante, ni los cantautores varones necesitaron de grandes ambigüedades, ni era igual narrar la historia entre dos hombres, que entre dos mujeres. Por ejemplo, ya en 1977, Patxi Andión pudo publicar «Tani», la historia de un homosexual, y, en 1980, Víctor Manuel publicó «¿Quién puso más?», una letra que analizó ya Pérez-Villalba y que, como ella indica, sí se interpretó como una historia de amor *gay*, sin que supusiera repercusiones comerciales o personales para los artistas (p. 248). Por esas fechas, la misma Mari Trini publicó el disco *A mi aire* (1979), que incluía dos temas clave por abordar triángulos amorosos

en los que se insinúa una ruptura frente a la pareja heterosexual: por un lado, «Despiértame», con tres protagonistas —dos hombres enrollados y una mujer engañada—, cuya letra rezaba: «Enséñame a olvidar / la fecha y el lugar / de vuestra ambigüedad»; por otro, «Ayúdala», una canción que el crítico musical Pedro Ángel Sánchez describe como «una historia de adulterio, de sororidad entre mujeres, un triángulo lesbiano, qué importa. Tú lo puedes llevar al terreno que quieras» (Fernández, 2024, p. 224). Revisando el marco que Pérez-Villalba comenzó a perfilar, mi propuesta desplaza el «gay reading», centrado en una lectura atravesada por la identidad, hacia una «escucha invertida», que pone en primer plano el potencial interpretativo de lxs oyentes. Estos pueden activar una de las funciones transformadoras de las canciones, tal como la desarrolla la musicóloga Judith Peraino, quien sostiene que la canción nos invita a imaginar cómo serían las cosas si fueran diferentes (2005, p. 3).

3. Ante la LGBTIfobia sistémica contra Mari Trini, sus «canciones equívocas»

En el entorno de las cantautoras, Mari Trini fue quién logró mayor repercusión entrenando a lxs oyentes en esta «práctica de la inversión», ya que su música se escuchaba atravesada por los rumores sobre su relación sexual y afectiva con Claudette Loetitia Lanza, con la que compartió más de tres décadas. Las referencias en prensa sobre la presencia de Claudette en la vida de Mari Trini la describían primero como una «discreta y distante secretaria» (Logroño, 1975). Según fue haciéndose más conocida, Claudette pasó a ser «su francesa, rubia e inteligente *manager*» (Variedades, 1978), y más adelante su «amiga Claudette» (L.C., 1984). Tales rumores se veían exacerbados por la cercanía de la cantante con algunas artistas del momento como Gloria Fuertes, quien se dice que estuvo enamorada de Mari Trini y demostró su admiración en el poema de 1972 titulado «Cuando Mari Trini canta» (Barea, 2024, p. 102; Fernández, 2024, p. 160–161). En reciprocidad, la murciana también le dejaría guiños afectuosos en temas como «Al fin y al cabo» cuando cantaba: «*El poeta* dijo / que las mañanas / no tienen sentido / si nadie te aguarda. / *La poeta* me dijo / que *gloria* tan fuerte / saber alcanzarlas» (Mcmonreal, 2016, énfasis añadido). Aunque la letra recogida en el vinilo insiste en un poeta masculino (Trini, 1974), en directo —además de la obvia inclusión del nombre completo de la escritora madrileña— Mari Trini enunciaba el femenino, invirtiendo el género, tal y como deja testimonio su actuación para el programa «A su aire» emitido en 1974.

Las conjeturas mediáticas no coinciden con la historia que Mari Trini quiso contar, pues ella nunca se presentó públicamente como lesbiana o bisexual, a pesar de las oportunidades que tuvo de hacerlo. La musicóloga Teresa López Castilla explica esta decisión de Mari Trini basándose en la teoría de Arlene Stein, quien defendía que, en los años setenta, muchas artistas lesbianas evitaban presentarse así para no ser encasilladas como tales antes que como cantantes (2021, p. 139). La investigadora sostiene que tras la ocultación de Mari Trini estaba el querer evitar un «suicidio comercial» (p. 139). En esta misma línea, el escritor Carlos Barea toma el ejemplo de Mari Trini para ilustrar cómo algunas figuras públicas priorizan salvaguardar su éxito mediático, llevando con gran discreción su orientación sexual (2024, p. 93). También, el origen de Mari Trini, en una familia aristócrata y tradicional, pudo haber ejercido una presión sociofamiliar adicional considerable.

La prensa nunca respetó la ambigüedad en la que se movía Mari Trini y, en cada una de sus entrevistas, se ven ejemplos de las campañas de acoso machista, homófobo y bifóbico con las que convivió. La insistencia se dio, como tarde, desde los años setenta. Por ejemplo, en 1972, interrogada sobre si estaba enamorada, ella asentía, añadiendo: «Pero no te digo el nombre. Acabará casándose, como siempre» (León Barreto, 1972). Un año después, en 1973, el periodista Tico Medina incidía: «¿Por qué este esconderse, este recluirse [...] mejor sola que mal acompañada?» y ella respondía: «Supongo que he sido siempre una mujer que ha vivido muy aislada [...] bueno, yo ya desde hace unos años hubiera preferido estar mal acompañada que sola» (Maryelcu, 2013). En los años ochenta, los medios insistían en conocer más sobre su sexualidad; bien preguntándole directamente («cuando dicen por ahí que Mari Trini es andrógina o lesbiana... ¿Por qué?») (Ullán, 1980); con indirectas como la tan conocida frase que le lanzó el presentador José María Íñigo: «Tú tienes un gran secreto que nunca has querido contar, que nunca quieres contar y que seguramente no vas a contarme, naturalmente» (Rojo, 2022); o cuando, en 1985, el periodista Jorge López Pedrol le dijo: «¿Por qué cuando veo las revistas del corazón, no veo ningún romance, ningún *flirt*, con un señor?» (Mcmonreal, 2021); un interrogatorio al que ella contestaba sin dar detalles.

