

HIBRIDACIONES DE LA MASCULINIDAD A TRAVÉS DE LAS ESTÉTICAS DE LO GAY EN EL ROCK ESPAÑOL: EL CASO DE ILEGALES, PLATERO Y TÚ Y TAM TAM GO

Sara Arenillas Meléndez

Universidad de La Laguna

RESUMEN

El análisis de las «nuevas masculinidades» surgidas a consecuencia de las conquistas del feminismo ha centrado parte de los estudios de género. Autores como Bridges y Pascoe (2014) han propuesto referirse a estas identidades como «masculinidades híbridas»: se trataría de masculinidades que no destruyen, sino que rearticulan el sistema heteropatriarcal mediante nuevas fórmulas. En este trabajo se analizarán algunas muestras extraídas del rock nacional que ilustran diferentes procesos de hibridación de la masculinidad a través de la visión sobre el Otro homosexual. Para ello, se han escogido los temas «Mi amigo Omar» (2018), de Ilegales; «Juliette» (1994), de Platero y Tú; y «Manuel Raquel» (1988), de Tam Tam Go! Se estudiarán tanto los aspectos que tienen en común como sus diferencias a la hora de articular una masculinidad menos hegemónica, que, sin embargo, sigue reconstruyendo, en ocasiones, estigmas y estereotipos relacionados con el heteropatriarcado.

PALABRAS CLAVE: rock español, masculinidad hegemónica, hibridación, homosexualidad, estéticas de lo gay.

HYBRID MASCULINITIES AND GAY AESTHETICS IN SPANISH ROCK:
ILEGALES, PLATERO Y TÚ AND TAM TAM GO

ABSTRACT

Nowadays, one of the gender studies goals is the analysis of so called «new masculinities». These has been emerged because of the arouse of feminism. Scholars as Bridges and Pascoe (2014) have proposed to refer to these identities as «hybrid masculinities»: masculinities that do not destroy, but rather rebuild the heteropatriarchal system through new strategies and formulas. In this paper, we analyse some samples taken from Spanish rock which illustrate different processes of making «hybrid masculinities» using the subordinate masculinity associated with homosexual male and his effeminacy. For this purpose, the songs «Mi amigo Omar» by Ilegales, «Juliette» by Platero y Tú, and «Manuel Raquel» by Tam Tam Go have been chosen. We study the aspects they have in common, as well as their differences when it comes to formulating a non-hegemonic masculinity, which, however, continues, sometimes, with heteropatriarchy strategies.

KEYWORDS: Spanish rock, hegemonic masculinity, hybrid masculinity, homosexuality, gay aesthetics.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2024.26.06>

REVISTA CLEPSYDRA, 26; junio 2024, pp. 89-113; ISSN: e-2530-8424

[Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND\)](#)



0. INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre músicas populares urbanas en el ámbito hispanohablante han contemplado la perspectiva de género en las últimas décadas, siendo relevantes las contribuciones de académicas españolas como Laura Viñuela (2003), Silvia Martínez (2003) o Teresa López Castilla (2013), y latinoamericanas como Mercedes Liska (2023) o Manuela Calvo (2020). Así mismo, las investigaciones sobre masculinidades están recibiendo cada vez más interés: el reciente monográfico *Pop masculinities: the politics of gender in Twenty-First Century popular music*, de Kai Hansen (2022), en el entorno anglosajón, o los análisis de Raquel Baixaulli Romero y Esther González Gea (2019), o David Vila Diéguez (2021), dentro del panorama nacional.

Este artículo pretende contribuir a ampliar el marco de estudio con el examen de tres ejemplos de canciones que ilustran brevemente el proceso de hibridación de la masculinidad dentro de las escenas del rock en España. El punto en común que tienen los tres casos seleccionados es la utilización de las estéticas de lo *gay*: es decir, la asociación de los hombres homosexuales con una masculinidad subordinada a la que se le presupone afeminamiento y en la que se encuentra latente la *performatividad* del género y el *camp* (Mira, 2004; Meyer, 1994; Cleto, 1999). Las canciones elegidas han sido «Mi amigo Omar» (2018), de Ilegales; «Juliette» (1994), de Platero y Tú; y «Manuel Raquel» (1987), de Tam Tam Go!. La metodología utilizada es interdisciplinar, ya que combina herramientas tomadas de los estudios de género –especialmente aquellos centrados en el análisis de las masculinidades–, los estudios culturales y de la musicología aplicada a las músicas populares urbanas. El objetivo principal es mostrar, a través del examen de elementos sonoros, performativos, visuales y literarios, cómo se producen algunas hibridaciones de la masculinidad en el contexto de las músicas populares urbanas en España. Por último, los tres casos han sido tomados de las escenas del rock debido a que es uno de los géneros de mayor repercusión sociocultural y en el que, además, hay una fuerte presencia de procesos de masculinización.

1. MÁS ALLÁ DE LA MASCULINIDAD HEGEMÓNICA: ¿INCLUSIVIDAD O HIBRIDACIÓN?

Una de las principales referencias en los estudios sobre masculinidades, responsable de introducir en *Masculinities* (1995[2005]) el conocido concepto de «masculinidad hegemónica», es Raewyn Connell. Connell toma la idea de «hegemonía» que Antonio Gramsci estableció para estudiar las relaciones de clase y que hace referencia a las dinámicas de grupo mediante las cuales se reclama y se mantiene una posición de liderazgo en la vida social. La «masculinidad hegemónica» puede definirse como el conjunto de prácticas de género que conforman la respuesta común y normativa al problema de la legitimidad del patriarcado, el cual establece la posi-

ción dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres. La «masculinidad hegemónica», señala Connell, se basa en la reivindicación exitosa de la autoridad más que en la violencia directa, aunque esta es usualmente utilizada en su discurso de control. El hecho de que sea hegemónica no significa que esta masculinidad sea puesta en juego por la gente más poderosa de la sociedad, aunque Connell puntualiza que la hegemonía puede establecerse mejor si existe cierta correspondencia entre el ideal cultural e institucional. Por ello, los altos cargos de empresas, el ejército y los gobiernos ofrecen una imagen «corporativa» fiel de lo que sería la «masculinidad hegemónica» en nuestra sociedad (*Masculities* 77).

Entre los trabajos más importantes de Connell se encuentra «A very straight gay: Masculinity, homosexual experience, and the dynamics of gender» (1992). En él, indica que el ascenso de los feminismos hace necesario poner el foco de atención sobre la masculinidad y su relación con la desigualdad de género, así como sobre sus nuevas formas de regeneración. La creación en la actualidad de múltiples masculinidades pondría el acento sobre el carácter relacional de las prácticas de género al mostrar que se construyen en oposición a otras masculinidades y feminidades –siendo algunas de ellas hegemónicas– mientras que el resto permanecerían marginadas o subordinadas (*A very straight* 735-736).

Connell apunta que la asociación surgida en los últimos dos siglos entre el afeminamiento masculino y la orientación homosexual ha traído consigo una homofobia estructural: «[...] la masculinidad hegemónica fue así redefinida como explícita y exclusivamente heterosexual. El proceso de expulsión construyó la masculinidad hegemónica como homófoba [...]. La masculinidad heterosexual no fue anterior a la homofobia, sino que se produjo históricamente junto con ella» (*A very straight* 736)¹. Connell analiza, sin embargo, varias «historias de vida» de individuos pertenecientes a la comunidad *gay* australiana, que a pesar de su orientación homosexual *performan* una identidad cercana a la masculinidad hegemónica. Apoda a este tipo de identidad como *straight gay* o «*gay recto/derecho*», en contraposición al *gay* «desviado», que sería el que adoptaría el afeminamiento o la «inversión»². Para Connell, ello demuestra que las interpretaciones extendidas de la homosexualidad en torno

¹ Texto original (trad. del autor): «[...] hegemonic masculinity was thus redefined as explicitly and exclusively heterosexual. The process of expulsion constructed hegemonic masculinity as homophobic [...]. Heterosexual masculinity did not predate homophobia but was historically produced along with it» (Connell, *A very straight* 736).

² La asociación del hombre *gay* con una masculinidad que recoge ciertas características asociadas con lo femenino es producto de la creencia a finales del siglo XIX y principios del XX de que los sujetos con esta orientación sexual eran enfermos que tenían una disociación entre su género y su sexualidad. Es por esto que, a menudo, se les consideraba «invertidos»: es decir, se creía que el hecho de que un hombre tuviera inclinaciones sexuales hacia otros hombres era producto de que su género real (el masculino) estaba invertido hacia su opuesto (el femenino). Este discurso fue apoyado no solo a nivel sociocultural, sino también desde la medicina y la psicología. Jodie Taylor hace un breve y completo resumen de ello en el primer capítulo de *Playing it queer: popular music, identity and queer world-making* (2012).

al esquema normal/desviado y cultura dominante/subcultura son demasiado monolíticas para la actualidad (*A very straight* 747).

