

Glee: el éxito de la diferencia

Glee: The Success of Diversity

Recibido: 23 de noviembre de 2010

Aceptado: 12 de diciembre de 2010

Beatriz González de Garay Domínguez

Universidad Complutense de Madrid

bgonzalezgaray@ccinf.ucm.es

Resumen

Glee (Fox: 2009-) se convirtió el año pasado en uno de los fenómenos televisivos de la temporada, avalada tanto por el éxito de audiencia (9,772 millones de espectadores de media en la primera temporada y una especial relevancia en los demográficos) como de crítica (ganadora de tres Emmys y un Globo de Oro, entre otros premios). Este artículo tiene el objetivo de analizar la serie desde la perspectiva de la representación de “la diferencia” como seña de identidad y motor de las tramas narrativas. Tanto desde el punto de vista de los personajes, como del contenido, la estética y el estilo narrativo, se trata de repasar los aspectos que hacen de *Glee* una paradójica mezcla de la cultura popular y la impopularidad de sus personajes. En primer lugar, se presentará esta comedia musical adolescente señalando sus características principales. Después se hará hincapié en la sensibilidad *camp* de la serie y, por último, se abundará en el concepto académico de lo *queer* aplicado a esta ficción televisiva.

Palabras clave

Glee, Serie de televisión, Queer, Camp.

Abstract

Glee (Fox: 2009-) became one of the biggest television events last season, endorsed both by audience success (9,772 million viewers on average in the first season and a special relevance in demographics) and criticism (winner of three Emmys and a Golden Globe, among other awards). The aim of this paper is to analyze the series from the perspective of the representation of “difference” as a series hallmark and a plot engine. From the characters’ point of view, the contents, the aesthetics and the narrative style, the article points out the issues that make *Glee* a paradoxical mixture of popular culture and unpopular characters. Firstly, the paper points out the key features of this teen musical comedy. Secondly, it studies its *camp* sensibility and, finally, it abounds with the academic concept of *queer* within this television fiction.

Keywords

Glee, television series, queer, camp.



1. Introducción

En un fenómeno paradójico singular, lo raro, lo *queer*, lo diferente y lo marginal se han convertido en populares. *Glee* se estrenó el 19 de mayo de 2009 en Fox, una de las cadenas en abierto o *networks* más importantes de Estados Unidos. Si bien la trama se centra en el devenir de unos personajes marginados en el etiquetado mundo del instituto norteamericano que se reúnen en un club de canto, la serie ha logrado convertirse en un producto de gran éxito popular. De hecho, la cadena renovó la serie para una tercera temporada antes de haber terminado la primera (Desconocido, 2010) e incluso se ha acuñado un término para los fervientes seguidores de la serie: *Gleeks*, una combinación de las palabras *geek* (cuya equivalencia en castellano podría ser “friki”, “obsesionado con”) y *Glee*.

Definida por su creador, Ryan Murphy, como “una especie de musical posmoderno” (Wyatt, 2009), la serie combina el desarrollo dramático con los números musicales en lo que supone una verdadera exaltación de la cultura popular. Hay que tener en cuenta que uno de los grandes éxitos de Fox es precisamente un programa musical, *American Idol* (Fox: 2002-), por lo que la decisión de producir una serie musical, así como la de estrenarla justo después de una de las emisiones del programa, sigue una lógica estratégica.

Ryan Murphy ha asegurado que “ve *Glee* como un anti-*High School Musical*” (Brophy Warren, 2009) y una de las actrices protagonistas, Jane Lynch, sostenía que *Glee* es más “dura”, “mordaz” y menos “ñoña” (House, 2009). Este punto conecta con la hipótesis principal del artículo, que desarrollaremos a partir de ahora: cómo, a través de una estética colorista y *camp*, *Glee* se convierte en un ensayo sobre la diferencia, la exclusión y la rareza.

2. Lo *camp* en *Glee*

La asociación de *lo camp* con la serie *Glee* se encuentra con un problema fundacional: la ambigüedad del concepto de *lo camp*.

