

# La Carvento y la reinención del folclore andaluz desde el drag y el andalucismo cultural

Rosa Cortázar Meléndez  
Investigadora independiente ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.97902>

**ES Resumen:** Este artículo aborda las prácticas performativas drag contemporáneas que reinterpretan y subvierten el imaginario del folclore andaluz, centrándose en la producción de Carlos Carvento. A través de entrevistas y la combinación de estudios antropológicos y culturales, se explora de manera fragmentaria cómo las drags desafían normas culturales y de género y cómo han evolucionado sus expresiones artísticas en Andalucía, dando forma a un folclore queer. Este fenómeno se desarrolla en el contexto de emergencia de una tercera ola andalucista y del andalucismo cultural, corrientes político-artísticas que buscan revalorizar símbolos identitarios y expresiones culturales andaluzas, rompiendo con sus usos comerciales o reaccionarios y contemporizándolos. Así, el estudio contribuye a la comprensión de un cambio transformador en la región, revelando la capacidad reivindicativa y de resistencia cultural de estas acciones, que rescatan tradiciones y narrativas ocultas de los marginados, como las de las travestis folclóricas invisibilizadas.

**Palabras clave:** Carlos Carvento; drag; andalucismo cultural; travestis; mariquitas; folclore queer.

## ENG La Carvento and the reinvention of Andalusian folklore from drag and cultural Andalusianism

**Abstract:** This article addresses contemporary drag performance practices that reinterpret and subvert the imaginary of Andalusian folklore, focusing on the production of Carlos Carvento. Through interviews and a combination of anthropological and cultural studies, it explores in a fragmentary way how drag performers challenge cultural and gender norms, and how their artistic expressions have evolved in Andalusia, shaping a queer folklore. This phenomenon develops in a context of the emergence of a third Andalusianism wave and cultural Andalusianism, political-artistic trends that seek to revalue Andalusian identity symbols and cultural expressions, breaking with their commercial or reactionary uses and contemporising them. Thus, the study contributes to the understanding of a transformative change in the region, revealing the vindictive capacity and cultural resistance of these actions, which rescue hidden traditions and narratives of the marginalized, such as those of the invisibilized folkloric transvestites.

**Keywords:** Carlos Carvento; drag; cultural Andalusianism; transvestites; *mariquitas*; queer folklore.

**Sumario:** 1. Reflexionar las identidades culturales andaluzas desde un folclore subversivo. 2. Visibilizar la disidencia desde el travestismo y el mariquita andaluz. 3. Reivindicar la pluma a golpe de mantilla y peineta. Reflexiones finales: Tejiendo una Andalucía queer. Referencias. Filmografía. Obras.

**Como citar:** Cortázar Meléndez, R. (2024). La Carvento y la reinención del folclore andaluz desde el drag y el andalucismo cultural. *Re-visiones* 14, 69-80. <https://dx.doi.org/10.5209/revi.97901>

### 1. Reflexionar las identidades culturales andaluzas desde un folclore subversivo

En 2019, Carlos Carvento vistió la mantilla de su abuela durante los cultos del Jueves Santo en la Mezquita-Catedral de Córdoba, homenajeando al colectivo LGBTIAQ+ tras el rechazo de varias hermandades para participar en la Semana Santa vestido de esta manera<sup>1</sup>. Esta acción desafió convenciones sociales y generó reacciones vehementes, siendo censurada en redes sociales por «incitar al odio» al utilizar un atuendo

<sup>1</sup> Este artículo retoma la investigación de mi Trabajo Final de Máster *Performance desde las periferias: La identidad cultural como resistencia en la Andalucía contemporánea* (2023), tutorizado por Iñaki Estella, a quien quisiera agradecer su gran implicación y apoyo constante. Del mismo modo, quisiera agradecer a Carlos Carvento por todo el tiempo dedicado a la entrevista, por apor-

tradicionalmente asignado al luto femenino. Este episodio nos recuerda a José Pérez Ocaña, quien cuarenta y un años antes, junto con otras travestis<sup>2</sup> y artistas de la contracultura, marcó un hito en la conexión entre el folclore andaluz y lo queer, al vestir de mantilla en una recreación de una procesión sevillana en Barcelona para el documental *Ocaña: retrato intermitente* de Ventura Pons (1978).

Ambas acciones utilizan subversivamente el imaginario andaluz y enfrentan una estigmatización por alejarse del modelo cis-heteronormativo, aunque en contextos sociopolíticos diferentes. Mientras Ocaña actuó bajo un clima de opresión donde la homosexualidad estaba penalizada por la *Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social*, heredera de la dictadura franquista, La Carvento lo hace en un escenario más progresista debido al avance en derechos civiles para la comunidad LGBTIAQ+. Aunque aún persiste cierta violencia homófoba, este ambiente nos permite abordar temas relacionados con personalidades queer andaluzas y rescatar relatos de aquellas al margen de la historia, gestando nuevas narrativas con reflexiones y conexiones innovadoras entre el folclore y el colectivo LGBTIAQ+.



Fig. 1. Carlos Carvento vestido de mantilla, 2019. [Publicación de Instagram] (@ccarvento).

Esta simbiosis se refleja en artistas de diversas disciplinas. Artistas drags como La Carvento o Rosario Molina emplean prácticas performativas y el imaginario andaluz para transformar las dinámicas de poder heteropatriarcales, cuestionar el género y la sexualidad, y subrayar la desigualdad vivida por las personas queer. Más allá de inspirarse estéticamente en su folclore e idealizarlo, construyen imágenes con una clara intención de recontextualizar lo marginal, periférico, opresivo y estereotipado de lo andaluz y del drag, convirtiéndolos en plataformas desde donde subvertir estas condiciones y empoderar a su cultura y a ellas mismas.

En este escenario, las cuestiones identitarias y la tercera ola andalucista<sup>3</sup>—o nuevo andalucismo— están tomando protagonismo en los debates contemporáneos sobre la cultura regional. Esta ola, impulsada por

tarme tantas referencias y por regalarme *Maricón de España*, ofreciéndome una valiosa fuente de conocimiento para este y futuros trabajos de investigación.

<sup>2</sup> Tomando el lenguaje de las artistas entrevistadas, intercalaré términos como «travesti», «transformista» y «drag», siendo consciente de su evolución conceptual a lo largo de la historia. En ese sentido, emplearé «travesti» con el significado que tuvo cuando las categorías sociales para definir las disidencias sexuales y de género aún estaban en construcción, abarcando realidades diversas de cuestionamiento de género que se han ido diferenciando y definiendo progresivamente, incluyendo a personas no binarias, transformistas y transexuales, como señalan Cáceres y Valcuende (2014). Este término, en ciertos aspectos despectivo, es ahora resignificado por la comunidad LGBTIAQ+ de manera subversiva y empoderadora. Del mismo modo, a efectos prácticos, usaré «queer» o «identidades queer» como término paraguas referido a cualquier distanciamiento de la heteronormatividad, siendo consciente de que teóricos como Paul B. Preciado consideran que lo queer no es una identidad. Por otro lado, utilizaré los términos «transformista» y «drag» para mencionar personas que actúan y visten de manera artística con atuendos normalmente asignados al género opuesto.