En la misma línea en cuanto a la estrecha relación entre la masculinidad hegemónica y la homofobia, se halla el trabajo de Michael Kimmel, «Masculinity as homophobia: Fear, shame, and silence in the construction of gender identity» (1994). Kimmel hace hincapié en que la masculinidad y la virilidad no son la demostración de un yo interno, sino un producto social cuyos parámetros pueden cambiar (120). Kimmel sigue a Connell para indicar que nuestro modelo de masculinidad dominante o hegemónico es aquel asociado con el hombre blanco, heterosexual y de clase media. Asimismo, está de acuerdo en que las definiciones hegemónicas de la masculinidad se basan en el poder y el mantenimiento del control de la posición de dominio sobre otros hombres y sobre las mujeres (124-125). Para él, esto deriva del complejo de Edipo, cuyo sino sería el rechazo y la prueba constante de la no presentación de elementos asociados con lo femenino, como el apego emocional³. La homofobia surgiría, así, del miedo a que otros hombres descubran que no son «hombres de verdad», sino afeminados o «castrados». Por tanto, el miedo a ser considerado un *mariquita* domina las definiciones contemporáneas de la masculinidad y la virilidad (131). Esta homofobia inherente a la masculinidad hegemónica convertiría a las mujeres y al colectivo *gay* en el Otro sobre el que construir y probar la virilidad (134). La homosocialidad se vuelve un elemento clave de este proceso, la arena donde los hombres se juzgan y prueban su masculinidad constantemente entre sí, y en donde el resto –mujeres y hombres con masculinidades subordinadas o marginadas– pasan a ser una moneda de cambio al servicio de este fin (128-129).

Kimmel señala, además, que una manera de lograr que otras formas de masculinidad no alcancen la legitimación es presentarlas como hipermasculinizadas o exageradas en negativo –por ejemplo, concibiendo a los *gays* como promiscuos– (135). No obstante, uno de los puntos paradójicos de este proceso es la tendencia a creer que los hombres deben sentirse poderosos dado que han excluido a las mujeres de los espacios de mando y control. Precisamente, sostiene que la mayor contradicción de la masculinidad es que es construida a consecuencia de que los hombres se sienten inseguros y desprovistos de poder, provocando una búsqueda constante de certificar que se hallan en la posesión de este. La masculinidad nace, por tanto, no de la sensación de tener poder, sino del sentimiento de carencia de este (135-139).

Con la llegada del nuevo milenio, han ido surgiendo estudios que profundizan en las nuevas formas de masculinidad como *Inclusive masculinity: The changing nature of masculinities* (2009), de Eric Anderson. Este nace de la experiencia del autor como deportista de élite y de la homofobia que percibió que impregnaba los circuitos de su profesión, lo que le incitó a querer saber más sobre la «masculinidad obligatoria» (*compulsory masculinity*) (2-3). Anderson señala el importante rol

³ Según Kimmel, la homofobia hundiría sus raíces en el miedo a que otros hombres –hombres, nunca mujeres– descubran que no se ha superado el enamoramiento y el proceso de identificación inicial con la madre y que, por tanto, no se ha logrado convertirse en el padre (Kimmel 126-128).

de la homofobia en la masculinidad hegemónica: «La homofobia hizo obligatoria la híper-masculinidad, y volvió tabú la expresión de la feminidad entre los chicos», de forma que, al estar la feminidad firmemente entrelazada con la homosexualidad masculina, «[...] el discurso misógino no solo sirvió para reproducir la desigualdad de género entre los hombres, y entre hombres y mujeres, sino que también reprodujo la homofobia» (7)⁴. Sin embargo, Anderson considera que esta situación está cambiando en favor de lo que llama «masculinidades inclusivas» (*inclusive masculinity*): considera que, en la actualidad, están apareciendo «nuevas» masculinidades, más igualitarias e integradoras, y que esto sería indicativo de que se están generando espacios en los que los hombres heterosexuales pueden realizar acciones y tener actitudes que antes se asociaban con la homosexualidad, sin que ello suponga una amenaza (7-9).

Para el marco teórico, Anderson parte de que las sociedades pasarían por tres estados o «*zeitgeist*» que condicionarían sus construcciones de la masculinidad: a) períodos de homohisteria⁵ cultural elevada; b) etapas en las que la homohisteria se halla en proceso de reducción; y c) situaciones de baja homohisteria. Así, en períodos de alta homofobia, los hombres y los jóvenes serían empujados a mantener actitudes homófobas y sexistas, muchas veces a través del énfasis en la fuerza física y la competición, y del permanecer distanciados emocionalmente entre sí (7-8). La teoría de la «masculinidad inclusiva» sostiene que en culturas en fase de homohisteria decreciente habría dos formas predominantes –pero no dominantes– de masculinidad: una conservadora y otra inclusiva. En la primera, la «masculinidad conservadora» u «ortodoxa», los hombres siguen siendo homohistéricos y, por tanto, táctica y emocionalmente distantes entre sí. Por el contrario, en la segunda, los hombres heterosexuales que utilizarían la «masculinidad inclusiva» mostrarían una proximidad homosocial emocional y física, integrando a sus compañeros homosexuales y valorando positivamente la heterofeminidad. La teoría de la masculinidad inclusiva sostiene que en fases de homohisteria decreciente el discurso homófobo se habría perdido casi por completo, y los atributos de la masculinidad ya no se basarían en el control y la dominación –cesando, por ejemplo, la estigmatización del colectivo *gay*– (8). En una atmósfera de homohisteria decreciente podrían existir diferentes masculinidades sin jerarquía entre ellas: en otras palabras, para Anderson cuando proliferan las «masculinidades inclusivas» no parece que estas ejerzan también la

⁴ Texto original (trad. del autor): «Homophobia made hyper-masculinity compulsory for boys, and it made the expression of femininity among boys' taboo. [...], misogynistic discourse not only served to reproduce gender inequality among men, and between men and women, but it reproduced homophobia, too» (Anderson 7).

⁵ Anderson utiliza el término «homohisteria» para describir el miedo por parte de los hombres a ser homosexual y apunta tres aspectos clave de ella: 1) la conciencia generalizada de que la homosexualidad es una orientación sexual estática; 2) un espíritu cultural de desaprobación de la homosexualidad y del afeminamiento asociado con ella; y, 3) la necesidad de los hombres de alinear públicamente sus identidades sociales con la heterosexualidad «obligatoria» (*compulsory*) para evitar sospechas de homosexualidad (7-8).

dominación o el poder sobre otras, dado que esto es más propio de un modelo de masculinidad ortodoxo, que conviviría en calidad de igual con los otros (9).

Una visión menos optimista es la de Demetrakis Z. Demetriou en «Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique» (2001). El estudio es un examen crítico del término «masculinidad hegemónica» de Connell, en el que se propone una visión alternativa de ella basada en el concepto de «hibridación» (337). Demetriou –apoyándose también en Gramsci– establece que la «masculinidad hegemónica» operaría en dos esferas o campos de acción: el de la «hegemonía externa» y el de la «hegemonía interna»⁶ (340-342); además, recoge los conceptos de «bloque histórico» y «pragmatismo dialéctico» para explicar cómo la incorporación de masculinidades subordinadas y alternativas pueden servir a las estructuras hegemónicas para culminar su proceso de «autorización» o legitimación (344-346). En este sentido, cree que Connell falla a la hora de no ver que en el proceso de formación de la masculinidad hegemónica puede haber una apropiación dialéctica de otras masculinidades contemporáneas, no teniendo, así, suficientemente en cuenta el papel de las masculinidades subordinadas dentro de las diferentes narrativas históricas (346-347). En suma, lo que propone Demetriou es acabar con la dualidad entre masculinidad hegemónica/no-hegemónica, conceptualizando la «masculinidad hegemónica» como «[...] un bloque [histórico] híbrido que une varias y diversas prácticas con el fin de construir la mejor estrategia posible para la reproducción del patriarcado» (348-349)⁷.

Esta teoría de la hibridación de la masculinidad ha tenido una importante aceptación. Por ejemplo, Steve Arxer en «Hybrid masculine power: reconceptualizing the relationship between homosociality and hegemonic masculinity» (2011) expone su examen de los posibles casos de hibridación de la masculinidad en contextos de homosocialidad. Arxer sigue tanto a Demetriou y a Connell como a otros teóricos como Sharon Bird –quien en «Welcome to the men's club: Homosociality and the maintenance of hegemonic masculinity» (1996) analiza la articulación de la masculinidad a través del espacio de los bares-. Arxer parte del concepto de «masculinidad hegemónica» de Connell, poniendo el acento sobre su afirmación de que la masculinidad que está en una posición hegemónica no es un carácter fijo, sino que está sujeta a posibles contestaciones y discusiones (391). Arxer revisa la literatura disponible sobre las hibridaciones de la masculinidad (392-396), recogiendo el trabajo de Connell y Messerschmidt en «Hegemonic masculinity: Rethinking the

⁶ La «hegemonía externa» sería la que ejerce la masculinidad –asociada con los hombres– sobre las mujeres y sus atributos relacionados, y funcionaría a través de las estructuras del trabajo, del poder y de los vínculos emocionales. La «hegemonía interna» sería mediante la cual una estructura o arquetipo particular de la masculinidad se convierte o ejerce su hegemonía sobre otras subordinadas –por ejemplo, la masculinidad afeminada– o marginadas –caso de la masculinidad de otras etnias, como la afroamericana– (Demetriou 340-42).

