

«No es ningún ícono LGTBI»: camp kitsch y queer en Sarassas Music

Sara Arenillas Meléndez
Universidad de La Laguna  

<https://dx.doi.org/10.5209/eslg.98534>

Recibido: 15/10/2024 • Aceptado: 20/03/2025

ES Resumen. Fabio McNamara ha sido considerado uno de los íconos de la movida que mejor personificaba la nueva situación democrática de España en los ochenta al presentar una identidad de género no normativa. Por ello, a veces se le ha considerado un ícono LGTBI, lo que es contradictorio con su viraje, en los últimos años, a una ideología conservadora y ultracatólica. McNamara participa del discurso del *camp* combinado con el *kitsch* –denominado como «Pop camp» (Ross, [1989]1999) o «camp kitsch» (Holliday & Potts, 2012)– que, según Alberto Mira (2004), constituía el verdadero sino de la movida. Esta estética ha pervivido en otros proyectos posteriores, como Fanny y los + o Sarassas Music. En este artículo se analizará la propuesta de McNamara en este último, que coincide en el tiempo con su cambio de pensamiento político.

Sarassas Music presenta un discurso claramente ligado al *camp kitsch*, cuyos códigos estéticos proceden del colectivo y la subcultura gay. Mediante una metodología interdisciplinar, se examinará de qué manera Sarassas Music articula el *camp* y su entendimiento del hombre homosexual como afeminado, cuya otredad se mezcla con otras asociadas con cuestiones de clase, nacionalidad, etc. Se han tomado los ejemplos de «Requiebros de mujer en el burlaero» y la versión de «Quién es ese hombre», para ver cómo Sarassas Music articula lo que Lidia García (2016) denomina como «camp cañí» y las posibles características queer de su propuesta. Igualmente, se explica la conexión entre el *kitsch* y la estética de los totalitarismos y el catolicismo para reflexionar acerca de si todo el *camp* es subversivo en términos de género, o si, por el contrario, en casos como McNamara esto puede estar en cuestión.

Palabras clave. *camp*; *kitsch*; *queer*; Sarassas Music; McNamara.

ENG «No es ningún ícono LGTBI»: camp kitsch and queer in Sarassas Music

ENG Abstract. Fabio McNamara has been considered one of the icons of *la movida* that exemplified better the new democratic situation in Spain in the eighties by showing a non-normative gender identity. For this reason, he has usually been considered an LGTBI activist, which is contradictory to his shift, in recent years, to a right-wing and ultra-Catholic ideology. McNamara uses camp combined with kitsch, labeled as «Pop camp» (Ross, [1989]1999) or «camp kitsch» (Holliday & Potts, 2012), which, according to Alberto Mira (2004), is one of the main features of *la movida*. This aesthetic has survived in other projects, such as Fanny y los + or Sarassas Music. This article analyzes McNamara's work in Sarassas Music, which belongs to the time in which he changes his political thinking.

Sarassas Music presents a discourse clearly linked to camp kitsch, whose aesthetic codes come from the gay community. Through an interdisciplinary methodology, it will be examined how Sarassas Music articulates camp and its understanding of the homosexual man as effeminate, whose otherness is mixed with issues of class, nationality, etc. The examples of «Requiebros de mujer en el burlaero» and the cover of «Quién es ese hombre» have been taken to see how Sarassas Music articulates what Lidia García (2016) calls «camp cañí» and the possible queer characteristics of their work. Likewise, the connection between kitsch and the aesthetics of totalitarianism and Catholicism is explained in order to reflect on whether the whole camp is subversive in terms of gender, or if, on the contrary, in cases such as McNamara this may be in question.

Keywords. Camp; Kitsch; Queer; Sarassas Music; McNamara.

Sumario. 1. Introducción. 2. El *camp*, el *kitsch* y el *queer* en Sarassas Music. 2.1. *Camp cañí* en «Requiebros de mujer en el burlaero». 2.2. «Quién es ese hombre»: *camp*, *queer* y masculinidad. 3. Conclusiones. 4. Referencias.

Cómo citar: Arenillas Meléndez, S. (2025). «No es ningún ícono LGTBI»: camp kitsch y queer en Sarassas Music, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 5(1), pp. 35-43.

1. Introducción

Luis Miguélez afirmaba en *La Razón*: «Fabio McNamara nunca ha sido activista LGTB, yo tampoco» (Menéndez Flores, 2024). Sin embargo, durante décadas la figura de McNamara ha representado, para muchos, uno de los iconos por excelencia de la movida madrileña y su revulsivo de modernidad¹. Mira señala que lo que diferenció a la movida, lo que «la convirtió en tema de conversación y artículo de consumo», fue: «la sorpresa heterosexista ante comportamientos que cuestionan las estructuras de deseo dominantes» (2004, p. 520). Fabio McNamara (cuyo nombre real es Fabio de Miguel) compartió alojamiento en Madrid a finales de los setenta con Tino Casal y formó, poco después, un dúo musical con Pedro Almodóvar. Así, personificó un entendimiento concreto de lo que suponía la modernidad en la España de los ochenta. El país estaba entonces asimilando su recién adquirida democracia que, al menos aparentemente, permitía que las mujeres y las personas con identidades de género y sexoafectivas no normativas pudiesen expresarse libremente².

McNamara elaboró más adelante proyectos con diferentes colaboradores, como el mencionado Luis Miguélez, con quien editó *Fanny y los +* (1986) y *Rockstation* (2001). Por último, en los 2000, McNamara publicó varios álbumes con Sarassas Music. En *Fabiografía*, McNamara señala que el grupo fue «una broma» entre Antonio Villa-Toro, Agustina Querol y él (Vaquerizo, 2014, p. 254). El trío sacó varios discos –*Mariclones* (2006), *Requiebros de mujer en el burlaero* (2007) y *El imperio contra Paca!* (2011)– e hizo algunos conciertos puntuales (por ejemplo, en 2006 en una exposición sobre la movida), según McNamara, «sin ninguna trascendencia» (Vaquerizo, 2014, p. 255).

Mira señala que la movida ha de estudiarse en términos de «cultura camp», la cual hunde sus raíces en la subcultura gay (2004, p. 26). Del mismo modo, Fouce y Pecourt (2008) apuntan que dentro de ella surgió la figura del «intelectual camp», en contraposición al intelectual de izquierdas, de corte marxista, que había dominado la escena de los cantautores y la etapa de transición. Estos autores proponen a Eduardo Haro Ibars como el mayor exponente de este tipo de eruditio, especialmente debido a su libro *Gay rock* (1975) sobre el glam rock anglosajón, que inspiró a artistas de la movida como Alaska³. Este aspecto ha sido analizado por Arenillas (2020) en su estudio sobre la adaptación del *camp* en España.

