


Estrategias políticas de lo camp en la producción musical de Peor Impossible

Pedro Jesús López FernándezInstitut de Musicologia Pau Villalonga <https://dx.doi.org/10.5209/eslg.99874>

Recibido: 14/01/2025 • Aceptado: 13/03/2025

ES Resumen. Peor Impossible (1983–1989) es uno de los grupos más representativos de Mallorca en el contexto de la Movida. El análisis de su propuesta artística desde una perspectiva queer, en combinación con las aportaciones de los estudios sobre la Movida, permite profundizar en su dimensión política, inseparable de su expresión camp. La revisión de su producción musical en tres niveles –sonoro, visual y literario– ofrece una visión integral del imaginario del grupo en referencia a su posicionamiento dentro del marco de Mallorca y Madrid en la década de los ochenta. Así, a lo largo de su trayectoria, se observa cómo lo camp sirve en ellos para expresar su deseo, afirmar su disidencia y rechazar los valores culturales de la España conservadora. Al mismo tiempo, lo camp les permite negociar su identidad mallorquina y plasmar en su música parte de las tensiones territoriales de la isla en aquel momento, marcadas principalmente por la continuación de las políticas de explotación turística iniciadas durante el franquismo. En última instancia, todas estas implicaciones se desarrollan a partir de una performance camp que otorga a Peor Impossible una dimensión crítica y política con repercusiones directas frente a los organismos de poder más conservadores. Así, el grupo logra canalizar, mediante su música, las vivencias, preocupaciones y problemáticas específicas de un sector de la disidencia queer mallorquina.

Palabras clave. Movida; disidencia; camp; Mallorca; turismo.

ENG Political Strategies of Camp in the Musical Production of Peor Impossible

ENG Abstract. Peor Impossible (1983–1989) is one of the most representative groups from Mallorca in the context of the Movida. The analysis of their artistic practice from a queer perspective, combined with contributions from studies on la Movida, allows for a deeper understanding of their political dimension, inseparable from their camp expression. The review of their musical production on three levels—sound, visual, and literary—offers a comprehensive view of the group's imaginary, contextualized within their positioning in Mallorca and Madrid during the 1980s. Throughout their trajectory, it can be observed how camp serves as a tool to express their desire, affirm their dissidence, and reject the cultural values of conservative Spain. At the same time, camp enables them to negotiate their Mallorcan identity and reflect in their music some of the territorial tensions of the island at the time, primarily marked by the continuation of tourism exploitation policies initiated during Francoism. Ultimately, all these implications are articulated through a camp performance that grants Peor Impossible a critical and political dimension with direct repercussions against the most conservative power structures. In this way, the group manages to channel, through their music, the experiences, concerns, and specific struggles of a sector of the queer dissidence in Mallorca.

Keywords. Movida; dissidence; camp; Mallorca; tourism.

Sumario. 1. Introducción. 1.1. Marco teórico. 1.2. Material y métodos. 2. Resultados y discusión. 2.1. Peor Impossible: entre Palma y Madrid. 2.2. Lo camp como elemento articulador de interpelaciones. 2.2.1. La afirmación de su disidencia. 2.2.2. La tensión con la herencia del franquismo. 2.2.3. La experiencia queer. 2.2.4. Tensión y conflicto en la negociación de su identidad mallorquina. 3. Conclusiones. 4. Referencias citadas.

Cómo citar: López Fernández, P. J. (2025). Estrategias políticas de lo camp en la producción musical de Peor Impossible, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 5(1), pp. 45-53.

1. Introducción

Mallorca, lejos de ser una isla pacífica perdida en el Mediterráneo, alberga en su historia musical auténticos momentos de dinamismo, tensión y disrupción. Los años ochenta no son una excepción. El impacto de las transformaciones y novedades que se incorporaron a la sociedad tras la muerte de Franco y la Transición

democrática unos años atrás resuena especialmente en un grupo de “maricas” y “modernas” que convierten los ambientes más *underground* de Palma en el escenario de sus inquietudes y excentricidades. Este grupo es Peor Impossible que, entre 1983 y 1989, revolucionó la escena musical de Mallorca al reflejar en su música la realidad de los sectores queer de la isla y expandirla dentro de los discursos y circuitos de la música de moda del momento a nivel estatal, como la Movida.

Este artículo no pretende ser un redescubrimiento de Peor Impossible o de su música. En efecto, se trata de un grupo relativamente recordado y reconocido en los ámbitos públicos e institucionales. Así lo constatan las diferentes publicaciones alrededor del grupo o de algunas de sus figuras más relevantes (Canyelles Canyelles y Moisés Pizà, 2019; Consell de Mallorca, 2003; Echave, 2020). No obstante, aunque todas estas muestras constituyen una fuente de información valiosa, no existe aún una aproximación a la música de este grupo desde la musicología queer. Este artículo, que surge a partir de mi trabajo de fin de máster, busca aportar a la literatura ya existente de Peor Impossible un punto de vista crucial a la hora de interpretar su producción, así como su relevancia política y sus mecánicas de interacción dentro de las escenas en que participaron. Del mismo modo, nace de mi interés personal en la reconstrucción y la difusión de una manera crítica de los imaginarios queer de mi isla de origen con el factor sonoro como elemento central, dado que, como investigador queer, considero esto una de mis principales responsabilidades.

Con todo esto, este artículo propone un recorrido por la producción artística de Peor Impossible apoyándose en las aportaciones de los estudios de música popular queer (Taylor, 2012; Whiteley y Rycenga, 2006), con un énfasis en el papel que juega la idea de camp o de performance camp, poniéndolo en diálogo con las aportaciones de otros autores sobre las escenas musicales españolas contemporáneas del grupo, especialmente sobre la Movida (Fouce, 2000, 2002, 2006; Fouce y Del Val, 2013; Del Val, 2017). A través de esta síntesis se explorarán las diferentes implicaciones políticas e identitarias del grupo en torno a su condición de disidencia y su contexto cultural.