<sup>3</sup> Para contextualizar la tercera ola andalucista, resulta necesario conocer brevemente el desarrollo de las olas predecesoras. Los orígenes del movimiento andalucista se remontan a mediados del siglo XIX, en los círculos de intelectuales, antropólogos y fol-

una generación nacida entre los años ochenta y noventa y aún en configuración, comenzó a gestarse como respuesta a la ruptura de expectativas de progreso social y cultural tras la crisis de 2008 y cobró impulso con las elecciones andaluzas de 2018, que presenciaron el declive del Partido Socialista y el auge de la ultraderecha con partidos como Vox (Jurado 2022). Esta amenaza el reconocimiento de las identidades andaluzas, en pro de una identidad nacional sin diferencias territoriales y culturales. Como contrapunto, el nuevo andalucismo defiende una cultura regional crítica<sup>4</sup>, basada en identidades diversas, que resalta las dinámicas globales Norte-Sur e incorpora aprendizajes de pueblos en resistencia contra la globalización, el capitalismo, racismo y colonialismo (García Fernández 2022, p. 81). Vinculado con movimientos sociales como el ecologismo, las luchas obreras y rurales, por la vivienda digna, los derechos de las mujeres y la visibilidad y aceptación social de la comunidad LGBTIAQ+, busca un cambio emancipador.

De esta tercera ola surge el andalucismo cultural, una corriente cultural y política centrada en redefinir lo andaluz desde una perspectiva opuesta a discursos de odio como el machismo, la andaluzofobia, homofobia, plumofobia y transfobia (Jurado 2022). A través de la música, la literatura, las artes visuales y escénicas, y las redes sociales, se reapropian de su folclore para generar discursos identitarios, culturales y políticos propios, siendo conscientes de la pluralidad de realidades identitarias, geopolíticas y materiales de los territorios andaluces. Buscando formar una comunidad con voz propia y redes de apoyo, utilizan su historia compartida y reflexionan sobre sus contradicciones para promover el rescate colectivo de la cultura popular de la manipulación y apropiación externa.

Dicho enfoque escapa de visiones reduccionistas y esencialistas para defender una identidad heterogénea que asuma la modernidad y las tradiciones, resistiendo ante clichés idealizadores o banalizadores, que impiden las diversas subjetividades. Se trata de estereotipos consolidados desde el siglo XIX por el turismo, medios de masas e instituciones dominantes para la instrumentalización, espectacularización y vaciado de significado de elementos culturales, como las fiestas populares (Agudo y Moreno 2012, p. 22). Estos estereotipos, buscando forjar una identidad nacional basada en la cultura andaluza —entre otras del país— y la percepción externa, y eliminar la diversidad cultural, han inventado la tradición<sup>5</sup>, produciendo una alienación cultural marcada por la pérdida de las memorias colectivas.

Los artistas del andalucismo cultural reinterpretan y resignifican esas construcciones simplificadas mediante nuevas invenciones de la tradición. Contribuyen a un proceso de reconstrucción de las identidades andaluzas que recupera, respeta y pone en diálogo las memorias culturales con la actualidad, reflejando su complejidad y diversidad frente a la transformación en un producto estático por la extrema derecha, la Iglesia y otros organismos de control. Para ello, combinan referencias a la cultura de masas y popular con política, historia y humor. Este último, heredado de la copla, el carnaval y las canciones populares, se convierte en una estrategia subversiva contra lo hegemónico (Campo Tejedor 2022, p. 252), utilizada también por drags como La Carvento, quien se posiciona dentro del andalucismo cultural, desde donde lucha por la visibilización LGBTIAQ+ (Carvento 2023).

En este contexto, observamos un aumento de publicaciones que buscan configurar un nuevo sentido de la historia y cultura andaluza<sup>6</sup>, rescatando, más allá de la rumorología y lo anecdótico, la historia de mujeres

---

cloristas que subrayaron la existencia de las identidades andaluzas y estudiaron su cultura desde una perspectiva antropológica y cultural. La primera ola andalucista estuvo vinculada al movimiento político y cultural regionalista que resurgió en 1910, destacando las actividades del político Blas Infante y la búsqueda del ideal andaluz ante la ausencia de conciencia territorial. En ese sentido, desafiaron los estereotipos y abogaron por una autonomía administrativa y económica, uniendo los movimientos del proletariado agrícola con los intelectuales progresistas y el anarquismo. Durante el tardofranquismo y el inicio de la democracia, se desarrolló la segunda ola andalucista, marcada por la consecución de la autonomía, como respuesta a la dependencia nacional, el desempleo y la emigración forzada. Sus pilares fueron el socialismo, la democracia, el movimiento jornalero y el regionalismo, con un fuerte impacto de la contracultura y de artistas que expresaron el sentimiento identitario y subvirtieron la cultura andaluza con un discurso social y alternativo al régimen, estableciendo una conexión con las corrientes intelectuales, artísticas e ideológicas producidas en el Sur Global. Para profundizar en este desarrollo, consultar Isidoro Moreno Navarro (2008) y José Antonio González Alcántud (2022).

<sup>4</sup> La idea de una cultura regional crítica puede asociarse al enfoque teórico de Kenneth Frampton (2005) sobre el regionalismo crítico en la arquitectura. Frampton propone esta teoría como una respuesta a la globalización y a la homogeneización, abogando por reflejar la identidad cultural y las condiciones específicas de cada lugar. No busca simplemente replicar las formas tradicionales, sino reinterpretarlas de manera que dialoguen con el contexto contemporáneo y resistan a las formas estandarizadas internacionales. Esta perspectiva puede extrapolarse a las prácticas artísticas insertas en el andalucismo cultural, donde la revalorización y adaptación de las tradiciones sirven como resistencia frente a las tendencias uniformadoras de la globalización.

<sup>5</sup> Concepto desarrollado en *La invención de la tradición* (2002) por Eric Hobsbawm y Terence Ranger, donde defienden que muchas tradiciones se han desarrollado recientemente con fines políticos, sociales o culturales, empleando conexiones con el pasado que pueden no reflejar una continuidad histórica auténtica, sino más bien ser el resultado de manipulaciones. Cabe recordar resumidamente que la tradición nacional fue inventada en el siglo XIX con el mito romántico proyectado por los extranjeros, identificando una simbología exótica gitana y andaluza con lo español, y entendiendo las expresiones y personas andaluzas como apasionadas, ignorantes, graciosas, etc. Esta simbología fue reforzada en el siglo XX durante la dictadura franquista, apropiándose del folclore de distintas ciudades y generando representaciones simplificadas que buscaban consolidar una artificiosa identidad nacional, blanquear su imagen y atraer el turismo, como profundiza Moreno (2008). Así, esta identidad nacional distorsionó la diversidad de realidades culturales, unificó la lengua y asumió un pasado común.

<sup>6</sup> Entre la multitud de publicaciones que están surgiendo alrededor del nuevo andalucismo y su revisión cultural feminista y queer, caben destacar las de jóvenes voces como Mar Gallego (2020), sobre las identidades andaluzas en el feminismo; Carmela Borego Castellano (2022), un ensayo que analiza las resistencias al patriarcado desde el territorio andaluz; Jesús Jurado (2022), un análisis político y cultural del nuevo andalucismo y sus representantes; Jesús Pascual (2023), que reconoce a las figuras anónimas queer que mantuvieron viva la copla andaluza durante el franquismo. Asimismo, cabe resaltar investigaciones fuera del ámbito andaluz, como las de Anto Rodríguez en su podcast *Color Julay*, que recupera a los tonadilleros queer y la historia transformatista de la España del siglo XX; o las de Lidia García García en el podcast y libro *¡Ay, campaneras!* (2022), sobre copla, cuplé, zarzuela, feminismos y disidencias sexuales.

y personas queer folclóricas invisibilizadas y denigradas, entre otras figuras locales. Esta tarea supone un desafío debido al ocultamiento de la disidencia, lo que nos obliga a elaborar una historia a partir de lo no escrito, recurriendo a fuentes primarias que quedan vivas y apoyándonos en este resurgir del folclore transformado a través de lo queer y del andalucismo. Un folclore que podríamos denominar «progresivo»<sup>7</sup>, caracterizado por una tendencia de resistencia cultural, y que parte desde la estigmatización y las tradiciones para desarrollar discursos plurales y reivindicar identidades no normativas.