El objetivo principal de este trabajo es examinar las características del discurso de McNamara en su etapa con Sarassas Music, las cuales responden con bastante fidelidad a las estrategias del *camp* y, especialmente, a la vertiente en que éste es combinado con el *kitsch*, denominada como «pop camp» (Ross, [1989]1999) o «camp kitsch» (Holliday & Potts, 2012a). McNamara es un caso ejemplar para reflexionar sobre los cambios que se han sucedido en España con respecto a las políticas de género, a pesar de haber sido entendido por parte del público en los ochenta como un ícono LGTBI, desde hace años es conocido por su inesperado viraje hacia una ideología ultraconservadora. Esto le ha llevado a protagonizar escenas que han provocado la estupefacción de gran parte del público, por ejemplo, cuando en 2018 llegó a pedir que Franco «resucitara» en pleno Valle de los Caídos («La Deriva Fascista de McNamara:...», 2018). A pesar de la aparente contradicción, como veremos, esto puede deberse a que existe una estrecha relación entre el discurso estético de los totalitarismos y cierta imaginería católica, y el *kitsch*, lo que hace que sean materiales especialmente atractivos para el *camp*. Por ello, la etapa de McNamara con Sarassas Music es un buen ejemplo para, por un lado, entender mejor la adaptación del *camp* al contexto español y, por otro, meditar acerca de la efectividad actual de éste en lo que al cuestionamiento de la heteronormatividad y el patriarcado se refiere.

La metodología empleada es interdisciplinar; se han recogido estrategias de la musicología aplicada a las músicas populares urbanas (análisis del texto sonoro), de los estudios culturales (análisis del discurso) y de los estudios de género (las nociones acerca de la performatividad del género, el *camp* y el *queer*). Así mismo, se han utilizado fuentes tanto escritas (noticias de prensa, monografías, etc.), como sonoras (las canciones) y audiovisuales (videoclips).

2. El camp, el kitsch y el queer en Sarassas Music

En 2009, con motivo de la colaboración con Luis Miguélez en *Rockstation*, Almudena Guzmán le preguntó en una entrevista a McNamara cómo se veía «la vida desde el lado gay». McNamara respondió: «Es que yo no soy gay [...]. El guitarrista del grupo [Miguélez] sí lo es, y eso puede confundir a la gente, así que me gustaría que recalcase que yo ya no soy gay para nada» (Guzmán, 2009).

Susan Sontag ([1964] 1999) define el *camp* como una sensibilidad basada en el amor por lo innatural, el artificio y la exageración, que se halla, por ejemplo, en las obras de Oscar Wilde. La palabra *camp* aparece ya en 1909 en el diccionario *Passing English of the Victorian Era*, donde se describe como «acciones y gestos de exagerado énfasis» (Cleto, 1999, p. 9; Holliday & Potts, 2012, p. 116). Fabio Cleto explica los puntos que comparten las definiciones del *camp*: 1) es un estilo que favorece la desmesura, el artificio y el exceso; 2) existe en tensión con la cultura popular y el consumismo; 3) la persona que lo puede reconocer –que ve las cosas como «campeadas» (*campy*)– es una que se halla fuera del *mainstream*; y, 4) ha sido ligado a la cultura homosexual o, al menos, a un erotismo auto-consciente (1999, p. 4). El *camp* subraya su propio carácter teatral y, con ello, lo performativo o discursivo, en lugar de las cualidades «naturales» de lo representado. Así, eleva

¹ Por ejemplo, José Manuel Lechado afirma que el dúo que tenía con Pedro Almodóvar «ha trascendido el tiempo para convertirse en símbolo» de este período (2005, p. 71).

² Alberto Mira advierte, sin embargo, que esta «fascinación», no siempre se traducía «en cambio de pautas de comportamiento» (2004, p. 520), y subraya que la *Ley de peligrosidad y rehabilitación social*, de 1970 siguió vigente, aunque de manera parcial, hasta los noventa.

³ Sin embargo, cabe señalar que Alberto Mira no incluye a Eduardo Haro Ibars dentro del modelo de homosexual camp, sino de lo que él denomina como «malditista» (2004, pp. 24-25).

a la categoría de artificio tanto a los objetos, como a las personas: los hombres y las mujeres no son sexos, sino estilos. Esto pudo anunciar las teorías de Judith Butler (1990) sobre el género y su performatividad (Cleto, 1999, pp. 14-15; Holliday & Potts, 2012a, p. 119; Horn, 2017, pp. 5-6).

La palabra *camp* tiene difícil traducción a idiomas que no son el inglés (Cleto, 1999, p. 11); no obstante, Mira (2004) indica que en castellano *camp* puede ser equivalente a la expresión «tener pluma», que se usa en referencia a los hombres gays que muestran un afeminamiento amanerado. Mira define el *camp* como una forma o modelo de expresión de la identidad homosexualidad masculina «en el que se conjugan las ideas» sobre esta orientación «como inversión y una fuerte tradición misógina que asocia rasgos como la histeria y la superficialidad a las mujeres»⁴ (p. 143).

El nombre Sarassas Music alude a la palabra «sarasa», un término que se utiliza de forma coloquial para designar despectivamente al hombre afeminado, y es sinónimo de amanerado («Sarasa», 2024); es decir, hace referencia al modelo *camp* de homosexualidad que propone Mira. Este afeminamiento está presente en el empleo constante de la conjugación en femenino por parte de McNamara. Por ejemplo, en «Patatín me echó», McNamara señala repetidas veces: «yo soy la reina»; y, en «Pesadilla en Siesta Streap», apunta que se está «volviendo loca». Dicha estrategia es, igualmente, visible en la temática de las letras. En ellas es recurrente la obsesión por el trabajo de la imagen y la belleza física. Tal es el caso de «Vaya cutis!», donde se muestra admiración por una epidermis tan inmaculada como la de Cleopatra, o «Mándame 300 euros», en la que se indica: «no tengo para comer / pero me sé pintar el ojo». Así pues, la asociación sobre la que se sustenta el *camp* de lo femenino con la superficialidad –con el preocuparse más por el «artificio» de la apariencia que por el contenido (de ser una «mascarada»)⁵– está presente en Sarassas Music.

El *camp* produce un significado dual mediante el empleo de la ironía y el énfasis en lo performativo, operando como un código privado que confiere a quien lo descifra cierto capital cultural. De este modo, lo designado por el *camp* tiene un significado literal –denotativo– y otro codificado –connotativo–, el cual sólo sería plausible de ser comprendido por aquellos que «entienden» (los miembros del colectivo gay, o quienes estén familiarizados con él)⁶. El *camp* ha constituido, pues, una forma encubierta de comunicación para la comunidad LGBTI (Holliday & Potts, 2012a, p. 118,120; Horn, 2017, p. 22).