“*Camp is a lie that tells the truth*” dijo Jean Cocteau en *Vanity Fair* (1922) y quizá sea la verdadera razón de ser de lo *Camp*, la ambigüedad de raíz que subyace en este gusto que luego se consideró estética y finalmente se reasignó como parte del discurso *queer*. La andadura de la teorización acerca de lo *Camp* ya supera las 1000 publicaciones y es muy complicado realizar una definición de algo que ya desde el principio se antecede de un artículo neutro: “lo” *Camp*... [Hueso Fibla, 2009: 1].

No obstante, la necesidad de acotar el término ha llevado a los autores a trabajar sobre distintas líneas que tal concepto agrupa. De ahí que, en este apartado, proponemos vincular la serie de televisión *Glee* con cinco de los puntos sobre los que *lo camp* ha sido edificado: la homosexualidad, la parodia, el artificio, la exageración y lo antihegemónico o *queer*. Conceptos que se mezclan en los entramados teóricos del posmodernismo, lo *queer* y lo *camp*. Dado, por tanto, que los conceptos se solapan trataremos de ofrecer un enfoque más estético en este apartado y uno más conceptual en el siguiente.

2.1. Homosexualidad

Ryan Murphy, el principal responsable de *Glee*, es abiertamente homosexual. Algunos medios de comunicación han reparado en el hecho de que un notable número de directores y guionistas de las series de televisión más exitosas de los últimos años en Estados Unidos comparten esta característica. Se trata, señalaba Toni García (2008) en *El país semanal*, de “una nueva especie que ha surgido en la última década, el productor-escritor gay que escribe (y lo hace a la perfección) prioritariamente por y para el público femenino”.

Aunque la relación del *camp* con la homosexualidad ha ido cambiando en el discurso teórico, gran parte de los autores que han trabajado sobre el concepto señalan su conexión. Esther Newton (1972: 105) afirmaba que “gusto *camp*, por ejemplo, es sinónimo de gusto homosexual”¹, Jack Babuscio (2004: 122) en su seminal *Lo Camp y la sensibilidad homosexual* definía el concepto como aquello que “expresa o está creado por una sensibilidad gay”² y Susan Sontag en su ya clásico artículo *Notas sobre lo ‘camp’* aseguraba que los poseedores del gusto *camp* son “una clase improvisada y auto-elegida, integrada por homosexuales fundamentalmente” (1984: 318).

La exageración, la parodia, el artificio y la reapropiación de elementos hegemónicos o de la cultura de masas forman parte de lo que se ha considerado *camp* y, por ende, se ha relacionado con el gusto homosexual.

2.2. Parodia

Glee es una comedia y, como tal, utiliza muchas veces la parodia y “Camp y tragedia son términos antitéticos” (Sontag, 1984: 315). Este aspecto conecta con los

¹ Traducción propia. Original en inglés: “‘camp taste’, for instance, is synonymous with homosexual taste”.

² Traducción propia. Original en inglés: “The term *camp* describes those elements in a person, situation, or activity which express, or are created by, a gay sensibility.”

conceptos de “ironía” y “humor” que Babuscio (2004: 122/127) empleaba como categorías definitorias del gusto *camp*. “Lo Camp es un modo exagerado de reivindicarse desde la parodia de lo comúnmente aceptado, [...] es una carcajada que hace pensar” (Hueso Fibla, 2009: 2); como lo es, por ejemplo, la obsesión con el éxito tan característicamente americana que encarna el personaje de Sue Sylvester o la oclusiva necesidad de las animadoras de salir con los jugadores de fútbol y viceversa. En este sentido y siguiendo a Sontag, lo *camp* implica “una nueva, más compleja, relación para con «lo serio». Es posible ser serio respecto de lo frívolo y frívolo respecto de lo serio” (1984: 316).