1.1. Marco teórico

Al abordar todas estas fuentes desde una perspectiva queer, resulta necesario proponer una metodología de análisis acorde a esta perspectiva. Por ello, es necesario aclarar qué entendemos por queer. Es, en efecto, un término complejo de definir que se ha analizado desde diferentes perspectivas y que, con frecuencia, se emplea para referirse de forma general a la comunidad LGBT. Sin embargo, diversas autoras insisten que esto no es suficiente, ya que el género y la sexualidad no logran captar por completo las implicaciones de lo queer. Por esta razón, el término queer debe considerar también otros aspectos como la raza, la etnia, la clase, la edad o la nacionalidad poscolonial (Kosofsky, 2002; Taylor, 2012). De esta forma, podemos entenderlo como «a term of resistance imbued with anti-assimilationist and deconstructionist rhetoric that aggressively opposes hegemonic identificatory and behavioural norms, including liberal lesbian and gay identity politics» (Taylor, 2012, p. 14). Así, las identidades vinculadas a lo queer, articuladas a través del discurso, combaten y cuestionan los valores y normas promulgados por los órganos de poder que niegan su expresión.

En este contexto, la noción de performatividad vinculada al género y la sexualidad, propuesta por Butler (2010), resulta crucial, ya que es mediante la repetición performativa y el refuerzo discursivo que las instituciones del conocimiento asocian las formas de exteriorización del sexo biológico. Asimismo, la identidad queer «parece depender mucho más radical y explícitamente del particular esfuerzo de una persona, de sus actos performativos experimentales de autopercepción y afiliación» (Kosofsky, 2002, p. 38). En relación con esto, Taylor diferencia entre performance y performatividad al señalar que:

performativity is a precondition by the constraints society applies to those norms that effectively endorse some sexual and gender practices and outlaw others. In contrast, performance is a condition of the subject, a chosen enactment that we ‘put on’ at will (2012, p. 33).

Mientras que una es voluntaria y la otra no, la performance, según el contexto, puede convertirse en una herramienta eficaz de subversión ante la artificialidad del género o la sexualidad.

En esta concepción de performance asociada a lo queer, la noción de lo camp desempeña un papel crucial. Sontag (2018), en una de las primeras aproximaciones académicas al término, define sus fundamentos en una mirada basada en la excentricidad, la artificialidad, la ironía y la exageración. Se trata, además, de una mirada que se escapa de los discursos oficiales. Más allá del debate que plantea esta autora entre la idea de camp puro o naif y camp consciente o intencionado¹, es interesante la idea que aporta posteriormente Taylor (2012) de lo camp. Así, lo camp, entendido como una sensibilidad estética vinculada a una cultura homosexual desde mediados del siglo XX, sirve de vehículo idóneo de expresión de la incongruencia de género, especialmente al abordar lo que la autora define como performance camp. Esta se articula en torno a cuatro principios: la ironía, que posibilita el contraste incongruente entre el individuo y su contexto; el esteticismo, que facilita la proyección del yo y la generación de significado con tal de dar forma y presentar esta ironía; la teatralidad, que refuerza la idea de la superficialidad de los roles basándose en el principio de la vida como un teatro; y el humor, como herramienta para contrarrestar el entorno hostil. Se trata de un proceso esencial para revelar la performatividad de la identidad con un alto potencial crítico que convierte a lo camp en un sistema de praxis queer. Las características de la performance camp muestran paralelismos con los procedimientos de las canciones y puestas en escena de los grupos de la Movida por su elevado nivel de esteticis-

¹ Para esta autora la categoría de camp adopta su mayor pureza en la idea de una seriedad fallida, mientras que, cuando es intencionado, este puede arruinar la experiencia (Sontag, 2018).

mo, la resignificación de objetos y vivencias de las culturas dominantes a través del pastiche o el bricolaje, y su elevado carácter irónico, paródico y carnavalesco (Fouce, 2000, 2002; Fouce y Del Val, 2013).

Es evidente que la música puede jugar un papel crucial en todas estas nociones, aunque no se pueda hablar de una sonoridad queer o camp específica. Así, cuando entendemos la música como un proceso que va más allá del simple objeto sonoro, somos capaces de entender cómo es capaz de configurar narrativas de identidad vinculadas a lo queer a partir de sus prácticas sociales intrínsecas. Las escenas musicales queer, al final, actúan como extensión de sus culturas e identidades, combatiendo así las normas de género y sexualidad, permitiendo imaginar nuevas realidades y trascender la realidad cotidiana (Taylor, 2012). Aunque no todos los autores establecen una relación directa entre la música de la Movida y una cultura queer –sobre todo por la postura posmoderna de estos grupos, alejados de las etiquetas y los métodos de militancia política tradicionales provocados por los nuevos valores de la Transición (Del Val, 2017)–, este hecho «no puede obviar que, en tanto que admitimos la existencia de una “cultura” o “tradición” homosexual, la movida es uno de los modos en que ésta se manifiesta en nuestro país desde mediados de los setenta» (Mira, 2004, p. 516). La música de la Movida y, particularmente, de Peor Impossible, sirve para canalizar la experiencia queer de sus integrantes, sobre todo a través de la mirada camp.

Por tanto, hablar de música queer o música camp va más allá de buscar patrones o continuidades estilísticas. Por ello, aunque este artículo se centre en el elemento sonoro, es necesario tener en cuenta todo lo que envuelve a éste, es decir, el resto de los elementos extra y paramusicales. De esta forma, la gestualidad, la puesta en escena o la indumentaria entran en consideración, pero también otros aspectos como la producción o la ejecución vocal. De este modo, en el análisis sobre este tipo de escenas musicales, la música no se entiende como un objeto aislado, sino que interactúa y dialoga con todo lo que lo envuelve para canalizar la experiencia queer de múltiples formas. La música queer, entonces, se entiende como un proceso integrado e inseparable de las vivencias particulares de estos sectores disidentes.