Babuscio señala que el humor del *camp* reposa sobre la identificación con una situación u objeto, al tiempo que se aprecian cómicamente sus contradicciones (Kleinhans, 1994, p. 187). Kleinhans (1994), por su parte, apunta: «el *camp* siempre utiliza la parodia, pero, lo que es más importante, encarna la parodia como modo general de discurso»; y, «como modo de discurso, la parodia suele operar dentro de la ideología dominante, pero con una tensión interna» (p. 188)⁷. El estilo desmesurado a la vez que irónico del *camp* conlleva una *performance* del exceso hacia los objetos que ridiculiza, pero en los que también invierte afectivamente. Así, se genera lo que Horn (2017) denomina como «conexión desconectada» (*detached attachment*): una inversión afectiva que está cargada de humor y desapego aparente (pp. 21, 5).

La articulación de Sarassas Music de «lo femenino» está realizada siempre a través de este sentido de la parodia e inclinación al exceso del *camp*. Un caso claro es «Bailando con lobas», donde se indica: «La guerra de Madonna / se ha roto los huesos / y la han escayolado / ¡con Louis Vuitton!». Es obvio que a pesar del alto poder adquisitivo que se presupone a la artista, ella no llegaría al extremo de exigir que se le imprimase una escayola de una marca de lujo como Louis Vuitton. La broma sobre la recurrencia desmedida a ardides como el maquillaje o la cirugía plástica por parte del género femenino es evidente en piezas como «Bótox de castidad»: en ella, se alude a inyecciones de bótox tanto en el cutis como en «el culo». Este exceso es revelado, igualmente, al hablar de los productos de cosmética como una droga: en «To sale your Chou Chou» se dice «voy a esnifar un poco de perfume / [...] voy a esnifar un poco de esmalte»; y en «¡Qué vienen las Nancys Rubias!»: «¡cuidado con ellas! / que son maquillaje-adictas». Por tanto, la supuesta obsesión por la adquisición de «encanto femenino» por parte de las mujeres es explotada por Sarassas Music, pero siempre con la distancia irónica de la «conexión desconectada» del *camp*.

En su conocido escrito, Sontag ([1964] 1999) amplió lo que podía considerarse como *camp*, incluyendo manifestaciones de la cultura popular heteronormativa (pp. 58, 60). Así, aunque reconoce el nexo del *camp* con el colectivo gay, para ella no es un «gusto homosexual» (p. 64). Ross ([1989]1999) denomina a este tipo de *camp*, masivo y difundido más allá del contexto LGBTI, como «pop *camp*» (pp. 318-322) y apunta su estrecha relación con el *kitsch*. La diferencia entre el *camp* y el *kitsch* estaría en que uno utiliza el mal gusto de forma consciente (el *camp*), con frecuencia reutilizando objetos pasados de moda, mientras que el otro no (el *kitsch*). Esta disimilitud supone una fragmentación del público entre «entendidos» (los que captarían la ironía que efectúa el *camp* sobre el *kitsch*) e «ignorantes» (los que no), y proveería de capital cultural a los primeros (p. 316). Holliday y Potts llaman a esta combinación entre el *camp* y el *kitsch*, «*camp kitsch*» (2012a).

El *camp* es atractivo para el pop porque éste está condenado a una rápida obsolescencia y porque no tiene la legitimidad de la alta cultura, lo que lo acerca peligrosamente al *kitsch*. El *camp* abriría un camino para superar tanto la pronta caducidad del pop, como para alejarlo del «mal gusto» del *kitsch*, ya que permite

⁴ Véase el trabajo de Louis-Georges Tin *The Invention of Heterosexual Culture* (2012), donde se explica con detalle el contexto histórico y cultural en el que surge esta asociación.

⁵ Véase: Riviere, J. (1929). *Womanliness as a masquerade*. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 10(enero), 303-314.

⁶ Cleto señala, además, que el *camp* puede haber nacido de la conciencia de los hombres gay de estar representando un rol para hacerse pasar por heterosexuales y esquivar, así, la homofobia (1999, pp. 9-10).

⁷ «Camp always uses parody but, more importantly, it embodies parody as general mode of discourse. As a mode of discourse, parody typically operates within the dominant ideology, but with an internal tension» (Kleinhans, 1994, p. 188).

el disfrute continuado de estos productos y desde cierto elitismo, siempre que se pertenezca a la minoría capaz de descifrar sus códigos (Ross, [1989] 1999, pp. 321-322).

Sarassas Music hace uso de este «*pop camp*» o «*camp kitsch*». Por ejemplo, en «*Bailando con lobas*» se apunta: «voy a reciclar a Chanel». Al situar a esta marca de lujo al mismo nivel que material copiable y reciclabile, se pone en entredicho la pretendida distinción que se les da a estos objetos y su hipotética imposibilidad de reproducción en masa. Se emplea, además, un lenguaje soez y chabacano, impropio del estamento social de su clientela, lo que potencia el tratamiento de estos productos como *kitsch*. Otro caso es su mención a Ágatha Ruiz de la Prada como «Ágatha Ruiz de la Polla» (en «*Esclava de la moda*» y «*Enfermedad mental*»).

Holliday y Potts (2012a) determinan que el capital cultural en el «*camp kitsch*» se genera, en gran parte, gracias a su conexión con la alteridad de género del colectivo LGBTI: «[...] la subjetividad del cosmopolita heterosexual [...] a través de su encuentro con lo gay [...] invoca una especie de oportunidad de compra para consumir la diferencia como mercancía»⁸ (p. 142). Ross ([1989] 1999) también subraya que el que el *camp* sea un «antídoto» para la obsolescencia del pop es debido al valor añadido que produce su acercamiento a la otredad de género (p. 321). Por su parte, Booth (1999) señala que dentro de la sociedad patriarcal lo femenino (que el *camp* parodia) es entendido como el primer otro marginal, al que siguen otros como el *kitsch*, lo trivial, etc. (pp. 69-70). Horn (2017), por su parte, indica que el *camp* es «la inversión del gusto» a favor de «los otros» excluidos de la hegemonía (p. 5). Resulta lógico, por tanto, que en el discurso «*camp kitsch*» de Sarassas Music lo femenino aparezca articulado junto a distintas otredades.

