

La contribución cultural de las Divas musicales: un análisis de Raffaella Carrà como Ícono Gay

Mercedes Liska*

RESUMEN: El anuncio de la muerte de la cantante Raffaella Carrà, el 5 de julio del año 2021, provocó un gran acontecimiento mediático y un impacto en la sensibilidad colectiva. Los días posteriores se manifestaron diversos y numerosos recordatorios de la artista en las redes sociales y las marcas personales que dejó en las experiencias de vida de los públicos, sobre todo a mediados de los años setenta y ochenta. En Argentina, se publicaron tres artículos periodísticos sentidos y autobiográficos, que coincidían en homenajear a su figura asociándola a las configuraciones identitarias de varones gays en los cuales la recepción musical se constituye como un punto de fuga del discurso heteropatriarcal. Dicha situación hace pensar en los significados de género que se producen entre determinadas artistas musicales y los públicos, que articulan una identidad de género diferente en el contexto cultural y comunicacional en el que predomina el discurso patriarcal. A partir de los tres relatos mencionados, este trabajo indaga en la trayectoria artística de Raffaella Carrà y su recepción en Argentina con el objetivo de analizar y destacar el rol cultural de las divas pop.

Palabras clave: divas pop, educación sentimental, Raffaella Carrà.

ABSTRACT: The announcement of the death of the singer Raffaella Carrà on July 5th, 2021, triggered a major media event and had a significant impact on collective sensitivity. In the days following, numerous tributes to the artist appeared on social media and personal brands that she left in the life experiences of her audiences, especially during the mid-seventies and eighties. In Argentina, three heartfelt and autobiographical journalistic articles were published, all coinciding in paying tribute to her figure by associating her with the identity configurations of men, for whom her music served as a key escape from the heteropatriarchal discourse. This situation prompts reflection on the gender meanings that emerge between certain musical artists and audiences articulating a different gender identity within a cultural and communicational context dominated by patriarchal

discourse. Among the three narratives mentioned, this work examines Raffaella Carrà's contribution to her artistic career and her reception in Argentina, aiming to analyze and highlight the cultural role of pop divas.
Keywords: pop divas, sentimental education, Raffaella Carrà.

1. Introducción

El 5 de julio del año 2021 se anunció la muerte de Raffaella Carrà, la famosa cantante italiana que desde la década de 1970 mantuvo una relación estrecha con el público argentino, siendo de los primeros países de Latinoamérica donde sus canciones en español tuvieron repercusión. La noticia de su fallecimiento causó un gran impacto mediático local y una catarsis colectiva en redes sociales en tiempos donde la pandemia de COVID-19 y el confinamiento social hipermediatizaron las emociones.

Los días posteriores al anuncio se manifestaron numerosos y diversos recordatorios de la artista en las redes sociales y las marcas personales que dejó en las experiencias de vida de los públicos, sobre todo a mediados de los años setenta y ochenta. En Argentina, se publicaron tres reseñas que destacaron su figura en tanto Ícono Gay. En estas narraciones implicadas, la recepción de Raffaella se constituye como un punto de fuga en el corrimiento del discurso heteropatriarcal predominante en el contexto cultural y comunicacional.

A partir de los tres relatos mencionados, este trabajo indaga en la producción musical de Raffaella Carrà y su recepción en Argentina con el objetivo de analizar y destacar el rol cultural de las divas pop. En primer lugar, se analizan significados performativos relacionados con la educación sentimental, en particular, la autopercepción sexo-genérica disidente. En segundo, el contexto histórico y cultural fundacional de la recepción de Raffaella en la Argentina, que gravita en los años de la dictadura militar ocurrida durante 1976 y 1982. En suma, el trabajo se focaliza en la recepción de Raffaella durante los años de la dictadura militar en el país y las funciones específicas que ocupó la cultura de masas en contextos de oscurantismo y censura artística.

Los tres estudios de caso en cuestión, es decir, la selección de estos tres relatos públicos en primera persona, interesan en la medida que fueron escritos por intelectuales universitarios que reivindican a una artista masiva como vehículo de identificaciones de género disidentes, poniendo de relieve el espesor cultural de la comunicación masiva generalmente desvalorizada por las clases ilustradas sospechosas de los desvíos posibles del discurso dominante (entre otros: Martín Barbero 1983; Ford 1994; De Certeau 1996). Desde una perspectiva de género común, estos relatos desmienten la condición devaluada de la cultura masiva y, por consiguiente, de las artistas que la habitan.

Finalmente, este artículo se inscribe en una investigación sobre prácticas e imaginarios de género y sexualidad en la música popular focalizada en el estudio sociocultural de la actividad musical realizada por mujeres. En este sentido, interesa también señalar la coyuntura contemporánea de fuerte influencia de pensamientos feministas en la cual se produjeron lecturas/valoraciones de Raffaella y su legado; un momento de revalorización

de artistas históricas que se ha venido analizando en relación a otros casos (Liska, 2018; 2021).