Con estas bases, se puede observar cuál es el papel de lo camp en la música de Peor Impossible y cómo su música articula parte de las vivencias de la disidencia queer mallorquina de los ochenta. Al mismo tiempo, esto permite desvelar qué implicaciones conlleva a nivel político. En efecto, la dimensión política de este tipo de recursos y procesos asociados a lo camp ha sido discutida por diferentes autores (Hutcheon, 1985; Kleinhans, 1994; Meyer, 1994; Robertson, 1996). Lo camp, entendido como práctica dentro de los parámetros de la postmodernidad, permite afirmar que se trata de un proceso altamente político porque hace un uso crítico y subversivo de la parodia posmoderna que contribuye a criticar las normas dominantes. Como Taylor concluye, «camp is employed as a sign of a repressed alterity, which is transformed through parody, theatricality and carnivalesque spectacle into an empowering queer critique of dominant morality and social exclusion» (2012, p. 77).

Precisamente, la implicación política de la Movida también ha sido objeto de debate entre diferentes autores (Fouce, 2000, 2002; Fouce y Del Val, 2013; Labrador Méndez, 2017; Lenore, 2018; Del Val, 2017; Vilarrós, 2020), sobre todo por su naturaleza posmoderna, alejada de los métodos de activismo tradicional. Sin embargo, si uno se fija en la naturaleza queer y camp de la Movida que apunta Mira (2004), puede constatar que, tanto sus canciones y actuaciones como las vivencias asociadas a ellas, permiten subvertir los códigos simbólicos para crear una nueva realidad, por ejemplo, a través de la parodia o la hibridación de su música con elementos culturales relacionados con el Franquismo o los estereotipos de la España tradicional (Fouce, 2000, 2002). Todo esto no deja de ser un desafío a las ideologías establecidas y, por tanto, un acto de subversividad queer. De todos modos, es necesario insistir en que, en la mayoría de los casos, la expresión de lo queer en la Movida representa tan solo una pequeña parte de las vivencias de los sectores disidentes del momento y que responde, normalmente, a una postura burguesa y urbana (Mira, 2004). Al igual que las culturas queer de este período no deben ser estudiadas sólo a partir de los ejemplos de la Movida, la misma Movida no responde a una escena homogénea², y no todos sus representantes presentan el mismo nivel de implicación política ni se alinean de la misma forma con una expresión queer o disidente (Del Val, 2017).

De esta forma, relacionando las características de la música de la Movida con los procedimientos y dinámicas de la música queer, es más fácil entender cómo grupos como Peor Impossible acaban manifestando sus posturas políticas en un contexto marcado por la posmodernidad.

1.2. Material y métodos

El presente trabajo parte de la revisión de la producción cultural de Peor Impossible a través del análisis con el fin de observar el papel de lo queer y lo camp en la transmisión de sus diferentes mensajes en su contexto. Así, dentro de sus aportaciones más evidentes y tangibles, encontramos toda su producción discográfica, que es la que sirve de base para la elaboración de su discurso. El grupo publicó en total cuatro discos: *Peligro* (1984), *Passión* (1985a), *S.I.D.A.* (1985b) y *Keops* (1987). Tan solo *Passión* es de larga duración, mientras que el resto presentan el formato de *maxi single* o EP. *Passión*, al tratarse de su disco más comercializado y conocido, es fácilmente accesible a través de plataformas en línea y archivos especializados³. Es más difícil acceder al resto de fuentes sonoras porque la mayoría no están disponibles en su totalidad en línea ni en los archivos especializados y se ha tenido que recurrir a su adquisición por vía privada. Además de sus discos, una importante fuente es su corpus de videoclips que, pese a no ser muy extenso, aporta información valiosa a la investigación. Se trata de los cuatro videoclips, “Peligro”, “Susurrando”, “Canción del odio” y “El Mutante”

² Resulta importante destacar que, al tratarse de una escena estudiada principalmente dentro del marco de Madrid, no siempre se extrapola de la misma manera en otros puntos geográficos (Val, 2017), como ahora Mallorca.

³ Como el Arxiu de la Imatge i So de Mallorca (ASIM).

(Gomes, 1984a, 1984b, 1984c y 1984d), que se publicaron en el año 1984 y están disponibles en línea. Todo esto comprendería la totalidad de la producción artística publicada del grupo⁴.

Siguiendo las ideas de las autoras anteriormente mencionadas sobre la música queer, se puede establecer una metodología para el análisis de su producción musical. Así, la música de Peor Impossible no debe entenderse de una manera aislada, sino en diálogo con su propuesta visual, sus puestas en escena o sus círculos sociales. Por tanto, la aproximación que se ha efectuado sobre sus temas se estructura en base a tres niveles: por una parte, el nivel sonoro, que corresponde al análisis formal, armónico, tímbrico o de producción; el nivel literario, referente a las letras y las referencias implícitas en ellas, y el nivel visual, que cuenta principalmente con los videoclips, pero también con las portadas, las fotografías o las puestas en escena. Si bien todo esto responde a un punto de vista *etic*, es importante contrastar la información con las propias vivencias de sus agentes y de las personas relacionadas. En efecto, la reconstrucción del punto de vista *emic* permite una visión más completa de todo este material. Frente a la dificultad del contacto directo con algunos de los miembros del grupo, pues varios de ellos han fallecido, se ha recurrido a otras fuentes, como la publicación conmemorativa *On eres tu l'any 83? 20è aniversari de Peor Impossible* (Consell de Mallorca, 2003), que reúne anécdotas y datos proporcionados por los mismos miembros del grupo y participantes de la escena, o el documental *Unforgettable, inolvidable Toni Socias* (Echave, 2020). También resultan interesantes los datos proporcionados en redes sociales o blogs como Mallorca Nochentas (Mallorca Nochentas, 2023). Todos ellos terminan siendo una fuente indispensable de información.