En algunos temas se incluye la referencia a una orientación no-heteronormativa junto a la alusión a seres no-humanos, bien por ser de otro planeta, bien por ser monstruos (otros seres). Éste sería el caso de «*Mariclones*», en donde se habla de clones gays («*mariclones*») «de Transilvania». Otro ejemplo es «*Hija de puta internacional*», donde se menciona al líder del *Movimiento Raeliano*, Rael, quien aseguraba haber sido raptado por los extraterrestres; la letra señala: «una maricona / llamada Rael / ha sido abducida / [...]. Igualmente, la monstruosidad y lo grotesco se mezclan con el entendimiento patológico de una orientación no-heteronormativa y la transexualidad⁹. En «*Doctor opéreme!*» se dice: «Si quiere ser modelo / se tiene que operar / la cara, el culo y las tetas». A esta pieza le sigue «*Dangerous bimbow*», donde se revela que la cirugía ha salido mal y acaba en tragedia (al final se oye un monitor de signos vitales, lo que indica el deceso del paciente). Por último, la identificación del monstruo-vampiro con la «*perversión*» de la homosexualidad y con el afeminamiento de lo gay aparece en «*Vampiresada*» y «*Drácula*», donde se afirma «estamos operadas» y «soy Drácula».

En Sarassas Music se emplea, también, la alusión al otro extranjero a través de lo cutre y el *kitsch*: McNa-mara utiliza un *spanglish* burdo y extranjerismos que, a pesar de estar en otros idiomas, son bien conocidos y, a menudo, funcionan como muletillas. Por ejemplo, en «*Patatín me echó*» se indica que están: «tirados «*in the middle of the Street*»». Otras palabras que usa son «*telephone*» («¡Y mi marido!»), «*unisex*» («*Indiscriminadamente*») o «*celebrity*» («*Bailando con lobas*»). Estos extranjerismos van de la mano de la broma y lo soez: es el caso de «*To sale your Chou Chou*», donde se juega con el término malsonante «*chocho*» y con el de una raza de perro (el Chow-chow) para aludir a la prostitución. Por último, como veremos a continuación, no solamente lo extranjero es utilizado para articular alteridad u otredad: también los tópicos sobre la propia nacionalidad española.

2.1. Camp cañí en «Requiebros de mujer en el burlaero»

Lidia García (2016) apunta que los regímenes totalitarios usan el *kitsch* como un «narcótico colectivo» para hacer olvidar a la población la represión y falta de libertades, siendo evidente en el caso de España y el franquismo (p. 16). El *kitsch* impregnaba la forma en que el régimen presentaba su ideal de españolidad, basado en la imaginería católica (por el nacionalcatolicismo) y el folclore popular andaluz (pp. 16-17). Holliday y Potts (2012b) llaman a esto «*kitsch degenerado*» (entartete *kitsch*), subrayando que la confianza de los autoritarismos (como el nazismo o el socialismo soviético) en el *kitsch* es paralela a su inclinación a lo espectacular y teatral (p.13). Así, el «*gusto del despot*» por el *kitsch* es el indicador de la «*mala política*»: «[...] allí donde encontramos política y *kitsch*, hallamos, seguramente, autoritarismo, totalitarismo y fascismo» (p.15)¹⁰.

Valis (2002) usa el término «*cursi*» en lugar de *kitsch* para referirse a la estética de la cultura de masas franquista (p. 3), y señala que, cuando acaba la dictadura, ésta es reevaluada desde un enfoque postmoderno a través del *camp* y el *kitsch* (p. 19). Por su parte, García (2016) demuestra cómo Las Costas u Ocaña resignificaron mediante el *camp* el *cursi/kitsch* del franquismo, dando lugar a lo que denomina como «*camp cañí*» (p. 41). Esta reinterpretación es posible por: 1) el apuntado uso del *kitsch* por parte de los totalitarismos; 2) la estrecha relación entre cierta imaginería católica y el *kitsch*. En este sentido, Celeste Olalquiaga ([1992] 2014) apunta que la traducción sistemática por parte de la iconografía católica del «*fervor místico* [...] en ojos que miran al cielo con una boca muy abierta», o la pureza de la Virgen envolviéndola en una aureola, entre nubes y rodeada de querubines, emparenta con el *kitsch* (p. 95).

El discurso del «*camp cañí*» es palpable en el tema «*Requiebros de mujer en el burlaero*» de Sarassas Music. En él, el trío parodia mediante el «*camp kitsch*» el españolismo que equipara España a Andalucía, y

⁸ «[...] the heterosexual cosmopolitan's subjectivity [...] by their encounter with gayness [...] rather invokes a kind of shopping opportunity to consume difference as a commodity» (Holliday & Potts, 2012a, p. 142).

⁹ A este respecto, Nicola Spelman en *Popular Music and the Myths of Madness* (2012) analiza cómo la no-heteronormatividad se mezcla con la enfermedad mental y la monstruosidad en Bowie, Lou Reed o Alice Cooper.

¹⁰ «The taste of the despot, kitsch becomes the universal indicator of «bad politics», wherever we find politics and kitsch hanging out together we find surely authoritarianism, totalitarianism, fascism» (Holliday & Potts, 2012b, p. 15).

que fue explotado ampliamente por el franquismo. Lo hacen, en primer lugar, a través de la letra, utilizando la figura de Lola Flores en tono humorístico: McNamara enuncia repetidamente «“take it easy”, Lola / “take it easy”», así como la famosa frase mal conjugada de la artista, «si me queréis, irse». En segundo lugar, mediante la música, jugando con la sonoridad «exótica» de la cadencia andaluza y el modo frigio.

García-Peinazo (2019) señala que el modo frigio, basado en el descenso del segundo grado o supertónica de la escala musical, se utiliza en parte del metal español como evocación de: «imaginarios sobre lo andaluz, español, árabe y flamenco [...]» (pp. 138-139). Igualmente, indica que el modo frigio está estrechamente vinculado con la cadencia andaluza y que, de hecho, la cadencia andaluza también ha sido llamada cadencia frigia (p. 140).

La cadencia andaluza arquetípica es la secuencia de acordes La m-Sol-Fa-Mi: ésta puede ser entendida como i-VII-VI-V, en un contexto de La menor, o iv-♭III-♭II-I, en un uno de Mi mayor. García Gallardo (2014) explica que esta estructura contiene cierta ambigüedad sonora, ya que tanto el La como el Mi pueden ser percibidos como la tónica, aunque: «Un oyente habituado al flamenco y a la música popular andaluza no tendrá reparos en interpretar la última nota, Mi, como punto de reposo, [...]» (p. 109). Es por esto por lo que, como García-Peinazo, relaciona la cadencia andaluza con el modo frigio. Este modo deriva de la escala diatónica de Mi, que ubica una distancia de semitono entre el I y el II grado (Mi-Fa). Así, señala García Gallardo: «La cadencia andaluza utiliza en realidad una variante del modo frigio [...], ya que puede ser vista como el primer tetracordo de la escala diatónica de Mi (Mi-Fa-Sol-La) dado la vuelta (p. 110).