## 2. Visibilizar la disidencia desde el travestismo y el mariquita andaluz

Este folclore queer se manifiesta con fuerza en la escena drag contemporánea andaluza<sup>8</sup>, destacando artistas como La Carvento, Pakita y La Sussi, conectadas por redes de colaboración, apoyo e influencia. Sin embargo, cabe preguntarnos, ¿cómo ha evolucionado la aceptación y visibilidad de estas identidades sexogenéricas no normativas en Andalucía? En el siglo XX, emerge el arquetipo del «mariquita andaluz», con connotaciones específicas que abarcan disidencias sexuales y de género que se han ido distanciando con el tiempo, desde homosexuales hasta transexuales —categorizados como travestis—, al estar más condicionado por la transgresión de género y la pluma que por la orientación sexual (Cáceres y Valcuende 2014). Esta figura ha tenido una visibilidad social más marcada, siempre que no incomodase a los discursos dominantes y se amoldase a funciones sociales asignadas, como el cuidado familiar o la pintura de brocha gorda. Además, su identidad se construía siguiendo estereotipos relacionados con lo andaluz: lo cursi<sup>9</sup>, humor, carácter festivo, estética popular, copla y religiosidad (Cáceres y Valcuende 2014).

En numerosas ocasiones, el mariquita ha encontrado en la cultura popular andaluza un refugio para expresarse, siempre y cuando no sobrepasara la barrera de lo público. Las hermandades han servido para que pueda integrarse en la sociedad, encontrando un punto de convergencia entre la cultura religiosa y esta figura subalterna, que ha creado redes y maneras de relacionarse con ella. Incluso se han establecido funciones exclusivas para el mariquita, como el vestidor de imágenes religiosas (Cáceres y Valcuende 2014). De hecho, las procesiones en Andalucía fueron un refugio para personas de diversas clases, ideologías y orientaciones sexuales durante el régimen franquista (Robbins 2009, p. 145), quedando sus diferencias suspendidas ante la unidad y el anonimato del rito<sup>10</sup> (Pascual 2022, p. 14). Asimismo, el flamenco sirve como catalizador de identidades antinormativas debido a su marginalidad compartida, como ocurrió en los cafés cantantes, lugares de sociabilidad y refugio de diversas identidades sexuales (Navarro 2021, pp. 153-155).

A pesar del reconocimiento social, la sexualidad de los mariquitas no siempre fue aceptada y, a menudo, se les ha percibido como seres asexuados (Cáceres y Valcuende 2014). Por ello, las travestis andaluzas produjeron durante décadas un arte disidente que ha sido invisibilizado, quedando confinadas en espacios ocultos que perpetúan su condición subalterna (Vellojín Aguilera 2017, p. 865); como tablaos flamencos, cabarets de los bajos fondos, espectáculos de las casetas de feria y otras zonas privadas desde donde generaban la resistencia.

<sup>7</sup> Al hablar de folclore progresivo, hago referencia al término acuñado por Ernesto de Martino (2008) en relación con la cultura subalterna del sur de Italia. Este concepto comprende las tradiciones populares no solo como formas pasivas estéticas del pasado, sino como herramientas a través de las cuales las comunidades subalternas pueden expresar su lucha por el cambio social. Asimismo, como la noción de resistencia cultural de Canclini (2009), que entiende la resistencia no únicamente como una lucha directa contra el poder, sino como una estrategia creativa y subversiva manifestada a través de la apropiación y reinterpretación de los elementos culturales, ya sea en forma de productos, símbolos, prácticas o discursos, para resistir, cuestionar o transformar las estructuras de poder dominantes. Ideas similares son visibles en Scott (2003), que explora cómo los grupos subordinados han desarrollado formas de resistencia desde acciones aparentemente no políticas, y Hebdige (2004), quien argumenta que las subculturas utilizan signos y símbolos para resistir las normas culturales dominantes. Todas estas ideas son claramente visibles en las prácticas artísticas provenientes del andalucismo cultural.

<sup>8</sup> La escena drag andaluza ha experimentado una evolución notable desde sus inicios, lo que requiere una breve contextualización. En los cafés cantantes del siglo XIX ya actuaban travestis y se consideraba un fenómeno artístico; sin embargo, años más tarde, durante la dictadura franquista, artistas como Manolita Chen o La Paquera de Córdoba fueron represaliadas por el régimen. Con la apertura al turismo internacional, volvieron a los escenarios con los espectáculos de mariquitas, aunque se realizaban en diversos locales situados fuera de los círculos artísticos; encontramos figuras como La Esmeralda de Sevilla con sus espectáculos auto-humillantes dirigidos al público cis-heteronormativo. En el avance hacia la Transición, la escena experimentó un impulso imitando a artistas conocidas de su época, sobre todo las folclóricas. Prácticas como estas son visibles también en artistas de finales del siglo XX e inicios del XXI, como Nacha La Macha o La Prohibida, y han continuado evolucionando y diversificándose con nuevas generaciones drags a través de plataformas a nivel local, nacional e internacional, sin abandonar el imaginario folclórico del pasado. Ejemplos de esto son concursos como la Gran Gala Drag Queens del Carnaval de Málaga, locales como el Molino de Benidorm, o encuentros como «Cantares queer» (2023), centrado en prácticas artísticas queer enmarcadas entre poesía, drag y pensamiento, organizado por Lidia García, Ángelo Néstore y Javier Cuevas. Sin olvidar programas como *Drag Race España*, con concursantes como Jota Carajota, The Macarena, Estrella Xtravaganza y Pakita, influenciadas por ese imaginario. Para un estudio más profundo, consultar López Rodríguez (2020) y García García (2023).

<sup>9</sup> Respecto al término «cursi», tiene sus orígenes para referirse a una persona que quiere ser elegante pero no tiene las condiciones para ello. Posteriormente, pasó a asociarse al andaluz recién llegado a la capital, quien, al tratar de suplir su supuesta inadecuación, exageraba unos ademanes elegantes que acababan por resultar ridículos y femeninos, como señala García García en su tesis (2023, pp. 67-73). Asimismo, se relaciona con lo *kitsch* y el *camp*, la copia degradada y el mal gusto, pero su historia también se puede relacionar con la ruptura de las normas de clase y de género, una idea que defiende la exposición *Elogio de lo cursi* (2023).

<sup>10</sup> Cabe destacar que la Semana Santa andaluza es una festividad civil que pertenece al pueblo, concebida como una tradición inventada con el propósito de fomentar la cohesión social. En este contexto, convergen distintas clases sociales e ideologías, convirtiéndose en un espacio de resistencia al margen de las estructuras de poder hegemónicas. Durante esta celebración, el pueblo participa y comparte el espacio público, siguiendo códigos que carecen de una adscripción política. Estas ideas encuentran respaldo en publicaciones como César Rina Simón (2020).