Teniendo esto en cuenta, el análisis se ha realizado siguiendo la línea cronológica de publicación de los temas. Así, el conjunto ha sido analizado de forma sistemática en base a los tres niveles anteriormente mencionados para tratar de establecer los diferentes ejes temáticos presentes en su producción. Dada la cantidad de temas, no se ha llevado a cabo un análisis profundo de cada uno, aunque sí suficiente para dotar de una base justificada a los diferentes tópicos establecidos. Paralelamente, se ha procurado hallar estos mismos patrones temáticos en sus propuestas visuales o en sus propias declaraciones, con tal de reforzar su presencia. De este modo, estos patrones se han puesto en relación con los que proponen los estudios sobre la Movida, prestando atención a sus puntos de encuentro y de diferencia. Una vez finalizado este proceso, se han extraído los casos más representativos de cada idea con el fin de elaborar un discurso coherente. Esto permite observar de forma más clara las diferentes formas en que lo camp se manifiesta en su trayectoria y revela lo que todo esto supone en la dimensión política del grupo.

2. Resultados y discusión

2.1. Peor Impossible: entre Palma y Madrid

Antes de exponer los resultados, es preciso contextualizar brevemente a Peor Impossible. En efecto, se trata de un grupo surgido el año 1983 en Mallorca fruto del espíritu de apertura de la Transición Española⁵. En paralelo a la explosión creativa que proporciona este nuevo clima cultural, un grupo de amigos conformado por Lina, Catimari, Angelines, Rossy, Sara, Balti, Korbai, Estrella, Toni, Sulpi y José Virtudes⁶ presentaron su nuevo grupo en la fiesta del Sindicat de Dissenyadors del 31 de octubre de 1983. El grupo fue el resultado de la unión de algunos de los miembros del sindicato –Toni, Korbai, Estrella y Balti– con Las Peores Impossibles, un grupo de rock femenino conformado por Sara, Rossy y Angelines que experimentaba con los instrumentos de sus novios, músicos de rock duro. La idea era invitar solo a Las Peores Impossibles, pero su inexperiencia, vergüenza y falta de habilidad técnica acabaron forzando esta unión, a la que también se sumaron sus novios, Sulpi y Virtudes, y dos amigas más, Lina y Catimari (Consell de Mallorca, 2003). Esta fiesta, que acabó canalizando a toda la escena alternativa de Palma del momento (Canyelles Canyelles, 2019), fue la que consolidó el nacimiento de Peor Impossible.

Aunque este grupo aparece en el momento en que la Movida ya manifiesta los efectos de su institucionalización⁷, su trayectoria no se equipara por completo a lo que ocurre musicalmente en Madrid. Peor Impossible surge de la escena underground de Palma. Desde allí, a través de su estilo y su música, se alinearon con su característica imagen de apertura, hedonismo, humor y creatividad. A medida que aumentaron su actividad en la isla, su relación con Madrid fue cada vez más estrecha. Esto provocó que pronto se trasladaran a la capital con la voluntad de profesionalizarse, y acabaran incorporándose en los circuitos principales de la Movida. No obstante, su éxito acabó siendo obstaculizado por polémicas derivadas de algunos temas con elevada carga política, sobre todo tras la publicación del *maxi single S.I.D.A.* (1985b). Esta publicación, que acaba provocando a algunos de los sectores más conservadores, condujo a

⁴ Existen, en efecto, algunos materiales inéditos (Mallorca Nochentas, 2010) que no se han tenido en cuenta para este artículo, pues no acaban teniendo implicaciones en la escena.

⁵ Palma, paralelamente a Madrid y a otras ciudades del territorio español, se vio sometida a un proceso de renovación cultural efectuada desde las mismas instituciones con el fin de mantenerse al día de las novedades del momento (Canyelles Canyelles, 2019).

⁶ Mientras que sólo Lina, Rossy, Sara, Balti, Estrella y José Virtudes permanecen en el grupo durante toda su trayectoria (1983-1989), el resto de los integrantes van variando a lo largo de los años: Catimari lo abandona en 1984; Korbai en 1985; Angelines y Sulpi en 1987 y Toni en 1988. Así mismo, Javi Martos forma parte del grupo entre 1986 y 1988, y El Goma desde 1987 hasta su disolución (Consell de Mallorca, 2003).

⁷ En efecto, Fouce (2002) habla de dos etapas principales en la Movida. La primera, la underground (1977-1983), es la que presenta un mayor espíritu de ruptura a través de las influencias del punk, el uso de la ironía, el humor y la provocación. La etapa pública, a partir del 1983, se caracteriza por su mediatización e institucionalización por su vinculación con la nueva imagen de modernidad del país.

un progresivo alejamiento mediático del grupo hasta su disolución en 1989 (Consell de Mallorca, 2003). Es, en cierta medida, una excepción respecto a la mayoría de los grupos visibles de la Movida, ya que desafía la imagen apolítica con la que comúnmente se les ha asociado. Su último disco, *Keops* (1987) se publicó dentro de esta marginalidad. Esto, sumado al desgaste causado por la crisis del sida y la heroína, provocó la disolución del grupo el año 1989.