Por último, García Gallardo apunta que la cadencia andaluza es un estereotipo sonoro que: «se ha convertido en un tópico al que recurre cualquier música fácil que pretenda sonar andaluza» (p. 108). Por tanto, la sonoridad de la cadencia andaluza y el modo frigio se ha convertido en un recurso musical tan manido para connotar musicalmente lo español-andaluz que puede considerarse *kitsch*.

Figura 1
Transcripción de fragmento de Requiebros de mujer en el burlaero de Sarassas Music



Nota. Elaboración propia.

Jarman-Ivens en «Notes on Musical Camp» (2009) estudia la interpretación hecha por Liberace del *Concierto No. 1* de Tchaikovsky para piano, y cree que su exageración de los gestos de ataque y las dinámicas articula un sentido de teatralidad y artificio que entraña con el *camp*. En «Requiebros de mujer en el burlaero», Sarassas Music utiliza una estrategia similar. La canción está construida sobre la repetición en *loop* de un motivo hecho por el sintetizador en torno a la secuencia de notas Do-Reb-Mi-Fa. Esta melodía utiliza el descenso de la supertónica característico del modo frigio (Reb); sin embargo, el Mi no aparece bemolizado –como cabría esperar–, produciéndose un intervalo de segunda aumentada entre la tercera y la segunda nota (Reb-Mi) (Véase Figura 1). Esto genera otra segunda menor entre la tercera y la cuarta nota (Mi-Fa). Por tanto, mientras que las distancias entre las notas del primer tetracordo de un modo frigio serían «semitono/tono/tono» (Mi-Fa-Sol-La), el motivo de Sarassas Music muestra la estructura «semitono/tono y semitono/semitono» (Do-Reb-Mi-Fa). Así, se produce un amaneramiento que desfigura y acentúa la sonoridad extraña/exótica «andaluza» del modo frigio (incluyendo dos segundas menores y el intervalo disonante de segunda aumentada). Ello connota una artificialidad y una extravagancia propias del *camp*.

Además, en el último compás el tetracordo está dado la vuelta (Fa-Mi-Reb, que finaliza en el Do del inicio), lo que se asemeja aún más a una cadencia andaluza. Por tanto, en conjunción con el guiño humorístico de la letra, la melodía de este *loop* articula un exceso irónico sobre el cliché *kitsch* de lo español como lo andaluz mediante estrategias cercanas o atribuibles al discurso *camp*.

2.2. «Quién es ese hombre»: camp, queer y masculinidad

Como hemos visto, la apropiación y la parodia son estrategias valiosas de las que se nutre el *camp* para mostrar el carácter performativo del género, por lo que actualmente hay un intenso escrutinio de la compleja relación entre éste y la teoría *queer* (Horn, 2017, p. 15). Una de las críticas que se hace a Sontag es la despolitización que realiza del *camp* al, como señalamos, no entenderlo como una sensibilidad específicamente gay y, pese a que lo cita, no dar suficiente relevancia a la figura de Wilde en su configuración¹¹ (Holliday & Potts, 2012a, p. 120; Horn, 2017, pp. 18-19). En este sentido, Meyer ([1994]1998) refuta a Sontag señalando que el «*camp* emerge como una parodia específicamente *queer*»¹², puesto que permite que los sujetos marginados (en este caso, el colectivo LGBTI) tengan cierto acceso a la representación, que de otra forma es controlada a perpetuidad por el orden dominante (pp. 257-258). Igualmente, Holliday y Potts (2012a) piensan que la absorción que indicamos del *camp* por el *mainstream*, convirtiéndose en pop *camp* o *camp kitsch*, no puede verse

¹¹ Meyer afirma que el esteticismo del escritor influyó decisivamente tanto en la perfilación del *camp*, como en la asociación de la orientación homosexual en los hombres con el afeminamiento (1994, p. 101). Al difuminar los límites entre lo natural y la pose, Wilde aplicó un «enfoque deconstrutivo» a la tendencia a categorizar del pensamiento burgués, lo que allanó el camino para repensar los problemas en torno al género y la clase (Waldrep, 2004, p. 145).

¹² «[...] Camp emerges as specifically queer parody [...]» (Meyer, [1994] 1998, p. 257).

sólo en términos negativos, ya que el *camp* «arrastra» consigo las políticas de lo *queer*: los sujetos pertenecientes a la hegemonía (hombres, heterosexuales, blancos y de clase media) pueden acumular alteridad para convertirla en capital simbólico, pero, en el proceso, las connotaciones de etnia, sexualidad y clase, cambian y se distorsionan; y el *kitsch* siempre es útil al *camp* en su reciclado de la obsolescencia (pp. 148-149). El caso de McNamara y Sarassas Music es especialmente útil para reflexionar acerca de esta complicada relación entre el *camp* y el *queer*.

Sarassas Music aplica el *camp* a la «masculinidad hegémónica» en su versión incluida en *Mariclones* (2006) del tema «Quién es ese hombre», sintonía de la exitosa telenovela *Pasión de gavilanes*¹³. La trama del culebrón se centra en el trío de los hermanos Reyes –los «gavilanes»– que presentan cualidades afines a la «masculinidad hegémónica», definida por Connell¹⁴. Los Reyes aparecen vestidos de vaqueros, con musculatura marcada, demuestran ser hombres valientes e intrépidos, y realizan trabajos en los que lo importante es la fuerza física. Además, el estribillo de la canción alude a su potencia sexual y los denomina como «fieras»¹⁵.

La versión de Sarassas Music juega con el apodo de los hermanos Reyes, «gavilanes», y el símbolo del Partido Popular, el principal partido político conservador en España, en cuyo logo aparece una charrán, a menudo confundido con una gaviota («El creador del logo del PP...», 2015). El texto de Sarassas Music hace mención explícita a esta agrupación; la letra señala: «Quién es ese hombre / del Partido Popular / que me hace sentir mujer [...]» (segunda estrofa); «Quién es ese hombre / quién es ese diputado / que me hace sentir mujer» (tercera estrofa).

La perfecta masculinidad de «los gavilanes» levanta suspicacias de prefabricación, precisamente por su muestra de cuidado: aparecen siempre impolutos, bien depilados y aseados, a pesar de trabajar en el medio rural. Es aquí donde la masculinidad hegémónica se muestra como una performance: así como el artificio está ligado en nuestro pensamiento heteropatriarcal a lo femenino, lo real y lo «natural» lo está a lo masculino (Halberstam, 1998). Bajo este presupuesto, una masculinidad tan excesivamente ideal como la de los hermanos Reyes sería tan «real» que bordearía peligrosamente lo artificial y «femenino», entrando en la esfera del *camp*.