2. Un duelo de piel

“Me duele Raffaella en todo el cuerpo” es el título que el escritor Alejandro Modarelli eligió para su reseña. Tal expresión parafrasea un verso famoso de un poema de amor de Jorge Luis Borges, “El desamparado”, que dice “me duele una mujer en todo el cuerpo”. Además de escritor, periodista y dramaturgo, Modarelli es activista LGBTQ+ y la mayoría de sus trabajos giran en torno a la recuperación de la memoria gay. En el año 2014 presentó su primera obra como dramaturgo inspirada en el universo homosexual durante la última dictadura militar: *Flores sobre el Orín*. En efecto, su interés por reconstruir las vivencias de la homosexualidad en los años de la dictadura se vincula con la historia de Carrà en Argentina.

Luego de su éxito en España, en 1978 Raffaella realizó el primer viaje a la Argentina y a Chile, país en el cual también tuvo una gran repercusión. En ese viaje realizó un recital en el mítico Estadio Luna Park de la ciudad de Buenos Aires. Asimismo, ese mismo año editó un álbum en el país: *Los más grandes éxitos de Raffaella Carrà en Argentina*. La grabación del álbum no se debió al éxito local sino a la petición del gobierno de facto de adaptar ciertos pasajes de las canciones a la moral opresiva y regresiva de la cultura dictatorial. El LP contaba con las siguientes canciones “Hay que venir al sur”, “Fiesta”, “03.03.456”, “Lucas”, “Black Cat”, “En el amor todo es empezar”, “Lola”, “Rumores”, “La felicidad da da”, y “Melodía”.

El programa italiano “Variety” testimonia el suceso significativo de Carrà en Argentina durante su visita en julio de 1980. Los registros fílmicos la muestra en distintas situaciones asediada por una variada multitud de fans. Al final le hacen una entrevista en el aeropuerto saliendo del país. Ahí recuerda para la televisión italiana su primera visita dos años antes y describe la nueva experiencia de “extraordinaria”, y la peculiaridad de cantar para un público tan numeroso -entre 30 mil y 40 mil personas- siendo una artista mujer.¹ En el recital realizado en la televisión estatal se puede observar una fila de hombres vistiendo trajes militares presenciando el show. A la vista, es una artista apoyada por el poder dictatorial. Por el contrario, Modarelli sostiene que en la recepción de Raffaella se estableció una semiótica sonora frente al orden represivo a través de mensajes de una vida vivible en tiempos de dictadura. Los códigos interpretativos de las canciones de Raffaella trazaban un manifiesto moral de exceso erótico en sentido múltiple. Ese exceso erótico en su forma más explícita sí fue censurado en parte por la dictadura.

Modarelli sostiene que las sub-líneas de los relatos de las canciones no eran comprensibles para los militares. Es probable que se hayan concentrado en dar otra mirada de la artista: la superficie de una mujer sexualizada destinada a la fantasía heteromasculina. Algo similar ocurrió con la canción “Puerto Pollensa” interpretada por la cantante por entonces muy joven Sandra Mihanovich (de familia aristocrática) que se convirtió en un himno

1 https://www.youtube.com/watch?v=0zoOlp9MFZ8&ab_channel=CantantiItaliane

lésbico argentino. Se estrenó en 1982 y fue la canción más escuchada durante la guerra de Malvinas, en el ocaso de la dictadura. La compositora, y famosa actriz Marilina Ross, se exilió en España tras el golpe militar debido a su conocida militancia en la izquierda peronista, y allí creó esta canción emblemática que refería en código a una relación de amor lésbico que fue registrada en el álbum de Mihanovich con el nombre -Celina Parrondo- y no el artístico para sortear la censura (Liska, 2022). Es posible que a esa altura los militares subestimaran el poder transgresor no sólo de la cultura pop sino el potencial político de las mujeres. Los enfrentamientos armados internos entre militares y agrupaciones de izquierda revolucionaria reforzaron mutuamente la masculinización social (Manzano, 2017).

En 1980 Modarelli tenía 18 años. Se refiere a una identificación secreta con Raffaella, una “autocelebración mariquita en el espejo”, la carne de su subjetividad. La dimensión del cuerpo se vuelve central: la interpretación reiterada de gestos y coreografías imposibles de la cantante o de los bailarines con los que actuaba en escena:

Hacernos Raffaella era volvernós múltiples y poderosos, reconocernos en la letra de una canción cuando ninguna canción de amor nos elegía. Fuiste una institución marica, con la responsabilidad de modelar subjetividades y despegar los cuerpos de la fijeza rutinaria. Quizá antes de que vos te dieras cuenta, nos dimos cuenta nosotros, los gays.