2.2. Lo camp como elemento articulador de interpelaciones

2.2.1. La afirmación de su disidencia

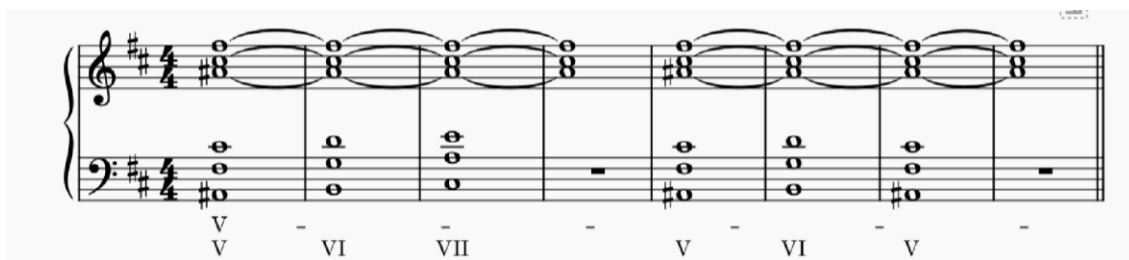
Hablando ya de las diferentes maneras en que lo camp se manifiesta en su producción musical, se encuentran numerosos ejemplos que confirman una realidad y unos imaginarios compartidos con el resto de los grupos de la Movida. Su espíritu rompedor y su imagen provocativa configuran su posicionamiento como individuos queer disidentes a través del DIY⁸. Así, Peor Impossible aparece como un grupo moderno gracias a su eclecticismo y a la incorporación de nuevos timbres asociados a las tendencias extranjeras, como el del sintetizador o la caja de ritmos. Estos instrumentos, a su vez, son ejecutados por las integrantes femeninas, rompiendo con los estereotipos de género asociados a los grupos de música. Se trata de un aspecto común en muchos grupos musicales queer (Halbertstam, 2006).

Un ejemplo evidente en su discografía se encuentra en el tema “El Mutante”, perteneciente a su primer disco *Peligro* (1984). La idea del mutante se alinea claramente con las distintas figuras monstruosas a través de las cuales los sectores modernos expresan su disidencia (Labrador Méndez, 2017). Si bien la letra del tema es crucial para canalizar esto, la idea del mutante también lo es la apariencia grotesca de Fernando Estrella en el videoclip o la mutación de los instrumentos a través de su deconstrucción geométrica. Sonoramente, se manifiesta a través de las inflexiones vocales de Estrella o el truncamiento de la regularidad del compás durante el segundo puente. A través de todos estos elementos, que claramente se pueden asociar a la performance camp, Peor Impossible acaba conformando una celebración de la sexualidad disidente.

2.2.2 La tensión con la herencia del franquismo

Otro de los ámbitos en los que lo camp adopta un papel esencial se encuentra en el diálogo con los elementos culturales asociados al franquismo y a la España conservadora a través del pastiche y la ironía (Fouce, 2000). Uno de los tópicos principales es la inspiración flamenca, torera o de la copla, instrumentalizados por el poder franquista como imagen de la identidad española de donde surge el concepto de sonido español (Alonso, 2010). Este sonido se recrea en temas como “Peligro”, de su disco homónimo (1984). Se percibe a través del juego con la cadencia frigia o andaluza (Figura I).

Figura I. Reducción armónica de la introducción de “Peligro” (elaboración propia)



En efecto, la incorporación de este elemento se puede leer como una de las formas de distanciamiento que propone Alonso (2010). Su modificación, respecto a sus elementos característicos, puede entenderse también como una desestabilización de este estereotipo instrumentalizado por el franquismo con el fin de otorgarle nuevas significaciones (García Peinazo, 2017). Al recurso de la cadencia, se suman en el videoclip la indumentaria andaluza y sus movimientos bruscos, que parodian la gestualidad flamenca. Resulta curiosa también la incongruencia tímbrica y visual producida por las guitarras ya que, mientras se percibe el timbre de la guitarra eléctrica, en la imagen aparece la guitarra española. Los gritos de “¡Peligro!” en el estribillo, pueden entenderse dentro de la trama violenta de la canción y resultan también una señal evidente del peligro que les supone todo este bagaje como personas disidentes.

La religión católica supone también uno de los centros de este diálogo. En Peor Impossible se representa claramente a través del tema *Llaga de Cristo*, publicado en su disco *Passión* (1985a) y en el *maxi single* *S.I.D.A.* (1985b). Las campanas y la parodia del modelo de recitación responsorial a las letanías de la Virgen o, incluso, el contorno melódico monofónico de las estrofas refuerza los estereotipos sonoros del catolicismo. Los elementos humorísticos de las letanías, así como las referencias directas a la poesía mística de Santa

⁸ Del inglés «Do It Yourself».

Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz⁹, contribuyen a la distorsión de la fe católica en una visión homoerótica de ésta. Así, Jesús se convierte en un objeto de deseo y morbosidad.

La visión camp sobre la religión no es exclusiva de este tema. Por ejemplo, en el videoclip de “Canción del odio” (Gomes, 1984a), se produce una disputa mortal entre la religión –representada por Toni Socias– y la figura devota y travestida de Fernando Estrella. La representación de sus dos cuerpos sin vida rodeados de parejas heterosexuales bailando son una clara metáfora de la confrontación entre su identidad disidente y los valores morales cisheteronormativos promulgados por la Iglesia.

2.2.3. La experiencia queer

A medida que se presentan los diferentes temas se puede intuir que el reflejo de la experiencia queer en Peor Impossible está presente de manera transversal y bastante explícita. Esta no solo se manifiesta a través de la expresión de género y sexualidad, sino que también lo hace de manera persistente como una forma de oposición y desafío a las normas sociales y morales del poder, como proponen Taylor (2012) o Kosofsky (2002).

Peor Impossible incluye, de esta forma, referencias a la sexualidad e identidad queer en el beso lésbico o el uso del travestismo en el videoclip de “Canción del odio” (Gomes, 1984a), la expresión de la pluma en “Peligro” (Gomes, 1984c) o en la subtrama sáfica del videoclip de “Susurrando” (Gomes 1984d), así como en su apariencia general. Además, la voz resulta un elemento indispensable para la expresión del deseo homosexual. De esta forma, letras que en un principio pueden entenderse como canciones de amor cisheteronormativo, adquieren un tono disidente al ser cantadas por una voz masculina. En otros casos, la expresión del sexo es representada de una forma directa y explícita, como en el caso de “El perfume” (1987) o “Un pagès en motorino” (1985a).