Sarassas Music juega con esta fisura para parodiar la masculinidad normativa que se presupone a los miembros del PP: se añaden frases como «nadie me lo quita / pues no es una garrapata / y no es una mariquita» (tercera estrofa). Por otra parte, McNamara al decir con voz de hombre que le hacen «sentir mujer» está realizando una doble subversión: él se presenta a sí mismo como hombre no binario, al tiempo que pone en tela de juicio la heteronormatividad de los integrantes del PP. Este tipo de parodia, cargada de ambigüedad sexual y de género, es plenamente afín al *camp*.

El videoclip refuerza este discurso¹⁶. En él, aparece la conocida artista transexual Topacio Fresh arreglada de manera sugerente, con medias de rejilla, y un vestido corto y ajustado. Hacia la mitad del clip, ella le pinta los labios a un hombre ataviado con un traje, subrayando el componente *camp* mediante el travestismo. El travestismo y la androginia también están implícitos en el uso que hace McNamara de la voz. A pesar de que el rol de cantante suele estar feminizado –ya que el instrumento es el propio cuerpo (Green, 1997)–, el estilo de McNamara se halla a medio camino entre el habla y el canto. No hay, pues, un proceso completo de feminización, sino que lo que se percibe es un afeminamiento de la figura masculina, enlazando con el *camp* y con el término «sarasa» que adopta el trío.

Musicalmente, la versión de Sarassas Music posee bastante distancia con la original: no conserva apenas la melodía, hay un empleo de la electrónica y el baile, y la letra está bastante modificada. Sarassas Music mantiene, sin embargo, el sonido de acordeón, introduciendo un motivo de sintetizador que imita el timbre de este instrumento y que se repite circularmente, formando un *loop*. En él, se incluye una nota a contratiempo (segundo tiempo del primer compás) que genera una fluctuación en la acentuación que invita al baile (Véase Figura 2); La letra señala: «en cada esquina / me encuentro con tu prima / bailando el reguetón». Así, en la canción de Sarassas Music hay una asociación entre la insinuación sexual femenina y el baile, propia de géneros como el reguetón, tanto por el texto, como por las imágenes del video y por tener características musicales que favorecen el movimiento corporal.

Muñoz en *Cruising Utopia* ([2009] 2019) señala que, en su opinión, la homosexualidad *queer* (*queerness*) «[...] es una disposición temporal en la que el pasado es un campo de posibilidades en el que los sujetos pueden actuar en el presente al servicio de un nuevo futuro»¹⁷ (p. 16). Así, el *queer* poseería una subversiva temporalidad circular, apuntada también por autores como Halberstam (2005) o Freeman (2010). El empleo de *loops* en la música electrónica entraña con este aspecto. Por ejemplo, Dyer (1979) señala que el erotis-

¹³ La telenovela se emitió en España en 2005, por lo que en el momento en que Sarassas Música lanzan *Mariclones* en 2006 estaba de actualidad.

¹⁴ Connell señala que la «masculinidad hegémónica» es el conjunto de prácticas de género que encarnan la masculinidad normativa o dominante. Así, esta masculinidad puede definirse como la configuración de estrategias que personifican la respuesta más aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, y que tratan de garantizar la posición dominante de los hombres sobre las mujeres. La masculinidad hegémónica se basa en la reivindicación exitosa de autoridad y control por parte de los varones y, aunque no siempre implica la violencia directa, ésta suele apuntalar o apoyar su reclamo de mando y dominación ([1995] 2005, pp. 77-78).

¹⁵ El estribillo señala: «Quién es ese hombre / que me mira y me desnuda / una fiera inquieta [el/los gavilanes-hermanos Reyes] / que me da mil vueltas / y me hace sentir mujer».

¹⁶ Sarassas Music. (2006). ¿Quién es ese hombre?: https://www.youtube.com/watch?v=_064hH3msul (01/10/2024).

¹⁷ «[...] I think of queerness as a temporal arrangement in which the past is a field of possibility in which subjects can act in the present in the service of a new futurity» (Muñoz, [2009] 2019, p. 16).

mo de la música disco tuvo gran aceptación dentro del colectivo gay porque el uso de *loops*, en conjunción con la corporalidad del baile, generaba una experimentación física de lo sexual que no connotaba tanto falocentrismo como el rock. Por su parte, Lawrence (2011) subraya que la temporalidad de este tipo de música electrónica desafía el pensamiento burgués heterosexual porque su circularidad sinfín implica que los hombres dejan de ser productivos (pp. 238-244). Cuisick (1999) enfatiza también la importancia de los *loops* porque cree que su repetición en bucle va en contra de la linealidad o narratividad, y el «logocentrismo» del heteropatriarcado (pp. 92-93). Así, la inclusión del baile y la circularidad *queer* en la música electrónica, por ejemplo, de las *raves* genera un espacio óptimo tanto para aquellos que no presentan una masculinidad normativa, como para los miembros del colectivo LGBTI (pp. 96-99). Esto explicaría por qué Miguélez, que es abiertamente gay, declara: «mi condición no meramente roquera, por mi sexualidad, me ha llevado a una línea más discotequera [...]» (Menéndez Flores, 2024).

La sensación de circularidad propia del queer está presente en este tema de Sarassas Music tanto en la parte vocal, como en la armonía. Las letras de McNamara suelen repetir fragmentos de una frase en bucle, para finalmente declamarla completamente. La música refleja esta iteración. Por ejemplo, el *loop* principal no presenta una sintaxis musical completa: no genera sensación de cierre, ya que oscila entre los acordes Do y Re sin presentar una cadencia clara (Véase Figura 2). Así pues, la sensación de recurrencia y no-linealidad, unida a la corporalidad del baile, es la que hace que en términos sonoros esta versión de Sarassas Music se acerque al queer.

Figura 2



Nota. Elaboración propia.

Por tanto, en este ejemplo se aprecia cómo el empleo del *camp* y cierto componente *queer* están presentes en parte del trabajo de Sarassas Music. Esto nos remite a la pregunta inicial de por qué McNamara sigue participando de este tipo de discursos, al tiempo que exhibe una posición política ultraconservadora.

Al igual que los anteriores autores, Taylor (2012) señala que, para mucha gente, la música gay es la música electrónica de baile y, especialmente, la música *house*: así, los *shows* de *drag queens* están plagados de lo que llama «*house* de diva» (*diva house*) o «*house* de bolso» (*handbag house*). El queer trataría de crear opciones fuera de esta homonormatividad, rechazando este tipo de espectáculos y sus locales al considerar que llevan aparejados la creación de guetos, e incluso apunta que en ellos a veces suceden conductas que rozan la misoginia (pp. 190-92). Los espacios queer pretenden conformar una alternativa al incluir tipos de música como el *electroclash*, la *darkwave*, el *indie*, el *punk*, etc., que no sólo no están tan asociados con el colectivo LGTBI, sino que además pueden presentar (como el *punk*) una marcada masculinización (pp. 195-197). Desde este punto de vista, actualmente sería más disruptivo hacer *punk* desde un enfoque queer, que continuar con la homonormatividad de los locales de *drag queens* y ambiente, en los que el *camp* es la regla (pp. 145-148). Podría entonces considerarse que, en términos de transgresión de género, hoy en día el *camp* sería una opción, hasta cierto punto, «conservadora», lo que podría arrojar luz acerca del caso de McNamara.