La práctica se realizaba cuando el padre no estaba en la casa. En este sentido, la figura del padre aparece como una extensión del orden represor y la figura de la madre fallecida y Raffaella como los imaginarios venerados y protectores.

Modarelli menciona cinco canciones en este orden: “Fiesta” de 1977, “Hay que venir al sur” de 1978, “03-03-456” de 1976, “Lucas” de 1978 y “Pedro” de 1980. Las cuatro primeras pertenecen al álbum grabado en Argentina en 1978; la última mencionada se sumó dos años después al repertorio de Raffaella. Para el autor, el mensaje destacado de “Fiesta” es no decir siempre la verdad en los vínculos amorosos y de entender el romance como un recurso de actuación de parte de las mujeres para obtener libertades. Todo esto matizado con una actitud de picardía inocente. Fue una de las canciones más exitosas en el país, ocupando los primeros puestos de ventas junto a Italia, España, Canadá (Mopez 2021). “Hay que venir al sur” en español circuló en dos versiones distintas, una censurada y otra no. En la Argentina dictatorial, como en otros países de la región, sólo se difundió la versión censurada, aunque el efecto potenció la transgresión:

Tuve muchas experiencias
y he llegado a la conclusión
que perdida la inocencia
en el sur se pasa mejor.
[Enamorarse bien] [Para hacer bien el amor] hay que venir al sur
para hacer bien el amor iré donde estás tú
sin amantes
¿quién se puede consolar?

sin amantes
esta vida es infernal
[Enamorarse bien] [Para hacer bien el amor] hay que venir al sur
lo importante es que lo hagas con quien quieras tú
y si te deja, no lo pienses más
búscate otro más bueno
y vuélvete a enamorar.

Hay una cuestión toponímica determinante de esta canción en su arraigo argentino –y chileno-. Originalmente la canción refería al sur de Italia, pero los países hicieron suya la referencia al sur dentro del continente americano. Asimismo, la recepción internacional construyó un “sur” universal como lugar idílico de carácter políticamente reivindicativo. Por su parte, el emblemático tema “53.53.456” –escrita por su director musical Gianni Boncompagni², fue lanzado como single en Italia en 1975 y prontamente tuvo su repercusión en Latinoamérica. Al parecer en Argentina la secuencia numérica coincidía con abonados de líneas telefónicas, por eso cambiaron los números a “03.03.456”. Además, la letra también tuvo que ser modificada para su difusión en estos países. La canción interpretada por Raffaella sobre el escenario con sus distintivos pasos de baile escondía un guiño sexual referido a la masturbación femenina. Por su parte, “Lucas” habla en primera persona de un amante que la abandona para vivir una relación homosexual, que posiblemente haya sido la primera canción de temática homosexual transmitida por la Compañía de Radiodifusión Pública Italiana en su versión titulada “Luca” (RAI).³ En “Lucas” también es especialmente novedosa la situación de una mujer abandonada por varón sin esto constituya un hecho degradante, y más que eso, que sea divertido. Finalmente, la canción “Pedro” tiene una conexión particular con la ciudad de Buenos Aires, ya que en su letra relata una situación vivida en la Av. Santa Fe, en la zona que por bastante tiempo fue lugar del encuentro gay furtivo y de parada de taxi boys, que según Modarelli trabajaron aún en dictadura. A su vez, “Lucas” y “Pedro” construyen un universo de complicidades gay/hétero casi nunca nombradas. El gesto definitivo de Modarelli es decir que estas son canciones que celebran el cuerpo, donde las relaciones afectivas concluyen y renuevan la apuesta por el deseo abriendo nuevas posibilidades.

Ernesto Meccia (1968) es el autor de la segunda reseña sobre la muerte de Raffaella que vamos a analizar. Sociólogo y doctor en Ciencias Sociales, su tema de estudio principal es la homosexualidad masculina desde la noción de microinteracciones situadas y la etnografía de la comunicación, entre otros enfoques. Sus libros *La cuestión gay. Un enfoque sociológico* (Gran Aldea, 2006); *Los últimos homosexuales. Sociología de la homosexualidad y la gaycidad* (Eudeba, 2011); y *El tiempo no para. Los últimos homosexuales cuentan la historia* (Eudeba, 2016) conforman una producción académica de enorme relevancia reconocida por organizaciones políticas LGTB. Entre otros temas, ha documentado las

2 Paolo Ormi y Daniele Pace compusieron colaborativamente muchas de sus canciones bajo la dirección Boncompagni.

3 “Lucas” (1978), España: https://www.youtube.com/watch?v=OrawGKzlvNU&ab_channel=UnTiempoParaRecordarHD

reivindicaciones de la diversidad sexual desde los inicios de la democracia argentina hasta la aprobación de la Ley de Matrimonio Igualitario en 2010, y ligado a todo ese gradual proceso político, los cambios sociales en la subjetividad y los efectos que las lógicas de la opresión social pueden hacer perdurar en la psiquis de las personas inmersas en colectivos sociales atravesados por dinámicas de discriminación y reconocimiento social.