2.3. Artificio

“La esencia de lo *camp* es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración”, afirmaba Sontag (1984: 302). Y ¿qué hay menos natural que la repentina introducción de un número musical? A veces bajo el pretexto de ser una práctica de clase, pero a veces por la mera lógica del género musical, los personajes de *Glee* cantan y bailan. Además, en estas actuaciones suelen aparecer músicos, bailarines o elementos de atrezzo o vestuario cuya inclusión no responde a una justificación narrativa realista. “El énfasis en la estilización puede también explicar por qué la comedia musical [...] es, junto al horror, un género fílmico saturado de *camp*”³, aseguraba significativamente Babuscio (2004: 125). Por otro lado, el montaje, siempre muy dinámico, y otros recursos formales, como la utilización de la voz en *off*, ponen de manifiesto el carácter construido, artificial, de la narración.

2.4. Exageración

Glee pone en escena personajes extremos, cuyo máximo exponente es la malvada Sue Sylvester, argumentos peregrinos, *looks* extravagantes y diálogos excesivos. Como parte inherente a la parodia y al artificio, la exageración es otro de los componentes *camp* de la serie. “El sello de lo *camp* es el espíritu de extravagancia” (Sontag, 1984: 310) y quizá uno de los capítulos que secundan de forma más clara este argumento es el dedicado a Lady Gaga y llamado elocuentemente “Theatricality”

³ Traducción propia. Original en inglés: “This stress on stylization can also explain why the musical comedy, with its high budgets and big stars, its open indulgence in sentiment, and its emphasis on atmosphere, mood, nostalgia, and the fantastic, is, along with horror, a film genre that is saturated with camp.”

(Temp. 1, cap. 20), el mismo término que utilizó Babuscio (2004: 125) para definir una de las cuatro características principales de lo *camp*.

2.5. Antihegemonía / *queer*

En el próximo apartado se abordará específicamente la relación de la serie aquí analizada con la perspectiva teórica *queer*, por lo que aquí simplemente se trata de señalar cómo la forma de lo *camp* se cimenta sobre lo no hegemónico. Con respecto a la relación entre estos dos conceptos, Alfonso Ceballos Muñoz (2004: 164) aseguraba: “el discurso gay de los noventa en adelante se apresura también a recuperar y reclamar el discurso del *camp* como uno de los vehículos más apropiados para la articulación de lo *queer*, hasta llegar a hacerse casi coincidentes”.

Desde el punto de vista formal la contestación de lo hegemónico se deja ver en el uso de la cultura de masas, de la estética pop, pero reconfigurando sus significados. *Glee* es colorista y utiliza frecuentemente el travestismo y el disfraz, facetas propias del gusto *camp*, que era definido por Susan Sontag (1984: 316) como “el dandismo de la época de la cultura de masas”.

Como ejemplo de las características indicadas como propias de la sensibilidad *camp*, baste señalar uno de los momentos más icónicos de la serie. En el capítulo cuarto de la primera temporada, los jugadores de fútbol americano del instituto en el que se desarrolla la trama, interpretan en mitad de uno de los partidos, el tema musical de Beyoncé “Single Ladies”. Parodia, artificio y exageración se mezclan en esta escena que utiliza un elemento de la cultura popular para subvertir los conceptos de masculinidad y heterosexualidad, un ejemplo de gusto *camp* y de *performatividad queer*.

3. Elogio *queer*: la rareza como valor.

En la línea que el creador de la serie, Ryan Murphy, había seguido con *Popular* (The WB: 1999-2001) y *Nip/Tuck* (FX: 2003-2010), *Glee* socava los valores de la normalidad para hacer de lo no convencional su estandarte. La ficción americana para adolescentes ha configurado a lo largo de su historia un entramado representacional reconocible habitado por personajes estereotípicos: animadoras, jugadores de fútbol americano, pardillos, etc. No obstante, algunas ficciones televisivas como *Freaks and Geeks* (NBC: 1999-2000), *Buffy cazavampiros* (The WB: 1997–2001; UPN: 2001–2003), *Friday Night Lights* (NBC: 2006-) o *Verónica Mars* (UPN: 2004-2006; The CW: 2006-2007) han revisitado el concepto de ficción adolescente reformulando las

constantes narrativas del género. En esa línea se encuadra una serie como *Glee*, que absorbe todo el imaginario del género, pero proponiendo una perspectiva disgregada.