Por otra parte, Jordan (2000) muestra que el catolicismo tiene potencial *camp* y alude a lo que él llama «*camp* clerical» (*clerical camp*). Esto se debería a: 1) el uso de decoración espectacular (estatuas y paños de pan de oro, luz coloreada de vidrieras, etc.) en sus espacios; y, 2) que en la puesta en escena de la liturgia católica, los hombres «se ponen un vestido, cantan, actúan y ponen la comida» (*put on a dress, sing, act, and put on a meal*), lo que articula cierta ambigüedad de género y transformismo que recuerda a técnicas usadas por el colectivo gay (pp. 180-181). Así, como indica Moore (2018): «Los rituales y el esteticismo del catolicismo pueden considerarse especialmente susceptibles de apropiación *camp*. [...] El catolicismo aparece, así, como una coartada disponible y particularmente atractiva para aquellos que desean disimular su identidad sexual en la esfera pública» (p. 81)¹⁸.

En resumen, aunque ha sorprendido el giro ultraconservador de McNamara y su apología del nacionalcatolicismo mientras sigue usando un discurso artístico ligado al *camp*, ello podría no ser tan contradictorio. Por un lado, como se mencionó, tanto el fascismo como el catolicismo presentan una estética cercana al *kitsch*, y utilizan una teatralidad espectacular para manifestar su megalomanía que bordea el *camp*. Por otro, como apuntan Jordan y Moore, el catolicismo tiene aspectos especialmente atractivos y susceptibles de ser apropiados por el *camp*. Así, el nacionalcatolicismo de la dictadura tiene en sí mismo una estética próxima al *camp*, lo que explicaría la inclinación que McNamara sigue sintiendo hacia él.

¹⁸ «The rituals and aestheticism of Catholicism may thus be viewed as particularly susceptible to camp appropriation. [...] Catholicism figures thus as a readily available and particularly attractive alibi for those wishing to dissimulate their sexual identity in the public sphere» (Moore, 2018, p. 81).

De igual forma, como se ha apuntado, actualmente el *camp* está dentro de la homonormatividad y, además, es ampliamente explotado dentro de la cultura pop heterosexual para obtener capital cultural. Esto pone en tela de juicio que el *queer* esté siempre presente en el *camp* o, al menos, en el mismo nivel de subversión (Zurian & García Ramos, 2021). Como señala Alberto Mira (2021): «Si asumimos que la agenda gay tiene que ser progresista» y atender a la liberación del colectivo, «entonces el *camp* es ciertamente problemático, ya que se nutre de estereotipos conservadores que no rechaza del todo», como en el caso de McNamara, y «[...], puede incluso utilizarlos por placer»¹⁹ (p. 9). Por ello, Mira afirma que aun aceptando que el *camp* tiene un impacto político, hay que admitir que: «las políticas del *camp* no son las políticas de lo gay»²⁰ (p. 9).

No obstante, Horn subraya que la conciencia de que la cultura popular no puede ser radicalmente anticapitalista no debería excluir la opción de que, aun así, es capaz de portar ciertas formas de resistencia (p. 6). El *camp* no representa, a su juicio, más que una confusión subversiva, un efecto retórico que abre un espacio en el que otros, quizás, puedan ejercer el poder que el sistema les ha negado (p. 26). De manera similar, Cleto indica que: «[...] incluso un uso políticamente reaccionario del *camp*», como podría ser el caso de McNamara, «[...] puede ser desvirtuado, reorientado y transformado en una poderosa herramienta progresista, toda vez que señalamos sus implicaciones reaccionarias»²¹ (p. 35). Así, cabe preguntarse si el simple hecho de afirmar que «ya no se es gay», como le enfatiza McNamara a Guzmán en su entrevista, no supone, precisamente, certificar el carácter performativo del género y la orientación sexual. Por tanto, Sarassas Music es un caso claro dentro del contexto español de cómo el *camp* ofrece respuestas, sino más bien genera una confusión que puede (y sólo puede) ser un medio para enfrentar la opresión hacia las minorías.

3. Conclusiones

A lo largo de este trabajo, hemos visto mediante el ejemplo de Sarassas Music cómo el *camp* no da respuestas, sino que abre preguntas relacionadas con la identidad sexual y de género. Esto se ha discutido examinando si el *camp* tiene siempre un potencial *queer*, algo que el caso de McNamara parece poner en duda. El *camp* no da una solución concreta a los problemas del heteropatriarcado, sino que muestra la arbitrariedad de sus mecanismos de funcionamiento al enfatizar el carácter performativo o construido de las cosas a través de la ironía, el exceso y el artificio. Sin embargo, es esta indefinición la que provoca que se cuestione si su inserción dentro del contexto heteronormativo de la cultura de masas no le hace perder capacidad de transgresión.

En Sarassas Music, hay un uso del *camp* ligado al *kitsch* en el que la otredad de género se interpola con otras alteridades relacionadas con la clase social, la identidad nacional, etc. Igualmente, el trío hace uso de lo que Lidia García define como «*camp cañí*», parodiando y usando el entendimiento de lo español como lo andaluz como un producto *kitsch*. Por último, se han visto las características que podrían acercar la propuesta *camp* de Sarassas Music al *queer*, lo que ha servido para problematizar si el *camp* siempre es disruptivo en términos de género.

Adicionalmente, se ha intentado arrojar luz acerca de por qué la adopción de una ideología ultraconservadora por parte de McNamara puede no ser tan discordante en términos estéticos: se ha descrito cómo el fascismo y parte de la imaginería y el discurso del catolicismo están cercanos al *camp*, tanto por su uso del *kitsch*, como por su espectacularización. Esto es especialmente importante en el caso de España, ya que durante cuarenta años estuvo bajo la dictadura franquista, que fue apoyada por la Iglesia católica. Esta cercanía en términos estéticos pudo haber facilitado la actual identificación de McNamara con el nacionalcatolicismo, sin que deje de producir trabajos artísticos con presencia del *camp*. Así, a pesar del énfasis de McNamara en que no es homosexual, y la puntualización de Luis Miguélez de que ellos nunca fueron activistas LGTBI, su utilización del *camp* sigue enmarcándole, contradictoriamente, en un lenguaje propio de y profundamente ligado al colectivo gay.