La reseña de la muerte de Raffaella escrita por Meccia se trata de la reedición de una nota periodística que el autor había publicado en el año 2013, cuando se celebraban los 70 años de la artista. De esta manera, el testimonio agrega cierta perspectiva histórica previa al *boom* más reciente de reconocimiento de artistas históricas impulsado por la marea feminista, dando cuenta de una valoración de Raffaella que se fue renovando y sosteniendo en el tiempo a diferencia de la caída estrepitosa de buena parte de las carreras de cantantes mujeres y del pop en particular.

Meccia refiere a Raffaella como su “primera carnadura”. Seis años más joven que Modarelli, la evocación de Raffaella le remite a la época de su infancia sentado en una tensa mesa familiar en la cual la televisión funcionaba como salvataje de la situación:

Miro la mesa rectangular desde arriba y el televisor que estaba en un mueble situado en el ángulo derecho justo detrás de mí. Increíble: cuando ella aparecía, los sábados por la noche, el único que no podía verla era yo, lo cual motivaba que diera vuelta la silla –dejando de comer y de encontrarme con las caras de siempre– y, de suma importancia, dándole la espalda a papá, que era como darle la espalda al mundo. Entonces pasaban muchas cosas: creo que papá la miraba porque era muy atractiva sexualmente, que mamá la admiraba por su silueta y su vestuario, que mis hermanos quedaban embelesados por sus canciones tan pegadizas para los niños, pero creo–sobre todo– que todos me miraban a mí que había dejado de mirarlos a ellos para hacerme mi mundo. Así, miraban alternativamente a Raffaella y a mí, como queriendo cotejarnos, como si hubieran comenzado a sospechar que éramos lo mismo, o que, como mínimo, teníamos un extraño maridaje.

El relato celebra la cultura del espectáculo proyectado desde la industria, que adquiere su peso en la descripción de un contexto específico de recepción: la tramitación de imágenes y mensajes para pensar sentidos “provisionales” de quién es uno a partir de los recursos disponibles. Meccia remite a su lectura de *Telling Sexual Stories* de Ken Plummer (1995) y la explicación de las maneras en que gays y lesbianas comenzaron a narrar su vida cuando no existían recursos cognoscitivos para hacerlo.

Entre las canciones que menciona, además de la explícita salida del armario de “Lucas”, refiere a una canción no destacada por Modarelli: “She`s Looking Good” de 1974 que no pertenece al álbum grabado en Argentina. En esa canción Meccia reitera la idea de exceso erótico trasladado a su expresión coreográfica. En la puesta en escena de “She`s Looking Good” en el programa La hora de Raffaella Carrà de 1976 cada uno de los bailarines le acerca un micrófono diferente a través de los cuáles va cantando fragmentos de la letra.⁴ En

4 Programa disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_fVm1waQfHY&ab_channel=Restauraci%C3%B3nMusical

este sentido, habla de una “cantante de imagen más que de voz”, una expresión que había escuchado decir de ella misma. A partir de esta idea, contraponen la imagen de exceso corporal de Raffaella proyectada en la televisión de aquel entonces, con la discreción corporal a la que se sometía a los gays en la dictadura. La figura del espejo aparece en este caso, no en relación a la práctica de interpretación musical sino como metáfora de identidad:

Siempre aparece alguien que funciona como el espejo de nuestras fantasías o como nuestro representante más íntimo. Pienso que como este joven, yo, aunque no sabía quién era, ya me inclinaba por una de las tantas formas que puede tener el ser. Y era esa inclinación, en aquellos oscuros momentos, la que me ponía en la búsqueda de un “autor” que se acordara de mí, de alguien que me dijera, que me contara, que me escribiera y que, al hacerlo, me permitiera tener mi primer rostro, que es casi como decir mi primera carnadura. Y así apareció Raffaella como un personaje fantástico (¿el primero?) que me prestó su cara para que empezara con mi historia. Luego vendrían muchos más. Y me di cuenta de que es maravilloso vivir de prestado.

Raffaella y sus coreografías junto a sus diez bailarines –de calzas rosas y sombrero tanguero– tiene un lugar protagónico en la apreciación estética implicada de Meccia. En la sucesión de desplazamientos corporales que se emparentan con la exageración frente a la gestualidad elegante, identifica un cuerpo interno provisorio. Una Diva que se encarna vívidamente en otros cuerpos.