Para analizar *Glee* desde el punto de vista de la representación de “la diferencia” nos apoyaremos en los postulados que subyacen a ese conjunto de trabajos que se agrupan bajo la denominación de Teoría *Queer*. El término inglés *queer* significa “raro” o “extraño” y, a pesar de la reapropiación del término por parte de teóricos y particulares para deshacerse de sus connotaciones despectivas, aún es “un insulto sexual dirigido tanto contra hombres como contra mujeres” (Mérida Jiménez, 2006: 70). “Lo *queer* está en perpetua discordancia con lo normal, con la norma”, señala Tasmin Spargo (2004: 53). De ahí que la Teoría *Queer*, además de señalar que la identidad y la orientación sexual son construcciones sociales, estudie los discursos sobre la raza, la cultura, la identidad sexual, la clase social, etc. En este apartado nos proponemos señalar aquellos aspectos que permiten leer *Glee* como un relato *queer*.

En primer lugar, la serie establece como punto de partida una dicotomía entre el grupo de las animadoras y el *glee club*. En el microcosmos de un instituto norteamericano, el primero representa la norma social, el éxito y la aceptación; mientras que el segundo se convierte en el refugio de las anomalías, de aquellos que no encajan en la estandarización.

Los personajes protagonistas representan a un amplio número de las que tradicionalmente se han considerado minorías sociales. Kurt (Chris Colfer) es homosexual, Mercedes (Amber Riley) es afroamericana y tiene sobrepeso, Artie (Kevin McHale) es parapléjico, Tina es asiática-americana y finge ser tartamuda, Rachel (Lea Michele) fue adoptada por una pareja gay, Emma (Jayma Mays) es misofóbica, etc. Otros personajes con menor peso narrativo también retratan aspectos como el síndrome de Down [Becky Jackson (Lauren Potter) y Jean Silvestre (Robin Trocki)], las familias monoparentales (como la de Finn o la de Kurt), la tetraplejia [Sean (Zack Weinstein)], la dislexia [Howard Bamboo (Kent Avenido)], el embarazo adolescente [Quinn Fabray (Dianna Agron)], etc.

A estos chicos se les etiqueta en el instante en el que entran por la puerta el primer año. Friki. Punky. Deportista. Marica.

[*Glee*. Temp. 1, cap. 19, “Dream on”].⁴

⁴ Traducción propia. Original en inglés: “Those kids get labelled the second they walk in the door freshman year. Geek. Punk. Jock. Queer.”

Incluso más allá de estas etiquetas iniciales, los personajes que aparentemente se ajustan a los patrones, acaban revelándose como tan extraños, tan *queer*, como los primeros. Lux Alptrarum (2010) argumentaba en un artículo publicado originalmente en la página web *Jezebel* y reseñado en *Afterellen*, una web dedicada al estudio de las representaciones audiovisuales del lesbianismo, que los dos personajes más *queer* de la serie son Brittany (Heather Elizabeth Morris) y Santana (Naya Rivera), dos animadoras. Ambas son presentadas como el prototipo de chica de éxito en el instituto: atractivas, populares, animadoras. Sin embargo, el relato deja indicios de que mantienen una relación sentimental que trasciende los estereotipos: “las podrías llamar bisexuales, heteroflexibles o bicuriosas: lo que son es definitivamente un poco *queer*”⁵ (Alptratum, 2010). Afirma la autora que estos personajes se podrían incluir en la categoría que Ritch Savin-Williams (2005) denomina *The New Gay Teenager*: sexualmente fluidos, cómodos con los contactos con el mismo sexo y más interesados en encontrar la felicidad que una etiqueta. Asimismo, la heterosexualidad de personajes como el de Sue Sylvester (Jane Lynch) o Shannon Beiste (Dot Marie Jones), ambas con una apariencia *butch* (la propia de las lesbianas masculinas), resulta igualmente *queer*, alejada de la norma social.