4. Referencias

- Arenillas Meléndez, S. (2020). *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010): El caso del glam rock y sus variantes*. Sociedad Española de Musicología.
- Booth, M. (1999). Campe-toi! On the Origins and Definitions of Camp. En F. Cleto (Ed.), *CAMP. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (pp. 66-79). Edinburgh University Press.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Cleto, F. (1999). Introduction: Queering the Camp. En F. Cleto (Ed.), *CAMP. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (pp. 1-42). Edinburgh University Press.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities* (2^a ed., 2005). University of California Press.
- Cuisick, S. (1999). Take Your Partner by the Hand: Dance Music, Gender and Sexuality. En J. Gilbert & E. Pearson (Eds.), *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound* (pp. 83-109). Routledge.
- Dyer, R. (1979). In Defense of Disco. *Gay Left*, 8, 20-23.
- El creador del logo del PP explica que no es una gaviota (6 de mayo de 2015). *Libertad Digital*. <https://acortar.link/RnrfQ>

¹⁹ «If we assume the gay agenda needs to be a progressive one and it deals with liberation, then camp is certainly problematic as it thrives on conservative stereotypes which does not quite reject and, [...] can even use them for pleasure» (Mira, 2021, p. 9).

²⁰ «[...] the politics of camp are not the politics of gay» (Mira, 2021, p. 9).

²¹ «[...] even a politically reactionary use of camp [...] can be queered, re-oriented, and transformed into a powerful progressive tool, once we point out its reactionary implications» (Cleto, 1999, p. 35).

- Freeman, E. (2010). *Time Binds. Queer Temporalities, Queer Histories*. Duke University Press.
- Fouce, H., & Pecourt, J. (2008). Emociones en lugar de soluciones. Música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12.
- García Gallardo, C. L. (2014). La imagen de Andalucía en la teoría de la música: La cadencia andaluza. En F. J. García Gallardo & H. Arredondo Pérez (Eds.), *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad* (pp. 107-121). Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces.
- García García, L. (2016). *El camp cañí: Folclore popular, kitsch y género en el arte contemporáneo español* [trabajo fin de grado, Universidad de Alicante]. Repositorio institucional: <http://hdl.handle.net/10045/56292>
- García-Peinazo, D. (2019). Héroes fríos, nación y distorsión. La batalla por la supertónica descendida como signo musical en el metal español. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 32, 137-157.
- Green, L. (1997). *Music, Gender and Education*. Cambridge University Press.
- Guzmán, A. (10 de noviembre de 2009). Fabio McNamara: «En la Movida, nuestra dieta consistía en pepinillos en vinagre, moscatel y no dormir». *Abc*, 82.
- Halberstam, J. (1998). *Female Masculinity*. Duke University Press.
- Halberstam, J. (2005). *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press.
- Haro Ibars, E. (1975). *Gay Rock*. Ediciones Júcar.
- Holliday, R., & Potts, T. (2012). Camp Kitsch. En *Kitsch!: Cultural Politics and Taste* (pp. 115-153). Manchester University Press.
- Holliday, R., & Potts, T. (2012b). *Kitsch!: Cultural Politics and Taste*. Manchester University Press.
- Horn, K. (2017). *Women, Camp, and Popular Culture: Serious Excess*. Springer International Publishing.
- Jarman-Ivens, F. (2009). Notes on Musical Camp. En D. B. Scott (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (pp. 189-204). Ashgate.
- Jordan, M. D. (2000). *The Silence of Sodom: Homosexuality in Modern Catholicism*. University of Chicago Press.
- Kleinhan, C. (1994). Taking Out the Trash. Camp and the Politics of Parody. En M. Meyer (Ed.), *The Politics and Poetics of Camp* (pp. 182-201). Routledge.
- La deriva fascista de McNamara: «Vayamos al Valle de los Caídos para que Franco resucite» (18 de julio de 2018). *Público*. <https://acortar.link/RnrrffQ>
- Lawrence, T. (2011). Disco and the Queering of the Dance Floor. *Cultural Studies*, 25(2), 230-243. <https://doi.org/10.1080/09502386.2011.535989>
- Lechado García, J. M. (2005). *La movida: Una crónica de los 80*. Algabe.
- Menéndez Flores, J. (13 de mayo de 2024). Luis Miguélez: «Fabio McNamara nunca ha sido activista LGTB, yo tampoco». *La Razón*. <https://acortar.link/hTpNzD>
- Meyer, M. (1994). Under the Sign of Wilde: An Archeology of Posing. En M. Meyer (Ed.), *The Politics and Poetics of Camp* (pp. 75-109). Routledge.
- Meyer, M. (1998). Reclaiming the Discourse of Camp. En L. Goodman & J. de Gay (Eds.), *The Routledge Reader in Gender and Performance* (New York, London, pp. 255-258). Routledge.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. EGALES.
- Mira, A. (2021). Engaged Detachment: Camp and Homosexual Subjectivity. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 5-14. <https://doi.org/10.5209/eslg.75522>
- Moore, C. (2018). Camping the Sacred: Homosexuality and Religion in the Works of Poulenc and Bernstein. En C. Moore & P. Purvis (Eds.), *Music & Camp* (pp. 73-91). Wesleyan University Press.
- Muñoz, J. E. ([2009] 2019). *Cruising Utopia, 10th Anniversary Edition. The Then and There of Queer Futurity*. New York University Press.
- Olalquiaga, C. ([1992] 2014). Sagrado kitsch. *KAYPUNKU. Revista de Estudios Interdisciplinarios de Arte y Cultura*, 1, 89-105.
- Riviere, J. (1929). Womanliness as a Masquerade. *The International Journal of Psycho-Analysis*, 10(enero), 303-314.
- Ross, A. ([1989]1999). Uses of Camp. En F. Cleto (Ed.), *CAMP. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader* (pp. 308-329). Edinburgh University Press.
- Sarasa (2024). En *Diccionario de la Real Academia Española*. Diccionario de la Real Academia Española. <https://dle.rae.es/sarasa>
- Sontag, S. ([1964]1999). Notes on Camp. En F. Cleto (Ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (pp. 53-65). University of Michigan Press.
- Spelman, N. (2012). *Popular Music and the Myths of Madness*. Ashgate.
- Taylor, J. (2012). *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making*. Peter Lang.
- Tin, L.-G. (2012). *The Invention of Heterosexual Culture*. The MIT Press.
- Valis, N. (2002). *The Culture of Cursilería. Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Duke University Press.
- Vaquerizo, M. (2014). *Fabiografía: Fabio McNamara*. Espasa libros.
- Waldrep, S. (2004). *The Aesthetics of Self-invention: Oscar Wilde to David Bowie*. University of Minnesota.
- Zurian, F. A., & García Ramos, F. J. (2021). Repensar lo camp, investigar lo queer. *Estudios LGBTIQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 3-4. <https://doi.org/10.5209/eslg.76619>