⁷ Texto original (trad. del autor): «[...] a hybrid bloc that unites various and diverse practices in order to construct the best possible strategy for the reproduction of patriarchy» (Demetriou 348-349).

concept» (2005). En él, estos matizan el concepto de masculinidad hegemónica y exponen sus dudas acerca de que los procesos de hibridación señalados por Demetriou puedan ir más allá de un contexto o sentido local. Sin embargo, Arxer subraya que los estudios recientes parecen ir en la dirección contraria, e indica que si –como Connell y Messerschmidt apuntan– «las relaciones de género son siempre arenas de tensión» y «un determinado patrón de masculinidad hegemónica es hegemónico en la medida en que proporciona una solución a estas tensiones, tendiendo a estabilizar el poder patriarcal o a reconstruirlo de nuevas maneras» (Connell y Messerschmidt 853)⁸, entonces, en el contexto globalizado actual, las estrategias de hibridación sí que podrían extenderse a un radio de acción más allá de lo local (Arxer 392-396).

Arxer pone de especial relieve la apreciación de Demetriou de que el proceso de «hegemonía interna» de la masculinidad incluye negociación y no solamente negación, lo que –junto a las estrategias de «apropiación interna»— supondría que aspectos de las masculinidades no hegemónicas podrían convertirse en elementos constitutivos y esenciales de la identidad normativa cuando interesa al heteropatriarcado. Por tanto, está de acuerdo con Demetriou en que la masculinidad hegemónica habría de entenderse como potencialmente híbrida, y se abriría la posibilidad de que integre prácticas de masculinidades subordinadas y marginadas (398-99): por ello, no solo habría múltiples masculinidades, sino también una pluralidad de *masculinidades hegemónicas* [énfasis original] (416).

1.1. MASCULINIDAD, HIBRIDACIÓN Y ESTÉTICAS DE LO GAY

La utilización selectiva de elementos asociados con los hombres homosexuales y su masculinidad subordinada basada en el afeminamiento es una estrategia frecuente en las prácticas de hibridación de la masculinidad. Demetriou toma este proceso como ejemplo para ilustrar su teoría de las masculinidades híbridas: para él, el aumento de la visibilidad de la comunidad LGTBQ a partir de los años sesenta no se relaciona necesariamente con un aumento de la igualdad de género, sino más bien con la evolución del capitalismo. Este ha hecho a la cultura *gay* más visible con el objetivo de fomentar el consumo, posibilitando que cada vez más hombres puedan apropiarse de guiños y pequeños fragmentos de dicha cultura, produciendo nuevas hibridaciones de la masculinidad que los habilitan para seguir ejerciendo la hegemonía en formas más sutiles (350-351). Ello ilustra bien no solo cómo la masculinidad hegemónica no es construida en total oposición a sus subordinadas, sino también cómo la hibridación en las construcciones de género contribuiría a hacer parecer al bloque dominante menos opresivo (354-355).

⁸ Texto original (trad. del autor): «Gender relations are always arenas of tension. A given pattern of hegemonic masculinity is hegemonic to the extent that it provides a solution to these tensions, tending to stabilize patriarchal power or reconstitute it in new conditions» (Connell y Messerschmidt 853).

Por su parte, Tristan Bridges analiza estas transformaciones de la masculinidad en «A very ‘gay’ straight?: Hybrid masculinities, sexual aesthetics, and the changing relationship between masculinity and homophobia» (2014). Si Connell había examinado cómo algunos hombres homosexuales adoptaban la masculinidad hegemónica, articulando el ícono del *straight gay*, Bridges –de forma similar a Demetriou– hace lo contrario: analiza las prácticas y discursos de hombres heterosexuales que toman las estéticas afeminadas de lo *gay* para construir una masculinidad menos hegemónica. Para ello, realiza un repaso del estado actual de los estudios relacionados con las nuevas masculinidades, poniéndose del lado de los que perciben y concluyen que no serían «inclusivas», sino «híbridas» (59-61). Así mismo, subraya que el que las masculinidades sufren procesos de cambio no sería nuevo, pero puede que sí la incorporación dentro de la *performance* de masculinidades blancas y heterosexuales de elementos asociados con «lo femenino» o «lo gay» (60).

El trabajo de campo de Bridges contiene la observación de tres colectivos⁹ a través del análisis de lo que denomina «estéticas de lo *gay*» (*gay aesthetics*) (65-75). Estas se agruparían en tres categorías: 1) gustos; 2) maneras/comportamientos (*behaviours*); e 3) ideología (69). Bridges comprueba que sus entrevistados consideran que en la condición de ser un hombre *gay* entran tópicos como el caminar de una determinada manera, ser emocional o incluso tener determinados gustos¹⁰. Se encontró con aspectos llamativos, como la asociación entre tener predilección por productos culturales refinados –como la ópera– relacionados con la clase media y alta, con lo *gay*, o que el baile en un hombre blanco pudiera poner en tela de juicio su heterosexualidad (66-67).

En el apartado de comportamientos (*behaviours*), Bridges recoge que todos los grupos asociaron la transgresión de género con lo *gay*, siendo frecuente la conexión entre la homosexualidad masculina y la absorción de elementos relacionados con lo femenino y la extravagancia estética (72). Estas son características de la cultura y estéticas del camp –que Alberto Mira traduce al español como «tener pluma» (2004)– que permean el estereotipo del hombre homosexual *invertido*¹¹. Este punto es especialmente relevante para este trabajo, dado que el principal objetivo es examinar cómo se utilizan ciertas estrategias de hibridación de la masculinidad hegemónica en el rock español, teniendo en común el uso de esta asociación.

⁹ Bridges examina en su trabajo de campo: 1) una asociación de hombres separados que lidian por tener los mismos derechos sobre sus hijos que sus exparejas (*Men can parent too*); 2) un conjunto de hombres heterosexuales que se definen como feministas y a favor de la igualdad de género (*Guys for gender justice*); y 3) un grupo de asiduos a un pequeño bar-restaurante privado, quienes serían los más «neutrales» en torno al género y sus políticas (*The border boys*) (63-64).

¹⁰ Bridges detecta, además, que muchos de ellos afirmaban tener un «radar» interno para identificar a los hombres con orientación homosexual (*gaydar*) (67).

¹¹ Véase: MEYER, MOE (ed.). *The politics and poetics of camp*. New York, London: Routledge, 1994; o CLETO, FABIO (ed.). *Camp: queer aesthetics and the performing subject*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.

Bridges halló que uno de los grupos entrevistados (*Guys for gender justice*) –cuyos miembros se declaraban feministas– asociaba el ser *gay* con una ideología progresista (69). Es aquí en donde Bridges encuentra el aspecto más problemático: este colectivo creía que, si otros les consideraban *gays*, ello sería una certificación de que eran hombres con menos sesgos patriarcales (73-75). Bridges señala que esto es paradójico, ya que los *Guys for gender justice* se presentaban a sí mismos como implicados en la construcción de la igualdad de género, precisamente a través de estereotipos que apuntalan la estigmatización del colectivo *gay* y, por tanto, de mecanismos que se encuentran en la base de la masculinidad hegemónica y su homofobia (74). Las consecuencias que conllevan estos discursos híbridos son, según Bridges: 1) continuar reafirmando la creencia de que los *gays* tienen una naturaleza distinta o «particular»; 2) distanciarse discursivamente de la masculinidad hegemónica, pero no necesariamente del privilegio de ser hombres blancos y heterosexuales; 3) seguir afianzando la desigualdad, pero a través de fórmulas más difíciles de detectar –algo especialmente evidente en el caso de los señalados hombres profeministas-. Por tanto, la absorción por parte de hombres heterosexuales de estas estéticas de lo *gay* sería un tipo de hibridación que ilustraría bien la flexibilidad y el desafío que suponen las masculinidades contemporáneas (79).

Por último, en su trabajo conjunto con Pascoe en «*Hybrid masculinities: new directions in the sociology of men and masculinities*» (2014), Bridges aglutina las hibridaciones contemporáneas de la masculinidad en: 1) *discursive distancing* o «distancia discursiva» (250-52); 2) *strategic borrowing* o «prestamo estratégico» (252-253); 3) *fortifying boundaries* o «fortificando las fronteras» (254-255). Esta agrupación es la que seguiremos en los siguientes apartados. Se han seleccionado piezas enmarcadas dentro del rock porque se trata de un estilo particularmente permeable a los discursos de la masculinidad¹².

2. «MI AMIGO OMAR»: ILEGALES Y EL REFUERZO DE LAS FRONTERAS A TRAVÉS DE LA HOMOSOCIALIDAD Y EL STRAIGHT GAY

El primer ejemplo escogido es la canción «Mi amigo Omar», de Ilegales, que pertenece al álbum *Rebelión* (La casa del misterio, 2018). La banda se forma en Asturias a principios de los años ochenta, siendo liderada por Jorge «Ilegal» Martínez a la guitarra y voz. Durante esta década se convierten en la formación asturiana con mayor repercusión a nivel nacional, en paralelo al auge de la *movida* madrileña. La banda originalmente estaba influenciada por el sonido de la *new wave* y el punk que venían del exterior, con un discurso basado en la provocación y la ironía que suele percibirse en sus textos, abarcando temáticas como el sexo, la violencia o la drogadicción, desde una perspectiva masculina (Parrondo Lombardía 15-20).

¹² Véase, por ejemplo, Frith y McRobbie (1978), Walser (1993), Reynolds y Press (1995), Coates (1997), Clawson (1999), Bannister (2006) o Weinstein (2009).