Aunque en la actualidad se reconocen estas prácticas artísticas como válidas, no han sido completamente integradas en el discurso general de la Historia del Arte. Este relegamiento se debe a que es un producto de «tácticas y dispositivos biopolíticos estratégicos que establecen las fronteras entre arte normativo y arte disidente» (Vellojín Aguilera 2017, p. 861), con una mirada totalizadora occidentalista, cis-heteronormativa y masculina. Una Historia que, incluso, ha escondido la fama del travestismo en la República, considerado un fenómeno artístico hasta convertirse en una diversión semioculta con la Guerra Civil (López Rodríguez 2020).

Desde la dictadura franquista, algunas travestis han utilizado esta posición subalterna y la imagen de Andalucía como exportadora de la cultura española prototípica para contraatacar las representaciones de la España castiza y rancia. Esta imagen, plagada de flamenco, copla, procesiones y toreo, se reinterpreta desde la mirada queer como arma política y burla, subrayando la calidad transgresiva de las culturas andaluzas reprimidas y disolviendo la desinfección sexual y política conservadora (Robbins 2009, p. 145). Como afirma Preciado (2012, p. 95), traficar con lo cursi, religioso, folclórico, andaluz y ultramarica era —y es— un modo de dotar de nuevo significado a la cultura popular cautivada por la ideología franquista.

En ese sentido, Ocaña es todo un referente en la escena de los bajos fondos y para las drags contemporáneas andaluzas. Reprodujo, perturbando lo cotidiano en espacios contraculturales y las calles, el modelo tradicional del mariquita andaluz, visibilizando la pasión por la Semana Santa y el folclore de las disidencias. Al mismo tiempo, desafió esta etiqueta, los prejuicios y la discriminación presentes en la sociedad al hacer explícita su sexualidad y jugar con elementos religiosos en sus actuaciones (Cáceres y Valcuende 2014), como los ballets flamencos y pasacalles nudistas, que teatralizaban e intensificaban los rituales católicos, el folclore andaluz, el españolismo, la masculinidad y la feminidad (Preciado 2012, p. 156). Aunque actualmente se reconoce su valía desde la perspectiva de la disidencia sexual, con publicaciones como *Ocaña. Voces, ecos y distorsiones* (Mérida Jiménez 2018), fue ignorado durante décadas por la historiografía canónica por su origen marginal y periférico de migrante andaluz y sus prácticas performativas de desobediencia de género y cuestionamiento de los códigos sexuales establecidos (García García 2023, p. 281).

De igual modo, es crucial considerar a muchas otras personalidades disidentes de diferentes generaciones que han sido invisibilizadas. Figuras transgresoras que han recurrido al imaginario de su barrio y comunidad, tomando elementos folclóricos andaluces y estrategias de resistencia como el humor o refranero popular, para sobrevivir en la sociedad. Travestis como Vicky Aranda o Tina Cristal. Junto aquellas que adquirieron fama por ser objeto de burla, como Faleté<sup>11</sup> o La Esmeralda, y otros nombres borrados con el tiempo, como Henri de Lora. Sin olvidar a intérpretes masculinos de la copla que, incluso durante el franquismo, desplegaron una masculinidad alejada de los cánones de la época, sobre todo en la estética y comunicación gestual (García García 2023, p. 228), como Antonio Amaya o El Titi.

Estas figuras de resistencia, que reivindicaron la pluma a través de lo hortera y cutre, han allanado el camino a artistas drag contemporáneas como La Carvento o Belial, que preservan su legado y otorgan un espacio en la historia folclórica al transformismo y travestismo mediante su práctica, desafiando las imposiciones de cis-heteronormatividad y alienación cultural andaluza. Para ello, resignifican elementos como las fiestas populares —romerías, cruces de mayo, corpus— mientras imitan modelos de feminidad representados por divas folclóricas de la copla, con maquillajes exagerados y *lip syncs*, como ya hicieron las travestis de la dictadura franquista y la Transición con sus reelaboraciones queer de Lola Flores o Rocío Jurado, como Paco España y La Otra Lola. De hecho, estas folclóricas son consideradas mujeres empoderadas y referentes involuntarios del feminismo y activismo LGBTIAQ+ por sus comportamientos transgresores y canciones que desafiaban a la ideología oficial (Barea 2023), siendo la copla otro espacio para las otredades.

### 3. Reivindicar la pluma a golpe de mantilla y peineta

La Carvento destaca como una de las representantes contemporáneas del drag andaluz y de una nueva generación de performers travestis dedicadas a la reelaboración queer de su cultura. Autodenominada «la travesti de la danza» (Carvento 2022), personifica el retorno a las tradiciones populares dentro del andalucismo cultural. También conocida como Carlos Carvento, es un creador cordobés, performer, bailarín y coreógrafo de danza clásica y contemporánea que trasciende los límites de la danza como activista drag y director artístico del colectivo andaluz Las Niña —también escrito Las Niñas—, que se centra en las artes escénicas, la performance y el travestismo para recuperar y reivindicar la cultura andaluza, combinando folclore coplero, flamenco y verbenero con mensajes políticos, expresiones culturales contemporáneas y reflexiones sobre identidades personales, artísticas y colectivas.

Las Niña, formado por Pakita, Rosario Molina, La Sussi y Belial, entre otras, comenzaron en 2018 como un espacio queer autogestionado, inclusivo, creativo y reivindicativo, con el propósito de fusionar la festividad y el arte contemporáneo. En 2021, dieron el salto a Madrid, donde también forman parte del colectivo Lolailo, que organiza fiestas temáticas basadas principalmente en la estética de las divas de la copla y su folclore. Así, han logrado expandir el drag desde los circuitos limitados de bares de ambiente a diferentes instituciones como el Museo Reina Sofía<sup>12</sup>, reivindicándolo como potencia cultural y movimiento artístico que debe

<sup>11</sup> Sobre este cantante sevillano, cabe reseñar estudios realizados en torno a su figura como los de Platero y Rosón (2019) y García García (2023). Ambos destacan su expresión de género no normativa, utilizando estrategias de resistencia queer como la hipervisibilidad, la reapropiación de insultos y el humor para enfrentar la necesidad de etiquetar y fijar identidades normativas y desestabilizar los constructos binarios de género.

<sup>12</sup> El Museo Reina Sofía está apostando por estas artistas desde 2018, año en el que Carlos Carvento realizó la pieza *Resistencia* para la actividad «Modos de hacer, formas de saber, historias que narrar», rindiendo homenaje a una serie de bailarines y artistas

ser respetado dentro del teatro, la danza y la performance. Para dismantelar la noción estereotipada del drag, van más allá de la belleza, la comedia, los clichés negativos asociados y la vinculación con un público exclusivamente homosexual, promoviendo la construcción de comunidades y redes de apoyo en lugar de fomentar la competencia (Carvento 2023), estableciendo conexiones intergeneracionales con sus predecesoras y contribuyendo a la construcción de genealogías dentro de la escena nacional.