La entrenadora Beiste es como nosotros, como el club *Glee*. No encaja en esta escuela. Nadie la aprecia o aprecia su talento porque han decidido que es demasiado diferente. Y que abuséis de eso, incluso en privado, es lo opuesto de todo lo que estamos tratando de lograr aquí.

[*Glee*. Temp. 2, cap. 6, “Never Been Kissed”].⁶

Precisamente el *glee club* tiene el objetivo de que los personajes puedan expresarse tal y como son en un espacio de libertad y la forma que eligen es la música popular. Simon Frith y Andrew Goodwin (1990: 40) aluden a la importancia de los primeros Estudios Culturales y de los análisis de las subculturas al intentar comprender los significados implicados en el consumo de música pop. La identificación de los jóvenes con determinadas manifestaciones culturales y el papel central que muchas veces ocupan en la configuración de su identidad es precisamente uno de los temas principales de *Glee*. Por ejemplo, en el fragmento siguiente se hacen explícitos los

⁵ Traducción propia. Original en inglés: “Maybe you'd call it bisexual, maybe you'd call it heteroflexible, maybe you'd call it bicurious: whatever they are, it's definitely a bit queer”.

⁶ Traducción propia. Original en inglés: “Coach Beiste is like us, like Glee Club. She's an outsider at this school. No one appreciates her or her talent, because they've decided that she's too different. And for you guys to abuse that, even in private, is the opposite of everything we're trying to achieve in here.”

mensajes implícitos en la música de Madonna como forma de hacer reflexionar a los personajes sobre su propia manera de estar en el mundo.

Culturalmente, el legado de Madona trasciende su música porque en general el subtexto de sus canciones habla de ser fuerte, independiente y seguro sin que importe tu sexo. Pero más que cualquier otra cosa, el mensaje musical de Madonna es sobre la igualdad. Y creo que eso es algo en lo que vosotros, chicos, necesitáis seguir trabajando.

[*Glee*. Temp. 1, cap. 15, “The Power of Madonna”].⁷

No es de extrañar que, dado el conjunto de significados que afloran en *Glee*, hayan elegido a una cantante como Madonna, cuya importancia en la cultura popular y el estudio de esta resulta obvia solo con señalar que una línea de los Estudios Culturales de los años 90 se centró en los Madonna Studies (que cuenta incluso con entrada propia en la *Wikipedia*⁸). De hecho, Reena Mistry (2000) ha señalado que “con sus constantes cambios de imagen, sus parodias de las bombas rubias como Marilyn Monroe, su demostración del poder y la sexualidad femenina y su apropiación desde la cultura gay/*queer*, el icono popular musical Madonna puede ser vista como la virtual encarnación de los argumentos de Judith Butler en *Gender Trouble*”⁹, el libro más influyente de la Teoría *Queer*.

En la misma línea, los procesos de identificación que surgen de la cultura popular se abordan en el capítulo dedicado a las canciones de Lady Gaga (Temp. 1, cap. 20, “Theatricality”). En él, los miembros masculinos heterosexuales del *glee club* no quieren interpretar sus canciones, lo consideran algo del gusto femenino u homosexual, y escogen una canción del grupo Kiss. En el imaginario colectivo de las construcciones sociales, Lady Gaga es un icono femenino y homosexual, mientras que tradicionalmente “el rock es una forma masculina” que expresa dominio y control frente a la supuesta pasividad femenina (Frith y McRobbie, 1990: 376). Destaca en estos procesos de identificación la viva defensa que hace Kurt de la cantante estadounidense señalando, por un lado, su capacidad para empujar los límites y, por otra, su teatralidad¹⁰, es decir,

⁷ Traducción propia. Original en inglés: “Culturally, Madonna’s legacy transcends her music because by and large, the subtext of her songs are about being strong, independent, and confident no matter what your sex. But more than anything, Madonna’s musical message is about equality. And I think that is something you guys need to work on.”

⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Madonna_Studies

⁹ Traducción propia. Original en inglés: “With her constant image changes, parodies of blonde bombshells such as Marilyn Monroe, her assertion of female power and sexuality, and her appropriation from gay/queer culture, the popular music icon Madonna can be seen as the virtual embodiment of Judith Butler’s arguments in *Gender Trouble*”

¹⁰ Traducción propia. Original en inglés: “KURT: She’s only the biggest pop act to come along in decades. She’s boundary pushing, most theatric performer of our generation”.

su histrionismo, su artificio, en un argumento que conecta con la sensibilidad *camp*. La elección de otros temas musicales, como el monográfico sobre *The Rocky Horror Picture Show* (Temp. 2, cap. 5, “The Rocky Horror Glee Show”), confirman la inclusión de referentes icónicos de la cultura LGTB (Lesbianas, Gays, Transexuales, Bisexuales).

El marcado interés de la serie por retratar lo minoritario, los grupos que pueden potencialmente sufrir exclusión social, ha sido precisamente criticado por estar estereotipado. Por ejemplo, Andy Dehnart (2010) asegura que la serie “se regodea en los estereotipos y clichés” y Louis Peitzman (2010) se pregunta qué otra característica definitoria tiene Kurt aparte de su homosexualidad. Asimismo, la serie recibió duras críticas porque el personaje de Artie esté interpretado por un actor que no es parapléjico y por cómo se abordó la cuestión en el capítulo titulado “Wheels” (Temp. 1, cap. 9) (Hale, 2009; Kociemba, 2010).

No obstante, el sarcasmo y la autoconsciencia que el relato manifiesta hacen pensar que se valen de los estereotipos para reflexionar cómicamente sobre ellos. En este sentido, señalaba Alberto Rey (2009), que “no intenta engañar a nadie con realismo sucio y crítica social”. Resulta significativa una escena del capítulo séptimo de la segunda temporada para ver cómo la serie lidia con este aspecto. Kurt está cenando con su nuevo amigo gay, Blaine (Darren Criss), y con Mercedes. Los dos primeros hablan sobre cuestiones relacionadas con la homosexualidad como el “Don’t ask, don’t tell” del ejército estadounidense o la Proposición 8 que se votó en California para derogar el matrimonio homosexual, mientras a Mercedes parece aburrirle la conversación. En un momento determinado, el tema le parece tan reduccionista que empieza a escuchar sólo la palabra “gay”, pero cuando vuelve de su ensoñación, en realidad los chicos hablaban de fútbol.

KURT: Juguemos a un juego. A la de tres, decimos nuestra portada favorita de Vogue 2010. Vale, ¿preparados? Uno, dos, tres.

KURT y BLAINE: ¡Marion Cotillard!

KURT: ¡Oh, Dios mío! ¡Para! Sí, lo sé, es increíble.

BLAINE: Increíble, increíble.

KURT: Increíble. Gay, gay, gay, gay, gay...

BLAINE: Gay, gay, gay...

KURT: ¡Oh, Dios mío! Abro la boca y sale un bolsito. Es tan gay... ¿Cómo llegó ahí? ¿Mercedes?, ¿Mercedes?

BLAINE: Estaba hablando de los Buckeyes. Soy un fan del fútbol universitario. También me gustan los deportes, ¿sabes?

KURT: ¡Oh, qué forma de romper el estereotipo!

[*Glee*. Temp. 2, cap. 7, “The Substitute”].¹¹

El hecho de que Kurt haga explícito el carácter construido de las convenciones sociales, al señalar que un homosexual al que le guste el fútbol americano es una ruptura del estereotipo, ejemplifica que la serie es autoconsciente, sabe de su puesta en escena a veces estereotípica, pero se decide por una visión irónica, paródica. Y es que, como señalaba Susan Sontag (1984: 313), “allí donde hay desarrollo del personaje, lo *camp* se reduce”.