Figura 1. Fotogramas del videoclip “Mi amigo Omar”, de Ilegales, donde se puede ver a Jorge Martínez (cantante y líder de la formación) junto a su amigo Omar huyendo por una fábrica abandonada.



Figura 2. Fotogramas del videoclip “Mi amigo Omar”, de Ilegales, donde se puede ver a Jorge Martínez junto a su amigo Omar realizando los mismos gestos.



Figura 3. Fotogramas del videoclip “Mi amigo Omar”, de Ilegales, donde se puede ver a un grupo de personas jugando a las cartas, en el primero, y, en el segundo, a uno de los jugadores encañonando a otro con un arma.

Jorge Martínez es el único letrista del grupo, y escribe «Mi amigo Omar» en su querencia por apoyar al colectivo LGTBI. En una entrevista con Víctor Lenore en *El Confidencial* declara:

Yo siempre he tenido amigos homosexuales. Paraba mucho por La Santa Sebe, un bar de Oviedo que regentaban dos amigas lesbianas. Era un sitio donde encontrabas gente muy distinta, en las paredes no había colorines, ni arcoíris, ni hostias. Lo que propone la canción es que no se creen guetos. El colectivo homosexual ha sufrido injusticias desde hace cientos de años, se lo ha demonizado al máximo. Han vivido literalmente enjaulados, pero ahora que su situación se normaliza hay un sector que quiere volver a meterles en guetos de colores. Eso me parece una tontería y un retroceso [...]. Es importante mezclarse con gente distinta, que te puede aportar cosas. Seguramente lo del gueto gay sea una cuestión comercial, de empresarios que los quieren a todos juntitos, pero a mí me parece temerario y estúpido. [...] (Jorge Martínez en Víctor Lenore).

Sin embargo, el tema presenta diferentes cuestiones en este sentido. La letra de la canción está basada en la vida de Omar, un amigo del propio Jorge Martínez



Figura 4. Fotogramas del videoclip “Mi amigo Omar”, de Ilegales, donde se puede ver a la protagonista hablando con un chico y, después, dirigiendo su mirada hacia Omar.



Figura 5. Fotogramas del videoclip “Mi amigo Omar”, de Ilegales, donde se puede ver al acompañante de la chica mirando con gesto agresivo en dirección a Omar, Jorge Martínez interponiéndose entre ambos y, al final, a Omar y él enfrentándose.

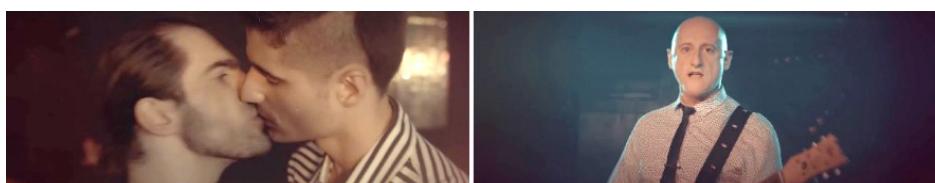


Figura 6. Fotogramas finales del videoclip “Mi amigo Omar”, de Ilegales, donde se puede ver a Omar besándose con el acompañante de la chica.

que protagoniza el videoclip que ilustra la canción¹³. En la primera escena, ambos aparecen huyendo rápidamente de una persecución en una fábrica en ruinas (véase figura 1) y se refugian en el interior de un bar donde se describe que Omar «es la chispa que enciende la noche». Lo primero que vemos es un local subterráneo y oscuro que presenta un ambiente hostil –palpable en las miradas de la clientela y las cicatrices de Jorge– en el que un grupo de hombres juegan a las cartas y terminan discutiendo bajo amenazas de arma (véase figuras 2 y 3).

En la cuarta estrofa entra en escena una mujer –interpretada por Mariajo Baudot¹⁴– entubada en un vestido de cuero negro y con maquillaje oscuro, que repre-

¹³ El videoclip está disponible en: Ilegales (2018). *Ilegales - Mi Amigo Omar*. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=c78WSvfJSN0>.

¹⁴ Mariajo Baudot es una artista polifacética conocida por su *alter ego* «Lady Llagar» y por su papel como actriz, monologuista y cantante dentro de la escena de Asturias. Véase Río, Carmen del (7 de marzo de 2019). Lady Llagar o agárrate que vienen curvas. *La Voz de Avilés*. <https://www.elcomercio.es/aviles/lady-llagar-agarrate-20190307000908-ntvo.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>.

senta al ícono de la *femme fatale* con estética rock. La mujer está manteniendo una conversación con un hombre, pero, cuando la letra enuncia «blindado por la luz de la revelación», dirige atentamente su mirada hacia Omar (véase figura 4). Omar le devuelve el gesto y el acompañante de la mujer –percatado de este cruce de señales– reacciona de forma violenta. Ante esta actitud intimidatoria, Jorge Martínez realiza un halago de homosocialidad, interponiéndose entre él y su amigo para defenderlo (véase figura 5). Finalmente, mientras el estribillo enuncia energicamente la palabra «homosexual», Omar y el otro hombre se miran fijamente y terminan besándose –en lugar de enfrentarse, como el público esperaría–. En ese momento, la canción concluye con un contundente «¿Y qué?», pronunciado por Jorge Martínez mirando a la cámara (véase figura 6).

El discurso de género presente en «Mi amigo Omar» se articula en torno a dos ejes principales: la homosocialidad y la identidad *straight gay*. El énfasis en la homosocialidad queda claro ya en propio título, donde se presenta a Omar como «mi amigo», quien, además, es una persona que forma parte del círculo social de Jorge Martínez. El videoclip ayuda a reforzar este aspecto, mostrando a Jorge y a Omar como un bloque indisoluble durante toda la narración (incluso hay un momento en el que ambos realizan los mismos gestos, véase figura 2).

El otro factor que indica un apuntalamiento del discurso de homosocialidad y su relación con la construcción de la masculinidad hegemónica es la localización de la escena en un bar¹⁵. Como se ha señalado tanto Sharon Bird (1996) como Steve Arxer (2011) en sus análisis de la masculinidad eligen este tipo de lugares para sus trabajos de campo al considerar que es donde esta identidad de género se conforma con más frecuencia. Bird señala que en los círculos de homosocialidad masculina creados en los bares se sobreentiende que la virilidad implica: 1) desapego emocional; 2) competitividad; y 3) ver a las mujeres como objetos sexuales¹⁶. Estos tres elementos están presentes en este ejemplo de Ilegales.

El desapego emocional puede observarse en el propio acto final, en el que los dos hombres se besan como si fueran a pelearse, lo que desprovee a la escena de gran parte de su connotación romántica. Por otra parte, hay camaradería entre los dos protagonistas, Jorge y Omar, pero no un exceso de muestras afectivas de tipo físico (abrazos, besos, sonrisas, etc.). Así mismo, la competición está presente en todo momento: desde el inicio, en el que Jorge y Omar «compiten» con los supuestos perseguidores, pasando por la escena de los hombres jugando («compitiendo») a las cartas y dialogando con violencia de forma explícita –incluso se muestra como uno enciñona a otro con un arma– (véase figura 3), y terminando por presentar el galanteo sexual como una liza, en la que un oponente increpa a otro por invadir su territorio.

¹⁵ Ilegales alude ya al ambiente que se genera en este tipo de espacios en la canción «Voy al bar», del disco *La vida es fuego* (La casa del misterio, 2015).

¹⁶ Arxer toma estos puntos para su propio trabajo de campo, en el que documenta diferentes procesos de hibridación de la masculinidad tanto a través del juego con el intercambio de emociones y el distanciamiento afectivo (404-411) como con la ambigüedad con respecto a estrategias de competición y cooperación (411-415).

Ho mo se xual.
 Do5 Do5 Si5 La5
 T A B G
 5 5 3 2
 5 5 3 4
 4 4 2 2
 2 2 0 0

Transcripción 1. *Riff* de la guitarra del estribillo de «Mi amigo Omar», compuesto con *power chords*.

Por último, está presente la cosificación y el tratamiento de la mujer como un mero objeto sexual: esto puede observarse en la propia caracterización de Mariajo Baudot como *femme fatale*, vestida con ropas ajustadas de cuero que marcan su silueta, y en el hecho de que es tratada como un trofeo por el que los hombres competen, obviando en gran medida la voluntad y el deseo de ella, más allá de la intención que creen apreciar en su mirada.

Además, en el retrato que se hace de Omar, la letra apunta varios aspectos asociados con la masculinidad hegemónica: él es «demasiado valiente para el armario» (primera estrofa), «viento que arrasa» (tercera estrofa), alguien que «en los disturbios de fin de semana / respeta y se hace respetar» (quinta estrofa). Con ello, se positivizan elementos asociados con la violencia y el enfrentamiento (disturbios, hacerse respetar, arrasar, etc.). Esto hace que, a pesar de enunciar repetidamente la condición *gay* de su amigo, las características que se le atribuyen refuerzan elementos propios de la masculinidad hegemónica producto del heteropatriarcado e incluso parecen redundar en extremo sobre ellos. Esta pieza de Ilegales constituye una articulación evidente del género cercana al estereotipo del *straight gay* apuntado por Connell.