Entrados los años ochenta, Mari Trini siguió enfrentándose a la repetida cuestión de: «¿Por qué siempre sola? quiero decir, ¿por qué no te has casado?», ante lo que reaccionó manifestando: «Lo primero, yo no estoy sola. Lo que sucede es que no utilizo mis compañías de cara a mi imagen pública. [...] Y respondiendo a tu pregunta, sí estoy enamorada. Siempre lo he estado» (El paraíso Ibicenco, 1984). Probablemente este acoso forzó a la cantante a dar finalmente un nombre y Mari Trini reconoció que había estado una época enamorada del cantautor Patxi Andión, y que había tenido otros dos grandes amores, de los que ya no dio más información (De las Heras, 1986).

A pesar del éxito comercial de su música, la prensa ejerció gran violencia mediática contra ella, que también pasaba por denigrar su aspecto físico. En una de sus primeras entrevistas para RTVE en 1970 le interpellaron abruptamente diciendo: «¿Tu aspecto taciturno es una pose?», a lo que ella replicaba: «yo no tengo aspecto taciturno en absoluto. Creo que sois vosotros los que os habéis empeñado en hacerme una mujer triste, una huérfana, una mujer tétrica» (Ossa Gómez, 2020). Estos adjetivos llegaban al público, pues se dice que, cuando Mari Trini apareció en RTVE con tejanos —toda una novedad en el momento—, fue recibida entre gritos de «marimacho», «lesbiana» y «borracha» (Pollina Tarrés, 2013, p. 134). Su estética queer (pantalones, esmoquin, pajarita) con tonos blancos o negros se conjugaba con una voz prematuramente «estropeada»

por el tabaco —las toses y bronquitis de Mari Trini en radio y televisión fueron frecuentes— y el conjunto resultante chocaba con la concepción patriarcal de «lo femenino».

El *look a lo garçon* se asociaba con Mari Trini en prensa incluso para describir a otras intérpretes más famosas que ella, como a Marisol en 1980: «vestida de blanco, con un traje masculino un poco a lo Mari Trini» (Galán). Esta imagen se complejizaría a partir de 1984, cuando *Interviú* sacó un lucrativo destape fotográfico de la cantante. La campaña contra su cuerpo —marcado por el inconfundible rictus de su boca, como secuela de una enfermedad infantil— y su estética —se decía que tras sus largas faldas ocultaba una cojera o una «pata de palo» (Pecharromán, 2021)— quizás explican una de las razones por las que decidió aparecer en *Interviú* protagonizando un destape desmitificador.

En cualquier caso, a Mari Trini no le hizo falta expresar en público sus afectos más íntimos para convertirse en un icono feminista y también del colectivo de gays y lesbianas del momento. La editora y activista lesbiana Mili Hernández, fundadora de Berkana (la primera librería LGBT de España, abierta en 1993), desarrolla la técnica de «escucha invertida» que empleaba diciendo: «Nosotras tendíamos a dar la vuelta rápidamente a cualquier verso» (Fernández, 2024, p. 235), y explica su necesidad de ofrecer referentes, una carencia con la que ella creció y que Mari Trini le ayudó a enmendar:

Yo, cuando era una tierna adolescente y quise saber lo que me pasaba, ponerle nombre, lo primero que hice fue buscar algo en algún libro. Eran los años 70, finales de los 70. Yo no encontraba nada. [...] En la Casa del Libro, sección de sociología y psicología, y en una enciclopedia que tenían mis padres de sexualidad que escondían en su armario. Ahí buscaba yo lo que me pasaba para ponerle nombre, eran las únicas herramientas que podía tener. Había dos canales de televisión, no existía internet, y yo no sabía ni lo que era una lesbiana. Luego ya cuando empecé a saber lo que era dije: «¡Madre mía! ¡Mari Trini, Martina Navratilova y yo, las únicas lesbianas!». Venimos de ahí. (Reguero Ríos, 2021)

Es más, la música de Mari Trini se escuchó en uno de los bares que ella misma frecuentaba, el mítico Daniel's, el primer local de encuentro para mujeres lesbianas de Barcelona, abierto en 1975 (Pollina Tarrés, 2013, p. 134). Las letras que sonaron entonces han sobrevivido hasta hoy, tal y como se visibiliza en la selección de una de sus canciones más icónicas como título el estudio de Angie Simonis, *Yo no soy ésa que tú te imaginas: El lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos* (2009), o, más recientemente, en su biografía escrita por Miguel Fernández: *Yo no soy esa que tú te imaginas. Mari Trini, una memoria sentimental* (2024).

«Yo no soy esa» (1971) fue siempre una canción reivindicativa, cuya interpretación mayoritaria pasó por escucharla en contraposición del «Yo soy esa» de cupletistas y tonadilleras; un tema con su propio potencial subversivo (Ramos, 2024). Es decir, «Yo no soy esa» supuso el rechazo de la identidad femenina como construcción determinada por las expectativas patriarcales, cuyo amplio y polimorfo espectro de posibilidades abarcaría, entre otras, el acto de protesta inherente a la disidencia sexual. La letra presentaba a una mujer que rompía con todo lo predecible que de ella se pudiera esperar: «Yo no soy esa que tú te creías / la paloma blanca que te baila el agua / que ríe por nada diciendo sí a todo. / Esa niña sí, no. / Esa no soy yo» (Trini, 1971). El relato de la novelista, editora y profesora Isabel Franc nos confirma otras interpretaciones a las que dio entonces lugar esta canción, convertida en todo un éxito LGBTIQ+: «Para nosotras, era un himno; ese 'yo no soy esa' era una manera de decir que ella no era como el resto de mujeres heterosexuales» (Rojo, 2022). El salto del «Yo soy esa» de los años cincuenta, al «Yo no soy esa» de Mari Trini entrenaba a lxs oyentes en una escucha de espejos que propiciaba poner atención a todos los posibles niveles de comprensión de sus letras.

