



UNIVERSITAS
Miguel Hernández

Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche
Doble Grado en Comunicación Audiovisual y Periodismo
Trabajo de Fin de Grado
Curso académico 2023/2024

TRABAJO FIN DE GRADO:

**La Influencia del Folclore en la Construcción de la Identidad de Género: El
Papel de las *Drag Queens* en la Narrativa Audiovisual Española**

TIPO A: Teórico de revisión e investigación bibliográfica

ESTUDIANTE: José Ignacio Vaquero Mongil

TUTOR: Vicente Javier Pérez Valero

Resumen

Este trabajo presenta una revisión bibliográfica en torno a la construcción social y cultural de la identidad de género, centrándose en cómo el folclore ha influido en dicha construcción dentro de la sociedad española y cómo estos aspectos se reflejan en la comunicación audiovisual en la actualidad. Se exploran las maneras en que las tradiciones y expresiones folclóricas han moldeado las percepciones y actitudes hacia la identidad de género, facilitando la visibilidad y aceptación de la disidencia de género. En este contexto, se presta especial atención al papel de las *drags queens* como figuras emblemáticas e iconos en el ámbito audiovisual que han desafiado las normas de género tradicionales. En este proyecto no solo se destaca cómo el folclore ha influenciado en las dinámicas de género, sino también cómo ha desempeñado un papel activo en la promoción de una mayor comprensión y apertura hacia la pluralidad de identidades de género, especialmente a través de los medios audiovisuales. Se examinan estas influencias culturales a través de la figura *drag* como medio de influencia a trasladar su mensaje en la narrativa audiovisual española, con especial énfasis en el cine y la televisión.

Palabras clave: Identidad de género, Folclore, Disidencia de género, *Drag queens*, Narrativa española, Travestismo

Abstract

This paper presents a bibliographic review focusing on the social and cultural construction of gender identity, with a particular emphasis on how folklore has influenced this construction within Spanish society and how these aspects are reflected in contemporary audiovisual communication. It explores the ways in which traditional and folkloric expressions have shaped perceptions and attitudes towards gender identity, facilitating the visibility and acceptance of gender nonconformity. In this context, special attention is given to drag queens as emblematic figures and icons in the audiovisual field who have challenged traditional gender norms. This project not only highlights how folklore has influenced gender dynamics but also how it has played an active role in promoting greater understanding and openness towards a plurality of gender identities, particularly through audiovisual media. These cultural influences are examined through the drag figure as a medium for conveying messages in Spanish audiovisual narrative, with a particular focus on cinema and television.

Keywords: Gender identity, Folklore, Gender nonconformity, Drag queens, Spanish narrative, Travestisim



ÍNDICE

1. Introducción	4
1.1 Introducción	4
1.2 Objetivos de la investigación e hipótesis	5
2. Metodología	6
3. Estado en cuestión	7
3.1 Trayectoria Histórica: La Represión de la Diversidad Sexual en España	8
3.1.1 Paco España: Icono del Transformismo en la Transición y su Representación en los Medios	11
3.2 Los <i>Men's Studies</i>	12
3.2.1 Diferencias conceptuales	12
3.3 El folclore como identidad cultural en España	13
3.3.1 El triunfo del flamenco como imagen del régimen	15
3.4 Referentes del travestismo español: las Cantantes Folclóricas en la Identidad Escénica en España	17
3.4.1 El caso de “La otra Lola”	18
3.4.2 La noche de Torremolinos: Entre Libertad y la Represión	21
3.4.3 Sara Montiel: Ícono y Musa del Colectivo	23
3.5 Representación <i>Queer</i> en el Cine Español: Análisis de Productos Audiovisuales del s. XX	26
3.5.1 <i>Vestidas de azul</i> (Antonio Giménez – Rico, 1983)	27
3.5.2 <i>Tacones Lejanos</i> – Pedro Almodóvar (1991)	28
4. Resultados	29
4.1 El Transformismo en los Medios Audiovisuales en España en el siglo XXI	29
4.1.1 <i>Vestidas de Azul</i> – Claudia Costafreda, Mikel Rueda, Ian de la Rosa (2023)	31
4.1.1.1 Representación Visual y Estética del Folclore	31
4.1.2 El Fenómeno <i>Drag Race España</i>	33
4.1.3 Referentes estéticos en el panorama <i>drag</i> actual	34
5. Conclusión	37
6. Bibliografía	38
7. Webgrafía	41
8. Audiografía	41

1. INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS E HIPÓTESIS.

1.1 Introducción

La concepción del género no ha sido uniforme a lo largo de la historia. Existen regiones y culturas que, desde hace siglos, han reconocido y coexistido con lo que se denomina "tercer género". En muchos casos, los conflictos surgieron con la llegada de los colonizadores, quienes impusieron sus propias perspectivas a sociedades y culturas en las que el tercer género no solo tenía una presencia significativa, sino que también desempeñaba roles específicos y altamente valorados. Los *muxes* en México, las *hijras* en India y Bangladesh o las *vírgenes juramentadas* son ejemplos de un tercer género que hoy en día –en algunos casos– se ha asimilado al transgénero, o al gay a la lesbiana.

Estas diferencias culturales han llevado a analizar la disidencia de género en la sociedad española y cómo se ha vendido a través de los medios audiovisuales un producto comercial, turístico y estético, que ha servido –en parte– a dar visibilidad a diferentes identidades de género. Cuando hablamos de identidad, tener un referente –visibilizado en muchas ocasiones a través de los medios– durante nuestra infancia y adolescencia puede marcar la diferencia entre vivir y sufrir.

En el caso de la sociedad española, el folclore emerge como un componente crucial en este proceso, desempeñando un papel significativo en la configuración de las normas y expectativas de género a lo largo de la historia. El cine y la televisión sirven como un espejo que refleja dinámicas culturales, creando un modelo o figura de lo que se conoce como *drag queen* muy característico y diferente, por su estética, a otras partes del mundo. Para entender por qué este símbolo es tan característico en la sociedad ibérica, es crucial examinar la historia de la represión de la homosexualidad en España y el surgimiento de la conciencia LGTBI en el país. Durante el franquismo, la copla se convirtió en la música popular a través de la cual se abordaban temas prohibidos fuera del ámbito del espectáculo, permitiendo así tratar asuntos que de otro modo estaban censurados.

A menudo se asocia equivocadamente la copla con el régimen franquista, cuando en realidad su origen es anterior, como se puede observar en las películas de Imperio Argentina que se

estrenaron durante la Segunda República (Fernández, 2022). La copla durante el franquismo se convirtió en un medio crucial para abordar temas prohibidos, desarrollando una estética marcada por el simbolismo y un apego a la tradición, donde el vestuario, proyectaba una imagen idealizada de la mujer española, mientras que la puesta en escena reflejaba el tono fatalista de sus letras, cargadas de emociones como el desamor y la traición. Este conjunto de elementos no solo reforzaba la conexión de la copla con las raíces populares y folclóricas de España, sino que también influenciaba profundamente el cine y la cultura visual de la época, perpetuando una estética que, aunque utilizada por el régimen para promover ciertos valores tradicionales, contenía en su ambigüedad la capacidad de subvertir esos mismos valores al abordar de manera velada temas tabúes como el amor prohibido y la disidencia de género. Como comenta Lidia García, creadora del podcast *¡Ay, Campaneras!* e investigadora de la Universidad de Murcia (Podium Podcast, 2020):

Existe una paradoja de que la copla fuese utilizada por el Franquismo mientras que a su vez ha vehiculado tradicionalmente gran parte de las expresiones de disidencia de género de nuestro país como demuestra la larga historia del travestismo en torno a la figura de la folclórica (Correa, 2020).

Esta paradoja, en la que la copla se convirtió en un medio tanto de control ideológico como de resistencia cultural, es fundamental para entender la compleja relación entre folclore, disidencia de género, y su representación audiovisual en España. Esta dinámica ha moldeado la identidad cultural española y su proyección en los medios, centrando la figura de la *drag queen* como heredera de esta tradición subversiva y siendo la causante - entre otros muchos elementos - de una seña distintiva dentro de la “marca España” en su representación en el cine y la televisión contemporáneos.

1.2 Objetivos de la investigación e hipótesis.

El objetivo general que se busca en este proyecto es analizar la influencia del folclore en la narrativa audiovisual en España alrededor de la disidencia de género y el transformismo. Entre los objetivos específicos encontramos:

1. Identificar elementos folclóricos en la dirección de arte en obras audiovisuales para la creación de marca España.

2. Analizar cómo se representa las identidades de género y la diversidad en la narrativa audiovisual en la televisión (antes como algo marginal y ahora como algo convencional) que incorpora elementos del folclore.
3. Explorar la evolución histórica investigando cómo ha evolucionado la incorporación del folclore en obras audiovisuales del s XXI
4. Analizar cómo el contexto cultural y social de España influye en la representación del transformismo en los medios audiovisuales
5. Identificar patrones narrativos y estéticos recurrentes en la estética de las obras audiovisuales en la actualidad.

Dado el enfoque y los objetivos de la investigación, planteo la siguiente hipótesis que se responde – desde una perspectiva personal y a la que estoy seguro de que hay opiniones diversas – en el apartado de conclusiones:

¿Es en la actualidad, la incorporación de elementos folclóricos en la representación de las *drags queens* dentro de la narrativa audiovisual ibérica, una estrategia comercial para visibilizar un producto que tiene como trasfondo una atención mediática y la monetización de las identidades de género, o estos elementos reflejan verdaderamente una auténtica integración cultural que enriquece la identidad española al fusionar tradición con disidencia de género?

1. METODOLOGÍA

Este proyecto adopta un enfoque inductivo, el cual es particularmente adecuado para el tema investigado. El método inductivo se basa en la observación detallada y el análisis de casos concretos para extraer conclusiones más amplias sobre el fenómeno estudiado.