Sin embargo, si hay un ejemplo de cómo lo camp ayuda a visibilizar las vivencias de lo queer de una forma crítica, este es el tema “S.I.D.A.” Se trata de un testimonio prácticamente único ya que, como apunta Vilarós,

a diferencia del proceso seguido en Estados Unidos, y a pesar del entorno social, sexual y político que hacen de la España de los ochenta una de las geografías más abiertas, en España, las representaciones culturales del sida, que surge coincidiendo con la llegada al poder del gobierno socialista y se extiende en los años de la consolidación democrática característico del segundo tiempo de la transición, son en estos años prácticamente inexistentes. (2020, p. 246)

Incluso en el contexto estadounidense, no es hasta finales de la década de los ochenta cuando aparecen manifestaciones culturales y musicales alrededor de la crisis del sida (Attinello, 2006). El ejemplo de Peor Impossible se puede considerar una excepción en el panorama español e internacional no sólo por su temprana aparición, sino por el hecho de tratar el tema de una forma frontal y explícita, ya que, según Attinello, «the typical construction of music related to AIDS often reflects a certain social or political timidity» (2006, p. 223).

Este tema trata la vivencia en primera persona del miedo y del estigma provocados por una enfermedad de la que aún había poca información y que amenazaba a los sectores más disidentes. La confusión y la violencia se ven plasmados a través de la superposición de voces, gritos, efectos sonoros o el aceleramiento del tempo, así como modificaciones del orden lógico de las oraciones. Su mensaje se traslada al ámbito público a través de puestas en escena grotescas con un elevado grado de performance camp¹⁰. El tema se inserta en el álbum *Passión* (1985a), pero toma protagonismo con una nueva versión en el *maxi single* *S.I.D.A.* (1985b). Se trata de una versión más extensa, con mayor presencia de gritos y efectos sonoros. La letra se presenta más cruda y violenta, dotada de una dimensión explícitamente homosexual y una acusación directa al Vaticano como uno de los principales promulgadores del estigma del sida en los sectores queer. Este disco, que también incluye otros temas polémicos como *Llaga de Cristo*, provoca tensiones con los sectores conservadores del poder, lo que conduce a su progresivo alejamiento del ámbito mediático. En efecto, aunque es difícil encontrar pruebas tangibles que demuestren este boicot por parte de la industria, la disminución de sus actuaciones, el abandono de Ariola, su regreso al sello Twins en *Keops* (1987) y el testimonio de algunos miembros de la escena nos llevan a confirmar esta idea. Así, como cuenta Margalida Fullana,

los miembros de Peor eran difíciles de engullir por una multinacional. Eran salvajes e irreverentes. Cuando Ariola editó un *maxi single* con una versión larga de “S.I.D.A.”, se le añadieron estrofas que no fueron bien recibidas por ciertas cadenas de radio a causa de la irreverencia anticristiana que contenían. Otra canción del grupo, “Llaga de Cristo” [...] tampoco gustaba mucho a los conservadores. Así empezaron las censuras y los boicots contra Peor Impossible, que, sin hacer caso de todo esto, reivindicaban poder cantar lo que quisieran: ¡faltaría más!¹¹ (Consell de Mallorca, 2003, p. 10)

Se trata, en definitiva, de uno de los ejemplos en los que la dimensión política de lo camp es más evidente.

2.2.4. Tensión y conflicto en la negociación de su identidad mallorquina

Por otro lado, el papel del camp es importante en la negociación de su identidad mallorquina frente al resto de la escena de Madrid. Uno de los elementos se aprecia en el uso del catalán, que sólo está presente en dos de sus temas. Aunque disten tanto temática como estilísticamente, el catalán aparece en ambas canciones como un elemento de exotización: en “Nainanoteous” (1984) para recrear los estereotipos rítmicos

⁹ Concretamente al poema *Vivo sin vivir en mí* (Teresa de Jesús, 2015) y al *Cántico espiritual* (Juan de la Cruz, 2000).

¹⁰ Su actuación en el programa *Tocata* de TVE en 1985 (RTVE Música, 2024) resulta un ejemplo claro de ello.

¹¹ Traducción propia.

y vocales de músicas africanas y en “Un pagès en motorino” (1985a) para representar la idea de la ruralidad mallorquina mediante la sexualización de la imagen del payés mallorquín. El payés, que representa al otro, se contraponen a la naturaleza moderna de los miembros de Peor Impossible desde la ciudad. El catalán, por tanto, queda reducido al atraso y a la ruralidad. Si bien el uso del catalán no es general en el resto de su discografía sí que sirve como elemento diferenciador frente al resto de grupos de la escena en su traslado a Madrid, resultando a su vez un recurso de autoexotización. En efecto, “Un pagès en motorino” es uno de los primeros temas que reproducen en la sala Rockola de Madrid (Consell de Mallorca, 2003).

Ligado a esto, la presencia del paisaje mallorquín, percibida desde una sensibilidad camp, es una constante a lo largo de su trayectoria. Destaca concretamente la manera en que el paisaje turístico se refleja en su obra. Cabe señalar que la década de los ochenta corresponde al llamado segundo boom turístico (Buades, 2014), que intensificó la presión sobre el territorio de las Baleares. Este fenómeno cultural impacta de forma evidente en la población, convirtiéndose en objeto de parodia para grupos como Peor Impossible.

El vínculo con el paisaje turístico es claro en temas como “Souvenirs” (1985a), que constituye una sátira al turismo playero de la isla a través de la repetición cíclica de palabras de su campo semántico. El ritmo acelerado, así como la utilización del filtro del megáfono parodiando los mensajes de las compañías turísticas, y la recreación de espacios sonoros con el barullo de los turistas, contribuyen a criticar los ritmos y modelos de consumo fomentados por la industria turística. En este mismo disco se encuentra “Susurrando”¹², cuya trama se desarrolla en un ambiente turístico tropical, aunque no se menciona explícitamente la ubicación concreta. De todos modos, la tropicalización de la imagen de Mallorca como isla paradisíaca forma parte de su imaginario turístico. La dimensión hedonista y erótica del tema se concibe como una parodia del modelo de Canción Mallorca, en el que se proyecta una imagen exótica y atemporal de la isla como escenario de relaciones idílicas heterosexuales (Vicens Vidal, 2012).