Este uso de la música como «tapadera», no pasó desapercibido para la prensa del momento, la cual preguntaba a Mari Trini por ello: «¿No contribuyen las letras de sus canciones a crear una ambigüedad en torno a la vida sexual de Mari Trini?». La artista murciana contestaba dejando una puerta abierta a esa interpretación:

Cuando se ha hablado de mí en ese campo, nunca se ha hablado de ambigüedad. Se ha hablado de homosexualidad. Tajantemente. Porque en España resulta imposible ver a una mujer que se maneja sola en la vida. Mis aventuras amorosas son secretas. [...] Más aún, si no existiera ningún hombre, supongo que podría emprender una relación, incluso sexual, con otra mujer. Creo que está claro. (Ullán, 1980)

Con el tiempo, Mari Trini siguió desarrollando su posición sobre la ambigüedad semántica de sus letras, al tiempo que se anticipaba a las expresiones más fluidas de género y sexualidad:

Hay canciones mías con letras que pueden servir para cualquier tipo de amor —el homosexual, por ejemplo— y es algo que no busco intencionadamente. Simplemente compongo huyendo de hablar de amor entre un hombre y una mujer. Yo compongo pensando en el amor entre dos seres, porque para mí la vida la forman «personas», «seres». [...] Pero te diré una cosa: no me preocupa crear comentarios por hacer canciones equívocas. (Velasco, 1982)

Estas «canciones equívocas» servían como la tapadera ya propuesta, que permitía a lxs oyentes tener gran libertad para interpretar el significado de las letras; y la discografía de la murciana está llena de ejemplos similares. Así, en 1971 incluyó en un mismo disco «Yo confieso» y «Seré silenciosa». En el primer tema, enseñaba a leer entre líneas con versos como: «Es la hora y yo confieso, / y confieso a mi manera, / al oído del que escucha / la verdad de mis miserias», mientras que en la segunda canción expresaba sentirse ignorada en el amor repitiendo como estribillo: «Pero no lo sabrás, / jamás lo sabrás». A lo largo de su extensa

discografía, también incluyó temas más directos, como «Una estrella en mi jardín» (1982), que es la favorita de Mili Hernández por ser «más explícita [...] es una mujer cantando a una mujer» (Fernández, 2024, p. 237).

Mari Trini fue una de las grandes instructoras que fomentó y transmitió, a través de sus declaraciones y su discografía, las posibilidades de la «escucha invertida». Su legado sigue generando debates sobre si la sexualidad de la cantante debe incluirse en su biografía, dado que ella nunca lo buscó. Sin embargo, su carrera, desde los años setenta, estuvo marcada por el acoso mediático y la bifobia. Ignorar esa parte de su historia, en un contexto actual marcado por campañas y leyes anti-LGBTIQ+ (Eppley, 2023, p. 8), invisibilizaría a un referente y dificultaría la reconstrucción de genealogías disidentes, que, a su vez, ofrecen herramientas para desafiar nuevas ofensivas reaccionarias.

4. «Visca l'amor» (Guillermina Motta, 1968), himno LGBTIQ+ antifranquista

Mari Trini no fue la única cantautora cuyos temas sonaron en los espacios vinculados con «lxs invertidxs». Un artículo de 1976 sobre prostitución y homosexualidad destacaba que: «En un bar de la calle Raurich, la música de Mari Trini y Guillermina Motta acompaña nuestro diálogo» (Martin, 1976). El romance de Motta con Joan Manuel Serrat y su matrimonio con Albert Rubio, entre otras relaciones, hicieron que su trayectoria mediática fuera bien diferente a la de Mari Trini. No obstante, algunas de sus canciones generaron titulares también ambiguos. Por ejemplo, en 1968, cuándo seis columnistas se preguntaban sobre «¿Qué amor canta Guillermina?» ([Club amistad H2], 1968); o, en 1969, cuando en una entrevista Motta era interpelada sobre por qué no se sentía identificada con el amor actual, contestaba: «No creo en el amor como nos lo enseñan en las “películas rosas” y no estoy conforme con la idea del amor que prima en nuestra sociedad. [...] [El amor] debería ser como lo canta Salvat-Papasseit, libre y espontáneo» (Guiu Matias, 1969).

Joan Salvat-Papasseit (1894–1924), el conocido poeta catalán, cuenta con uno de los poemas más famosos cantados por Motta: «Visca l'amor». El texto forma parte de su libro *El poema de la rosa als llavis* (1923) y se difundió a través de la musicalización de Motta de 1968, es decir, bajo el segundo periodo de la Ley de Vagos y Maleantes, tras la modificación de 1954. Motta recibió autorización para grabar el disco y la canción homónima, que se comercializó con portada e ilustraciones del dibujante de cómics para adultos Enric Sió, el cual era por entonces pareja de la cantante. Sió plasmó en sus dibujos la ambigüedad y el erotismo que encontraremos en «Visca l'amor», generando una continuidad entre los tres artistas. El disco tuvo buena acogida, tal y como se refleja en la clasificación de Radio-Scope, que medía los éxitos discográficos en Cataluña y Baleares ([Clasificaciones], 1968–1969). Y, en cuanto a la venta de discos, los datos de la discográfica Concentric marcan que las ventas nunca se estancaron en Cataluña ([Resum], 1970–1972).

«Visca l'amor» es un poema erótico que, en la voz de una cantautora, permite interpretar el texto como un homenaje a las relaciones sexuales entre mujeres, si se atiende a versos como «l'amor que m'ha donat l'amiga» [el amor que me ha dado la amiga] (Romera-Figueroa, 2021, p. 464). Estos versos se cantaban en un momento en el que la censura musical imponía criterios estrictos respecto a la sexualidad (Cisquella, Sorolla y Erviti, 2002, p. 98; Torres Blanco, 2010, p. 195). La canción relata el encuentro entre dos compañeras que tienen una relación sexoafectiva y contribuye a que el público la celebre al grito de «visca».

El verso «Visca l'amor, que ella també es delia» [Viva el amor, que también ella ansía/ anhela] subraya el deseo sexual femenino que el franquismo negaba a las mujeres, a quienes el régimen solo reconocía una función reproductiva. Las relaciones bisexuales y entre lesbianas apenas si se consideraban posibles y, mientras que esto ofrecía una cierta libertad en la clandestinidad, hubo quien murió sin haber expresado nunca afecto o deseo directamente (Arnalte, 2003, pp. 211–212). No por casualidad, este es el verso que más problemas acarrió para traducirse al castellano; en el LP original se traducía como «¡Viva el amor que ella también lo anhelaba!»; en una revista de 1968, la letra circulaba con una fórmula parecida: «Viva el amor también de ella anhelado» ([Club amistad H2], 1968); y, finalmente, los censores que aprobaron la letra lo interpretaron como «Viva el amor, que ella también se deleitaba» ([Documentos], 1968). A pesar de las dificultades para encontrar una equivalencia en castellano, las tres traducciones apuntan a una mujer que celebra un amor consentido y ansiado con otra mujer; una interpretación que no se activaría al escuchar la versión de Joan Manuel Serrat de 1977.