El proceso de investigación, una vez sabido cómo se debía enfocar, comenzó con una revisión bibliográfica de literatura existente sobre la construcción social y cultural de la identidad de género, con un enfoque particular en cómo el folclore ha influido en esta construcción dentro de la sociedad ibérica. Se han consultado fuentes como *El Folclore y la Identidad de Género en España* de Fernández (2019) o el artículo *Drag Queens y Cultura Popular: Un análisis Audiovisual* de García (2021). Además, otro de los primeros pasos fue identificar películas y programas de televisión clave que ejemplifiquen la influencia del folclore en la representación de la disidencia de género. Por ejemplo, se ha seleccionado la película *Tacones Lejanos* (1991) de Pedro Almodóvar y *Vestidas de Azul* (1983) de Antonio Giménez-Rico, ya que ambas abordan temas de género y sexualidad con un trasfondo cultural que incluye elementos

folclóricos. Cada obra ha sido analizada para examinar cómo el vestuario y las referencias a la tradición española se utilizan para explorar las identidades queer en un contexto de represión social. Además, se ha llevado a cabo un análisis de la adaptación de Antonio Giménez-Rico, la miniserie dirigida por Mikel Rueda, Claudia Costafreda e Ian de la Rosa: *Vestidas de Azul* (2023) que ha servido para poder apreciar las diferencias culturales y la evolución de la sociedad española alrededor de este tema.

La recolección de datos incluyó el visionado de estas y otras obras, acompañado por un análisis detallado de elementos como la dirección de arte, el vestuario y la caracterización de los personajes. Además, se llevaron a cabo diferentes comparaciones entre las obras para identificar cómo ha evolucionado la representación de la disidencia de género a lo largo del tiempo y cómo el folclore ha sido un elemento constante pero transformador de estas representaciones.

Por último, se ha procurado que las conclusiones surjan directamente del análisis de las obras examinadas, en lugar de aplicar una teoría preestablecida desde el principio con el objetivo de que estas permanezcan abiertas a debate y se vayan desarrollando a medida que se exploran los datos creando nuevas perspectivas que no se habrían considerado al principio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

A medida que la discusión sobre la disidencia de género y la representación LGTBIQ+ ha ganado visibilidad en la esfera pública, ha surgido la necesidad de analizar cómo estos temas se entrelazan con la rica tradición folclórica española. La relevancia de la investigación radica en la capacidad de mostrar cómo las tradiciones culturales pueden servir tanto de vehículo de resistencia como de perpetuación de estereotipos. En un momento en el que la diversidad de género está ganando un reconocimiento sin precedentes, comprender el papel que juegan los medios en la construcción y difusión de estas identidades es crucial.

Históricamente, los estudios de folclore y género en España han abordado la copla, el flamenco y otras formas culturales como espacios de expresión de la disidencia de género, especialmente en contextos de represión como el franquismo (González Lucini, 2001). La representación en cine y televisión de personajes trans y drag han ido en aumento, señalando cómo estas figuras desafían las normas de género tradicionales y ofrecen nuevas narrativas sobre la identidad (García-Sánchez, 2017; Vera-Aguedo, 2020). Sin embargo, hay una relativa escasez de estudios

que conecten directamente estas representaciones con el legado del folclore español y su impacto en la construcción de dichas identidades (Hernández, 2015).

En la actualidad, el tema de la disidencia de género en el audiovisual español ha cobrado mayor importancia, especialmente con la popularización de programas como *Drag Race España* (Atresmedia Studios, 2021) y series como *La Veneno* (Calvo & Ambrossi, 2020), que han puesto en el centro del debate público las cuestiones de género y su representación mediática (Cruz, 2021). Estos productos culturales no solo han ganado popularidad dentro de España, sino que también han proyectado una imagen particular de la cultura ibérica a nivel internacional, destacando la influencia del folclore en la estética y la narrativa audiovisual (Borges, 2020). Sin embargo, la conexión entre folclore y disidencia de género sigue siendo un campo fértil para la investigación. La forma en que la estética del folclore, con sus trajes, música y tradiciones, se han entrelazado con la representación de las *drags queens* y otras identidades de género en los medios, aún necesita ser explorada en profundidad (Martínez Expósito, 2016).

La mayoría de los estudios se han centrado en aspectos generales de la disidencia de género o en la historia del transformismo, sin un análisis detallado de como el folclore ha sido utilizado y resignificado en las representaciones audiovisuales contemporáneas (Peris Blanes, 2015).

Esta investigación se justifica por la necesidad de llenar estas lagunas, aportando una perspectiva que conecte de manera explícita el folclore con la narrativa audiovisual en la representación de la disidencia de género. Al hacerlo, no solo contribuirá a un mayor entendimiento de la cultura popular española, sino que también ofrecerá nuevas herramientas para analizar cómo se construyen y difunden las identidades de género a través de los medios. Además, este proyecto permitirá reflexionar sobre el papel del folclore en la creación de un “producto cultural” que, aunque enraizado en tradiciones antiguas, sigue siendo relevante y poderoso en la cultura mediática actual (Navarro, 2020).

3.1 Trayectoria Histórica: La Represión de la Diversidad Sexual en España

La historia de la represión homosexual en España está profundamente vinculada con el régimen franquista, que ejerció un control estricto sobre la moral y la conducta social durante casi cuatro décadas de poder. Desde el inicio de la dictadura de Francisco Franco en 1939, la homosexualidad fue severamente castigada, y la moral católica, que permeó gran parte de la legislación y la vida pública, convirtió a las personas LGTBIQ+ en objetivos de persecución legal y social.

Uno de los instrumentos más notables de esta represión fue la Ley de Vagos y Maleantes, modificada en 1954 para incluir a los homosexuales como sujetos de sanción. Esta ley permitía la detención y confinamiento de personas en campos de trabajo o en instituciones correccionales sin necesidad de juicio formal, justificando la medida bajo la idea de “rehabilitar” a los individuos considerados desviados o peligrosos para el orden público. En 1970, esta legislación fue reemplazada por la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que continuó estigmatizando a la comunidad homosexual, aunque presentaba ciertas reformas (Vázquez García & Cleminson, 2010).

Durante este periodo de represión, los medios de comunicación y el entretenimiento se convirtieron en una de las pocas vías a través de las cuales se podía abordar, aunque de manera limitada y ambigua, la temática de la diversidad sexual. La copla, por ejemplo, se transformó en un canal crucial para tratar temas prohibidos fuera del ámbito del espectáculo. A través de las letras llenas de simbolismo y una estética que idealizaba el dolor, el desamor, y la traición, la copla desarrolló un lenguaje codificado que permitía discutir asuntos censurados, como la homosexualidad, en el rígido contexto moral del franquismo (García Lorca, 2020). En las producciones audiovisuales de la época, comenzó a emerger la figura del “mariquita”, un estereotipo de hombre afeminado, que, aunque a menudo era caricaturizado, abrió un espacio para la representación de la disidencia de género (Mira, 2004).

Durante los 70, se adopta un enfoque en el que se ve la homosexualidad como una desviación susceptible a la “rehabilitación”. Este enfoque queda plasmado en la Ley 16/1970, de 4 de agosto, de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que reemplazó la Ley de Vagos y Maleantes, permitiendo la aplicación de medidas de seguridad y rehabilitación a quienes “realicen actos de homosexualidad” (art. 2.3). Los homosexuales condenados eran clasificados según su rol sexual y distribuidos en diferentes instituciones penitenciarias: los considerados “activos” eran enviados a la prisión de Huelva, mientras que los “pasivos” eran destinados a la prisión de Badajoz. Este sistema reforzaba la creencia patológica de que los homosexuales “pasivos” eran pervertidos por los “activos”, perpetuando estigmas profundamente arraigados en la sociedad de la época.

Las instituciones penitenciarias se convirtieron en centros de tortura donde se practicaban las llamadas terapias de aversión, destinadas a “curar” la homosexualidad. Estas incluían métodos

inhumanos como el electroshock, la hormonación forzada y la lobotomía. El electroshock, en particular, consistía en aplicar descargas eléctricas a los prisioneros mientras se les mostraban imágenes eróticas de hombres, interrumpiendo las corrientes cuando se les presentaban imágenes de mujeres, y viceversa en el caso de las lesbianas (Junquera, 2006). La lobotomía, una práctica devastadora que consistía en extirpar partes del cerebro consideradas responsables de la “devastación”, se llevó a cabo en la infame cárcel de Carabanchel, un símbolo de horror en la represión franquista (Cervera, 2022).

A pesar de la brutalidad del régimen, la resistencia comenzó a tomar forma. Inspirados por los disturbios de Stonewall en 1969 en Nueva York, un grupo de activistas catalanes, encabezados por Francesc Francino y Armand de Fluvià, fundaron en 1970 el Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH). Este grupo clandestino se enteró de los sucesos de Stonewall a través de la revista gay francesa ARCAIDE, que llegó a España de forma clandestina, sorteando la censura franquista (Estapé, 2021). Con el apoyo de los editores ARCAIDE, Francisco y Fluvià lanzaron en 1972 el fanzine AGHOIS, una publicación subversiva que difundió las ideas y noticias del movimiento homosexual internacional en España, ayudando a forjar una identidad y conciencia colectiva entre los homosexuales españoles.

El fin de la dictadura y la llegada de la democracia en 1975 trajeron consigo una mayor liberalización y modernización de las costumbres, aunque la homofobia institucional y social continuó siendo un desafío. Además, aún se consideraba una enfermedad mental por la Organización Mundial de la Salud (OMS), una clasificación que se mantendría hasta 1990. La transición a la democracia permitió que los medios de comunicación empezaran a explorar con mayor libertad temas relacionados con la sexualidad y el género. Sin embargo, esta visibilidad recién ganada también reflejaba los conflictos y tensiones de la sociedad española de la época, donde la representación de la diversidad sexual en los medios oscilaba entre la celebración del “destape” cultural y la perpetuación de estereotipos dañinos (García Lorca, 2020; Mira, 2004). Ese mismo año, Fluvià fundó el Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC), que se convirtió en el principal bastión del activismo homosexual en España. En 1976, este frente abrió el Institut Lambda en Barcelona, un centro que ofrecía apoyo y orientación a homosexuales en situaciones de exclusión social, y que sigue funcionando hoy en día bajo el nombre de Casa Lambda (Casa Lambda, s.f)

El FAGC organizó la primera gran manifestación por los derechos homosexuales en España el 26 de junio de 1977, conmemorando los disturbios de Stonewall. La marcha, que tuvo lugar en Las Ramblas de Barcelona, reunió a más de 4.000 personas y enfrentó una feroz represión por parte de la policía, conocida como “los grises”. A pesar de las detenciones y la violencia policial, la manifestación marcó un hito en la lucha por los derechos homosexuales en España, abriendo el camino para futuras reivindicaciones. En 1978, se convocaron manifestaciones en Barcelona, Madrid y Sevilla. Mientras que la de Barcelona fue prohibida, la de Madrid reunió a más de 10.000 personas.