La tercera reseña está escrita por Rafael Blanco (1980), que es licenciado en comunicación y doctor en ciencias sociales, además de trabajar como investigador en CONICET y ejercer la docencia en la Universidad de Buenos Aires. Sus temas de investigación actualmente giran en torno a los procesos de politización de la intimidad relacionados con los activismos de género, y esta perspectiva de análisis social aparece implicada en la apreciación de Raffaella como lugar de reconocimiento colectivo LGTB.

Blanco rememora a Raffaella en su infancia como un dato lejano, ajeno y casi reactivo en su entorno familiar. En 1980, Raffaella visitó la ciudad de Mar del Plata, donde Blanco vivía con su familia, pero recién se enteró tras su muerte, cuando comenzaron a circular en redes sociales fotografías históricas de sus estancias en el país: “En mi casa no estaban sus discos porque no aplicaban al cancionero prohibido, latinoamericano y progresista que moduló mi formación musical y sentimental temprana”. Para el sector de la sociedad más comprometido con la militancia política de izquierda la industria cultural proporcionaba una “pantalla” frente a la persecución y desaparición de personas.

Blanco dice: “Llevó tiempo que Raffaella adquiriera un valor corrosivo, incómodo, político, que es el que, no tengo dudas, hace justicia a su figura”. Como figura desvergonzada de la industria cultural, traza una explicación de cómo devino referente de personas LGBTIQ+. Por un lado, señala algo muy similar a Modarelli y Meccia, que los movimientos exagerados de la cantante operaron en contraposición a las restricciones de las corporalidades homosexuales. En nombre “Rafaela” apareció en su vida como una identificación externa e injuriosa que le propinaban sus compañeros de escuela frente a sus desvíos “visibles” respecto de la masculinidad heteronormada:

Ese dispositivo tan efectivo de implantación de la vergüenza que funciona en la niñez para el aprendizaje de cómo performar el género de manera “correcta”, es decir, sin desviaciones, sin incomodar, con el despojo ornamental que posee la línea recta. Mientras este nombre funcionaba como disciplinamiento en mí, algo que tiene asiento en el control del cuerpo (cómo vestirlo, cómo moverlo, cómo llevarlo con discreción o exhibirlo según corresponda), todo ello contrastaba con las performances que iban trazando la marca indeleble de la Carrà.

Por otro lado, lo novedoso que testimonio Blanco tiene que ver con el funcionamiento de las emblemáticas canciones de Raffaella en las pistas de baile del ambiente gay que se desarrolló gradualmente post dictadura, sobre todo hacia mediados de la década de 1990 luego del otorgamiento de permisos para la existencia de bares y clubes nocturnos para homosexuales (Moreno 2008):

Era fines de los noventa y primeros años de los 2000; el circuito nocturno de Palermo que conformaba lo que en el habla de la época se llamaba “la zona rosa”, esa cartografía hoy casi inexistente o en peligro de extinción conformada por los locales Bach Bar, Sitges, Kilómetro Zero o Glam entre otros intermitentes, Carrà era una presencia habitual en forma de parodia, homenaje, outfit, peluca, canción o baile en los shows drags y transformistas que animaban artistas como Lizy Tagliani, Gonzalo Costa, Julio César Lynch o Maxi Streisand entre otros. La presencia de Raffaella no estaba sólo arriba del escenario sino también en la explosión festiva que ocurriría -y ocurre aún- en la pista cuando con sus canciones se sucede la imitación de sus pasos canónicos y, sobre todo, el revoleo del pelo hacia atrás, ese cabezazo en medio del estribillo que dice “sin amantes, ¿quién se puede consolar?”

Blanco encuentra en las canciones de Raffaella la gestación de un lenguaje común y punto de encuentro de estas trayectorias biográficas a partir de la *pregnancia mimética*, de una captación instantánea, física, que trascendió el pronunciamiento público de Raffaella respecto a su devenir como símbolo gay ampliado, disidente, que abrazó con fruición.

3. Nociones de “cuerpo musical” y “exageración” en los estudios sobre estéticas queer

Eduardo Viñuela (2011) realizó un análisis sobre la cantante pop española Mónica Naranjo y su devenir como ícono gay en el país durante los años noventa. En ese trabajo hace una lectura de su música y su personalidad artística para explicar modos de subversión de los roles de género en la música popular y masiva.

Por un lado, destaca aspectos de expresión excesivos e inestables en su performance de feminidad con respecto a las formas convencionales de las cantantes pop; entre otras, su estilo vocal versátil y el cruce de representaciones hétero y homoeróticas en su identidad artística. Desde este enfoque Viñuela sostiene que la inestabilidad en su identidad -de

género- se torna inapropiable y por lo tanto disruptiva dentro de los parámetros de representación dicotómicos del sistema patriarcal.