Todos estos versos demuestran la necesidad de ampliar la estrecha definición de «canción protesta», una reivindicación que la propia cantante hacía ya entonces: «[“Visca l'amor”] es la demostración de que “canción protesta” es también la que va contra unas estructuras éticas inadecuadas» (García-Soler, 1969). Y es que el verso final introduce la duda sobre si se trató de un encuentro meramente sexual o de una relación amorosa entre dos mujeres: «la volia i l'he pres» [la quería y fue mía]. Con esto no solo se desafía la moral del régimen, sino también uno de sus fundamentos clave: la familia tradicional y cisheteronormativa.

El diseño del vinilo, a cargo de Sió, refuerza esta interpretación de la letra. La portada y la contraportada destacan la cara de Motta, dibujada en vivos colores siguiendo el estilo pop-art de uno de los referentes gays de la época: Andy Warhol. La exaltación del amor va *in crescendo*, con una exclamación celebratoria en la portada y dos en la contraportada: *Visca l'amor!!* El estudioso de Sió y especialista en la cultura de la *gauche divine*, Alberto Villamandos, señala la colaboración con Motta y destaca que Sió realizó una «portada psicodélica» (2011, p. 272), pero sin reparar en que, en el interior del álbum, el dibujante firma una tira erótica formada por trece viñetas en las que los personajes mantienen relaciones sexuales.

Portadas del álbum *Visca l'amor!* de Guillermina Motta

Esta composición genera un canal de comunicación entre las obras de Sió y Motta, pues, tal como ha señalado Villamandos, la cantante catalana da vida a varios personajes en los dos primeros cómics de Sió: el futurista *Lavinia 2016* (1968) y, un año después, en la serie *Aghardi* (Villamandos, 2011, p. 186; 2013, p. 548). En *Lavinia 2016*, Motta es una de las mujeres artistas que se rebelan ante la represión con la que conviven, operando una máquina subversiva de producir versos; mientras que, en *Aghardi*, Motta está presente como inspiración para el personaje de una de las protagonistas, Martha, una joven periodista. Martha participará en un triángulo amoroso con los otros personajes: el fotógrafo Steve y la científica Samantha. Villamandos defiende el carácter innovador de *Aghardi* en el panorama de la literatura gráfica del momento y plantea que, aunque se gestó en el entorno de la *gauche divine* barcelonesa, los elementos eróticos y políticos del cómic lo dotan de complejidad y de un discurso contracultural más auténtico (2013, p. 559): «La técnica es claramente experimental, como se observa en el uso de fundidos en blanco, la presencia de lo onírico y la indagación en la sexualidad, sobre todo femenina» (2011, p. 190). Esta descripción sobre *Aghardi*, se ajusta perfectamente a las viñetas del LP de Motta.

Interior del álbum *Visca l'amor!* de Guillermina Motta

La secuencia comienza con una imagen a color de una mujer de pelo morado desperezándose en la cama. Las ilustraciones dan acceso a la fantasía erótica con la que soñaba la mujer antes de despertarse. En este sueño, dos o más cuerpos desnudos se encuentran y se entregan al disfrute mutuo. El único texto que aparece es un bocadillo en forma de nube que revela que la mujer sufre por este amor: «El amor es lo que me atormenta». El resto de las viñetas pasan a blanco y negro, con un trazo a lápiz que no permite distinguir si se trata de otra mujer o de la misma que estaba soñando. La última viñeta retoma de nuevo el color para mostrar el primer plano de un rostro que lame a otro.

Leídas tras la publicación de *Aghardi*, las viñetas del disco se presentan como un adelanto en el que Sió está en total sintonía con la poesía erótica de Salvat-Passasseit y con la celebración del amor entre dos mujeres que activa la voz de Motta. Canciones como «Visca l'amor» contribuyeron a reivindicar identidades entonces perseguidas; una aportación fundamental de las «escuchas invertidas» que posibilitaban las voces de algunas cantautoras. La interpretación de «Visca l'amor» de Motta, alimentada por el imaginario visual de Sió, se sitúa como un himno a las relaciones disidentes en 1968; un tema tan explícito que casi se puede inferir que la «escucha invertida» fue la mayoritaria.

5. Iconografía queer: el archivo lesbofeminista de Elisa Serna

La lucha de Elisa Serna por los derechos del colectivo LGBTIQ+ se tiene que considerar en paralelo con su destacada trayectoria como una de las voces de su generación más contestatarias, reprimidas y censuradas, tanto por sus posicionamientos políticos como por la violencia machista que sufrió (Romera-Figueroa, 2021, p. 463). Serna se presentó discreta pero públicamente en defensa —y como parte— del colectivo LGBTIQ+, una visibilidad que se cristaliza al conocer su archivo personal. Como señala la investigadora Angie Simonis, la falta de fuentes es uno de los principales obstáculos para la investigación histórica de las disidencias afectivas, sexuales y genéricas (2009, p. 41). La cantautora madrileña debió de ser muy consciente de la necesidad de custodiar personalmente su legado pues, en su buhardilla de Lavapiés, guardaba multitud de recortes de prensa y correspondencia. Serna me habló de estos documentos cuando la conocí, en el congreso *Mayo del 68/50 años después* de la Universidad Complutense de Madrid de 2018. Ella acudió para escuchar otra ponencia y se topó con mi investigación sobre su figura. Intercambiamos mensajes por Facebook hasta su fallecimiento en septiembre de ese mismo año; y ese fortuito encuentro me llevó hasta su archivo². Estos documentos, protegidos cuidadosamente por la cantante durante décadas, sitúan su figura en las genealogías disidentes del antifranquismo.