Finalmente, el gobierno de Suárez derogó la ilegalidad de la homosexualidad, aunque la completa desaparición de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social no se produciría hasta 1995, y los expedientes de peligrosidad no serían eliminados hasta el año 2005.



Figura 1: Primera marcha del orgullo en Madrid. Fuente:BanderasLGTB (1978)

3.1.1 Paco España: Icono del Transformismo en la Transición y su Representación en los Medios.

Paco España se convirtió en uno de los referentes más emblemáticos del transformismo en España durante la Transición. Su figura es fundamental para comprender cómo el

transformismo escénico no solo sobrevivió a la represión del franquismo, sino que floreció en un periodo de cambio sociopolítico marcado por la liberalización de costumbres.

El artista se destacó por sus habilidades para imitar a grandes figuras femeninas de la copla, lo que permitió desarrollar un estilo único que combinaba elementos de la cultura popular con un enfoque paródico y transgresor. Durante una época en la que la censura y la represión eran dominantes, su actuación en escenarios pequeños y en televisión fueron un acto de resistencia cultural. Según Mira (2004), el transformismo de Paco España no solo servía como entretenimiento, sino que también cuestionaba las construcciones tradicionales de género al desdibujar las líneas entre lo masculino y lo femenino en un contexto público y masivo.

Su representación en los medios de comunicación fue significativa, ya que, a través de sus actuaciones, tanto en el teatro como en la televisión, logró llevar el transformismo público más amplio. Su presencia en la pantalla durante los años de Transición hizo que se convirtiese en un punto de referencia para la comunidad LGTBIQ+, ofreciendo una visibilidad hasta entonces negada, colaborando con figuras del espectáculo e introduciendo temas de disidencia de género de manera sutil pero efectiva.

Su estilo estaba cargado de ironía, pero era también un reflejo del espíritu de una época en la que la sociedad española comenzaba a sacudirse las ataduras de la dictadura. Los medios de comunicación, aunque aún limitados por la censura y las normas sociales, se convirtió en un espacio donde la figura del “mariquita” o el transformista podía desafiar los estereotipos y abrir nuevos caminos para la expresión de la identidad de género. Según Correa (2020), la presencia de Paco España en los medios no solo rompió barreras, sino que también ayudó a normalizar la diversidad de género de un país en plena transición hacia la democracia.



Figura 2: Paco España. Fuente: Vanity Fair

3.2 Los *Men's Studies*

Los *Men's Studies* surgieron en los ochenta como una disciplina académica dentro de los estudios de género en respuesta a la necesidad de analizar la construcción social de la masculinidad y sus múltiples expresiones. Mientras que los estudios de género inicialmente se centraron en la opresión de las mujeres y en la deconstrucción de los roles de género femeninos, los *Men's Studies* se enfocan en entender cómo se construye, perpetúan y desafían las ideas tradicionales de la masculinidad. Estos son fundamentales para entender cómo la construcción de la masculinidad en la cultura ibérica ha influido en la representación del transformismo y la disidencia de género en los medios audiovisuales. La disciplina ayuda a contextualizar cómo las normas de género dictan lo que es “aceptable” para los hombres son desafiadas por figuras como las *drags queens* u otros artistas.

En la narrativa audiovisual española, la masculinidad tradicional ha sido la masculinidad hegemónica, representando a lo largo de las décadas personajes que encarnan figuras del “hombre fuerte”, lo cual se observa en las películas bélicas del franquismo o en los dramas sociales de la posguerra. Según Boninino (2003) la masculinidad hegemónica es:

No solo una manifestación predominante, sino que tal queda definida como modelo social hegemónico que impone un modo particular de configuración de la subjetividad, la corporalidad, la posición existencial del común de los hombres y de los hombres comunes, e inhibe y anula la jerarquización social de las otras masculinidades.

Los *Men's Studies* ofrecen un marco útil para entender el travestismo escénico en España especialmente durante la Transición ya que estas prácticas, no solo reflejaban, sino que también desafiaban las construcciones de género dominantes. A través de la parodia y la subversión, estos actos performativos no solo cuestionaban la masculinidad hegemónica, sino que también ampliaban las posibilidades de expresión de género, ofreciendo una crítica implícita al sistema de género binario y al régimen autoritario que sostenía.

3.2.1 Diferencias conceptuales

Dentro del marco de *los Men's Studies*, es fundamental diferencias entre conceptos clave ya que cada uno implica distintas comprensiones de la masculinidad y su relación con la expresión de género, importantes para la correcta comprensión del actual proyecto de investigación.

El travestismo se refiere a la práctica de vestirse con ropa de género opuesto, y puede realizarse por diversas razones, incluyendo la expresión de identidad, el entretenimiento o el placer sexual (Hirschfeld, 1910; Zúñiga, 2019). En contraste, el término *drag queen* se refiere a una persona, generalmente masculina, que se viste y actúa de manera exageradamente femenina para fines de entretenimiento, a menudo con un enfoque de parodia o la sátira a los roles de género (Baker, 1994). El transformismo, según Lombardi (2017) “se caracteriza por la capacidad del artista para navegar entre distintas identidades de género, pero también entre diferentes personalidades, usando maquillaje, vestuario y gestos para construir cada personaje”.

La disidencia de género es un término más amplio que abarca todas las expresiones de género que desafían las normas binaristas tradicionales, incluyendo, pero no limitándose a personas travestis, *drags queens* y otros individuos que transgreden las expectativas de género de la sociedad (Butler, 1990). Por último, la identidad de género se refiere al sentido interno y profundamente personal que tiene una persona de su propio género, que puede o no coincidir con el sexo asignado al nacer (*American Psychological Association*, 2015).

Así, históricamente el transformismo ha tenido una presencia significativa en la cultura escénica española, desde el teatro isabelino hasta la zarzuela y el género chico. Sin embargo, durante la Transición española, el transformismo adquirió un nuevo valor performativo al subvertir las normas de género en un contexto de liberalización y cambio social. Artistas como Paco España no solo adoptaban la feminidad en escena, sino que ironizaba sobre los roles de género, haciendo visible la distancia entre la imitación y la realidad. Esta parodia camp del travestismo no solo desafiaba la masculinidad tradicional, sino que también ponía en cuestión la moral restrictiva impuesta por el régimen franquista.

El concepto del travestismo escénico también se conecta con la construcción del “sujeto homosexual” en la cultura española. Autores como Alberto Mira sugieren que el afeminamiento en el travestismo ha sido una forma persistente de expresar la disidencia sexual, utilizando la ironía para cuestionar la supuesta esencia de los roles de género. Esta tradición de subversión a través del travestismo, que remonta al siglo XIX con transformistas como Leopoldo Fregoli, se continuó y evolucionó en la Transición española, donde el travestismo no solo se utilizó como una forma de entretenimiento, sino también como una herramienta para criticar y dismantelar las normas de género impuestas.

3.3 El folclore como identidad cultural en España

El folclore como legado cultural ha sido modelado a través de siglos de evolución, desde sus raíces en la mezcla de tradiciones cristianas, musulmanas y judías, hasta su consolidación como símbolo de identidad española en los siglos XIX y XX. La música, la danza, la arquitectura y las festividades andaluzas, como la Semana Santa y las corridas de toros han sido elementos fundamentales en la configuración del nacionalismo español, especialmente tras la pérdida de las últimas colonias en 1898. En un esfuerzo por redefinir la nación, se recurrió a la exaltación de ese folclore andaluz, que simbolizaba una España que buscaba reafirmarse en el escenario internacional (Nuñez Seixas, 2007).

Durante este período de redefinición nacional, la cultura popular andaluza se integró profundamente en la narrativa nacionalista, con manifestaciones en la música o la pintura. Compositores como Manuel de Falla y Joaquín Turina incorporaron elementos del flamenco y otros sonidos andaluces en sus obras, contribuyendo a la difusión internacional de la imagen de una España fuertemente asociada con Andalucía (Porrás Castro, 2011). Este proceso consolidó la imagen andaluza no solo dentro del imaginario nacional, sino que la proyectó como un símbolo español hacia el exterior.

La figura de la “cantaora” flamenca, con su indumentaria característica y su potente presencia escénica, junto con el arquetipo de la mujer andaluza idealizada en la cultura popular, se empezaron a convertir en referentes estéticos fundamentales para las *drags queens* españolas. Las artistas empezaron a recurrir al folclore andaluz para construir sus identidades escénicas, adaptando elementos icónicos como el traje de flamenca, el mantón de Manila, y el peinado con flores, celebrando y desafiando al mismo tiempo las normas de género tradicionales (Reina Palazón, 1996).

3.3.1 El triunfo del flamenco como imagen del régimen

Durante el régimen franquista (1939 – 1975), el flamenco fue instrumentalizado por el Estado como una imagen representativa de la identidad nacional, transformándose en un símbolo de “españolidad” que el régimen quería proyectar tanto a nivel interno como externo.

El flamenco, que originariamente era una expresión cultural de las clases bajas y comunidades marginadas como los gitanos, fue adaptado y promovido por el franquismo para servir sus fines propagandísticos. El régimen de Franco buscaba construir una identidad nacional homogénea

y, en ese proceso, exaltó el flamenco como una de las manifestaciones culturales “auténticas” de España. Esta exaltación se tradujo en un fenómeno que algunos académicos han denominado la “nacionalización del flamenco” (Machin – Autenrieth, 2017).