Inicialmente, muchas artistas de ambos colectivos renegaban de las tradiciones locales, asociándolas a la opresión que sufren, al nacionalismo conservador y a sus relaciones de poder, estableciendo una alteridad con todo lo que en el plano simbólico se asocia a lo andaluz. Sin embargo, como reflexiona Belial en el documental *Mi arma* (Pascual 2019), comenzaron a incorporar estos elementos irónicamente en su práctica y, posteriormente, se reencontraron y reconciliaron con la cultura que les rodea y el imaginario de su infancia. Adoptaron una mirada más consciente y madura que cuestiona estas lógicas conservadoras, más allá de la mera imitación o idealización nostálgica: utilizan la cultura popular para definirse personal y artísticamente, subvertir lo establecido por la cis-heteronorma y la manipulación ideológica de las identidades culturales andaluzas, reclamando su histórica vinculación con el colectivo LGBTIAQ+. Cada una sigue un camino único en su relación con las tradiciones, reinterpretando elementos como la feria, la Semana Santa, personajes de la televisión andaluza e incluso la gastronomía o labores artesanales populares como el croché, aunque son muy habituales peinetas, abanicos, lunares, mantones y mantillas. Esto podemos visualizarlas en sus redes sociales, como *Amanecer* (2023) y *Rociocore* (2022) de Rosario Molina —o La Puñales—, quien combina la tradición rociera y coplera con elementos contemporáneos como la música electrónica, utilizando un diálogo humorístico y teatral.

Emplean esa estética folclórica como forma de resistencia y expresión cultural frente a las normas sociales dominantes, alineándose con lo que Dick Hebdige plantea en *El significado del estilo* (2004). Subvierten la significación de símbolos oficiales de la nación construyendo una nueva narrativa queer, descontextualizando y resignificando el folclore andaluz al mezclar elementos religiosos, flamencos y festivos con la estética drag. Para ello, se insertan en el andalucismo cultural, que celebra la diversidad cultural regional, abriendo espacios de visibilidad y reconocimiento de comunidades históricamente marginadas. Mediante estas prácticas locales y periféricas de disidencia sexogenérica, desobediencia, resistencia y subversión, el Sur se convierte en una contratopía que permite deconstruir discursos y prácticas capitalistas y coloniales del Norte (MACBA 2012).



Fig. 2. Isaac Planella Fontàs (Satnof), Performance *Vida de Las Niña. Historia de unas amapolas que escaparon de entre los trigos* para el Museo Reina Sofía (Las Niña 2023). [Fotografía]. Cedita por el autor.

El trabajo individual de Carvento se centra en el movimiento LGBTIAQ+ como movimiento físico y político, desafiando estereotipos culturales, sexuales y de género. Utiliza la danza y performance para reapropiarse de la simbología folclórica del sur de España estereotipada, exotizada y malvendida, representando su visión de los imaginarios de la copla, las romerías, el flamenco y la religión, que aparentemente no concuerdan en la danza clásica, para demostrar que el folclore pertenece al pueblo (Carvento 2023), como ya sostenía Ocaña en 1978 (Pons). Asimismo, pone en valor el «movimiento marica» en términos de equidad, defiende la representación drag más allá de la parodia en la danza española y desafía los objetivos estético-físicos que esta exige, asociados a una masculinidad estricta que no identifica a personas queer (Carvento 2022). Para

---

que, basándose en la tradición andaluza de la danza bolera y la copla, subvirtieron los patrones socialmente establecidos demostrando el carácter ficcional del género (Museo Reina Sofía 2018). Posteriormente, se han llevado a cabo actividades como «Apuntes para un tiempo aparte», con la performance *Vida de Las Niñas. Historia de unas amapolas que escaparon de entre los trigos*, una catarsis folclórica donde toman forma todos los espectros de su imaginario particular, tanto de su historia como colectivo como de sus trayectorias individuales (Museo Reina Sofía 2023); o la performance *Doble Reina* de Pakita, que recoge la ilusión que produce la imagen de lo femenino y la presenta como un artificio (Museo Reina Sofía 2024).

ello, se inspira en diferentes generaciones de folclóricas y bailaores, incluyendo contemporáneos como Rocío Molina, María Peláe o Israel Galván, quienes han roto los estándares de género (Carvento 2023).

Uno de sus proyectos más significativos es *Maricón de España, puesta en valor del movimiento marica* (2022), que comenzó como Trabajo de Fin de Grado en 2018 para el Conservatorio Superior de Danza de Madrid. Este abordaba los códigos de género dentro de la danza para desafiar las prohibiciones de expresar su disidencia por algunos profesores, entre otras situaciones machistas, homófobas y plumófobas que ha experimentado desde su preadolescencia y en su carrera (Carvento 2022). Además, reivindicaba y dignificaba el legado artístico folclórico mantenido por mujeres y la comunidad LGBTIAQ+, como las personalidades queer de la copla, que han sido infravaloradas por la historia oficial y el pueblo por su condición disidente, tomándolas como individuos intrínsecos de la cultura popular, recuperando sus memorias desde los bajos fondos y ofreciendo un nuevo relato del folclore andaluz para reflexionar sobre el presente (Carvento 2022).

La pieza audiovisual resultante consiste en «volver a los orígenes para poder mirar el futuro con esperanza, (es) volver a ser dueñas de nuestro folclore como parte nuestra que es y desarrollarnos en él como que-ramos (...) travestis y maricones de ayer, hoy y mañana» (Maricón de España 2022). Esta muestra de danza libre, performance, estética drag, orgullo y disidencia, se presenta ajena a lo normativo y sin censura, con cuerpos marginales y gestos amanerados como elementos empoderadores. Revisa los valores de la danza sobre la construcción del «hombre» y la «mujer», junto a la pluma en el movimiento escénico (Carvento 2022), presentándola como elemento político y cultural y como símbolo identitario del maricón. Asimismo, resignifica el término históricamente peyorativo «maricón»<sup>13</sup> para despojarlo de cualquier connotación de humillación, acoso y agresión, apropiándose de él como bandera, y reivindica el papel del maricón de barrio en la cultura popular (Maricón de España 2022). Criticando las desigualdades sociopolíticas de género y el apropiacionismo de símbolos culturales, al abordar la discriminación, la opresión y la violencia contra las personas LGBTIAQ+ y la manipulación del folclore andaluz, invita al público a reflexionar su papel en la perpetuación o desmantelamiento de dichas estructuras.

*Maricón de España* se presenta como un viaje por el imaginario popular y el tópico español, mostrando la España conservadora de herencia franquista, ahora subvertida y travestida con mantones de Manila, batas de cola, abanicos, pendientes de corales, mangas abombadas y ornamentación de brocados, pedrerías y pasamanerías. Esto se evidencia en la diversidad de personas vestidas de trajes de flamenca ceñidos y peinadas con caracolillos, que no concuerdan con las expectativas de género, así como la vestimenta de volantes y lunares de Carvento, mientras combinan pasos de danza clásica y contemporánea, e incluso movimientos que evocan al *vogue*, al ritmo de cornetas y castañuelas, al tiempo que se incluyen referencias al toreo —bicicleta con cuernos de toro—, las romerías —silla de enea— o la religión —peineta de mantilla—. Estos elementos, profundamente arraigados en la cultura popular, se transforman en herramientas de expresión queer. De este modo, Carvento utiliza lo que Fernando López (2016, 285) denomina «poner el dedo en la herida», un método para desmontar, desde el cuerpo, binarismos categoriales vigentes en el mundo social y del arte. Esto se materializa al tomar elementos vinculados al «baile de mujer», donde predominan movimientos de torso, brazos, manos y cabeza, con torsiones, sensualidad y gestualidades «afeminadas», a diferencia del baile firme y sobrio del «hombre» (López Rodríguez 2020).