En la correspondencia que Serna atesoró se advierte la estrecha relación entre ella y la también cantautora Marina Rossell, con quien compartió gran número de escenarios desde 1974. Al entrevistar a Rossell para esta investigación y preguntarle por dicha correspondencia, la cantante me transmitió que fueron «más que amigas», que compartieron piso en Barcelona y viajaron juntas a otras partes del territorio español, así como por Europa³. Su relación cambió hacia 1989, año en el que Serna se muestra angustiada y escribe a personajes tan conocidos como la escritora Monserrat Roig en busca de ayuda, quien le contesta a una carta diciendo:

Lo que me planteas en la carta es muy delicado. Hace tiempo que no hablo largo y tendido con Marina, pero cada vez estoy más convencida de que las relaciones personales son totalmente únicas. La verdad es que, cuando nos hemos visto, no hablamos del «tema». Creo que ella anda muy entregada a algunos asuntos en los que está inmersa. Pero, siento que yo tampoco me puedo meter en una situación tan personal. ¿Te parecerá que no tengo empatía? No lo sé... Siento no poder ayudarte, aunque yo he pasado por experiencias dolorosas como para saber que cuando te quieren, te quieren. Si no es así, lo mejor es seguir adelante. Ninguna pena vale la desesperación de nadie. Un beso, Montserrat. ([Correspondencia], 1979)

Al comentar este escrito con Rossell, la cantante se sorprendía de que Serna hubiera llegado a dirigirse a Roig en unos años en los que la escritora catalana estaba en el pico de su carrera, y celebraba su respuesta por haber atajado el «tema» —por emplear el léxico de la carta— con tanta cercanía.

En otros rincones de la correspondencia que conservó Serna, se percibe gran enfado ante una industria musical machista y homófoba. Esta indignación se proyecta en una carta a un periodista, a quién escribió:

¿Analizas también *les valeurs* [los valores] de Rosa [León], de Pablo [Guerrero], de Lluís [Llach] desde el punto de vista sentimental? Yo no tengo problemas sentimentales, Manolo. Lo que decís una gran verdad es que fue la sociedad patriarcal y falócrata [la que] ha puesto en difíciles encrucijadas a los homosexuales. Eso sería un análisis de propuesta de mi trayectoria, pero te agradezco, no obstante, la discreción. ([Correspondencia], 1979)

Estas reservas por su identidad pública remiten al debate ya abordado en el caso de Mari Trini por los investigadores López Castilla y Carlos Barea. Así me lo confirmaba una de las amigas más cercanas a Serna, la también cantautora Julia León:

Dentro del grupo de cantautoras con las que yo me relacioné hubo relaciones lésbicas, y además algunas fueron pareja muchos años, pero no me corresponde a mí dar nombres. Hablo de relaciones desde 1971 más o menos... y duraron muchos años. Nunca lo hicieron público porque eso te dejaba sin trabajo automáticamente. Les hubieran dado la cuarta parte de oportunidades si lo hubieran dicho, aunque en nuestro entorno todos los sabían. (Romera-Figueroa 2024)

Aunque no hablara de su vida privada de forma directa, como parte de su archivo, Serna atesoró igualmente declaraciones en prensa en las que salió en defensa del colectivo LGBTIQ+ para explicar sus propuestas artísticas, incluyendo la iconografía de sus álbumes. A fin de cuentas, las portadas de los LPs informaron a quienes los sostenían en las tiendas, a quienes los colocaban en las estanterías de sus casas, y a

² Tras el fallecimiento de Serna, su hermano Félix Gil Sánchez se hizo cargo de parte de estos documentos, los cuales consulté por última vez en 2022, antes de ser catalogados.

³ Entrevista realizada el 29 de septiembre de 2024 en Barcelona, con autorización firmada por la cantante para publicar su contenido.

quienes los admiraban mientras escuchaban las canciones que contenían, habilitando correlatos visuales para las «escuchas invertidas».

Portadas del álbum *Brasa viva* de Elisa Serna



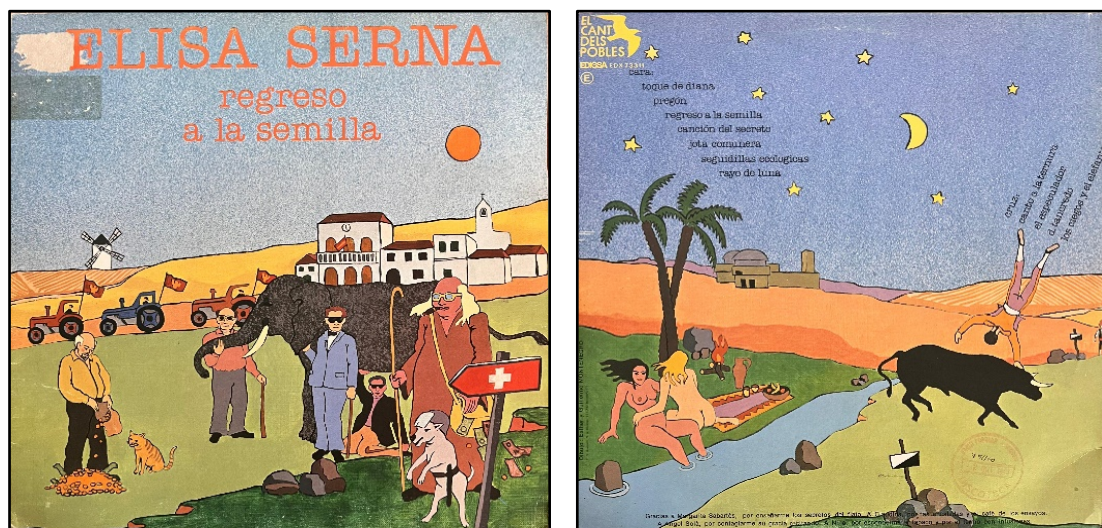
En 1975 Serna publicó *Brasa viva*, en cuya cubierta se mostraba a tres personas abrazadas y desnudas de cintura para arriba. Los tres cuerpos pretendían servir como un alegato a favor de la diversidad sexual. Serna lo explica rotundamente con las siguientes palabras: «Es un símbolo de que el amor no puede ser solamente heterosexual» (Villagrá, 1976). Para Serna hablar de amor, deseo y sexualidad era hablar de política, reclamando que todo ello formaba parte de un recital protesta:

[*Brasa viva* trata sobre] el amor, la incomunicación, la soledad. Lo he hecho por el hombre nuevo, el hombre liberado que queremos construir. Para que desaparezca toda legislación sobre las condiciones humanas, como la prohibición de los anticonceptivos, la homosexualidad, el aborto, el que los bailes sean solo para mayores de 18 años, y no así el trabajo. Porque si tiene que haber un cambio, o una revolución, tiene que ser total, no solo economicista. (Bonada, 1976)

La contraportada incluye un texto del conocido psiquiatra y escritor Carlos Castilla del Pino, acompañado de un retrato tomado por Colita, una de las fotografías más cercanas a la canción de autor/a, así como al feminismo de segunda ola (Rosón Villena, 2017), en el que también militaba Serna. Con pelo corto, flequillo estrecho e irregular y aretes, Serna transmite una estética queer que se desmarca de los cánones de la feminidad franquista.

Tres años después de *Brasa viva*, la contraportada de *Regreso a la semilla* (1979), firmada por los artistas Esther y Guillermo Montenegro, celebraba de nuevo las relaciones lesbianas. Cabe aquí señalar que las cantantes no siempre decidían sus cubiertas, por lo que no hay certeza de que Serna liderara su diseño, aunque se intuye que tuvo, al menos, que aceptarlo. En cualquier caso, fuera designio de Serna o de sus diseñadores, los correlatos gráficos de sus LPs impulsaron la «escucha invertida» de sus canciones, dando materialidad y visibilidad a las relaciones lésbicas.

Portadas del álbum *Regreso a la semilla* de Elisa Serna



En las cubiertas de *Regreso a la semilla* se muestran unos collages con analogías visuales a las canciones del disco. En el reverso del LP, se encuentran, a la orilla de un río, dos personas desnudas cuya apariencia remite a una mujer blanca de espaldas, y una mujer racializada de frente. La pareja está agarrada y reposa junto a una hoguera, un elemento que resuena con el tema «Seguidillas ecológicas», donde Serna canta:

Mirando al fuego, / imaginamos cosas / mirando al fuego / y la luz de las brasas, / como cecinas, / se esfuman luego. / Que no se esfume / la brasa feminista / que no se esfume. / La mujer en el mundo / es como en las flores / el perfume.

Mientras que el «fuego» facilita imaginar otras realidades posibles, la imagen en su conjunto apunta al tema «Canto a la ternura», donde Serna le canta a un «amor mío», y se pregunta «¿Quién amó, sin antes clavarse mil espinas?» (1979).

La estética que despliega Serna en sus portadas nos exige «invertir» todos nuestros recursos interpretativos para escuchar plenamente su música. La importancia de las fotografías y dibujos en sus portadas cobra relevancia si las pensamos como documentos afectivos, como experiencias encarnadas que han circulado acompañando a sus canciones. En su libro *An Archive of Feeling*, la crítica cultural Ann Cvetkovich reflexiona sobre cómo las fotografías que acompañan un texto, aunque no sean documentos literales, pueden convertirse en vehículos que dan vida a un archivo emocional y representan la historia (2003, p. 110). Esta escucha que las imágenes avanzan se afina al conocer los documentos personales que Serna atesoró: esas historias íntimas y cotidianas que intercambiaba con periodistas y amigas, las cuales nos facilitan abordar hoy su obra, conscientes de cómo su vida estuvo marcada por una profunda lucha antifranquista, que Serna nos recuerda que fue una lucha feminista y lesbiana.

6. Conclusiones: Memoria, género y sexualidad en la canción de autor/a

Esta investigación destaca dos ejes que han sido prácticamente ignorados en las historiografías de la canción de autor/a: el género —al priorizar el estudio de tres mujeres— y la sexualidad —al evidenciar, entre otras cosas, la LGBTIfobia que vivieron cantantes tan dispares como Mari Trini, proveniente de un contexto acomodado y con una carrera de éxito económico, o Serna, de una familia obrera y con una trayectoria marcada por la represión. Ambas convivieron con lo que interpreto como un acoso patriarcal que debe situarse en su contexto: un régimen lesbofóbico que desplegó múltiples mecanismos de exclusión, como la invisibilización y la negación de su existencia. Este borrado sistemático de la sexualidad femenina, y más específicamente de sus disidencias (lesbianas, bisexuales, asexuales...), ya fuera eliminándolas de la historia o representándolas como un error, constituyó una forma de violencia de género que operó como herramienta de control social sobre la sexualidad de las mujeres. Esta investigación ha visibilizado este acoso mediático, contribuyendo así a reconstruir genealogías de mujeres cuyas historias de vida encarnan una fluidez muy contemporánea. Para ello, me he valido de nuevas fuentes que no se habían contemplado para estudiar la realidad cultural, social e histórica de las cantautoras: recortes de revistas atesorados por las propias cantantes, prensa de la época o entrevistas a aquellas que conservan recuerdos íntimos del periodo.

Queda pendiente, para aquellos musicólogos con los recursos conceptuales necesarios, profundizar en los aspectos musicales y sonoros de esas escuchas invertidas, ampliando el campo metodológico hacia los estudios queer sónico-afectivos a través de preguntas como las que plantea el investigador Charles Eppley: «¿Qué límites sonoros se establecen y se mantienen para imponer los valores de género y sexualidad heteronormativos?» (2023, p. 7). Como sugiere Eppley, es necesario desarrollar una escritura situada que parta de una perspectiva feminista y queer, no para fijar la escucha en una identidad específica, sino para explorar cómo esta influye en la construcción del conocimiento.