La introducción de subtramas lésbicas o la exageración grotesca de estereotipos de la heterosexualidad en el videoclip también constituyen una crítica al modelo turístico de la isla, centrado exclusivamente en el disfrute masculino cisheterosexual, tal y como observan autores como Pritchard y Morgan (2000). Además, el empleo del laúd en este tema guarda una estrecha relación con el sonido turístico de Mallorca, ya que está presente tanto en grupos de música tradicional, instrumentalizados por el régimen para la promoción de la isla, como en algunos grupos de hotel que lo utilizan para recrear una imagen rural y bucólica del lugar (Vicens Vidal, 2012). Así, la incorporación de este instrumento no sólo vincula al oyente con el paisaje turístico, sino también con el papel que el franquismo desempeñó en su configuración.

La referencia al turismo está además presente en la plasmación gráfica de sus discos. La famosa portada de *Passión* (1985a) (Figura II), realizada por Ouka Lele, reinterpreta a Velázquez en El Trenc, una de las playas más conocidas de la isla, reforzando el vínculo entre Mallorca y la playa. En la contraportada de su último disco, *Keops* (1987) (Figura III), Toni Socias integra la imagen de una postal turística de la catedral acompañada de pequeños objetos relacionados con el imaginario español, que también pueden entenderse como souvenirs. En este caso, la asociación gráfica con el turismo es más que evidente.



Figura II. Portada de *Passión* (Autora: Ouka Lele, 1985)



Figura III. Contraportada de *Keops* (Autor: Toni Socias, 1987)

Precisamente, en este mismo disco se encuentra otro tema relacionado con el paisaje turístico. *Marivent* se sitúa en el palacio de veraneo de la familia real española en Mallorca. Los protagonistas de la canción narran cómo se preparan para asistir al cóctel real al cual han sido invitados junto a otras figuras de la aristocracia. Todo acaba siendo una burla y una exageración, con un toque queer, respecto a este otro modelo de turismo: el turismo de lujo o aristocrático, cuyos valores contradicen sus propios principios.

Estos ejemplos demuestran, en definitiva, el impacto del turismo en el imaginario autóctono de la isla, pues está presente a lo largo de toda la trayectoria del grupo. Que este aspecto esté atravesado por la mirada camp en sus diferentes manifestaciones demuestra una postura de disconformidad y burla hacia un sistema que, al fin y al cabo, no da cabida a su disidencia. La parodia y la exageración les permiten tomar distancia y

¹² Se trata de una segunda versión del tema lanzado en su primer disco *Peligro* (1984).

ejercer una crítica a este modelo de explotación, heredero del pasado franquista. Al mismo tiempo, la insistente presencia de Mallorca durante su período de actividad no es más que una afirmación de su posición e identidad mallorquinas, a pesar de su rápida consolidación en la escena nacional.

3. Conclusiones

En este artículo se ha analizado la producción musical de Peor Impossible a partir de sus principales fuentes con el objetivo de explorar el papel de lo camp como estrategia política característica de la posmodernidad. La música de la Movida, examinada desde las teorías de la musicología queer, resulta clave para comprender el grupo en su contexto, ya que ambos fenómenos son inseparables. A través de diversos ejemplos, se ha puesto de manifiesto cómo el concepto de performance camp ha acompañado al grupo desde sus inicios hasta su disolución. Así, la mirada irónica al mundo que les rodea, expresada mediante la parodia, la exageración y la representación de lo grotesco, constituye su principal mecanismo creativo en un contexto de hedonismo y modernidad propio de la recién estrenada democracia española.

El análisis, que parte del elemento sonoro, pero también integra la dimensión visual y literaria, evidencia cómo Peor Impossible dialoga con los principales tópicos de la música de la Movida. De este modo, a través de sus canciones el grupo se posiciona como disidente, tal como se observa en temas como “El Mutante” (1984). A su vez, la sátira les permite entablar un diálogo crítico con el legado cultural del franquismo y expresar su rechazo hacia elementos asociados a la españolidad conservadora, como el flamenco o el toreo en “Peligro” (1984), o la religión católica en “Llaga de Cristo” (1985a). Lo queer, aunque está presente en toda su obra, adquiere una relevancia particular en “S.I.D.A.” (1985a, 1985b), que se erige como un testimonio sobre los efectos del estigma del sida en los sectores disidentes. Las polémicas derivadas de este tema confirman que lo camp puede funcionar como una herramienta de confrontación política y cuestionamiento de las normas morales.

Además, lo camp también desempeña un papel relevante en la negociación de su identidad y en su relación con el entorno. Su uso exótico del catalán representa la tensión entre modernidad y ruralidad en el contexto mallorquín, al mismo tiempo que actúa como un elemento distintivo ante el mercado madrileño. Las numerosas referencias paródicas al paisaje turístico reflejan las tensiones territoriales y culturales generadas por el turismo en la población local. De este modo, lo camp también permite plasmar parte de las problemáticas sociales y culturales de la isla.

Por todo ello, queda claro que lo camp en Peor Impossible dota al grupo de una notable profundidad política, cuestionando gran parte de los valores hegemónicos de su tiempo. Este enfoque desafía la imagen generalizada de la Movida como un movimiento apolítico y frívolo. Detrás del humor y la sátira subyace una potente carga crítica y un desafío a las normas de poder. Por tanto, la perspectiva queer resulta fundamental para el estudio a Peor Impossible, así como de otros grupos y artistas relacionados.

La conclusión de este artículo abre la puerta a nuevas reflexiones, como la necesidad de cuestionar, desde un posicionamiento queer, otros casos en que se haya obviado la relevancia de esta perspectiva. Asimismo, invita a continuar estudiando y reconstruyendo las experiencias de los sectores queer mallorquines, así como a examinar su interacción e impacto en otros elementos culturales. Peor Impossible representa tan solo la parte más visible –y audible– de muchas otras voces olvidadas que, desde su disidencia, proponen e imaginan nuevas posibilidades. Conocer y difundir su obra resulta esencial para avanzar en el reconocimiento y la recuperación de referentes alternativos.