Bajo la dictadura, el flamenco fue promovido a través de diversos medios, incluidos festivales, turismo y cine, transformándolo en un producto de consumo masivo. En este proceso, el flamenco perdió parte de su carácter subversivo y pasó a ser una herramienta legítima del régimen, utilizada para proyectar una imagen de España como un país exótico, colorido y sobre todo, unido. Los festivales de flamenco, como los organizados en ciudades como Sevilla, Jerez o de La Unión en Cartagena, fueron impulsados y patrocinados por el Estado, y se convirtieron en un evento que atraían tanto a la élite local como a turistas internacionales, contribuyendo a la “folclorización” del flamenco (Mitchell, 1994).

El cine fue otro de los medios clave en la difusión del flamenco como imagen del régimen. Películas como *Los amores de Carmen* (Vidor, 1948) o *Los Tarantos* (Rovira-Beleta, 1963) ayudaron a consolidar la imagen del flamenco en la cultura popular, presentándola como un símbolo romántico y apasionado de la identidad española. Estas representaciones cinematográficas contribuyeron a la creación de estereotipos sobre el flamenco y Andalucía, que se convirtieron en parte del imaginario colectivo tanto dentro como fuera de España (González Troyano, 2010).



Figura 3: Portada de la película “Los amores de Carmen”. Fuente: Columbia Pictures.



Figura 4: Portada de la película “Los Tarantos”. Fuente: IMDb

La instrumentalización del flamenco por parte del régimen franquista no solo alteró la percepción de este arte, sino que también influyó en su evolución. El flamenco se convirtió en una cultura de masas, accesible y consumible por un público mucho más amplio. Esta transformación, aunque trajo consigo una mayor visibilidad y reconocimiento internacional del flamenco, también condujo a una cierta comercialización del arte, que a menudo fue criticada por puristas que veían en ello una pérdida de la autenticidad y el espíritu original del flamenco (Steingress, 2002).

Este proceso de reinterpretación del flamenco deja ver como el folclore andaluz fue elevado a la categoría de símbolo nacional durante la consolidación del Estado-nación español, dejando una marca indeleble en diversas manifestaciones culturales, como el actual drag. De este modo, el folclore andaluz trascendió de su función original a un lenguaje más visual y performativo. Las *drags queens* han adoptado y adaptado los trajes de flamenca, los mantones y los peinados, infundiéndoles nuevas significaciones que desafían las normas tradicionales de género. En el contexto drag, el traje de flamenca se convierte en una herramienta de empoderamiento y en un símbolo de resistencia, mientras que el maquillaje dramático y los adornos florales se transforman en declaraciones de identidad y expresión artística (Porras Castro, 2011).

3.4 Referentes del travestismo español: las Cantantes Folclóricas en la Identidad Escénica Ibérica.

Las figuras clave del travestismo no fueron solo las artistas drag, sino las cantantes folclóricas, de las que se adaptaron los elementos del folclore y las tradiciones musicales españolas para construir identidades escénicas que resonarían poderosamente en la cultura popular.

Uno de los primeros referentes fundamentales fue José Pérez Ocaña, conocido como Ocaña, un artista y activista andaluz cuyo trabajo durante la Transición Española en los años 70 y 80 rompió con las restricciones de género impuestas por el régimen. El artista se apropió de los elementos estéticos del folclore andaluz, como los vestidos de flamenca, los mantones y el uso de flores, recontextualizándolos en su expresión artística y activista. En sus performances públicas, Ocaña representaba el folclore no como una tradición rígida, sino como un vehículo de resistencia política y de subversión de las normas de género (Porras Castro, 2011).

La relación entre travestismo y folclore es evidente en la manera en que Ocaña y otras *drags queens* utilizaron la figura de la folclórica, una cantante popular generalmente asociada a la cultura andaluza, como símbolo de poder femenino y como modelo para la creación de identidades alternativas. Las folclóricas, como Lola Flores o Rocío Jurado, representaban una mezcla de fuerza, emotividad y autenticidad, características que las *drags queens* reinterpretaron en sus actuaciones. Estas cantantes, con su imagen poderosa y su conexión con las raíces populares, ofrecieron un arquetipo que resonaba profundamente con la búsqueda de empoderamiento y visibilidad de las personas trans y travestis en España (Labanyi, 2002).

Es también importante mencionar la Movida Madrileña, un movimiento contracultural de los años 80 que surgió en Madrid, artistas como Fabio McNamara y Alaska comenzaron a jugar con la ambigüedad de género, utilizando referencias del folclore español de manera irónica. McNamara, en particular, se inspiró en la estética de las folclóricas y las figuras religiosas, utilizando estos símbolos en sus actuaciones para cuestionar tanto la rigidez de las identidades de género como las normas sociales impuestas por la dictadura franquista. Este uso del folclore se convirtió en un elemento clave en la narrativa visual de la Movida, donde lo tradicional se mezclaba con lo moderno para crear nuevas formas de expresión cultural (Valcárcel, 2009).

Cristina Ortiz, más conocida como La Veneno, es otro referente crucial en este contexto. La artista se convirtió en un icono mediático en los 90. Su imagen exagerada y su actitud provocadora para desafiar las normas de género en una época donde la televisión y los medios de comunicación comenzaban a explorar, aunque de manera controvertida, la diversidad sexual. La Veneno incorporó elementos estéticos inspirados en el folclore andaluz, como los trajes ceñidos y el maquillaje dramático, desafiando convenciones y resaltando la artificialidad de los roles de género. En muchas apariciones, La Veneno evocaba la teatralidad y el dramatismo de las folclóricas, pero con una carga subversiva que transformaba estos elementos en herramientas de visibilidad trans (Molero – Mesa, 2020).

Fueron muchas las drags que reinterpretaron las canciones populares de folclóricas como Isabel Pantoja, Concha Piquer o Lola Flores, transformándolas en himnos de la resistencia *queer*. La elección de estas canciones no era casual: reflejaban una conexión emocional profunda con una tradición que, aunque enraizada en una historia conservadora, podía ser resignificada para expresar las vivencias de la comunidad LGTBIQ+ en España (Porrás Casto, 2011).

3.4.1 El caso de “La otra Lola”

La figura de Lola Flores, conocida como “La Faraona”, ha dejado una huella profunda que ha trascendido del ámbito del folclore. Su poderosa presencia en el escenario y su estilo característico se han convertido en una fuente de inspiración para diversos artistas, incluyendo a las *drags queens*. Un ejemplo significativo de esta influencia es el fenómeno conocido como “La otra Lola”, que describe a una *drag queen* que adopta la estética de Lola Flores para explorar y expresar identidades de género alternativas.

En este contexto, “La otra Lola”, cuyo nombre es Juan Gallo o Lola Van Guardia, comenzó su carrera en la década de los 90 en los clubes nocturnos de Madrid, donde rápidamente se destacó por su fusión de elementos del folclore español con la performance drag (García, 2018). Su estilo llamativo y su habilidad para la teatralidad le han ganado un lugar destacado en los medios de comunicación en la actualidad, participando en programas de televisión como *Gran Hermano VIP* y *El Hormiguero*, lo que ha ayudado a aumentar su visibilidad y popularidad (Gómez, 2019).

Sin embargo, el camino de Van Guardia no ha estado exento de dificultades. A pesar de su éxito, ha enfrentado discriminación tanto en la esfera pública como en los medios de comunicación. Las actitudes negativas y los comentarios excluyentes han sido una constante, reflejando las tensiones en la representación de las personas trans y drag en España (Moreno, 2021). En este contexto, la figura de Lola Flores, conocida por su apoyo a las personas marginalizadas, jugó un papel crucial como defensora de Van Guardia. Un ejemplo notable de su apoyo se dio en una entrevista en el programa de televisión *Día a Día* en 1995, afirmando:

Lola Van Guardia es una artista maravillosa. La gente debería aprender a respetar y apreciar el arte que ella representa, en lugar de juzgarla por su apariencia. Todos deberíamos ser más tolerantes y abiertos hacia quienes tienen el coraje de ser auténticos (Lola Flores, 1995).

No fue la única declaración pública en defensa de las *drags queens* y las personas *trans*, cinco años antes, en el programa de televisión *Hola, Lola* (1980) emitido en Televisión Española (TVE), dijo:

La gente que hace drag no está haciendo nada malo. Ellos están mostrando su arte y su verdad. Los artistas drag son valientes y merecen el mismo respeto que cualquier otro artista. (Lola Flores, 1980).

En la actualidad, las declaraciones de apoyo a la diversidad de género que hizo Lola Flores no serían especialmente destacables, ya que reflejan opiniones que hoy en día podrían ser consideradas comunes y, quizá en muchos casos, podrían ser motivo de debate si fueran emitidas en programas de televisión, pero por el hecho de la constante reafirmación de algo obvio. Sin embargo, en el período de 1980 a 1985, cuando Flores hizo estas declaraciones, tales comentarios eran notablemente significativos. En ese tiempo, la misma cadena que transmitió sus entrevistas, RTVE, había emitido el reportaje *Alma de mujer: transformismo, travestismo y transexualidad*. Este documental abordó temas de género desde una perspectiva que hoy se consideraría limitada y problemática. Este reportaje fue precedido por una advertencia que señalaba:

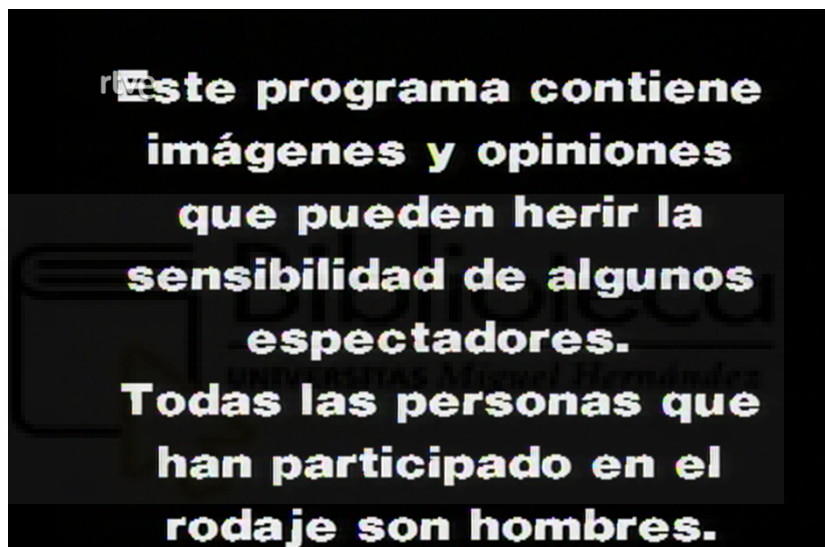


Figura 5: Advertencia del reportaje de RTVE *Alma de mujer: Transformismo, travestismo y transexualidad*. Fuente: RTVE.