La letra refuerza en varios puntos esta idea de homosexualidad «normalizada» o «derecha» (*straight*): es decir, aquella que, aun presentando esta inclinación sexual, sigue los patrones y estructuras de la masculinidad hegemónica y heteronormativa. En la segunda estrofa se señala: «Mi amigo Omar es homosexual / tan humano como el sacrilegio / y no vive en un gueto de colores / para maricones». Así, se deja claro que espacios asociados con la comunidad LGTBI –«de colores», en referencia a la bandera arcoíris– son considerados «guetos» –extremo apoyado por las propias declaraciones señaladas de Martínez–, una visión que redunda más en la estigmatización que en la integración.

Asimismo, la cuarta estrofa dice: «Mi amigo Omar es homosexual / va a la fiesta sin disfraz / la máscara le sienta mal». Esto se contrapone a la consideración de su amigo homosexual como «más humano que el sacrilegio» o «universal» (quinta estrofa). De esta manera, Jorge Martínez deja claro que el homosexual deseable –su amigo– es el que no adopta el afeminamiento ni la performatividad del género –procedente del camp– de la masculinidad subordinada e *invertida* presupuesta en

los hombres *gay*. Considera esta opción como una *máscara* –una *desviación marginal*–, frente a la *verdadera o natural* –la «humana», «universal»– que es la de la *rectitud* de su amigo *straight*. En este sentido, cabe hacer referencia a los estudios de Halberstam (1998), quien expone que la masculinidad ortodoxa o normativa se construye sobre la indicación de «lo natural» frente a la feminidad, que se entiende como «mascarada» o «artificio».

Musicalmente, el tema de Ilegales utiliza patrones armónicos que son habituales en el rock duro, el heavy o el punk¹⁷. Robert Walser (1993), en su estudio dedicado al heavy, señala que en él «el signo auditivo más importante [...] es el sonido de la guitarra eléctrica con distorsión llevada al límite. [...] la distorsión funciona como signo de potencia extrema y de expresión intensa al desbordar los canales [del sonido] y materializar el esfuerzo excepcional que connota» (41–42)¹⁸. Ilegales utilizan este ícono auditivo de forma similar: la distorsión en la guitarra eléctrica –heredado del punk– redonda sonoramente en la demostración de fuerza y poder, en línea con la articulación de la masculinidad hegémónica presente en la letra. Igualmente, el tema está construido en su mayoría sobre «acordes de poder» (*power chords*)¹⁹: «Mi amigo Omar» se erige sobre un *riff* principal de guitarra encuadrado dentro de La menor y construido con *power chords* (La5-Re5-Do5-La5), los cuales también están presentes en el acompañamiento del puente (Si5-La5-Si5-Re5-Mi5-Re5-Mi5), y el estribillo (Do5-Si5-La5). Los «acordes de poder» constituyen para Walser el ícono sonoro que unifica e identifica al rock más pesado y su insistencia en la muestra de fuerza y energía, en línea con sus procesos de masculinización (2, 43) (véase Transcripción 1).

Armónicamente es importante dentro del heavy la progresión i-vii-vi en el modo eólico menor (46–48), que utiliza el grado de subtónica en lugar de la sensible²⁰: sin embargo, este tema de Ilegales hace un uso reducido de este. Por ejemplo, lo utilizan al final del puente para enfatizar la dominante de la tonalidad principal

¹⁷ Para más información sobre la relación entre el punk y el heavy puede consultarse, por ejemplo Waksman, S. (2009). *This ain't the summer of love: conflict and crossover in heavy metal and punk*. University of California Press.

¹⁸ Texto original (trad. del autor): «[...] the most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar. [...] distortion functions as a sign of extreme power and intense expression by overflowing its channels and materializing the exceptional effort that produces» (Walser 41–42).

¹⁹ Los *power chords* son estructuras realizadas en las cuerdas graves de la guitarra cuya peculiaridad es la ausencia de la tercera del acorde. Los *power chords* son a menudo configurados usando las cuerdas quinta (La) y sexta (Mi) de la guitarra al aire para añadir mayor densidad sonora (lo que provoca que gran parte del rock duro esté en tonalidades de La y Mi) (Walser 2, 43).

²⁰ La subtónica en una escala musical es el séptimo grado a distancia de tono del grado de tónica (el primero); en una escala de Do mayor, implicaría bemolizar el Si. En los modos menores, el séptimo grado ya está a distancia de tono, por lo que es común en armonía clásica ascenderlo un semitono, convirtiéndolo en una nota llamada sensible (en una escala de La menor, sería Sol sostenido). Sin embargo, en estilos como el heavy se suele usar la subtónica para conferir una sonoridad que resulta más oscura y opresiva por su fidelidad para con la estructura de los modos menores.

(recordemos, La menor), Mi mayor²¹, pero el estribillo, a pesar de estar construido con *power chords* (Do5-Do5-Si5-La5), está articulado más mediante el juego con el modo relativo, Do mayor, que en torno a la subtónica. Además, este pasaje utiliza una figuración rítmica (sucesión de negras) que enfatiza y subraya cada pulso o *beat*, lo que connota también fuerza y determinación (véase Transcripción 1). Esto unido a la rapidez del tempo deja poco espacio para el baile, y es frecuente que sea sustituido por otras prácticas corporales como el pogo (*mosh*).

A través de la letra, el videoclip y la propia música, «Mi amigo Omar» supone una presentación de la homosexualidad que legitima una manera de entenderla –la más cercana a la masculinidad hegemónica y normativa del *straight gay*–, frente a otra –la que adopta la masculinidad afeminada y subordinada, asociada con los hombres homosexuales–. Por tanto, hay un distanciamiento de las «estéticas de lo gay», certificando, así, que la homofobia es parte de las articulaciones de la masculinidad más cercanas al modelo hegemónico y su rechazo a lo femenino. Esto es claro en las primeras frases, donde se indica que Omar es homosexual de forma «no demasiado evidente para negarlo», a lo que se podría apostillar «para no [tener] que negarlo», dado que integrarse es más cómodo y alcanzable cuando cumples con las expectativas de la norma.

La estrategia de Ilegales entraría, por tanto, en una hibridación de la masculinidad a través de la fortificación de fronteras: se acepta una orientación no hegemónica –la homosexual– para tratar de ser inclusivo, pero mediante el refuerzo de la positivación de elementos de la masculinidad hegemónica –fuerza, redundancia sobre la violencia y el conflicto, etc.–, lo que desdibuja y entrecomilla esta aceptación. Es por esto que existe una hibridación de la masculinidad hegemónica –al unir atributos propios de ella con la orientación homosexual–, que refuerza las fronteras entre lo normativo/hegemónico y lo «anormal»/subordinado.

3. LA «JULIETTE» DE PLATERO Y TÚ: APLICANDO EL PRESTAMO ESTRATÉGICO Y LAS ESTÉTICAS DE LO GAY

El segundo caso para analizar es el tema «Juliette», de Platero y Tú, del álbum *Hay poco rock and roll* (DRO, 1994). Como señalan Viñuela y Mora en su introducción de *Rock around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación* (2013), Platero y Tú formaron parte de la segunda oleada del rock urbano que aconteció entre mediados de los ochenta y los noventa en España, junto a grupos como Extremoduro o Reincidentes (17). La banda se formó hacia 1989 en el País Vasco y fue disuelta en 2002, continuando después su líder Adolfo «Fito» Cabrales, una carrera que llega hasta la actualidad. «Juliette» fue publicada como *single* en 1995, el cual contenía diferentes versiones: la incluida en el disco –en la que algunos fragmentos eran interpretados por Roberto Iniesta (Extremoduro) y Evaristo

²¹ Los acordes que se utilizan son Re5-Mi5, es decir, subtónica (Re, cifrado como vii) y resolución en tónica (Mi o i).

Páramos (La Polla Records)—; una versión de «Robe» Iniesta; otra cantada por Evaristo Páramos; y una cuarta, extraída de una actuación en directo²². El videoclip se realizó tomando como referencia la propuesta del tema incluida en el disco, en la que Platero y Tú participaba con ambos músicos²³.

La asociación del hombre *gay* con la transgresión de género y el afeminamiento, y su mezcla, a veces confusa, con la práctica del travestismo y lo *trans*, es clara en esta pieza de Platero y Tú. El tema retrata a un travesti que se autodenomina «Juliette» y que es presentado en el videoclip, en donde se le ve actuando en un local de variedades (véase figura 7). El estribillo repite la frase «Juliette, / yo sé / que te llamas Inés»; sin embargo, durante la segunda mitad de la canción se señala que esa Inés es, en realidad, Andrés: «Juliette, / yo sé / que te llamas Andrés». La armonía de la pieza está en un entorno de La, pero es más cercana a la modalidad mayor que la de Ilegales. Al igual que «Mi amigo Omar», «Juliette» está construida sobre un *riff* de guitarra eléctrica con distorsión que se ejecuta al inicio y sirve de base para las estrofas, el estribillo y los enlaces. Sin embargo, este *riff* no utiliza tanto los *power chords* como el ejemplo de Ilegales, y se resuelve sobre cadencias más propias de la armonía clásica y el pop que del rock duro²⁴.