De esta manera encuentra una explicación posible frente al atractivo de Naranjo de parte de un público masculino homosexual español afín a la estética *camp*. Dicho término refiere a una sensibilidad estética popular basada en el humor irónico o sarcástico elaborada a través de la sobreactuación y exageración que comúnmente han sido juzgados de artísticamente vulgares y políticamente banales.⁵ Visto de otro modo, la conexión simbólica entre artista/representación/público produjo un desvío de los discursos hegemónicos en el contexto de la cultura mediática, permitiendo articular identidades de género por fuera de la heteronorma.

Lo que Viñuela analiza como “estrategias transgresoras” de Mónica Naranjo y su recepción musical guarda relación con un trabajo más reciente de Alejandro Madrid (2018) sobre la estética del exceso en la obra musical del cantante mexicano Juan Gabriel, una figura con rasgos de una ambigüedad sexual flotante. Entre otros, Madrid analiza sus rasgos vocal-corporales más “excesivos”, como los movimientos de sus labios, o su estilización de pasos de baile nortños –cultura tradicionalmente homofóbica- que extremaba el quiebre de caderas y de hombros.

Madrid traza cierto paralelismo entre el concepto estético *camp* y el término popular local *jotería*. En México, “joto” refiere a un varón “afeminado” u homosexual, pero también se utiliza como calificación estética sinónimo de cursi, ridículo o pop. El uso que Madrid hace del término “jotería” remite al exceso performático de Juan Gabriel como una categoría crítica de las sensibilidades heteronormativas, como una economía libidinal. Finalmente sostiene que los excesos expresivos gestuales, sonoros y escénicos –entendidos bajo la idea marxista de plusvalía- constituyen la dimensión queer en la personalidad artística y popularidad de Juan Gabriel.

Alejandro Madrid remite al trabajo pionero de Judith Peraino (2005) y su análisis del teatro musical estadounidense alrededor del desafío a las normas de género a través de la creación de un rito masculino alternativo que se revela mediante una exhibición sensual y emocional “poco masculina”. Asimismo, sostiene que no existe una medida universal para el exceso; la clasificación de algo como excesivo es histórica y contingente y tiene que ver con las convenciones socialmente establecidas.

En este sentido, según Peraino, las tecnologías que conceptualizan, configuran y representan la subjetividad y la identidad queer desarrollan un sistema de signos de identificación en la que el cuerpo se identifica a través de un acto performático. Este sistema se hace evidente a través del exceso de actuación vocal, gestual y simbólica. Al mismo tiempo, al

5 El término “camp” proviene del inglés y se refiere originalmente a una estética o actitud extravagante, exagerada y teatral, especialmente en el contexto de la cultura LGBTQ+. El término se popularizó en la década de 1960 y se asocia con la subcultura gay y la estética de los años setenta y ochenta. Dicho término se lo puede rastrear a principios del siglo XX en el argot estadounidense utilizado para describir algo o alguien que era extravagante, pero en el contexto de la cultura LGBTQ+ adquirió un significado más específico, refiriéndose a una estética que celebra la exageración, la ironía y la auto-parodia. Asimismo, en la música a menudo se lo utiliza en referencias a la cultura pop. A su vez, el término también es visto como problemático ya que puede ser utilizado para estereotipar o caricaturizar a la cultura LGBTQ+, sin embargo, en el contexto colectivo se lo considera como una forma de empoderamiento y celebración de la diversidad y la personalidad individual (entre otras: Newton 1979; Sontag 1984 [1964]; Butler 1990).

ser un proceso relacional fundamentado en la diferencia, la construcción de la identidad mediante el exceso implica o define tácitamente los parámetros de la normatividad.

Por su parte, Ana Minutti (2020) retoma la noción de “divas disonantes” de Deborah R. Vargas para referir a los códigos performativos de Chavela Vargas y su recurso del exceso dramático. El uso del término Diva, dice Minutti, contiene la idea del exceso expresivo, la personificación del exceso. Por su parte, en los estudios sobre Divas Pop producidos y coordinados por Thiago Soares (2012; et. al 2020) el cuerpo expansivo de las artistas proyecta un sentido de musicalidad que inventa otros cuerpos. Soares piensa la performance en el pop como extensión de la canción, un recurso expresivo y político implicado en construcciones sexogenéricas a través de la performance musical.

Si hablamos de Divas Pop y su relación con públicos LGTB es caso de Madonna ha tenido una gran trascendencia internacional posterior a Raffaella. Borja Ibaseta (2018) señala que dicho vínculo tiene múltiples facetas en su lenguaje musical, discursivo-político y corporal retomado de la pista de baile, y vinculaciones más específicas como su relación con el mundo estético y social LGTB en Nueva York desde principios de la década de 1980. Asimismo, menciona algunos de los mensajes de especial relevancia para el público gay en su modo de tematizar las relaciones emocionales y la búsqueda de uno mismo, el uso del cuerpo como herramienta de visibilización, apropiación y expresión, o la concepción de la pista de baile como espacio de creación de relaciones humanas.