En definitiva, *Glee* incluye representaciones de la homosexualidad, el sobrepeso, las minorías raciales, la discapacidad, los trastornos psicológicos y los nuevos modelos de familia, entre otros aspectos, que por su consideración social, se pueden calificar como realidades *queer*, representaciones de “la diferencia” alejadas de la normatividad social.

4. Conclusiones

Este artículo ha tratado fundamentalmente de reflejar los siguientes aspectos en relación con la serie analizada.

1. *Glee* utiliza la cultura popular, y especialmente la música pop, para reflexionar sobre los procesos de configuración de la identidad en el momento vital en el que tiene más importancia, la adolescencia.
2. La apuesta estética de la serie conecta con los rasgos diferenciales de la sensibilidad *camp*: artificio, extravagancia, ironía, exageración, etc.
3. Los personajes y tramas de la serie pueden ser descritos como *queer* en el sentido de su búsqueda de lo no convencional, lo minoritario o lo excluido y de su utilización lúdica de las categorías y las etiquetas.

¹¹ Traducción propia. Original en inglés:

KURT: Let's play a game. Okay, on the count of three, name your favourite 2010 vogue cover.

Okay, ready? One, two, three...

KURT and BLAINE: Marion Cotillard.

KURT: Oh, my God, stop it! Yes, I know. She's amazing!

BLAINE: Amazing! Amazing!

KURT: Amazing. Gay. Gay. Gay. Gay, gay, gay.

BLAINE: Gay, gay, gay, gay, gay, gay, gay.

KURT: Oh, my gosh, I open my mouth and a little purse falls out! That's so gay. How did that get in there? Mercedes? Mercedes?

BLAINE: I was just talking about the Buckeyes... I'm a college football fan. I like sports, too, you know.

KURT: Oh, what a way to break the stereotype.

Glee es, por tanto, una serie aparentemente superficial, como lo puede parecer una canción pop, pero que, sin negar esa frivolidad, pone en escena cuestiones más profundas, entre las que destaca su afilada visión de “la diferencia” como patrón de construcción social.

Bibliografía

- [DESCONOCIDO] (2010): “FOX encarga una tercera temporada de ‘Glee’ a pesar de no haber completado aún la emisión de la primera” [en línea], en *Mundoplus.tv*. En: <http://www.mundoplus.tv/noticias/?seccion=series&id=4227> [Consulta: 14/11/2010].
- ALPTRARUM, Lux (2010): “Why *Glee*'s Brittany and Santana are my queer icons” [en línea], en *Jezebel*. En: <http://jezebel.com/5652429/why-glees-brittany-and-santana-are-my-queer-icons> [Consulta: 14/11/2010].
- ANDREEVA, Nellie (2010): “Full Series Rankings For The 2009-10 Broadcast Season” [en línea], en *Deadline Hollywood*. En: http://www.deadline.com/2010/05/full-series-rankings-for-the-2009-10-broadcast-season/#more-44277=* [Consulta: 14/11/2010].
- BABUSCIO, Jack (2004) [1977]: “Camp and the Gay Sensibility”, en BENSHOFF, Harry and GRIFFIN, Sean (eds.): *Queer cinema, the film reader*. New York: Routledge, pp. 121-137.
- BROPHY-WARREN, Jamin (2009): “School of Pop Rock: The creator of the series 'Nip/Tuck' takes a winking look at singing students” [en línea], en *The Wall Street Journal*. En: <http://online.wsj.com/article/SB124173304676998007.html> [Consulta: 15/11/2010].
- CEBALLOS MUÑOZ, Alfonso (2004): “Representación” de la identidad gay en la obra dramática de Terrence McNally. Valencia: Universitat de València.
- DEHNART, Andy (2010): “*Glee*'s Harmful Simplicity” [en línea], en *The Daily Beast*. En: <http://www.thedailybeast.com/blogs-and-stories/2010-05-17/glees-harmful-simplicity/> [Consulta: 15/11/2010].
- DOLAN, Jill (2009): “*Glee*” [en línea], en *The Feminist Spectator*. En: <http://feministspectator.blogspot.com/2009/09/glee.html> [Consulta: 15/11/2010].
- FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew (eds.) (1990): *On record: rock, pop and the written word*. London: Routledge.