El videoclip comienza con el líder de Platero y Tú, «Fito» Cabrales, vestido de traje y cantando el estribillo hacia la cámara mientras Juliette entra en escena. Esta aparece dando vueltas sobre el escenario de manera exagerada y ridícula, lo que nos pone en situación del carácter humorístico de lo presentado: no parece la actuación de un transformista o travesti *real*, sino una parodia (véase figura 7). La primera y la segunda estrofa describen a Juliette como una persona que utiliza sin escrúpulos y en beneficio propio su cuerpo: «Hace mucho tiempo / te fuiste de aquí / quiero ver el mundo / esto no es para mí / ese cuerpo / te puede servir. / Te agarraste del brazo / de un señor mayor / que te divertía, / luego te aburrió; / te llevaste todo / y le robaste el corazón». La tercera estrofa continúa: «Tuviste un amante, / luego fueron dos, / a los que engañabas / con aquel actor, / luego un sastre, un cura / y un cantante de rock and roll». El videoclip durante estos fragmentos presenta a Juliette en actitud cariñosa con diferentes hombres y ataviada con un llamativo vestido color rojo que contrasta con el resto de la escena, tintada en blanco y negro (véase figura 7). Estos fotogramas fortalecen la idea de que Juliette *vende* su cuerpo a conveniencia, redundando sobre el estigma de la promiscuidad que se vierte sobre el colectivo *gay* masculino y que es una estrategia frecuente de des prestigio hacia esta masculinidad nohegemónica.

²² Puede consultarse la información completa en Platero Y Tú – Juliette. (n.d.). Discogs. Recuperado el 9 de junio de 9, 2023, desde <https://www.discogs.com/es/release/4347698-Platero-Y-Tu-Juliette>.

²³ El videoclip está disponible en: Platero y Tú [1995]. PLATERO Y TU - Juliette - Videoclip. Warner Music Spain. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=hu9ZWaqNZ_0.

²⁴ La secuencia de acordes es LaM-Mi5-SiM-Mi5-LaM, por lo que solo uno de ellos está construido como *power chord* (Mi5), y la progresión cierra sobre el giro V (Mi) – I (La), que en armonía clásica sería una cadencia perfecta.



Figura 7. Fotogramas extraídos del videoclip de «Juliette» de Platero y Tú donde se muestra: al líder de la banda, Fito, mirando a cámara; a Juliette vestida de rojo en una imagen tintada en blanco y negro; a uno de los miembros del grupo mirando a cámara y cantando durante el puente; y al transformista «La Otxoa» con hombres travestidos de traje folclórico detrás.

La cuarta estrofa continúa: «A ninguno de ellos / les pareció mal / el que tú tuvieras un *don* especial: / bajo ese vestido / Juliette era artificial». Es entonces cuando aparecen los miembros de Platero y Tú, uno por uno y en primer plano, cantando las siguientes frases correspondientes al puente de la canción: «Tú verdad / es así / no te importa / lo que digan de ti / tienes que sobrevivir». Musicalmente hay una insistencia sobre el acorde de dominante, Mi mayor, el cual tiene la función de crear tensión, siendo por tanto este uno de los momentos de mayor clímax a nivel sonoro de la pieza. El tratamiento de las imágenes, en sincronía y con primeros planos –unido al entramado musical– hace que estas palabras adquieran una fuerza reveladora y connotaciones de honestidad y, por otra parte, se identifique a la banda con esta actitud rebelde de Juliette de ir a contracorriente y romper con lo establecido mediante la transgresión de género (véase figura 7).

El estribillo anterior al solo de guitarra señala que Juliette no es en realidad Inés sino Andrés. Armónicamente el pasaje de enlace a este solo es el único que está

elaborado sobre *power chords*²⁵. Ya en la sección final aparece José Antonio Nielfa –conocido como «La Otxoa», un famoso transformista de la escena de Bilbao²⁶–, junto a dos hombres que también están disfrazados de mujeres, pero con traje folclórico (véase figura 7). Todo ello refuerza la atmósfera de parodia que permea el videoclip. Musicalmente, estos últimos pasajes se articulan sobre el *riff* principal transportado un tono por encima, SiM-Fa#5-Do#M-Fa#5-SiM, lo que añade euforia al fragmento. Durante este cierre, «La Otxoa» enuncia repetidamente a la cámara: «Juliette, yo sé que te llamas Andrés».

Como se ha señalado, la transgresión del travestismo es uno de los elementos culturales más fuertemente asociados con una orientación homosexual, por la creencia de que esta inclinación constituye una inversión del género. Esta conexión está presente en el tema de Platero y Tú: el uso del travestismo y de la imagen del *gay/trans* –personificada por «La Otxoa»– sirve a la banda para identificarse con la rebeldía y la temeridad que se presupone a las personas que tienen la *valentía* de llevar a cabo estas identidades dentro de una sociedad heteronormativa. Con ello, Platero y Tú aumentan su autenticidad como banda de rock *rebelde*. Sin embargo, el tema redonda sobre ciertos estigmas asociados con el colectivo *gay y trans* –como el de la promiscuidad–, y deja claro que el género *de verdad* –no el «artificial» de Juliette– es el correspondiente a su sexo biológico –al de «Andrés»–, obviando por completo la performatividad y la voluntad del propio sujeto con respecto a su identidad de género. Tampoco aplicaría el parámetro de los gustos apuntado por Bridges, ya que Platero y Tú facturan un rock urbano fuertemente masculinizado que no entra dentro de los estilos de música asociados con el colectivo LGTBI.

«Juliette» es, por tanto, un caso de uso del «prestamo estratégico»: en ella se hibridan estructuras y actitudes propias de la masculinidad hegemónica y su homofobia, con elementos escogidos de la masculinidad subordinada de lo *gay* y sus estéticas –fundamentalmente, el travestismo–. Estos dibujan un panorama de confrontación mediante la rebeldía y la disidencia del visibilizar una identidad de género no normativa, lo que está en línea con la masculinidad hegemónica y su necesidad de demostración de control y mando –en este caso, manifestando que uno tiene la capacidad o el *control* de hacer lo que se desea, aunque esté por encima de la norma–²⁷. En términos musicales, la pieza presenta también cierta ambigüedad al aunar estrategias del rock duro y el heavy (*power chords*, centralización en

²⁵ Los acordes serían Sol5-Do5 y La5-Re5. Tanto entre Sol y Do, como entre La y Re, hay un intervalo de cuarta justa.

²⁶ Véase: PAGOLA, Ander (27 de junio de 2022). La Otxoa: historia de un ícono de Bilbao y del activismo LGTBIQ+. *Bilbao Secreto*. Recuperado desde <https://bilbaosecreto.com/la-otxoa-bilbao-activismo-lgtbiq/>

²⁷ Cabe recordar que esta es una estrategia frecuente dentro del glam rock –véase, por ejemplo; Auslander, Philip. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006)– y sus estilos afines, razón, quizás, por la cual Platero y Tú aluden a la película musical ícono del género, *The Rocky Horror Picture Show*, en la portada del single.

la guitarra eléctrica con distorsión, solo, etc.), con otras más cercanas al pop y a la armonía clásica (secuencia v-i y un entorno de modalidad mayor).

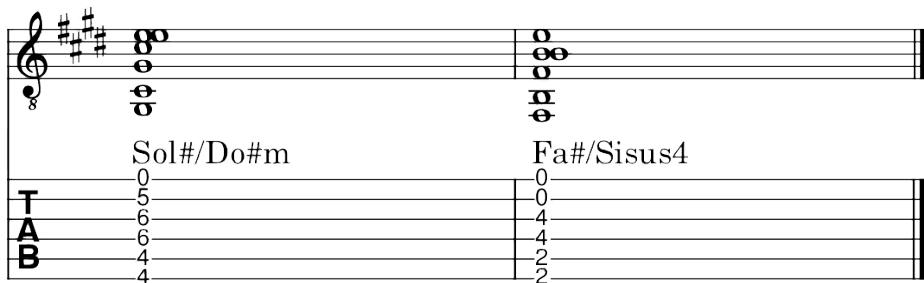
4. «MANUEL RAQUEL», DE TAM TAM GO: ¿MASCULINIDAD INCLUSIVA O HIBRIDACIÓN MEDIANTE EL DISTANCIAMIENTO DISCURSIVO?

El último caso que examinaré es «Manuel Raquel» (1988), de Tam Tam Go!, canción lanzada como *single* de su primer disco, *Spanish shuffle* (Producciones Twins, 1988). La banda Tam Tam Go! fue formada por los hermanos Nacho y Javier Campillo en 1987 en Extremadura. Estos habían vivido durante un tiempo en Londres, lo que fue una de las razones de que los textos de su debut estuvieran escritos en inglés, a excepción, precisamente, de «Manuel Raquel» (Domínguez, 2004; Vázquez, 2017). La letra de esta canción fue compuesta por el cineasta Ricardo Franco y, como explica el propio Nacho Campillo, el texto se ubicó sobre una canción ya compuesta, «Lawrence's heart is weak», que también estaba contenida en el álbum²⁸. Tam Tam Go! es el ejemplo más cercano al pop de los tres seleccionados, con un sonido influenciado por la *new wave* de grupos como The Police. Es por ello que en su música hay una presencia más predominante del bajo y de sonidos de guitarra acústicos y en limpio, no centrando tanto el discurso musical en la guitarra eléctrica y el uso de la distorsión –por ejemplo, el paisaje solista de «Manuel Raquel» es llevado a cabo por una guitarra clásica– como Ilegales o Platero y Tú. Igualmente, cabe señalar que Nacho Campillo alterna el rol de cantante con la ejecución del bajo, lo que ayuda al grupo a desvincularse de la construcción de una masculinización en el rock que gira en torno al dominio de la guitarra eléctrica, y que, muchas veces, articula connotaciones falocéntricas²⁹.