Fig. 3. Carvento, *Maricón de España*, 2022. [Fotograma]

La recuperación del legado folclórico queer se observa en una de las escenas finales, donde Carvento aparece con un traje de lazos de colores de la bandera española, broches de cada ciudad de Andalucía, una cresta de claveles y un maquillaje inspirado en el disfraz de Sol de Ocaña, mientras suena el himno de España y es llevada a hombros al grito de «olé» y «guapa», como una Virgen en procesión. Este maquillaje del paisaje de Cantillana se ha convertido en un símbolo de las drags contemporáneas, al estar vinculado a la muerte de Ocaña, quien, disfrazado en un pasacalles con papeles de colores y un sol de estandarte, salió ardiendo a

<sup>13</sup> Carvento toma para *Maricón de España* (2022) el nombre del famoso sketch de Martes y Trece, emitido en 1992, que parodia la pluma y las prácticas escénicas de cancioneros como Antonio Amaya o El Titi. En este, se muestra a un personaje vestido con chaquetilla azul de lentejuelas, camisa de chorreras, fajín, castañuelas y ademanes exagerados y teatrales. Para un análisis más profundo, García García (2023).

causa de unas bengalas, produciéndole graves quemaduras que acabaron con su vida (La Rosa del Vietnam 2008). En homenaje, muchas drags han creado sus propias versiones, como Pakita con su *Constelación Pakitañí* (2023). Estas referencias no son mera estética, sino que están cargadas de significado político, situando su trabajo dentro de una tradición más amplia de resistencia y subversión cultural al reclamar las identidades mariquitas y travestis en su cultura y conectar su trabajo con un legado histórico de transgresión y desafío a la cis-heteronorma.

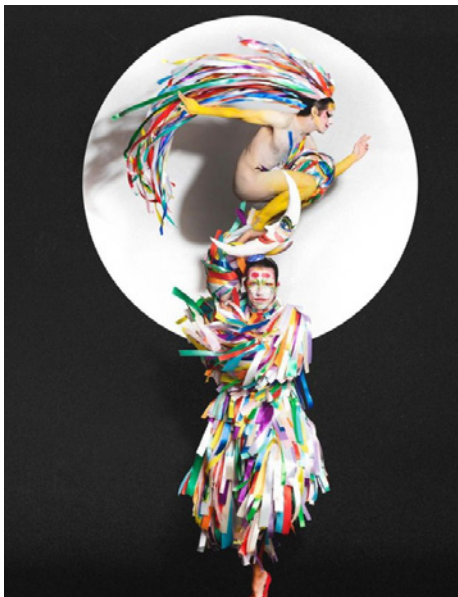


Fig. 4. Gonza Gallego, *Pakita. Constelación Pakitañí*, 2023. [Fotografía]. Cedida por el autor.

Este enfoque de La Carvento, que vincula folclore queer y andalucismo cultural mediante la reinención de la tradición, se refleja en toda su práctica artística. *Feria exportada* (2021) es un ejemplo de cómo subvierte y resignifica el imaginario de las fiestas populares andaluzas junto a elementos cotidianos como la moto, que sugiere una conexión con las identidades marginales y periféricas, y elementos comerciales como las neveras de Cruzcampo y Coca-Cola, comunes en estas festividades. Hace un llamado a convertirlas en algo más representativo, vestido con el traje de flamenca y flores, asociados a la «mujer», y exponiendo el vello de su pecho y barba, asociados al «hombre», desafiando los roles de género en una transgresión constante y creando una disonancia que promueve una comprensión más amplia de la diversidad de género dentro de su folclore. En ese sentido, intersecciona múltiples marginalidades: género, sexualidad y clase social.



Fig. 5. Carmen Hinojosa, *Carvento. Feria exportada*, 2021. [Fotografía]. Cedida por la autora.

La Carvento también abraza su identidad cofrade, reivindica su derecho a vivir su fe y ser parte de la cultura popular religiosa visibilizando problemáticas relacionadas con el catolicismo y la Semana Santa. Este enfoque también se muestra en el documental *¡Dolores, guapa!* (2022) de Jesús Pascual, que recupera la historia oral y muestra la relación compleja de la comunidad LGBTIAQ+ con la Semana Santa y su devoción y atracción por su iconografía en contraste con el rechazo de parte de la Iglesia. Asimismo, el colectivo Proyecto Palio promueve la participación plena de la disidencia cofrade, exigiendo la visibilidad de transexuales y personas queer o la participación de mujeres como costaleras.



Esto enlaza con la acción censurada mencionada al inicio del ensayo, que, a su vez, catapultó a la fama a Carvento, adquiriendo su discurso una viralidad que le ha llevado a oficiar el pregón del Orgullo de Córdoba de 2022 y a participar en videoclips de Califato ¾. Este uso de la mantilla es una estrategia poderosa de recontextualización de la marginalidad queer desde el drag y un claro ejemplo de cómo La Carvento trasciende las barreras entre lo público y lo privado. No relega el drag a los bajos fondos, sino que lo presenta en el ámbito cotidiano y participando en la cultura popular religiosa, reclamando su pertenencia y visibilidad dentro de la cultura andaluza y desafiando las nociones católicas y cis-heteronormativas sobre quién puede participar en espacios en los que el colectivo LGBTIAQ+ ha sido marginado y cómo.

Asimismo, en *Besamanos* (2023), inspirado en la Cuaresma, viste una túnica y capirote con arreglos florales de los años ochenta y noventa, aludiendo a este acto y al icono cultural del nazareno desde el drag, rompiendo la percepción convencional de la religiosidad y devoción como una forma de activismo y «otra manera de generarse dentro de la tradición» (Peña Andaluza La Gata 2021). En estas acciones, el drag no es solo una subversión de género que resalta la opresión de las concepciones binarias, sino un cuestionamiento de las dinámicas de inclusión y exclusión como reivindicación del derecho a pertenecer y reinterpretar su cultura. El tomar su propio cuerpo para hacer estas declaraciones es un acto de empoderamiento de sí mismo, del colectivo y de las culturas andaluzas.



Fig. 6. Gonza Gallego, *Carvento*. *Besamanos*, 2023. [Fotografía]. Cedida por el autor.

La Carvento también utiliza el humor, la exageración y representación paródica de la realidad para transgredir los roles de género y la representación monocromática de su cultura, manteniendo un tono crítico y reflexivo. En sus redes, publica vídeos que retoman el imaginario colectivo de la generación del andalucismo cultural, marcado por cadenas televisivas como Canal Sur y su programa infantil *La Banda* o su villancico *Nuestra Navidad*, para el que crea una coreografía imitando retos virales de TikTok.

A pesar del toque de humor, sus performances no son una parodia del cliché andaluz, ni un arte que nace como producto económico, sino actos políticos y culturales que ahondan en la idiosincrasia andaluza, reconocen su vinculación con la disidencia sexogenérica y defienden su libertad como esencial para la libertad de Andalucía y España. Son una forma de recuperar las memorias para desafiar la narrativa de una España única, liberarla del significado forjado por el discurso franquista subvirtiéndolo sus códigos ideológicos, y crear una narrativa en base a las identidades y a las realidades materiales que nos atraviesan. Son una potente declaración visual que aborda problemáticas sociopolíticas relacionadas con la desigualdad de género, la visibilidad y representación queer, la crítica al patriarcado y a la normatividad religiosa, la intersección de identidades, y el desafío a la normatividad cultural.