Esta advertencia subraya la falta de comprensión en la sociedad de la época debido a que en el reportaje todas las personas que participaron - o en su mayoría - eran mujeres *trans*, mostrando el estigma asociado a todas ellas y contribuyendo a la marginación de las personas trans y drag, en lugar de ofrecer una representación respetuosa y matizada.

A pesar del clima mediático, Lola Flores mostró un nivel de apoyo y solidaridad hacia las personas que desafiaban las normas de género. No solo fue una transgresora en términos de su carrera artística, sino que su postura pública ayudó a suavizar algunos prejuicios de su tiempo. Su actitud hacia las identidades de género no normativas, en un momento en que la televisión y los medios en general tenían una visión rígida y hostil, muestran un grado de empatía y apertura que ayudaron sin duda a desafiar a la sociedad y normas de género de la época.

El impacto de Lola Van Guardia en la cultura pop española y en la comunidad drag es considerable. Su trabajo no solo rinde homenaje a la leyenda de Lola Flores, sino que también contribuye a la reconfiguración de la percepción pública sobre las identidades no normativas. La influencia de Van Guardia destaca la capacidad de las figuras culturales para desafiar estereotipos y fomentar un diálogo más inclusivo sobre género y diversidad en la sociedad española contemporánea (Rivas, 2022).



Figura 6: Lola Flores con Juan Gallo “La otra Lola”. Fuente: Blog de cotilleo.

3.4.2 La noche de Torremolinos: Entre Libertad y la Represión

Durante los años 60, España experimentó un boom turístico impulsado por el fin de la autarquía y el aperturismo del régimen. Este desarrollo permitió cierta libertad, y Torremolinos, debido a su estratégica ubicación, emergió como un destino preferido para turistas europeos, convirtiéndose en un oasis de libertad (Frías, 2021). Este auge en el turismo contribuyó a la aparición de una identidad ligada a la sexualidad, impulsada por la creación de escenarios seguros dirigidos a un público masculino de orientación homosexual que deseaba expresarse en un entorno seguro.

El primer bar gay de España abrió en Torremolinos en 1962. Aunque su nombre original era “El Bodegón”, posteriormente fue conocido como “La Tentación” y llegó a cambiar de ubicación varias veces para evitar represión policial (Gómez, 2018). Durante esta época, figuras como Bibi Andersen (hoy Bibiana Fernández), Cristina Ortiz (La Veneno) y Sandra Almodóvar, comenzaron a consolidarse en la escena artística. Bibi Fernández, empezó su carrera como cantante y actriz, y su trabajo en la música y el cine, especialmente bajo la dirección de Pedro Almodóvar, la convirtió en un icono de la cultura LGTBIQ+ en España. La

película *La Ley del deseo* (1987), en la que trabajó con Almodóvar, es un ejemplo clave de cómo se abordaban temas de identidad y sexualidad en un momento en que estos eran profundamente tabú en la sociedad española.

Por otro lado, Cristina Ortiz, quien se hizo famosa por su papel en la televisión durante los años 90, encontró su voz e identidad en Torremolinos. Empezó como travesti, inspirándose en grandes figuras del folclore español como Rocío Jurado. Su historia, tal como la cuenta Valeria Vegas en *¡Digo! Ni puta ni santa: Las memorias de La Veneno* (2016), muestra cómo el travestismo no solo era una forma de expresión artística, sino también un medio de supervivencia y autoafirmación de una sociedad opresiva.

A pesar de la relevancia cultural de estos artistas, su presencia en los medios de comunicación era casi inexistente debido a la censura que aún había. La televisión aún seguía en cierta parte controlada por el Estado, rara vez mostraba travestis o temas relacionados con la diversidad sexual, y cuando lo hacía, se presentaba el tema bajo un filtro humorístico que desactivaba cualquier posible controversia. La publicidad de Torremolinos, mientras tanto, evitaba cualquier mención explícita de su floreciente comunidad LGTBIQ+, sin reconocer que era un refugio para la diversidad.

Estas artistas no fueron las únicas figuras destacadas de las noches malagueñas. Sandra Almodóvar, se hizo popular por imitar a Sara Montiel. Conocida como “Chica Almodóvar” por su participación en la película *La mala educación* (Almodóvar, 2004), es un ejemplo de cómo Torremolinos fue un semillero para artistas LGTBIQ+ que, a pesar de las dificultades, lograron dejar una marca significativa en la cultura popular española (Peláez, 2021).

La redada del 24 de junio de 1971 en el Pasaje Begoña marcó un punto de inflexión en la historia española a pesar de ser un hecho bastante olvidado y evitado. Con más de 114 detenidos y la deportación de varios extranjeros, este evento es recordado como una de las acciones más represivas contra libertad sexual en España, comparable con los disturbios de Stonewall en Nueva York. A pesar de la censura que tuvo, este suceso tuvo repercusiones internacionales, afectando negativamente al turismo en España y subrayando la represión vivida por la comunidad LGTBIQ+ durante la dictadura (Blas, 2020). La Asociación Pasaje Begoña lucha actualmente por el reconocimiento y la revitalización de este lugar histórico, honrando la

memoria de aquellos que fueron reprimidos y asegurando que su historia no caiga en el olvido (Hernández, 2019).

3.4.3 Sara Montiel: Ícono y Musa del Colectivo

Sara Montiel, más que una musa del destape se erigió como un ícono sexual, gay y feminista, cuya influencia traspasó fronteras. Montiel apoyó abiertamente a la comunidad LGTBIQ+, llegando incluso a enfrentarse al régimen de Franco para proteger a los homosexuales perseguidos (RTVE, 2020).

Su interpretación de coplas y cuplés, géneros que forman parte del patrimonio cultural español, la convirtieron en una de las artistas más queridas y respetadas de su tiempo. Canciones como *La violetera* no solo catapultaron su carrera a nivel internacional, sino que también consolidaron su imagen como una de las grandes intérpretes de la música tradicional española.

Montiel, con su poderosa voz y estilo único, fue capaz de renovar estos géneros, haciéndolos accesibles a nuevas generaciones y, lo más importante, conectándolos con diversas audiencias, incluido el colectivo LGTBIQ+. Su figura y su arte resonaron especialmente en las *drags queens* y las personas del colectivo, quienes encontraron en ellas un símbolo de empoderamiento y resistencia.

Para las *drags queens* y, en particular, para Sandra Almodóvar, Montiel se convirtió en una musa. Su estilo glamuroso, su poderosa presencia escénica y su capacidad para encarnar personajes apasionados y trágicos hicieron de ella un referente ideal para las performances drag, donde la exageración y el drama son elementos clave.

Sandra durante los años 70 alcanzó una gran popularidad, a pesar de ello, fue castigada por su expresión de diversidad sexual. Durante estos años, la artista fue encarcelada, torturada y violada debido a su condición sexual. Estos hechos, no lograron detener su carrera y la propia Sara le apoyó en sus actuaciones.

Vino a una de mis actuaciones y se me paró el corazón. Cuando recogió el ramo de flores que le di y la tuve tan cerca... Fue mágico (Sandra Almodóvar, 2023).

En este sentido, Sara Montiel, no fue solo una intérprete del folclore; fue una figura que, a través de su arte, ayudó a transformar y adaptar la cultura tradicional española a un contexto moderno y diverso, resonando profundamente en la comunidad LGTBIQ+ y dejando un legado hasta la actualidad.

En los años 90, Sara publicó su canción *Super Sara* en apoyo a la lucha del colectivo. A continuación, se va a analizar la canción y algunas referencias específicas y cómo se relaciona un icono del folclore español con la lucha de las *drags queens* en los años 90.

Super Sara (Sara Montiel, 1990)

He descubierto que la policía
Me está buscando y lleva varios días
Y no me encuentra porque mis poderes

Lo impedían

Después de todo yo no soy tan mala

Yo soy mutante. Yo soy Super Sara

Soy perseguida y soy calumniada

Por nada

Porque soy yo, yo, quien dispara

Porque soy yo, yo, quien lo paga

Porque soy yo, ¡soy Super Sara!

Porque soy yo, ¡soy Super Sara!

En la mirada tengo rayos Gamma

Con ellos mato si me da la gana

Levanto pesos de una tonelada

¡Qué pasada!

Todo lo hago por el bien del mundo

Pero despierto un odio muy profundo

Es pura envidia, soy incomprendida

¡Qué vida!

Porque soy yo, yo, quien dispara

Porque soy yo, yo, quien lo paga

Porque soy yo, ¡soy Super Sara!

Porque soy yo, ¡soy Super Sara!

La letra de *Super Sara* tiene elementos que resuenan con temas de empoderamiento y lucha relevantes para el colectivo LGTBIQ+. Entre las referencias específicas que Sara hizo encontramos:

- Contra la Persecución y Resiliencia:

He descubierto que la policía/ Me está buscando y lleva varios días/ Y no me encuentra porque mis poderes/ Lo impedían

La letra habla de que Sara también fue perseguida y calumniada, representando ser parte de la lucha del colectivo frente a la discriminación y la opresión, y cómo la fuerza interior y su resiliencia le ayudaron a enfrentar estas dificultades.

- Identidad y Lucha:

Porque soy yo, quien dispara /Porque soy yo, yo, quien lo paga/ Porque soy yo, ¡Super Sara!

Estas líneas, aparte de enfatizar en la importancia de la identidad personal, hace referencia a la constante lucha que hace y que, por su estatus social, tiene que seguir haciéndolo. Habla de las declaraciones públicas que hace a favor de la comunidad, y que seguirá haciéndolo a pesar de las posibles represalias contra su imagen e identidad. Hace una referencia a ser una heroína por el hecho de defender el bien y que seguirá haciéndolo, aunque lo tenga que pagar y se le siga persiguiendo.