Al desviar el archivo, como nos proponían Rosón Villena y Medina Doménech (2017), esta investigación ha desarrollado una táctica de escucha resistente: la «escucha invertida» en temas tan interpretados durante la dictadura como «Visca l'amor», al que puso voz primero Motta y luego otras cantautoras, como Teresa Rebull (1973). Esta técnica requiere de la «apropiación» de un papel deslegitimado y, por ello, se debe pensar como una técnica relacionada con la identificación, con apoderarse de un cuerpo y una posición que se supone que no te corresponden para sentir desde ese espacio. La «escucha invertida» desafió el significado cisheteronormativo y nos permite hoy reflexionar sobre cómo, en un periodo de represión hacia lxs desviadx, el público pudo encontrar en esta práctica una poderosa herramienta para expresar sus afectos de manera abierta, sin importar a quién estuvieran dirigidos. Para quienes escuchaban estas canciones, y especialmente aquellxs que las interpretaban, el poder verbalizar públicamente sus sentimientos pudo haber sido una experiencia profundamente liberadora, revelando el potencial transformador de la música como medio para las resistencias emocionales, para la autoafirmación, la memoria y la imaginación.

7. Apoyos y fuentes de financiación

Este proyecto ha recibido financiación del programa de investigación e innovación Horizon 2020 de la Unión Europea bajo el acuerdo de subvención nº 101034324. A la vez, se enmarca en las actividades de los proyectos I+D+i «Música popular y cultura urbana en el franquismo (1936-1975): Sonidos cotidianos, dinámicas locales, procesos transnacionales» (Referencia: PID2021-128307OB-I00) y «+PoeMAS, «MÁS POE» para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea» (Referencia: PID2021-125022NB-I00), financiados por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

8. Referencias citadas

- Ahmed, S. (2006). Orientations: Towards a Queer Phenomenology. *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies*, 12(4), 543–574. <https://muse.jhu.edu/article/202832>.
- Arnalte, A. (2003). *Redada de violetas: la represión de los homosexuales durante el franquismo*. La esfera de los libros.
- Barea, C. (2024). La poeta chula y enamorá: el silencio queer de Gloria Fuertes. En L. Lapaz (Ed.), *Gloria. La poeta de los amores prohibidos* (pp. 91–104). Dos Bigotes.
- Bonada, L. (17 de mayo de 1976). [Entrevista a Elisa Serna]. *Diario de Barcelona*.
- Chamouleau, B. (2016). Las empatías consensuales. Afectos queer tras la Transición. En M. Á. Naval, & Z. Carandell (Eds.), *La Transición sentimental. Literatura y cultura en España desde los años 70* (pp. 199–218). Visor Libros.
- Cisquella, G., Sorolla, J.A., & Erviti, J. L. (2002). *La represión cultural en el franquismo: diez años de censura de libros durante la Ley de Prensa (1966–1976)*. Anagrama.
- [Clasificaciones de Cataluña y Baleares de los éxitos discográficos en catalán a través de 'Radio-Scope']. (1968–1969). Arxiu Nacional de Catalunya (Fondo 1–351, Carpeta UC–69), España.
- [Club amistad H2]. (1968). Arxiu Nacional de Catalunya (Fondo 1–351, Carpeta UC–32), España.
- [Correspondencia Elisa Serna]. (30 de marzo de 1979). Copia en posesión de Félix Gil Sánchez (comunicación personal, 2022).
- Cvetkovich, A. (2003). *An Archive of Feelings. Trauma, Sexuality and Lesbian Public Cultures*. Duke University Press.
- [Documentos de la productora Concèntric]. (1968). Archivo General de la Administración (Caja (03)049.025, Carpeta 50.000), España.
- El paraíso Ibicenco de Mari Trini. (7 de julio de 1984). ¡Hola!
- Eppley, C. (2023). Introducing the Upcoming Special Series «Queer Politics & Positionalities in Sonic Art». *Resonance: The Journal of Sound and Culture* 4(1), 6–12. <https://doi-org.proxy.library.nyu.edu/10.1525/res.2023.4.1.6>
- Escario, P., López-Accotto, A.I., & Alberdi Alonso, I. (1996). *Lo personal es político: el movimiento feminista en la transición*. Instituto de la Mujer.
- Fernández, M. (2024). *Yo no soy esa que tú te imaginas. Mari Trini, una memoria sentimental*. Penguin Random House.
- Galán, L. (18 de julio de 1980). Marisol, fría y distante en el recital de su debú. *El País*. <https://bit.ly/3Ss8RM1>
- García-Soler, J. (4 de febrero de 1969). Guillermina Motta canta al amor. *Mundo Joven*.
- González Lucini, F. (1989 [1984]). *Veinte años de la canción en España (1963–1983): 1. De la esperanza/ apéndices*. Ediciones de la Torre.
- Guiu Matias, A. (4 de enero de 1969). Es noticia: Guillermina Motta. *La Vanguardia Española*.
- Heras, J. A. de las (3 de septiembre de 1986). Revelación de Mari Trini: «Patxi Andión ha sido mi gran amor». *Semana*.
- Huard, G. (2021). *Los invertidos: verdad, justicia y reparación para gais y transexuales bajo la dictadura franquista*. Icaria.
- L.C. (27 de julio de 1984). ¡Feliz Cumpleaños!, Mari Trini. *Interviú*.
- León Barreto, L. (26 de abril de 1972). Mari Trini, número 1! *La Provincia (Las Palmas de Gran Canaria)*.
- Logroño, M. (24 de mayo de 1975). Ídolos sin pedestal. *Blanco y Negro*.
- López Castilla, M.T. (2021). Iconos e himnos “bolleros”. Cultura lésbica y queer en la música popular. En M. P. López-Peláez Casellas (Ed.), *Músicas encontradas feminismo, género y queeridad* (pp. 117–144). Editorial Universidad de Jaén.
- Martin, J. (16 de diciembre de 1976). Los protestitos: Cómo, dónde y cuánto hacen la carrera los homosexuales. *Interviú*.
- Maryelcu. (1 de julio de 2013 [1973]). *Mari Trini entrevista con Tico Medina RNE 1973 audio fans niña mariel* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3St01xF>
- Mcmonreal. (21 de septiembre de 2016 [1974]). *Mari Trini-Al fin y al cabo (directo)* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/41W475l>
- Mcmonreal. (8 de septiembre de 2021 [1985]). *Mari Trini de la mano de (entrevista) video* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/3YHZFar>
- Milian, C., & Romera-Figueroa, E. (Eds.). (2024). *LatinX: lxs nuevxs castizxs/LatinX: The New Castizxs*. La Parcería Edita.
- Mira, A. (2004). La copla, o la vida secreta de las emociones. *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX* (pp. 343–348). Editorial Egales.
- Mora, V., & Huard, G. (Eds.). (2019). *40 años después. La despenalización de la homosexualidad en España. Investigación, memoria y experiencias*. Egales.
- Motta, G. (1968). *Visca l'amor. Visca l'amor!* [Álbum] Concentric.
- Olivares, J., & Boyce, E. S. (2012). *Tras el espejo la musa escribe: lírica femenina de los Siglos de Oro (Segunda edición revisada)*. Siglo XXI.
- Ossa Gómez, G. (22 de febrero de 2020 [1970]). *Mari Trini - entrevista (Luces en la noche rtve)* [Video]. Youtube. <https://bit.ly/4d7TGjy>
- Pascual, J. (2023). *Querer como las locas: Pasiones maricas ocultas en la copla de Rafael de León*. Editorial Cántico.