### Reflexiones finales: Tejiendo una Andalucía queer

Esta evolución del folclore queer andaluz es un fenómeno complejo que se encuentra en una encrucijada de tradición y transformación, mostrando cómo las culturas populares pueden ser fuentes de creación contemporáneas. Mediante la resistencia, la creatividad y la lucha por la visibilidad, estas artistas disidentes tejen una historia queer andaluza en constante evolución, mirando al pasado mientras avanzan hacia el futuro, abogando por el cambio sin renunciar a las tradiciones y colocando lo periférico en el centro del discurso cultural.

Esta relación tradición-modernidad es un reto significativo que demuestra cómo reinventar las culturas populares puede ser un acto revolucionario y emancipador y que la tradición, lejos de ser estática, es un recurso dinámico que puede utilizarse para la transformación y crítica social. De hecho, la historia andaluza nos ha demostrado que la obtención de derechos ha sido posible cuando los movimientos culturales reconfiguran sus identidades desde nuevas perspectivas, como la contracultura en los años sesenta ante la dictadura franquista. Ahora, las nuevas generaciones aspiran a trazar un camino similar desde el andalucismo cultural ante la emergencia de la extrema derecha, un camino de volantes, peinetas, mantillas y disidencia.

Sin embargo, la lucha por la inclusión del drag neofolclórico sigue siendo una ardua tarea. La resistencia al cambio proviene tanto de la derecha conservadora, que interpreta estas acciones como burlas, como desde la propia comunidad LGBTIAQ+, donde algunos las perciben como misoginia y ridiculización de la mujer. Además, la comercialización del folclore andaluz por la industria cultural amenaza con diluir su significado original y explotar lo queer con fines comerciales. Carvento y Las Niña, conscientes de esto, se aseguran de que sus obras estén arraigadas a experiencias auténticas, evitando representaciones vacías y estereotipadas y que su resistencia se convierta en un producto más del capitalismo.

Para ello, contextualizan el significado detrás de sus performances y atuendos, enraizando sus acciones en las realidades y necesidades locales, en lugar de ser simplemente productos consumibles para una audiencia general, manteniendo una crítica explícita a las dinámicas de poder cis-heteropatriarcales y construyendo comunidad. Además, hacen un uso informado de las referencias a artistas tanto actuales como pasados, investigando su cultura andaluza y drag para reconocer las contribuciones de aquellos que les precedieron y asegurar que su memoria siga viva y relevante. Así, sitúan su propio trabajo en un contexto más amplio y significativo en la tradición de resistencia cultural y queer, creando nuevas narrativas intergeneracionales.

El proceso de construcción de una historia queer andaluza tampoco está exento de desafíos y contradicciones, aunque se están logrando avances en términos de visibilidad y aceptación. Las narrativas dominantes del nacionalismo conservador y cis-heteronormativas, junto con las representaciones mediáticas, perpetúan estereotipos, exoticismos y reduccionismos. Para contrarrestarlo, las drags andaluzas utilizan redes sociales como Instagram para difundir sus acciones, contribuir a la normalización de la diversidad y conectar con audiencias más amplias. En este espacio público virtual, crean lugares seguros y de comunidad queer, aumentando la visibilidad de aquello que ha sido tradicionalmente manipulado o relegado a espacios marginados y periféricos.

En este proceso de hipervisibilidad, enfrentan censura y controversia, pero esto no ha disminuido su impacto en la sociedad, sino que ha visibilizado desigualdades y reflejado la urgencia de dar voz a aquellos a quienes se les han negado derechos. Como demuestra La Carvento vestida de mantilla, cuyo cuerpo travestido no se presenta como víctima, ni como sujeto pasivo, sino como objeto político que desestabiliza los rígidos binarismos de la sociedad, sobre-exponiendo la subalternidad —como la pluma y el mariquita— desde el folclore.

De hecho, el carácter flexible del folclore, con huecos por donde la disidencia puede expresarse, ha propiciado un aumento de este tipo de producción artística contemporánea que se nutre de lo local y recupera la cultura popular en todas las regiones de España, no sólo en Andalucía. Artistas como el asturiano Rodrigo Cuevas, desmantelan las tradiciones impuestas por el franquismo, resignificándolas de manera empoderadora y revelando la complejidad de las identidades del país. En el contexto andaluz que hemos explorado, la intersección entre personas queer, folclore andaluz y nuevo andalucismo revela esa lucha por las redefiniciones identitarias, resistiendo a los estereotipos externos impuestos y desafiando percepciones internas arraigadas a la derecha conservadora.

Por ello, insistimos en que esta recontextualización creativa de elementos culturales no busca preservar las tradiciones, sino transformarlas para que reflejen la diversidad de las identidades andaluzas y empoderar tanto a su cultura como a las personas queer, creando una genealogía que encuentra en el folclore una forma de resistencia y activismo. Este empoderamiento se realiza a través de varios mecanismos: visibilizando personalidades queer marginalizadas como parte integral de la narrativa cultural del folclore andaluz y como referentes para el colectivo LGBTIAQ+, creando espacios de cohesión social y cultural como el colectivo Las Niña, y subvirtiendo estereotipos de género y culturales, incorporando iconografía, música y danza folclóricas como medio de expresiones artísticas e identitarias. Así, nos muestran que ser andaluz y ser parte de la comunidad LGBTIAQ+ no son identidades excluyentes, dándoles un sentido de pertenencia dentro de su cultura regional.

Reconociendo el potencial político y creativo de estas manifestaciones artísticas locales, entendiendo al subalterno como un sujeto con capacidad de actuación, y llevando a cabo una reescritura activa de la narrativa cultural, en la que el folclore se convierta en un espacio inclusivo que abrace la pluralidad, se puede crear un entorno propicio para la innovación cultural y la exploración de narrativas emergentes locales. Esto contribuirá a la construcción de una identidad cultural rica y dinámica para la región, desafiando instrumentalizaciones políticas que podrían amenazar su integridad. No obstante, como plantea Carvento (2023), persiste una pregunta crucial: ¿por qué un «hombre» vestido de «mujer» sigue siendo considerado un acto revolucionario?

## Referencias

Agudo Torrico, Juan y Moreno Navarro, Isidoro (coords.), 2012. *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla: Aconcagua Libros.