Si bien la producción musical de Madonna atravesó diversos contextos históricos, culturales y mediáticos, Ibaseta destaca su activismo en un momento clave: el rebrote de homofobia producto de la enfermedad de HIV en los ochenta. Si bien aclara que muchos artistas apoyaron la causa de forma pública, pocos lo hicieron de manera tan comprometida humana, artística y económicamente. Ibaseta señala algunos de los sentidos contextuales que adquirió su producción musical: “En el año 1986 estrenó ‘Live to tell’ en vivo en una gala benéfica en el Madison Square Garden en la que se recaudaban fondos para la lucha contra el sida y que dedicó a su amigo Martín Burgoyne, que moriría por causas relacionadas con el sida a finales de ese mismo año. Desde entonces, ‘Live to tell’ se ha convertido en un tema emblemático” (2018: 225).

Si bien Madonna explicó en una entrevista que esta canción se había inspirado en una experiencia propia de sentirse atrapada en una relación afectiva abusiva y de la necesidad de hablar sobre eso, en el momento de ese primer recital la canción ya había mutado su intencionalidad refiriendo a la imposibilidad de las personas seropositivas de hablar de su enfermedad debido a la estigmatización social. Desde entonces, dice Ibaseta, “Live to tell” —cuya letra habla de los daños emocionales producto de mentiras y secretos, y plantea la posibilidad de resolver el conflicto contando la verdad— aplicable a múltiples temáticas fue ofreciendo en sus presentaciones en vivo un contexto adicional en relación a problemáticas sociales de actualidad. Sin embargo, el hecho de que la primera actuación pública esté relacionada con la lucha contra el HIV proporcionó una dimensión de la canción que, aún actualizando su significado político sentó códigos estéticos para/con el público gay.

Un trabajo de Camila Millán recientemente publicado (2024) señala que aún existen interrogantes en torno a las condiciones que propician las experiencias de recepción musical de personas queer en las industrias musicales. Desde su interés por las apropiaciones

disidentes de canciones producidas en el marco de la música popular y masiva industrializada aborda el caso de "It's raining men", una canción lanzada en Estados Unidos en 1982 que devino en himno LGBTQ+ -"gay anthem"-.⁶ El análisis de Millán reitera la observación de recursos expresivos vinculados a lo camp en la performance audiovisual de la canción, como su representación erótica que mediante el grotesco y la ironía humorística tensionan los términos heteronormativos hegemónicos. Para Millán, "It's raining men" funciona como un hito que permite comprender los modos complejos en los que se relacionan las estéticas y estrategias disidentes de las artistas con las trayectorias disruptivas de las canciones, y el rol de las Divas del dance de los ochenta y noventa que construyeron imaginarios erótico-afectivos en términos no dominantes.

4. Consideraciones finales

Este trabajo permitió ver que la recepción de Raffaella Carrà en el país estuvo marcada por el periodo de la última dictadura militar. Con los dilemas ético-políticos que rodean su repercusión en condiciones de mediatización regulada por un Estado ávido de censura, ciertos códigos de la cultura pop de los años setenta filtraron y posibilitaron modos de apropiación y reconocimiento social de una trascendencia impensada, significados que luego sería actualizados en las pistas de baile.

La trilogía "Fiesta", "Hay que venir al sur" y "03.03.456" continúan siendo canciones que permanecen intactas en el repertorio festivo que se canta -a los gritos- y se baila en diversos eventos sociales, cuestión que muestra una significación desbordante en la recepción de la cantante italiana que no se ciñe solamente al público gay. Justamente, en el universo "Raffaella" convergen múltiples públicos y modos de recepción, algo que densifica los sentidos de su figura y su producción estética.

Si bien el conjunto de rasgos de la performance musical de Raffaella comparte códigos con el estilo camp dentro de la cultura pop, tal como pudimos relacionar con los trabajos precedentes, a su vez entendemos que estos han actuado en consonancia con contextos sociales e históricos específicos que complejizan los modos de recepción musical de las sensibilidades queer.

Recibido el 8 de julio de 2024. Aceptado el 25 de noviembre de 2024.