- Pecharromán, C. (27 de marzo de 2021). «Yo no soy esa», el himno feminista que Mari Trini lanzó durante el franquismo cumple 50 años. *RTVE*.
- Pérez, D. (2009). La homosexualidad en la canción española. *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 6, 55–71. <https://bit.ly/3ZVWFHO>
- Pérez-Villalba, E. (2007). *How Political Singers Facilitated the Spanish Transition to Democracy, 1960–1982: The Cultural Construction of a New National Identity*. The Edwin Mellen Press.
- Pollina Tarrés, C. (2013). Mari Trini: Icono lésbico, muy a su pesar. En T. Morales e I. Franc (Eds.), *Desconocidas & fascinantes* (pp. 133–136). Egales.
- Peraino, J. (2005). *Listening to the sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. University of California Press.
- Ramos, P. (2024). *Yo soy esa. La performance travesti como evento cinematográfico*. Editorial Cántico.
- Reguero Ríos, P. (3 de julio de 2021). Mili Hernández: «Ser librera “butch” es lo mejorcito que he hecho en mi vida». *El Salto*. <https://bit.ly/3AUJJYb>
- [Resum dels discs venuts]. (1970–1972). Arxiu Nacional de Catalunya (Fondo 1–351, Carpeta UC–63), España.
- Rieger, A. (1989). Was Bieiris de Romans Lesbian? Women's Relations with Each Other in the World of Troubadours. En W. D. Paden (Ed.), *The Voice of the Trobairitz: Perspectives on the Women Troubadours* (pp. 73–95). University of Pennsylvania Press. <https://doi.org/10.9783/9781512805444-005>.
- Rojó, A. (6 de marzo de 2022). «Yo no soy esa», el himno feminista de Mari Trini en el que miles de mujeres encontraron consuelo. *El País*. <https://bit.ly/4fslxeH>
- Romera-Figueroa, E. (2021). Feminismos en la Nueva Canción Ibérica. En S. Bermúdez, & R. Johnson (Eds.), *Una nueva historia de los feminismos ibéricos* (pp. 453–467). Tirant lo Blanch.
- Romera-Figueroa, E. (2024). Diálogos con Julia León y Germinal Rebull. Por Elia Romera-Figueroa. *e-cienciaDatos*, V1. <https://doi.org/10.21950/OCJJPN>
- Rosón Villena, M. (2017). Colita en contexto: fotografía y feminismo durante la transición española. *Arte y Políticas de Identidad. Memoria queer/cuir: usos materiales del pasado, narrativas postglobales e imaginarios del sur global*, 16, 56–74. <https://doi.org/10.6018/317041>
- Rosón Villena, M., & Medina Doménech, R. Resistencias emocionales. Espacios y presencias de lo íntimo en el archivo histórico, 24 (2), 407–439.
- Salvat-Papasseit, J. (2017). Visca l'amor. *El poema de la rosa als llavis*. Castellnou.
- Sánchez, P. (2013). Individuas de dudosa moral. En R. Osborne (Ed.), *Mujeres bajo sospecha. Memoria y sexualidad (1930–1980)* (pp. 105–122). Editorial Fundamentos.
- Serna, E. (1975). *Brasa Viva*. [Álbum] Le Chant Du Monde.
- Serna, E. (1976). *Regreso a la semilla*. [Álbum] El Cant Dels Pobles.
- Sieburth, S. (2016 [2014]). *Coplas para sobrevivir. Conchita Piquer, los vencidos y la represión franquista*. Cátedra.
- Simonis, A. (2009). *Yo no soy ésa que tú te imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*. Centro de Estudios sobre de la Mujer, Universidad de Alicante.
- Torres Blanco, R. (2010). *La oposición musical al franquismo: canción protesta y censura discográfica en España*. Brian's Records.
- Trini, M. (1979). *A mi aire*. [Álbum] Hispavox.
- Trini, M. (1971). *Escuchame....* [Álbum] Hispavox.
- Trini, M. (1974). Al fin y al cabo. *¿Mari Trini quién?* [Álbum] Hispavox.
- Trujillo Barbadillo, G., & Berzosa, A. (Eds.). (2019). *Fiestas, memorias y archivos: política sexual disidente y resistencias cotidianas en España en los años setenta*. Brumaria.
- Ullán, J-M. (31 de mayo de 1980). Mari Trini: «Nunca he tenido que bajarme las faldas... o subírmelas». *El País*.
- Variedades. (25 de octubre de 1978). *El Imparcial*.
- Velasco, Á. (4 de abril de 1982). No importa que me critiquen por cantar un amor ambiguo. *Diario 16*.
- Villagrada, M. (31 de marzo de 1976). Elisa Serna: Se concentra en los discos. *Tele/eXpres*.
- Villamandos, A. (2011). *El discreto encanto de la subversión. Una crítica cultural de la gauche divine*. Laetoli.
- Villamandos, A. (2013). «Aghardi», de Enric Sió: una odisea contracultural en la España del tardofranquismo. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 37(3), pp. 545–554. <https://bit.ly/46vClJq>