- Incomprensión:

Todo lo hago por el bien del mundo/ Pero despierto un odio muy profundo/ Es pura envidia, soy incomprendida/ ¡Qué vida!

En este caso habla de la incomprensión de la sociedad, pero los “superpoderes” de Sara harán que se puedan reflejar y visibilizar a todas las personas que desafían las normas establecidas a pesar del rechazo y el prejuicio. Aborda, de una manera satírica y lejos del dramatismo, como las buenas intenciones, tienen un impacto negativo en ella, pero positivo para la sociedad, debido a que sus acciones y declaraciones eran

malinterpretadas y criticadas debido a la incomprensión social hacia estos temas en aquella época.

Aunque la canción se presenta de manera lúdica y fantástica, los temas de autoafirmación, empoderamiento frente a la adversidad, y la celebración de la individualidad son elementos que resonaban con la experiencia del colectivo.

La cantante fue sin duda un icono y pilar en la representación del folclore español e icono para la comunidad LGTBIQ, impactando e inspirando en la actualidad.



Figura 7: Sara Montiel en el Pasaje Begoña de Torremolinos con admiradores del colectivo (1965). Fuente: Torremolinos Chic.

3.5 Representación Queer en el Cine Español: Análisis de Productos Audiovisuales del s. XX

La representación de las personas trans en la televisión española fue notablemente limitada y a menudo problemática. Los medios españoles solían retratar a las personas trans a través de personajes que reforzaban los clichés negativos y superficiales. Frecuentemente, estos personajes eran presentados en contextos cómicos o sensacionalistas, donde la identidad trans se utilizaba para provocar risas o asombro, en lugar de ofrecer una representación digna o matizada (Gómez, 1997). Los programas de televisión de la época a menudo caían en el error de presentar a las personas trans como objetos de burla o como personajes de tramas dramáticas que explotaban sus identidades para crear un impacto emocional o sensacionalista, sin

profundizar en sus vidas reales ni en sus experiencias (López, 1998). Esta falta de representación auténtica y el uso de estereotipos contribuyeron a una percepción pública distorsionada, exacerbando la discriminación y el estigma social hacia las personas trans en España. La escasez de la visibilidad positiva y respetuosa significaba que las narrativas sobre las vidas de las personas trans eran en gran medida invisibles en la esfera televisiva, lo que dejaba a esta comunidad sin un reflejo real y significativo en los medios de comunicación (Martínez, 1999).

A continuación, se van a analizar dos obras audiovisuales relevantes por abordar la representación de las identidades queer en el s.XX.

3.5.1 *Vestidas de azul* (Antonio Giménez – Rico, 1983)

Este documental presenta a seis mujeres trans: Loren, Eva, Josette, Nacha, Tamara y René. Cada una de ellas ofrece un relato personal sobre su vida, destacando sus experiencias en una sociedad que apenas comenzaba a abrirse a la diversidad de género. Estas entrevistas íntimas permiten al espectador ver la realidad cotidiana de estas mujeres, desde su vida laboral hasta su propia vida amorosa, y cómo se enfrentan a la discriminación y exclusión.

Este documental es pionero en la representación de mujeres trans en un contexto que busca visibilizar como humanizar sus experiencias. Este producto audiovisual rompió barreras al llevar a la televisión historias que hasta el momento habían sido invisibilizadas o marginadas.

El año y el momento en el que se presentó (1983) -el mismo año en el que se emitió el documental *Alma de mujer: transformismo, travestismo y transexualidad* (Azcona, 1983) –fue crucial en la historia de la televisión española, ya que permitió que el público general comenzara a ver a las personas trans como seres humanos complejos, en lugar de como una simple figura de burla o exotismo.

En *Vestidas de Azul*, el travestismo es presentado no solo como una expresión de identidad, sino también como una forma de resistencia en un entorno altamente conservador. En la televisión de la época, el travestismo a menudo era retratado de manera estereotipada, como un acto cómico o sin credibilidad, como se puede observar en la *Figura 5*. Sin embargo, *Vestidas de Azul* desafía estas representaciones al ofrecer una visión más auténtica y empática. Las

mujeres trans en el documental son retratadas – por primera vez en televisión - con dignidad y respeto, permitiendo que sus voces y experiencias auténticas lleguen al público.

Las tradiciones folclóricas españolas tienen una gran presencia en el documental, en la cultura trans y en las drags de la época. Los elementos folclóricos, como la música flamenca y el vestuario tradicional, son utilizados por las mujeres trans y *drags queens* para expresar su identidad y conectar con la cultura española, a pesar de la marginalidad que experimentan.

El folclore, con su profunda conexión con la identidad nacional, proporciona un marco en el que las drags pueden reinterpretar y subvertir las normas de género. Según Valeria Vegas (2019), esta utilización del folclore no es solo una forma de arte, sino también un acto político, ya que desafía las normas tradicionales de género y reimagina el lugar de las personas queer dentro de la cultura española.

Entre las escenas que se destacan, las primeras son los momentos en los que se muestra a las protagonistas siendo rechazadas en lugares públicos o hablando de la dificultad de encontrar trabajo debido a su identidad de género. Estas escenas son poderosas porque muestran la realidad de la opresión que enfrentan – y en muchos casos, siguen enfrentando - las personas trans durante la España de los 80.

Otra de las escenas a destacar es la última escena del documental, Nacha reflexiona sobre su vida y la lucha por ser aceptada como mujer. Habla con franqueza sobre el costo emocional y social de su transición, pero también sobre su determinación de vivir auténticamente. Esta escena es particularmente emotiva y resume el tono general del documental: una mezcla de esperanza y tristeza, de resistencia y vulnerabilidad.

3.5.2 *Tacones Lejanos* – Pedro Almodóvar (1991)

La película se sitúa en un período aún de apertura cultural en España. Aunque no hubo una censura oficial, como en tiempos de Franco, la película provocó controversia y críticas debido a su tratamiento de la sexualidad, identidad de género y la compleja relación maternofilial. Según Almodóvar:

Las reacciones a *Tacones Lejanos* muestran que, a pesar de los cambios, España sigue teniendo una relación complicada con la disidencia sexual y la representación de la diversidad de género en los medios. (Almodóvar, 1992).

Almodóvar, conocido por su enfoque transgresor y su desafío a las normas sociales, reconoció la dificultad de sacar adelante este tipo de producciones en una sociedad que, aunque más abierta que en décadas anteriores, aún conservaba elementos conservadores y moralistas.

La película recibió tanto elogios como críticas. Por un lado, fue alabada por su estilo visual, destacando un elemento crucial: el folclore español, tanto a nivel estético como narrativo. Almodóvar utiliza la música y la moda para reforzar las emociones de los personajes y para subrayar las tensiones culturales que explora en la película. La música en particular juega un papel importante. La canción *Piensa en mí*, interpretada por Luz Casal, se convirtió en un símbolo de la película, encapsulando la mezcla de dolor, nostalgia y pasión que define a los personajes.

La presencia de estos elementos folclóricos también actúa como un puente entre la modernidad y la tradición, algo que Almodóvar siempre ha explorado en su obra.

El folclore es el alma de España, y en *Tacones Lejanos* quise mostrar cómo esa alma sigue viva, pero también cómo está cambiando en un mundo donde las identidades son cada vez más fluidas. (Almodóvar, 1993).

Por último, la película fue criticada por sectores conservadores y por algunos críticos de cine que consideraban que el director estaba explorando el morbo en lugar de tratar los temas con seriedad. A pesar de estas críticas, la película se convirtió en un éxito comercial e icono cultural.

4. RESULTADOS

4.1 El Transformismo en los Medios Audiovisuales Ibéricos en el siglo XXI

En el siglo XXI, la representación de las identidades de género no conformistas en los medios audiovisuales ha experimentado una notable evolución en España. Este cambio se debe en gran medida a los grandes avances legislativos y sociales que han promovido la igualdad y la inclusión de las personas LGTBIQ+. La promulgación de la Ley de Matrimonio Igualitario en 2005 y la Ley de Identidad de Género en 2007 son hitos fundamentales que han influido directamente en la manera en que la televisión y el cine español abordan temas de género y sexualidad (Platero, 2011). Estos marcos legales no solo han otorgado derechos fundamentales

a las personas LGTBQ+, sino que también han creado un ambiente más favorable para la visibilidad de identidades desdientes en los medios. Además, la transformación de la masculinidad en el contexto de una sociedad más abierta y diversa ha permitido que el transformismo, particularmente en la figura de las *drags queens*, gane una presencia significativa en programas de entretenimiento, contribuyendo a una redefinición cultural del género y la identidad (Connell & Messerschmidt, 2005). Este cambio cultural refleja un avance hacia una mayor aceptación y normalización de la diversidad de género en la sociedad española (González & Gillen, 2001). La representación de *drags queens* y personas trans en la televisión y el cine ya no se limita a estereotipos burlescos o marginales, sino que se han convertido en figuras centrales que desafían y enriquecen la narrativa sobre género y sexualidad.

Aunque no ocupan cargos gubernamentales, el activismo de las drags ha tenido un impacto en las políticas audiovisuales y en la forma en la que se percibe la comunidad. Su presencia en la cultura popular y eventos público ha contribuido a normalizar y celebrar la diversidad y haciendo valer su trabajo, ya que, como reivindicó La Sonry “aunque mi estética os haga dudar, no somos bufones, somos artistas” (17 de julio de 2024)

La presencia de las drags en el gobierno para la defensa de sus derechos demuestra la evolución y el cambio cultural y social en España. Las declaraciones de La Sornry en el Palacio de la Moncloa sobre las precarias condiciones laborales que aún siguen sufriendo y los abusos en la industria del entretenimiento es un testimonio del progreso a una sociedad más inclusiva.



Figura 9: La Sornry en la Delegación del Gobierno de Madrid por los derechos de las personas drags. Fuente: Instagram @Lasornry.