* **Mercedes Liska** es Profesora Superior de Etnomusicología egresada del Conservatorio Superior de Música "Manuel de Falla", Magíster en Comunicación y Cultura y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es Investigadora Adjunta

6 El término "gay anthem" se refiere a canciones que se han convertido en representativas de la comunidad LGBTQ+ y se han utilizado como símbolos de resistencia y liberación en la lucha por derechos. En español, se traduce como "himnos gays". Es importante destacar que el término "gay" se refiere a la orientación sexual y no a la identidad de género, por lo que actualmente se utiliza el término "himnos LGBTQ+" para caracterizar estas apropiaciones de manera más inclusivos. Otros ejemplos de *gay anthems* son "I Will Survive" de Gloria Gaynor, "Y.M.C.A." de Village People, "We Are Family" de Sister Sledge, "I Am What I Am" de Gloria Gaynor, "Vogue" de Madonna y "Born This Way" de Lady Gaga.

del Consejo de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) con sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Ejerce la docencia en la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (FSOC-UBA) y en el Profesorado en Etnomusicología. Mail: mmmliska@gmail.com

Bibliografía

- Alonso-Minutti, Ana R. (2020). Chavela's Frida Decolonial Performativity of the Queer Llorona. En *Decentering the Nation: Music, Mexicanidad, and Globalization*, Ramos-Kittrell y Jesús A. (eds.). Lexington Books. Pp. 47-75.
- Blanco, Rafael. (10/07/21). Yo, *Rafaela*. La estrella italiana que abrazó al niño maricón desde el futuro. Spoiler, Revista Política: <http://spoiler.sociales.uba.ar>
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Ibaseta, B. (2018). Vogue: el poder de la visibilidad LGTB. En *Bitch She's Madonna: la reina del pop en la cultura contemporánea*, E. Viñuela (ed.). Dos Bigotes. Pp.215-240.
- Ford, A. (1994). "Culturas populares y (medios de) comunicación", en *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Amorrortu. Pp. 149-157.
- Madrid, A. L. (2018). Secreto a Voces: Excess, Performance, and Jotería in Juan Gabriel's Vocality. *GLQ: Journal of Lesbian and Gay Studies* vol. 24, nº 1 (2018). Pp. 85-111.
- Liska, M. (2018) "Biografías sobre mujeres músicas: tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh". *Descentrada* 2 (2), pp.1-11.
- Liska, M. (2021) "Se dice de ella. Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello". *RAM- Revista Argentina de Musicología* vol. 22, no. 1, Dossier: La biografía musical en la musicología latinoamericana del siglo XXI. ISSN: 2618-3072, pp. 101-144.
- Liska, M. (2022) "´Puerto Pollensa´ y Puerto Argentino: una canción de amor en épocas de guerra". En Buch, Esteban y Abel Gilbert (comps.), *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra*. Buenos Aires: Gourmet Musical: 108-126. ISBN: 978-987-3823-69-5.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Fondo de Cultura Económica.
- Martín Barbero, J. (1983). Memoria narrativa e industria cultural. *Comunicación y cultura* nº 10 (agosto). Pp. 56-73.
- Meccia, E. (27/07/21, reedición). *Con Raffaella Carrà todo es empezar*. Diario Página 12 (suplemento SOY).
- Millán, C. (2024). El videoclip como ventana de lo posible. Ficciones de lo disidente en ´It's raining men´. Revista del Instituto Superior de Música de la Universidad Nacional del Litoral nº 25 (enero-junio). Pp. 1-16.
- Modarelli, A. (6/07/21). La loca despide a la diva boloñesa: Me duele Raffaella en todo el cuerpo. *Diario Página 12*.
- Mopez, V. (6-07-2021). Las diez canciones más icónicas de Raffaella Carrà. *Los Replicantes*: <https://www.losreplicantes.com/articulos/canciones-mas-iconicas-raffaella-carra/>

- Moreno, A. (2008). La invisibilidad como injusticia. Estrategias del movimiento de la diversidad sexual. En *Todo sexo es político*, Pecheny M. et.al. Libros del Zorzal. Pp. 217-244.
- Newton, E. (1979). *Mother Camp: Female Impersonators in America*. University of Chicago Press.
- O'Brien, L. (2002). *She Bop II. The Definitive History of Women in Rock, Pop and Soul*. Continuum.
- Plummer, K. (1995). *Telling Sexual Stories: Power, Change and Social Worlds*. Routledge.
- Soares T. et.al. (2020). *Divas pop. O corpo-som das cantoras na cultura midiática*. MG: Fafich/Selo PPGCOM/ UFMG.
- Soares, T. (2012). Performances e visualidades musicais: aparatos conceituais para o debate sobre a música no audiovisual. *Culturas Midiáticas* nº5 (1): <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/cm/article/view/12788>
- Sontag, S. (1984 [1964]). Notas sobre lo `camp´. En *Contra la interpretación y otros ensayos*. Seix Barral. Pp. 304-321.
- Viñuela, E. (2011). La subversión de los roles de género: Mónica Naranjo como artista inapropiada/ble. *TRANS-Revista Transcultural de Música* nº 15.