4. Referencias citadas

- Alonso, C. (2010). Símbolos y estereotipos nacionales en la música popular española de los años sesenta: Entre la representación y la negociación. En C. Alonso, et alii, *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (pp. 205-231). ICCMU.
- Attinello, P. (2006). Closeness and Distance. Songs about AIDS. En S. Whiteley y J. Rycenga (Eds.), *Queering the popular pitch* (pp. 221-231). Routledge.
- Buades, J. (2014). *Exportando paraísos. La colonización turística del planeta*. Alba Sud.
- Butler, J. (2010). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Canyelles Canyelles, T. (2019). El color ens sortia de dedins. [Contra]cultura a la Palma dels anys vuitanta. En T. Canyelles Canyelles y S. Moisés Pizà (Eds.), *Vida i color: Palma i els anys vuitanta des de la mirada de Toni Socias* (pp. 11-19). Nova Editorial Moll: Ajuntament de Palma.
- Canyelles Canyelles, T., y Moisés Pizà, S. (Eds.). (2019). *Vida i color: Palma i els anys vuitanta des de la mirada de Toni Socias*. Nova Editorial Moll: Ajuntament de Palma.
- Consell de Mallorca (Ed.). (2003). *On eres tu l'any 83? 20è aniversari de Peor Impossible*. Consell de Mallorca. Departament de Cultura.
- Cruz, S. Juan de la (2000). *Poesías*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcf8g5>
- Del Val, F. (2017). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: Un análisis sociológico del rock en la Transición (1975-1985)*. Fundación SGAE.
- Echave, P. de (Director). (2020). *Unforgettable, inolvidable Toni Socias* [Documental; Vídeo]. IB3. <https://bit.ly/49OcbZj>
- Fouce, H. (2000). La cultura juvenil como fenómeno dialógico: Reflexiones en torno a la movida madrileña. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 5, 267-275.

- Fouce, H. (2002). La movida madrileña: El rock como articulador del cambio cultural. En *Actas del V y VI congresos de la SIBE. II: Rentería, marzo 1999-Faro, julio 2000* (pp. 323-334). La mà de Guido.
- Fouce, H. (Ed.). (2006). *El futuro ya está aquí: Música pop y cambio cultural*. Veleció Editores.
- Fouce, H., y Del Val, F. (2013). La movida: Popular music as the discourse of modernity in democratic Spain. En S. Martínez y H. Fouce (Eds.), *Made in Spain: Studies in Popular Music* (pp. 125-134). Routledge.
- García Peinazo, D. (2017). *Rock andaluz: Significación musical, identidades e ideología en la España del tardofranquismo y la transición (1969-1982)*. Sociedad Española de Musicología.
- Gomes, M. (Director). (1984a). *Canción del odio* [Videoclip]. Vídeo comunicació. <https://bit.ly/3ZMIqU9>
- Gomes, M. (Director). (1984b). *El mutante* [Videoclip]. Vídeo comunicació. <https://bit.ly/3DxzKtu>
- Gomes, M. (Director). (1984c). *Peligro* [Videoclip]. Vídeo comunicació. <https://bit.ly/4gsPvAr>
- Gomes, M. (Director). (1984d). *Susurrando* [Videoclip]. Vídeo comunicació. <https://bit.ly/4grj3hz>
- Halbertstam, J. (2006). What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives. En S. Whiteley y J. Rycenga (Eds.), *Queering the popular pitch* (pp. 3-25). Routledge.
- Hutcheon, L. (1985). *A theory of parody: The teachings of twentieth-century art forms*. Methuen.
- Jesús, S. Teresa de (2015). *Antología*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2015. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmccff5p1>
- Kleinhans, 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.
- Kosofsky, E. (2002). A(queer) y ahora. En R. M. Mérida (Ed.), *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer* (pp. 29-54). Icaria.
- Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura: Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Akal.
- Lenore, V. (2018). *Espectros de la Movida: Por qué odiar los años 80*. Akal.
- Peor Impossible (1984). *Peligro* [Maxi single]. Twins.
- Peor Impossible (1985a). *Passión* [LP]. Ariola.
- Peor Impossible (1985b). *S.I.D.A.* [Maxi single]. Ariola.
- Peor Impossible (1987). *Keops* [Maxi single]. Twins.
- Mallorca Nochentas. (2010, agosto 19). Peor Impossible – Maqueta 1984. *MallorcaNochentas*. <https://www.mallorcanochentas.com/peor-impossible-maqueta-1984/>
- Mallorca Nochentas. (2023). *MallorcaNochentas* [Blog]. MallorcaNochentas. <https://www.mallorcanochentas.com/>
- Meyer, M. (1994). Introduction. En M. Meyer (Ed.), *The politics and poetics of camp* (pp. 1-22). Routledge.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Pritchard, A., y Morgan, N. J. (2000). Privileging the male gaze. *Annals of Tourism Research*, 27(4), 884-905. [https://doi.org/10.1016/S0160-7383\(99\)00113-9](https://doi.org/10.1016/S0160-7383(99)00113-9)
- Robertson, P. (1996). *Guilty pleasures: Feminist camp from Mae West to Madonna*. Duke University Press.
- RTVE Música. (2024, junio 3). *Peor Impossible-S.I.D.A. (Tocata, 1985)* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=v18KNmpDrHo>
- Sontag, S. (2018). *Notes on «Camp»*. Penguin Books.
- Taylor, J. (2012). *Playing it queer: Popular music, identity and queer world-making*. Peter Lang.
- Vicens Vidal, F. (2012). *Paradise of love, o, l'Illa imaginada: Música i turisme a la Mallorca dels anys seixanta*. Edicions Documenta Balear.
- Vilarós, T. M. (2020). *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la Transición española (1973-1993)*. Siglo XXI de España.
- Whiteley, S., y Rycenga, J. (Eds.). (2006). *Queering the popular pitch*. Routledge.