4.1.1 *Vestidas de Azul* – Claudia Costafreda, Mikel Rueda, Ian de la Rosa (2023)

Cabe destacar *Vestidas de Azul* de Clauida Costafreda, Mikel Rueda e Ian de la Rosa como uno de los productos audiovisuales más destacables en los medios españoles del siglo XXI.

La comparación entre *Vestidas de Azul* de 1983 y la miniserie de 2023 revela una evolución significativa en la representación de la comunidad trans en España, tanto en términos de enfoque narrativo como de contexto sociocultural.

Si la obra original se acercó al tema con una mirada documental, también tuvo una narrativa cargada de estigmas. Las protagonistas son presentadas a través de una lente que a menudo enfatiza su marginalidad, mostrando sus luchas cotidianas con un enfoque que, aunque pretendía ser realista, a veces reforzaba prejuicios existentes en la sociedad español.

En contraste, la miniserie de 2023 se desarrolla en un contexto completamente diferente, no solo revisita a las mujeres trans retratadas en el documental del 83, sino que también reinterpreta sus historias con una perspectiva moderna y más inclusiva. En este caso, la miniserie se enfoca en empoderar a sus protagonistas, destacando sus historias de lucha y resistencia, pero también de éxito y reivindicación. El enfoque es más humanizador, evitando caer en la victimización y, en cambio, resalta la dignidad y la fortaleza de estas mujeres

4.1.1.1 Representación Visual y Estética del Folclore.

La serie adopta una narrativa más dinámica combinando elementos documentales con recreaciones dramatizadas, utilizando una cinematografía más sofisticada que refleja la evolución del lenguaje. Explora más a fondo los aspectos emocionales y psicológicos de las protagonistas, con una representación visual que celebra su identidad en lugar de simplemente documentarla.

Cabe destacar como el folclore se manifiesta principalmente a través de la música, la moda y las tradiciones. Se utiliza la música para conectar las historias de las protagonistas con una identidad cultural que, a pesar de su marginalización, es una fuente de orgullo y resistencia. Según Fernández (2019), "... el folclore en España ha sido históricamente una forma de expresión de la identidad, especialmente en estos contextos de represión" (p.45).

Otro de los elementos a destacar es la reinterpretación de estos elementos folclóricos desde una perspectiva contemporánea, reconociendo la evolución de la cultura y cómo las tradiciones pueden ser resignificadas. Como García – Sánchez (2017) señala, “...la representación de identidades marginalizadas a través del folclore permite una recontextualización de estas tradiciones en el marco de las luchas actuales por la visibilidad y derechos” (p.102).

De este modo, la miniserie utiliza el folclore no solo como un telón de fondo cultural, sino como un medio de explorar y reivindicar las identidades de sus protagonistas.



Figura 10: Vestidas de Azul (1983). Fuente: AtresPlayer



Figura 11: Vestidas de Azul (2023). Fuente: AtresPlayer

4.1.2 El Fenómeno *Drag Race España*

Drag Race España, estrenado en 2021, es la adaptación española del exitoso formato de TV estadounidense *RuPaul's Drag Race*. Creado por RuPaul en 2009, *RuPaul Drag Race* se ha convertido en un fenómeno global, celebrando y visibilizando el arte del *drag* a través de competiciones que destacan la creatividad, la actuación, el diseño de vestuario y la presencia en el escenario. La versión española, producida por *Atresmedia* y *Buendía Estudios*, sigue este formato con un enfoque local que adapta el contenido al contexto cultural y social español (Gómez, 2021). El programa se diferencia al presentar a Supremme Deluxe, una reconocida artista drag española, como anfitriona, en lugar de RuPaul, lo que otorga un enfoque más arraigado a la cultura española.

El origen de *RuPaul's Drag Race* está arraigado a una subcultura *drag* de Nueva York, donde RuPaul inició su carrera en los años 80. El *TV Show* refleja las influencias del *voguing*¹, los *ballrooms*²... en general se nutre de una cultura pop global y la historia del *drag* de Estados Unidos, mientras que la versión española resalta y celebra la diversidad regional del país, integrando el flamenco, las tradiciones festivas y la moda española, adaptando así el formato a su contexto cultural (Rodríguez, 2022).

El programa ha permitido a un amplio público conocer y apreciar el arte drag, que históricamente había estado relegado a espacios marginales. La visibilidad otorgada a las *drags queens* a través del programa ha contribuido a una mayor aceptación y normalización de las identidades no normativas en la sociedad española (González & Gillen, 2021).

El *TV Show* se ha destacado por su capacidad para combinar entretenimiento con un mensaje de inclusión y diversidad. Las competidoras, provienen de diversas regiones de España, presentan actuaciones que o solo buscan impresionar a los jueces, sino también desafiar las normas de género y celebrar la individualidad. El éxito del programa refleja un cambio cultural hacia una mayor apertura y apreciación de la diversidad en España (Sánchez, 2022).

¹ El *voguing* es un estilo de baile que surgió en la comunidad LGTBQ+ afroamericana y latina de Nueva York en los años 80. Inspirado en las poses de modelos de revistas de moda como Vogue, este baile se caracteriza por movimientos angulares, poses estilizadas y mucha teatralidad.

² Los *ballrooms* eran espacios subterráneos en los que la comunidad LGTBQ+, especialmente afroamericanos y latinos, se reunían para competir en categorías de moda, baile y actitud. Surgidos en Nueva York en la década de los 80, estos espacios ofrecían un espacio seguro para la autoexpresión, donde los participantes organizados en "casas" y lideradas por las figuras llamadas "padres" o "madres, competían en diversas categorías como *voguing* o trajes extravagantes.

Desde su debut, el programa ha tenido un impacto considerable en la cultura popular española, contribuyendo a la visibilidad y apreciación del arte drag. El programa ha permitido que el transformismo sea visto como una forma legítima de expresión artística y ha sido un gran éxito tanto en términos de audiencia como de crítica. La dinámica sigue un formato competitivo similar al de su versión estadounidense, pero con adaptaciones culturales. Cada temporada consta de una serie de episodios en los que *las drags queens* compiten en diversos retos que incluyen diseños de vestuario, baile, actuaciones y *lip sync*³ entre otros. El formato incluye mini retos y maxi retos, donde el desempeño en el maxi reto y en el desfile de pasarela destaca por su formato democrático, en el que el jurado, decide las limitaciones.

De este modo, el programa ha permitido que el transformismo sea visto como una forma legítima de expresión artística y ha sido un gran éxito tanto en términos de audiencia como de crítica. La primera temporada concluyó con Carmen Farala como la ganadora, y la segunda temporada, ganado por Sharonne, consolidando aún más la presencia drag en la televisión española. Además, el programa ha impulsado eventos en vivo, como la gira nacional El Gran Hotel de las Reinas, que ha sido aclamada por su éxito y ha marcado un hito en la popularización del drag en España (Jiménez, 2022).

4.1.3 Referentes estéticos en el panorama drag actual

En el panorama drag actual en España, se observa una rica diversidad de referentes estéticos que combinan tradición, modernidad y una fuerte conexión con el folclore. Esta fusión ha logrado un espacio significativo tras programas como *Drag Race España*, de donde han salido muchas de las referentes drags del panorama actual.

Carmen Farala

La artista sevillana fue la ganadora de la primera temporada de *Drag Race España* por su estilo único que fusiona elementos del folclore tradicional español con el drag contemporáneo. Su influencia del folclore se manifiesta por varios aspectos.

En primer lugar, la artista a menudo incorpora trajes inspirados en el vestuario tradicional español, como el flamenco, con un toque moderno y glamuroso.

³ Lip sync, abreviatura de “lip synchronization”, es una técnica en la que una persona mueve los labios de manera sincronizada con una pista de audio pregrabada, como una canción o un discurso, para dar la impresión de que está cantando o hablando en vivo (Merriam – Webster’s online dictionary, n.d)

Desde el principio, Carmen demostró ser una competidora fuerte, destacándose por su impecable estética, habilidades en la pasarela y su carisma. Uno de los momentos más memorables fue su *lip sync* de *La Gata bajo la lluvia* de Rocío Dúrcal. En esta presentación, Carmen logró hacer un homenaje al folclore de una manera melancólica y emotiva, combinando una interpretación vocal poderosa con una puesta en escena elegante y conmovedora, convirtiendo este momento como uno de los más icónicos de la franquicia.



Figura 12: Look de Carmen Farala.

Fuente: Instagram @CarmenFarala

The Macarena

Su trabajo presenta una fusión de tradiciones folclóricas. A pesar de ser la primera concursante en abandonar el programa, esta artista dejó una huella imborrable gracias a su talento para la comedia y el canto. Aunque no tuvo la oportunidad de demostrar todo su potencial *show*, decidió no quedarse en silencio y utilizó sus redes sociales para compartir atuendos que había preparado para los retos en los que no pudo participar. Uno de los *looks* que más revuelo causó fue el que habría presentado en el capítulo 4, cuya temática incluía la categoría *Marbella*. La artista sorprendió a sus seguidores con una atrevida y humorística

representación de la tonadillera Isabel Pantoja, incorporando unas esposas como coleteros, en referencia a su conocido paso por prisión. Este *look* destacó la polémica y se convirtió en uno de los más comentados en redes sociales.



Ilustración 12: The Macarena imitando a Isabel Pantoja. Fuente: Instagram @TheMacarena.

Jota Carajota

Jota Carajota se ha convertido en una de las reinas más emblemáticas de *Drag Race España*, destacándose por la visibilización y reivindicación de su estilo único de drag, al que ella misma denomina “neofolclórico”. Desde su primera aparición en el *Meet the Queens*, Jota dejó claro que su identidad drag estaba profundamente enraizada en sus raíces jerezanas. Describió su estilo como una mezcla audaz y moderna, explicando que “el drag neofolcloric” es como “meter a Rocío Dúrcal y un marciano en una batidora”, de donde ella emerge como resultado.

Jota es una drag muy expresiva, usando sus manos y gestos para canalizar la energía y el espíritu de su mayor referente, Lola Flores, quien también es de Jerez. Su forma de hablar y sus constantes citas y referencias a Lola le han dado un estilo inconfundible, fusionando el folclore tradicional con una actitud contemporánea y desafiante.