- Barea, Carlos (ed.), 2023. *Flores para Lola: Una mirada queer y feminista sobre La Faraona*. Barcelona: Egales.
- Borrego Castellano, Carmela, 2022. *Encarnando el territorio: Feminismo(S) Andaluz(ES)*. Madrid: Kaótica Libros.
- Cáceres Feria, Rafael y Valcuende del Río, José María, 2014. Globalización y diversidad sexual, gays y marikuitas en Andalucía. *Gazeta de Antropología*, n° 30(3), artículo 07.
- Campo Tejedor, Alberto del, 2022. El humor andaluz: ¿estereotipo castizo o recurso contracultural? En: González Alcantud, José Antonio (ed.). *Sur: De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid: Abada, pp. 247-266.
- Carvento, Carlos, 2023. Entrevista personal por Rosa Cortázar Meléndez, 21 de octubre de 2023.
- Centro Centro, 2023. Elogio de lo cursi. 2023. [en línea]. [consulta: 1 de diciembre de 2023]. Disponible en: <https://www.centrocentro.org/exposicion/elogio-de-lo-cursi>.
- Frampton, Kenneth, 2005. Hacia un regionalismo crítico: seis puntos para una arquitectura de resistencia. *Taller Rigotti. Biblioteca de textos*, 4.
- Gallego, Mar, 2020. *Como vaya yo y lo encuentre: Feminismo Andaluz y otras prendas que tú no veías*. España: Libros.com.
- García Canclini, Néstor, 2009. ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia? *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n° 7, pp. 15-36.
- García García, Lidia, 2022. ¡Ay, campaneras! *Canciones para seguir adelante*. España: Plan B.
- García García, Lidia, 2023. «*El vino en un barco*»: la copla en las prácticas camp españolas. [tesis doctoral]. Murcia: Universidad de Murcia.
- García Fernández, Javier, 2022. Teoría marxista, cuestión nacional y anti-imperialismos en la segunda ola del andalucismo político (1970-1979). En: González Alcantud, José Antonio (ed.). *Sur: De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid: Abada, pp. 61-84.
- González Alcantud, José Antonio (ed.), 2022. *Sur: De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*. Madrid: Abada.
- Hebdige, Dick, 2004. *Subcultura: El significado del estilo*. Barcelona: Paidós.
- Hobsbawn, Eric y Ranger, Terence (eds.), 2002. *La invención de la tradición*. Barcelona: Crítica.
- Jurado, Jesús, 2022. *La generación del mollete: Crónica de un nuevo andalucismo*. Madrid: Lengua de Trapo.
- La Rosa del Vietnam, 2008. El accidente de Ocaña con el disfraz de Sol. [en línea]. [consulta: 1 de octubre de 2023]. Disponible en: <http://larosadelvietnam.blogspot.com/el-accidente-de-ocaa-con-el-disfraz-de.html>.
- La Térmica, 2023. *Cantares Queer: Poesía, drag y pensamiento* [vídeo en línea], 24 de septiembre de 2023 [consulta: 5 de mayo de 2024]. Disponible en: <https://www.youtube.com/v=pvjpphpGq5k>.
- López Rodríguez, Fernando, 2016. Meter el dedo en la llaga: la fragilidad en el baile flamenco. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, pp. 279-285. <https://doi.org/10.6018/daimon/268641>.
- López Rodríguez, Fernando, 2020. *Historia queer del flamenco. Desvíos, transiciones y retornos en el baile flamenco (1808-2018)*. Barcelona: Egales.
- MACBA, 2012. Campconceptualismos del sur. Tropicamp, políticas performativas y subalternidad. [en línea] [consulta: 5 de octubre de 2023]. Disponible en: <http://www.macba.cat/es/exposiciones-actividades/actividades/campconceptualismos-sur>.
- Maricón de España, 2022. Sobre el proyecto. [en línea]. [consulta: 4 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://maricondeespana.bigcartel.com/sobre-el-proyecto>.
- Martino, Ernesto de, 2008. *El folclore progresivo y otros ensayos*. Barcelona: MACBA.
- Mérida Jiménez, Rafael (ed.), 2018. *Ocaña. Voces, ecos y distorsiones*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Moreno Navarro, Isidoro (coord.), 2008. *La identidad cultural de Andalucía: aproximaciones, mixtificaciones, negacionismo y evidencias*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Museo Reina Sofía, 2018. Modos de hacer, formas de saber, historias que narrar. [en línea]. [consulta: 1 de mayo de 2024]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/x-aniversario-master-arte-contemporaneo>
- Museo Reina Sofía, 2023. Apuntes para un tiempo aparte. [en línea]. [consulta: 1 de mayo de 2024]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/apuntes-tiempo-aparte>.
- Museo Reina Sofía, 2024. Doble Reina. [en línea]. [consulta: 1 de mayo de 2024]. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/actividades/doble-reina>.
- Navarro, Alicia, 2021. Cruising Iberia o 'abrir el ojo' de la mariposa. Oralidad corporal, caza sexodisidentes y sociabilidad flamenca en el paralelo andaluz gay-ciudad. En: Cuevas, J. (ed.). *Cruising Torremolinos. Cuerpos, territorio y memoria*. Valencia: Tirant humanidades, pp. 145-191.
- Pascual, Jesús, 2022. Dialogarte. *Revista ímpetu*, 9, pp. 11-20. [consulta: xx de xxxx de xxx]. Disponible en: [https://www.revistaimpetu.org/\\_files/ugd/bb27af66e0dda43688a8e47f673047a7f.pdf](https://www.revistaimpetu.org/_files/ugd/bb27af66e0dda43688a8e47f673047a7f.pdf).
- Pascual, Jesús, 2023. *Querer como las locas. Pasiones maricas ocultas en la copla de Rafael de León*. Córdoba: Cántico.
- Peña Andaluza La Gata, 2021. Semana Santa de Carvento: Folklore y Activismo. [en línea]. [consulta: 4 de agosto de 2023]. Disponible en: <https://lagataandaluza.com/semana-santa-carvento/>.
- Platero R. Lucas y Rosón, María, 2019. 'Neither male or female, just Falete': Resistance and queerness on Spanish TV screens. *Catalan journal of communication & cultural studies*, vol. 11, n° 1, pp. 133-143.
- Preciado, Paul B., 2012. La Ocaña que merecemos. Campconceptualismo, subalternidad y políticas performativas. En: Romero, Pedro G. al. *Ocaña, 1973-1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, pp. 72-169.

- Rina Simón, César, 2020. *El mito de la tierra de María Santísima. Religiosidad popular, espectáculo e identidad*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces.
- Robbins, Jill, 2009. Andalucía, el travestismo y la mujer fálica: Plumas de España, de Ana Rossetti. *Lectora: revista de dones i textualitat*, n° 15, pp. 135-158. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Lectora/article/view/218568>.
- Scott, James, 2003. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Navarra: Txalaparta.
- Vellojín Aguilera, Guillermo, 2017. Retrato intermitente. El documental como dispositivo historiográfico. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° extra 26, pp. 861-876. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6123158>.

### Filmografía

- Carvento, Carlos, 2022. *Maricón de España, puesta en valor del movimiento marica*.
- Pascual, JESÚS, 2019. *Mi Arma*. Delirio Films.
- Pascual, JESÚS, 2022. *¡Dolores, Guapa! Sala 46*.
- Pons, Ventura, 1978. *Ocaña, retrato intermitente*. Prozesa.

### Obras

- @ccarvento. *Mantilla* [Publicación en Instagram], 23 de abril de 2019, <https://www.instagram.com/p/BwnFtsdBd-v/>.
- @ccarvento. *Feria exportada* [Publicación en Instagram], 23 de septiembre de 2021, <https://www.instagram.com/p/CUKdo3pDhSz/>.
- @ccarvento. *Besamanos* [Publicación en Instagram], 18 de mayo de 2023, <https://www.instagram.com/p/CsYjZVOKGBp/>.
- @larosariomolina. *RocíoCore* [Publicación en Instagram], 6 de octubre de 2022, [https://www.instagram.com/reel/CjX98q\\_DZZ\\_/](https://www.instagram.com/reel/CjX98q_DZZ_/).
- @larosariomolina. *Amanecer* [Publicación en Instagram], 18 de octubre de 2023, <https://www.instagram.com/reel/Cyif2qvts3Q/>.
- @pakitaspain. *Constelación Pakitañí* [Publicación en Instagram], 17 de junio de 2023, <https://www.instagram.com/p/CtmMg2CtMft/>.