La letra de «Manuel Raquel» narra la historia de una persona *trans*, que debido al rechazo y la incomprendición social se suicida. La primera estrofa dice: «Cuando llegó / era un niño delicado, / no quería mancharse / jugando en el descampado / era un tipo legal / un amigo, un aliado». Así, al contrario que la canción de Platero y Tú –que dibuja a Juliette como alguien frívolo y *artificial* que utiliza su atractivo físico en beneficio propio–, «Manuel Raquel» esboza a una persona honesta y *real*, rememorando su infancia («era un niño delicado») y subrayando en positivo su sentido de la lealtad y su honestidad («tipo legal», «amigo», «aliado»). La segunda estrofa señala: «Había vivido arrogante / aquel error inocente / llevar

²⁸ Nacho Campillo señala en una entrevista que le realizaron para la revista *Efe Eme*: «Un día, el director de cine Ricardo Franco me pasó un manuscrito que tenía un montón de letras. Y, una noche, enredando en casa, empecé a cantar la letra de ‘Manuel-Raquel’ sobre la música de ‘Lawrence’s heart is weak’ [...]. Entraba increíble, como si estuviera hecha a medida» (Vázquez, 2017).

²⁹ En este sentido, puede consultarse el estudio de Mary Ann Clawson (1999) sobre la inclusión de mujeres bajistas dentro del rock alternativo, donde hace un buen análisis de las connexiones de género que poseen uno y otro instrumento.



Transcripción 2. Transcripción del rasgueo inicial de «Manuel Raquel», de Tam Tam Go, donde se puede observar el uso de sonidos de las cuerdas agudas de la guitarra (se duplica el Mi y el Si de la primera y segunda cuerda, respectivamente).

en cuerpo de hombre / una mujer en su mente. / Él un hombre tranquilo / ella una dama valiente». Se presenta al protagonista, Manuel, como una persona con disforia de género: un hombre que se siente y que *debería* haber sido mujer.

Estas primeras estrofas están cantadas únicamente sobre el rasgueo de guitarra acústica que aparece en la introducción (véase Transcripción 2). Armónicamente este fragmento se halla en un registro de Do[#] menor, que conforme va avanzando la pieza modula a su relativo, Mi mayor. Al contrario que los anteriores ejemplos, Tam Tam Go no utilizan índices sonoros conectados con la masculinidad hegemónica como los «acordes de poder» (*power chords*) o la distorsión: así, este rasgueo de guitarra se articula en torno a los acordes Do[#]m y Si (M), armados de tal forma que subrayan el sonido de las cuerdas y notas más agudas de la guitarra –no de las graves, como ocurre en los *power chords*–. Como se puede observar en la transcripción, la posición utilizada para el acorde de Do[#]m dobla la nota Mi, utilizando la primera cuerda al aire; igualmente, la usada para Si (M) repite el Si y cambia la tercera del acorde por su cuarta, Mi, con el objetivo de usar la primera y la segunda cuerda al aire (por lo que el cifrado real sería Sisus4) (véase Transcripción 2). Este pasaje tiene cierta ambigüedad armónica, ya que el bajo no dobla la nota fundamental (Do[#] y Si), sino la quinta del acorde (Sol[#] y Fa[#])³⁰. Este rasgueo con esta armonía más difuminada, y con el fomento de los agudos y la tesitura media de la guitarra, es lo que genera una atmósfera etérea y liviana. Además, el hecho de que el acompañamiento esté realizado únicamente por la guitarra acústica connota intimidad: estas sonoridades son más propias del pop, con frecuencia feminizado y ligado a una audiencia compuesta por mujeres (véase, por ejemplo, Coates, 1997; Frith y McRobbie, 1978), y las cualidades que evocan se hallan más asociadas con lo femenino (lo íntimo, lo ligero, etc.).

Tam Tam Go! constituyen, en cierta medida, la antítesis del ejemplo de Ilegales: no solo abrazan el afeminamiento asociado con la masculinidad subordinada

³⁰ El cifrado correcto sería, por tanto, Sol[#]/Do[#]m y Fa[#]/Sisus4.



Figura 8. Fotogramas del videoclip de Tam Tam Go de «Manuel Raquel» donde se puede ver a la banda, en actitud amigable, con un travesti.

de lo *gay* sin negativizarlo, sino que lo llevan al extremo de la disforia de género. Además, al contrario que en el tema de Platero y Tú, esto se realiza de manera respetuosa y empática. A ello contribuye tanto el texto de Ricardo Franco como la música de Tam Tam Go!, a pesar de no estar compuesta específicamente para la letra, ya que se aleja de la focalización del rock duro en torno a la guitarra eléctrica y la distorsión, y de gran parte de sus esquemas sonoros. A diferencia del caso de «Juliette», en «Manuel Raquel» se respeta el género que el protagonista elige –el de Raquel– y no se frivoliza sobre su transgresión de género: mientras para Platero y Tú, lo *bueno* de Juliette es que es una rebelde contra lo establecido –sin detenerse a reflexionar en lo que su condición verdaderamente implica–, para Tam Tam Go la persecución a la que Manuel-Raquel es sometida es la que hace que se suicide –la letra de uno de los estribillos señala que «no aguantó siquiera el primer invierno», y que «es muy difícil pasear de incógnito en el infierno»–.

Esta actitud empática de entendimiento y respeto se puede observar también en el videoclip que Tam Tam Go elaboró para la reedición de 2001³¹: en él, aparece un travesti –«Manuel-Raquel»– bailando con la banda como si fuera «uno más» y, aunque se introducen escenas de él realizando su espectáculo, en ellas no se percibe ningún elemento de parodia (figura 8).

No obstante, también cabe apuntar ciertos aspectos menos positivos de la canción. En primer lugar, redunda en la percepción de la disforia de género como una patología («un error»), además de estar construida sobre una visión binarista del género que utiliza algunos estereotipos patriarcales. Por ejemplo, se dice que Manuel era *erróneamente* «un hombre tranquilo» y «una dama valiente»: con ello, se sigue dando a entender que la valentía de forma *natural* es propia del hombre y la

³¹ Se puede acceder al videoclip en Tam Tam Go! (2020). manuel raquel tam tam go. En YouTube. Darwin Sánchez. https://youtu.be/ZG14f4Bxsfo?si=V1CCkSnL_UejxTf8.

tranquilidad de la mujer. Igualmente, en las primeras frases se entrevé que Manuel era un niño demasiado preocupado por el aspecto físico («niño delicado», «no quería mancharse jugando») para encajar dentro de la masculinidad normativa. En este sentido, cabe recordar que el heteropatriarcado tiene tendencia a convertir a la mujer en un mero objeto de exhibición, por lo que esta relación también apuntala sus convenciones de manera indirecta. La visión binarista del género culmina con el mencionado tratamiento pleno de Manuel como Raquel: en el segundo estribillo se añaden varias frases en las que se utiliza el pronombre femenino —«la detuvieron mil veces / la pobre se fue rompiendo»—.

Por último, en la coda final aparecen unos coros que apuntan que Raquel «se fue sin disparar», «apuntar», ni «acusar». Es este uno de los momentos de mayor clímax de la pieza, tanto por la densidad textural —están todos los instrumentos y se añaden las voces de los coros—, como por producirse una modulación completa al relativo mayor, Mi³², que refuerza la sensación de positividad. Esto puede entenderse como la admiración hacia Raquel por haber hecho «lo correcto», es decir, no ponerse al nivel de quienes la señalaban, aunque también puede tener otra lectura: el silencio y el asumir «sin protestar» puede concebirse como una posición de sumisión, que es a la que el patriarcado empuja a las mujeres —y, por tanto, también a «Raquel»—. Positivizar esta actitud puede ser sospechoso de ser connivente con la visión del patriarcado sobre la mujer.

Aunque *a priori* podría considerarse que «Manuel Raquel» es un ejemplo de «masculinidad inclusiva» al presentar al Otro *gay/trans* en calidad de igual, también podría entenderse como un ejemplo de hibridación de la masculinidad a través del distanciamiento discursivo: a pesar de ser, aparentemente, uno de los temas más empáticos y comprensivos con la situación del colectivo LGTBI de la música popular urbana española —produciéndose, en principio, un distanciamiento claro con el resto de discursos de su entorno—, sigue reflejando ciertos estigmas —como la patologización de las personas *trans*—, y utilizando un pensamiento binario con unos estereotipos en cuanto al género propios del heteropatriarcado.