Uno de los momentos más icónicos de la artista fue en el primer capítulo, durante el reto de pasarela Reina de tu ciudad. En esta ocasión, rindió homenaje a otra gran diva del folclore español, Rocío Jurado. Inspirada en varios elementos característicos de la cantante, Jota combinó su peinado voluminoso, maxi pendientes, transparencias y plumas. Sin embargo, en lugar de optar por un vestido largo y tradicional, Jota se decantó por un vestido sesentero, aportando una visión atrevida del legado de Rocío Jurado.



Ilustración 13: Jota Carajota. Fuente: Instagram @JotaCarajota

5. CONCLUSIÓN

En los últimos años hemos apreciado un incremento notable en la atención mediática hacia la comunidad de las *drags queens* y el transformismo. Es crucial recordar que lo trans va mucho más allá de una apariencia física que se alinee con los conceptos de masculinidad o feminidades predominantes en nuestra cultura, ¿Es que acaso lo trans se reduce únicamente a la concepción de masculinidad o femineidad corporal? ¿Son acaso las *drags queens* un motivo de entretenimiento humorístico como los cómicos? Tal vez este creciente interés por parte de los medios de comunicación pueda servir al menos para abrir un debate a una realidad que aún sigue incomodando a una sociedad que se autodefine como inclusiva y acogedora: la identidad de género aún tiene que ser defendida y conquistada, justificada y argumentada, peleada y debatida. Aunque es un aspecto íntimo y personal, la presión social para ajustarse a la norma es tan fuerte que asfixia las disidencias y reprime las formas de expresión.

A lo largo de la investigación, se ha demostrado como la paradoja de tradición y modernidad se pueden unir para conseguir una resistencia cultural. Lo *queer* representa lo no binario, lo fluido, lo diverso. Es una crítica a las etiquetas que intentan definir las identidades fijas. No se trata de lo que somos, sino cómo actuamos, y esa acción implica resistir a lo normativo, que no significa rechazar nuestra cultura, nuestras raíces, de donde procedemos. Eso es lo que se ha demostrado en este proyecto de investigación. Lo *queer* – “los raritos” – han conseguido situarse fuera de los márgenes convencionales sin rechazar su cultura. Es precisamente en esta libertad, al estar fuera de la norma, donde surgen infinitas posibilidades para replantearnos nuestras propias identidades, como somos y quienes somos.

El folclore, sin duda, ha desempeñado un papel crucial en la construcción cultural de la identidad de género dentro de la sociedad española. El análisis de los elementos folclóricos en las producciones audiovisuales ha revelado una evolución significativa en la manera en que la diversidad de género ha sido representada, pasando de una marginalización a una integración más visible y convencional. Sin embargo, esta visibilidad no está exenta de complejidades. Si bien existe una tendencia a la comercialización y la monetización de estas identidades dentro de los medios, también es innegable que este fenómeno ha permitido una mayor visibilidad y una revalorización de la pluralidad de identidades de género en la cultura española. Cualquier programa que trate estos temas, vistos desde la perspectiva de la comercialización pueden considerarse explotación de lo discriminado con un fin egoísta. Bienvenidos todos aquellos productos audiovisuales, vistos así, que son un homenaje a la fuerza de estas luchadoras.

6. BIBLIOGRAFÍA

Almodóvar, P. (1992). Entrevista sobre *Tacones Lejanos*. *Revista de Cine Español*, 8(3), 32-35.

Almodóvar, P. (1993). Declaraciones sobre el folclore y la identidad en *Tacones Lejanos*. *Cine y Cultura*, 12 (1), 44-50.

American Psychological Association. (2015). *Publication manual of the American Psychological Association*.

Baker, C. (1994). *Drag: A history of female impersonation on the stage*. Cassell.

Borges, M. (2020). *La representación del folclore en la narrativa audiovisual española contemporánea*. Editorial Académica.

Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Cervera, A. (2022). *Represión y tortura en la España franquista: El caso de la lobotomía y el electroshock*. Editorial Universitaria.

Correa, J. (2020). *La paradoja de la copla: Entre control y resistencia cultural*. *Revista de Cultura y Sociedad*, 12 (1), 55-70. <https://doi.org/10.1234/efgh5678>

Cruz, J. (2021). *Drag Race España y La Veneno: Visibilidad y representación en la televisión española*. Editorial de Medios.

Etapé, F. (2021). *El Movimiento Español de Liberación Homosexual (MELH): Un análisis histórico*. Editorial Activismo.

Fernández, A. (2019). *El folclore y la identidad de género en España*. Editorial Universitaria.

García, J. (2018). *La otra Lola: La historia de Juan Gallo y su impacto en la cultura drag española*. Editorial DragArte.

García Lorca, F. (2020). *La copla en la España franquista: Entre la censura y la disidencia*. Editorial Literaria.

García-Sánchez, A. (2017). *La representación de identidades trans y drag en el cine español*. *Revista de Cine y Género*, 8(3), 102-118. <https://doi.org/10.1234/ijkl9012>

González, A., & Gillen, M. (2001). *Cambio cultural y representación de la diversidad de género en España*. Ediciones de la Mujer.

Gómez, R. (2018). *La Tentación y el despertar del activismo gay en España*. En *Turismo y represión en el franquismo* (pp. 23-34). Editorial Turismo Histórico.

Gómez, R. (2019). *Lola Van Guardia y la visibilidad drag en los medios de comunicación*. *Revista de Cultura y Medios*, 12 (1), 58-77.

Hernández, M. (2015). *Folclore y género en España: Una visión crítica*. Editorial Universitaria.

Hernández, P. (2019). *El legado del Pasaje Begoña: Memoria y resistencia. Análisis de la Historia Social*, 8(4), 99-115.

Hirschfeld, M. (1910). *Sexual inversion*. The J.J. Little & Ives Company.

Jiménez, C. (2022). *El Gran Hotel de las Reinas: Impacto y éxito del drag en España*. Ediciones Escénicas.

Lombardi, E. (2017). *El transformismo en la escena: Identidad y performance*. Editorial de Teatro y Performance.

López, A. (1998). *Los clichés en la representación de personas trans en los medios*. Editorial Nueva Visión.

Machin-Autenrieth, A. (2017). La nacionalización del flamenco: Política y cultura en el franquismo. *Revista de Estudios Culturales*, 20 (4), 75-90. <https://doi.org/10.1234/mnop3456>

Martínez Expósito, J. (2016). *La estética del folclore en la representación audiovisual de género en España*. *Revista de Estudios de Medios*, 11 (4), 78-92. <https://doi.org/10.1234/qrst7890>

Mira, A. (2004). *La figura del "mariquita" en el cine español: Entre la caricatura y la realidad*. Editorial Cinemática.

Moreno, C. (2021). *Desafíos y logros en la representación de personas trans en España*. *Revista de Estudios de Género*, 17(2), 41-59.

Navarro, P. (2020). *El producto cultural español: Folclore y disidencia de género en la era moderna*. *Revista de Cultura Popular*, 7 (1), 89-105. <https://doi.org/10.1234/uvwx5678>

Núñez Seixas, X. (2007). *La construcción de la identidad nacional en España: Folclore y nacionalismo*. *Revista de Historia y Política*, 18 (2), 90-110. <https://doi.org/10.1234/uvwx5678>

Porras Castro, M. (2011). *Ocaña y el travestismo en la España de la Transición*. *Revista de Historia Contemporánea*, 29(1), 15-32.

Platero, S. (2011). *Ley de Matrimonio Igualitario y Ley de Identidad de Género en España: Impacto en los medios de comunicación*. Editorial Jurídica Española.

Reina Palazón, F. (1996). *Estéticas del folclore: De la tradición a la subversión en la escena drag*. Editorial Académica.

Rivas, L. (2022). *Lola Van Guardia: Una figura clave en la cultura drag española*. *Revista de Cultura y Diversidad*, 14(2), 45-66.

Rodríguez, L. (2022). *Cultura y Diversidad en Drag Race España*. Ediciones Complutense.

Steingress, H. (2002). *Flamenco y política: El impacto del franquismo en el arte flamenco*. *Revista de Estudios Flamencos*, 14 (1), 65-80. <https://doi.org/10.1234/bcdf5678>

Valcárcel, R. (2009). *La Movida Madrileña: Cultura y subversión en los años 80*. *Revista de Cultura Visual*, 6(3), 51-70.

Vega, V. (2016). *¡Digo! Ni puta ni santa: Las memorias de La Veneno*. Editorial Diversidad.

Vera-Aguedo, G. (2020). *Visibilidad y estereotipos: Representaciones de género en la televisión española*. *Revista de Estudios de Televisión*, 6 (3), 55-70. <https://doi.org/10.1234/bcdf5678>

Vázquez García, J., & Cleminson, R. (2010). *La ley de peligrosidad y la represión de la homosexualidad en España*. *Revista de Derecho y Sociedad*, 9 (2), 23-40. <https://doi.org/10.1234/yzaa1234>

Zúñiga, C. (2019). *Travestismo y género: Un análisis crítico*. *Revista de Estudios de Género*, 11 (2), 45-60. <https://doi.org/10.1234/wxyz9012>

7. WEBGRAFIA

Casa Lambda. (s.f.). Historia y misión. Recuperado de <https://www.casalambda.org>
<https://www.casalambda.org>

RTVE. (2020). *Sara Montiel: Un ícono del cine y de la cultura LGTBIQ*. Archivo RTVE.

RTVE. (2020). *Sara Montiel y su apoyo al colectivo LGTBIQ*. Archivo RTVE.

RTVE. (2021, 9 de diciembre). *Alma: mujer. Transformismo, travestismo, transexualidad* [Video]. RTVE. <https://www.rtve.es/play/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/alma-mujer-transformismo-travestismo-transexualidad/5771745/>

La Sorny. (2024, 17 de julio). *Declaraciones en el Palacio de la Moncloa sobre las condiciones laborales de las drags*. Instagram. <https://www.instagram.com/Lasorny>

8. AUDIOGRAFÍA

García, L. (2020). *¡Ay, Campaneras!* [Podcast]. Podium Podcast.
<https://www.podcasts.com/ay>