- FRITH, Simon y MCROBBIE, Angela (1990) [1978]: “Rock and sexuality”, en FRITH, Simon y GOODWIN, Andrew (eds.): *On record: rock, pop and the written word*. London: Routledge, pp. 371-389.
- GARCÍA, Toni (2008): “Detrás de toda mujer hay un gran gay”, en *El País Semanal*, n° 1666.
- GORMAN, Bill (2010): “Fox's 'Glee' Is Highest Rated Show Among Upscale Viewers” [en línea], en *TV by the numbers*. En: <http://tvbythenumbers.zap2it.com/2010/10/01/foxs-glee-is-highest-rated-show-among-upscale-viewers/66062> [Consulta: 10/11/2010].
- HUESO FIBLA, Silvia (2009): “Laberintos teóricos de lo Camp” [en línea], en *Actas del II Congreso Internacional “Cuestiones críticas”* (Universidad Nacional de Rosario, 2009), Podlubne, Judith (ed.). Rosario (Argentina): Centro de Estudios de Literatura Argentina. En: http://www.celarg.org/int/arch_publico/hueso_fibla_acta.pdf [Consulta: 10/11/2010].
- HALE, Mike (2009): “‘Glee’ Watch: Wheelchair Antics” [en línea], en *The New York Times*. En: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/11/12/glee-watch-wheelchair-antics/> [Consulta: 15/11/2010].
- HOUSE, M.L. (2009): “Jane Lynch: Glee is NOT High School Musical!” [en línea], en *TV Fanatic*. En: <http://www.tvfanatic.com/2009/06/jane-lynch-glee-is-not-high-school-musical/> [Consulta: 15/11/2010].
- KOCIEMBA, David (2010): “‘This isn't something I can fake’: Reactions to *Glee's* representations of disability” [en línea], en *Transformative Works and Cultures*, n°. 5. En: <http://journal.transformativeworks.org/index.php/twc/article/view/225/185> [Consulta: 12/11/2010].
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2006): “Estudios queer y sexualidades transgresoras”, en *Educación y Biblioteca*, año 18, n° 152, pp. 69-71.
- MISTRY, Reena (2000): “Madonna and *Gender Trouble*” [en línea], en *Theory.org.uk*. En: <http://www.theory.org.uk/madonna.htm> [Consulta: 12/11/2010].
- PEITZMAN, Louis (2010): “How *Glee's* Gay-Bullying Plot Misses the Mark” [en línea], en *TV.com*. En: http://www.tv.com/how-glees-gay-bullying-plot-misses-the-mark/story/24522.html?tag=page_body [Consulta: 12/11/2010].
- REY, Alberto (2009): “Confíésalo: ves ‘Glee’” [en línea], en *Asesino en serie*. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2009/11/11/asesinoenserie/1257929748.html> [Consulta: 15/11/2010].

SAVIN-WILLIAMS, Ritch (2005), *The new gay teenager*. Cambridge: Harvard University Press.

SONTAG, Susan (1984) [1964]: “Notas sobre lo ‘camp’”, en SONTAG, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral, pp. 303-321.

SPARGO, Tamsin (2004) [2000], *Foucault y la Teoría Queer*. Barcelona: Editorial Gedisa.

WILSON, Leah (ed.) (2010): *Filled With Glee: The Unauthorized Glee Companion*. Dallas: BenBella Books.

WYATT, Edward (2009): “Not That High School Musical” [en línea], en *The New York Times*. En: <http://www.nytimes.com/2009/05/17/arts/television/17wyat.html?r=1&pagewanted=2&sq=glee&st=cse&scp=3> [Consulta: 15/11/2010].

Filmografía

BRENNAN, Ian, FALCHUK, Brad y MURPHY, Ryan, (cr.) (2009-): *Glee (Glee)*. EE. UU.: FOX.