5. CONCLUSIONES

En este artículo hemos analizado tres canciones procedentes de las escenas del rock español que articulan hibridaciones de la masculinidad hegémónica. Su rasgo común es el uso de la masculinidad subordinada asociada con el colectivo de los hombres *gay*, cuyo aspecto fundamental es el afeminamiento y la transgresión de los cánones normativos debido a la interpretación de la homosexualidad como una consecuencia de la percepción invertida y *errónea* del sexo biológico. Estos ejemplos articulan tres estrategias diferentes de hibridación. En «Mi amigo Omar», Ilegales

³² Tanto los estribillos como esta última sección están en Mi mayor: la progresión del primero es Mi-Si-La-Fa#m, y del segundo Mi-La-Si-Do#, y Mi-La-Si-Fa#m.

mezclan elementos ligados a la masculinidad hegemónica –como la violencia, el desapego emocional o la homofobia– con una orientación homosexual. Se produce, por tanto, una hibridación de la masculinidad normativa que responde a la estrategia de fortificación de las fronteras entre lo *gay*/desviado y lo normal/recto, lo que produce suspicacias sobre su deseado carácter inclusivo. Por su parte, Platero y Tú en «Juliette» utilizan la disidencia de la transgresión de género del travestismo y su asociación con la homosexualidad masculina para indicar rebeldía. Esto genera una propuesta con puntos de conexión tanto con los discursos de autenticidad del rock como con la masculinidad hegemónica, ya que se persigue la confrontación con el orden establecido y el control de las acciones propias por encima de lo permitido por otros. Sin embargo, «Juliette» redonda en estigmas comunes hacia el colectivo *gay* –como la presunción de promiscuidad–, respondiendo con fidelidad a la estrategia de hibridación de la masculinidad hegemónica mediante el préstamo estratégico –en este caso, de las «estéticas de lo *gay*»–.

Por último, Tam Tam Go desarrollan en «Manuel Raquel» un discurso que resulta empático y respetuoso con el colectivo LGTBI, utilizando de nuevo el ícono del travesti como representativo de la homosexualidad masculina. No obstante, también conservan ciertos elementos estructurales propios del heteropatriarcado: fundamentalmente la perspectiva binaria hacia el género y la patologización de lo *trans*. Musicalmente, el tema de Tam Tam Go es el más cercano al pop y el que se aleja de manera más evidente de las sonoridades del rock duro, fuertemente masculinizado. Por el contrario, el ejemplo de Ilegales es el que sonoramente se acerca más a este género, tanto por el uso reiterado de la distorsión como por las características armónicas (ej., uso de *power chords*), coincidiendo con su articulación de una propuesta en la que permanecen numerosos elementos de la masculinidad hegemónica.

En este sentido, es de valorar el momento en el que Tam Tam Go lanzó su canción: a finales de los ochenta, década que en España se caracterizó por la llegada de la democracia después del franquismo. Formaría parte, por tanto, de la corriente de visibilización de identidades no normativas para certificar que España estaba viviendo ya en democracia. Siguiendo a Anderson, se podría apuntar que el país estaba viviendo, entonces, una etapa de homohisteria decreciente, que permitía la existencia de masculinidades conservadoras junto a otras nuevas, aparentemente más inclusivas. Por el contrario, la cercanía temporal del ejemplo de Ilegales inclina a pensar que quizás nos encontramos en un momento en el que las cuestiones de género han alcanzado la suficiente relevancia como para que sea difícil ignorarlas, obligando a los grupos adoptar una postura ante ellas, aunque a veces esta no sea inclusiva y/o igualitaria de forma eficaz. Son necesarios, pues, más estudios sobre los procesos de construcción de las identidades de género –especialmente de la masculinidad– para comprender mejor la persistencia y recurrencia de los procesos de legitimación y regeneración del heteropatriarcado.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSON, ERIC. *Inclusive masculinity: The changing nature of masculinities*. New York: Routledge, 2009.
- ARXER, STEVEN L. «Hybrid masculine power: reconceptualizing the relationship between homosociality and hegemonic masculinity». *Humanity & Society*, 35 (2011), pp. 390-422.
- BAIXAULI ROMERO, RAQUEL y ESTHER GONZÁLEZ GEA. «El discurso visual del eterno masculino en Tangana. Roles de masculinidad en tiempos feministas». *I Congreso Internacional sobre masculinidades e igualdad*. 2019, pp. 40-54.
- BANNISTER, MATTHEW. *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- BIRD, SHARON. «Welcome to the men's club: Homosociality and the maintenance of hegemonic masculinity». *Gender & Society*, 10:2 (1996), pp. 120-32.
- BRIDGES, TRISTAN. «A very «gay» straight?: Hybrid masculinities, sexual aesthetics, and the changing relationship between masculinity and homophobia». *Gender & Society*, 28:1 (2014), pp. 58-82.
- BRIDGES, TRISTAN y C. J. PASCOE. «Hybrid masculinities: new directions in the sociology of men and masculinities». *Sociology compass*, 8:3 (2014), pp. 246-258.
- BROD, HARRY, y MICHEL KAUFMAN (eds.). *Theorizing Masculinities*. Thousand Oaks, California: SAGE, 1994.
- CALVO, MANUELA. «Masculinidades y feminidades en la música metal». *Con X*, 6 (2020), pp. 2-28.
- CLAWSON, MARY ANN. «Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band». *Popular Music*, 18:1 (1999), pp. 99-114.
- «When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music». *Gender & Society*, 13:2 (1999), pp. 193-210.
- CLETO, Fabio (ed.). *Camp: queer aesthetics and the performing subject*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- COATES, NORMA. «(R) Evolution now?: rock and the political potential of gender». En WHITELEY, Sheila (ed.). *Sexing the groove: popular music and gender*. London: Routledge, 1997, pp. 50-64.
- CONNELL, RAEWYN W. «A very straight gay: Masculinity, homosexual experience, and the dynamics of gender». *American Sociological Review*, 57:6 (1992), pp. 735-751.
- Masculinities*. Berkeley: University of California Press, 2005 (2^a ed.) [1995].
- CONNELL, R. W. y JAMES W. MESSERSCHMIDT. «Hegemonic masculinity rethinking the concept». *Gender & Society*, 19:6 (2005), pp. 829-859.
- DEMETRIOU, DEMETRAKIS Z. «Connell's concept of hegemonic masculinity: A critique». *Theory and Society*, 30 (2001), pp. 337-361.
- DOMÍNGUEZ, SALVADOR. *Los hijos del rock: los grupos hispanos 1975-1989*. Madrid: Sociedad General de Autores, 2004.
- FRITH, SIMON y ANGELA MCROBBIE. «Rock and sexuality». *Screen Education*, 29 (1978), pp. 3-19.
- HALBERSTAM, JUDITH. *Female masculinity*. London: Duke University Press, 1998.

- HANSEN, KAI ARNE. *Pop masculinities: the politics of gender in Twenty-First Century popular music*. New York: Oxford University Press, 2022.
- KIMMEL, MICHAEL S. «Masculinity as homophobia: Fear, shame, and silence in the construction of gender identity». En BROD, HARRY W. y KAUFMAN, Michael, *Theorizing masculinities*. Thousand Oaks: SAGE, 1994, pp. 119-141.
- LENORE, VÍCTOR (14 de octubre de 2018). «Jorge Martínez (Ilegales): 'Yo sé cómo matar a tiros, un pueblo debe aprender a defenderse'». *El Confidencial*. Recuperado desde, https://www.elconfidencial.com/cultura/2018-10-14/jorge-martinez-ilegales-dico-rebelion-entre-vista_1628864/
- LISKA, MERCEDES. «Sintonías de lucha por la equidad de género en las prácticas musicales latinoamericanas». En SÁNCHEZ-OLMO, CANDE, HIDALGO MARÍ, TATIANA y SEGARRA-SAAVEDRA, Jesús (eds.), *Rebel Girls!: Desigualdad de género, discursos y activismo en la industria musical*. Barcelona: Gedisa, 2023, pp. 283-308.
- LÓPEZ CASTILLA, TERESA. «Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música dance». *Musiker*, 20 (2013), pp. 255-274.
- MARTÍNEZ 3, SILVIA. «Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género del rock y el heavy». *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, 7 (2003), pp. 101-118.
- MEYER, MOE (ed.). *The politics and poetics of camp*. London: Routledge, 1994.
- MIRA, ALBERTO. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: EGALES, 2004.
- MORA, KIKO y EDUARDO VIÑUELA (eds.) *Rock around Spain: historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universidad de Lleida, 2013.
- PARRONDO LOMBARDÍA, CARLOS. *Músicas populares y conflictividad laboral. El rock en Asturias durante la reconversión industrial (1985-2000)*. Trabajo Fin de Grado. Universidad de Oviedo, 2022.
- REYNOLDS, SIMON, y JOY PRESS. *The sex revolts: gender, rebellion, and rock'n'roll*. Cambridge: Harvard University Press, 1995.
- TAYLOR, JODIE. *Playing it queer: popular music, identity and queer world-making*. Bern: Peter Lang, 2012.
- VÁZQUEZ, CARLOS H. «Nacho Campillo: 'Tuvimos muchos detractores que nos decían que nos habíamos vendido」. *Efe Eme*, 13 diciembre de 2017.
- VILA DIÉGUEZ, DAVID. «El canallita machirulo: una aproximación a las masculinidades del rock español». *AusArt*, 9:1 (2021), pp. 261-271.
- VIÑUELA, LAURA. *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK, 2003.
- WALSER, ROBERT. *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*. Hanover: University Press of New England, 1993.
- WEINSTEIN, DEENA. «The empowering masculinity in British heavy metal». En BAYER, GERD (ed.), *Heavy metal music in Britain*. Farnham: Ashgate, 2009, pp. 17-31.

