

No solo un campo de nabos: experiencias corporales y afectivas de los varones que bailan rock

Amparo Lasén

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

alasen@ucom.es

ORCID: 0000-0003-4906-7890

Recibido: 20/04/2022

Aceptado: 21/06/2023

RESUMEN

Este artículo plantea un acercamiento sociológico al rock atendiendo a los afectos, el cuerpo y las coreografías de género (Foster, 1998). Tomando como objeto de estudio la escucha, y la particular forma de escucha incorporada que es el baile, retomo el enfoque y la sensibilidad del análisis precursor de Richard Dyer (1979-2021) sobre las políticas sexuales, materiales y afectivas del rock y del disco, explorando algunos aspectos del erotismo del rock. A partir de un análisis de entrevistas en profundidad con varones adultos acerca de sus experiencias de baile, se muestra como el rock habilita otras posibilidades eróticas y políticas, además del despliegue de falocentrismo y masculinidad hegemónica, señalada por Dyer.

Palabras clave: rock; baile; masculinidad; coreografías de género; cuerpo

ABSTRACT. *Not just cock rock: Bodi and affective male experiences in dancing rock*

This article suggests that, after over half a century during which successive generations of fans in countries around the world have embraced multiple local and global genres and styles of pop-rock music, individuals in many countries have become equipped with sonic-musical knowledge that enables them to immediately, spontaneously and intuitively decipher amplified, electric, electronic and manipulated musical soundscapes. Possession of this type of corporeal knowledge, and its routine embodiment by individuals across many different parts of the world amounts to a mundane manifestation of current culture, or rather a commonplace musical cosmopolitanism. As it unfolds, this article discusses the notion of musical cosmopolitanism and the meaning of pop-rock as an aesthetic culture. It also develops a classification of music-related knowledge into three major categories – discursive, musical and sonic knowledge – before focusing on the third type.

Keywords: rock; dance; masculinity; gender choreographies; embodiment

SUMARIO

- En la onda de Richard Dyer
 - Coreografías de género
- Apuntes metodológicos
 - Investigar lo erótico y erotismo de la investigación
- Cuerpos masculinos fuera de lugar
- Erotismo de los cuerpos en sintonía
- Conclusión-potencial 'queer' de bailar rock
- Referencias bibliográficas
- Nota biográfica

Autora para correspondencia / Corresponding author: Amparo Lasen. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Sociología Aplicada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Campus de Somosaguas. 28223 – Pozuelo de Alarcón (Madrid).
Sugerencia de cita / Suggested citation: Lasen, A. (2024). No solo un campo de nabos: experiencias corporales y afectivas de los varones que bailan rock. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 47-62. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.3>

EN LA ONDA DE RICHARD DYER

Este artículo trata de las experiencias corporales y afectivas de los varones que bailan rock, en esa escucha particular que es el baile. Retomo la propuesta de Richard Dyer (1979-2021) de considerar los géneros musicales como «sensibilidades»: una combinación de elementos sonoros, comportamentales, estilísticos, corporales y valorativos. Una forma de conocimiento hecho cuerpo que facilita orientaciones sensoriales y afectivas compartidas, que permite preguntarse por las disposiciones que se movilizan, las experiencias materiales, corpóreas, intelectuales, afectivas que se generan en la recepción, y las tensiones resultantes. Esta investigación sobre varones que bailan rock trata de cómo afectan y cómo son afectadas las formas de recepción en el ámbito de los sentires que engloba sensaciones, sentimientos, sentidos y orientaciones que emergen y son configurados en experiencias musicales particulares. Sigo a Dyer en la atención a las formas de erotismo que facilitan los géneros musicales, así como a la potencialidad política transformadora de las prácticas musicales,

en relación con las encarnaciones de género y experiencias corporales, en este caso respecto de las experiencias masculinas de bailar rock y su relación con las expectativas y mandatos de la masculinidad normativa. Esta consideración permite atender a las diferentes experiencias sonoras sin tener que entenderlas según una lógica de significación como la del lenguaje, sino como generadoras de afectos (Gilbert, 2006: 113). La música no representa o codifica una experiencia del cuerpo, sino que es configurada y transmitida por esta experiencia, y solo puede hacerlo al interactuar con los cuerpos. La experiencia corpórea de la escucha, y de la escucha particular del baile, resulta de la interacción entre los sonidos y los cuerpos de los participantes, humanos y no humanos (objetos, sustancias, tecnologías), y ello contribuye a la producción de esa experiencia y del espacio sonoro que emerge en la pista de baile o en el lugar del concierto.

Dyer contrapone el erotismo de todo el cuerpo del disco, al erotismo masculinista y falocéntrico del rock.

El rock sería una tecnología de la cultura patriarcal, «mezcla de torpeza y empuje», que te agarra y no te suelta. Su análisis resuena con el texto pionero de Simon Frith y Angela McRobbie (1978) sobre la música popular como expresión y regulación de la sexualidad, según normas y expectativas de género dentro de la heterosexualidad normativa. Este texto, influido por la crítica feminista de los setenta, opone el rock al pop para adolescentes. En el rock se desplegaría una versión de la sexualidad masculina a través de una iconografía sexual que usa a las guitarras y los micrófonos como símbolos fálicos, donde el fuerte volumen y la insistencia rítmica configuran técnicas de excitación y clímax. La caracterización contrapuesta de ambas músicas contribuye a establecer género y a reforzar el binarismo (Peraino, 2005). Si el ritmo y la percusión del rock y sus guitarras eléctricas son representativas de la masculinidad, entonces el menor énfasis rítmico del pop y su uso de las guitarras acústicas serían indicadores de la sexualidad femenina. En esa reproducción del binarismo de género, estos análisis críticos no toman en consideración la complejidad del rock y de su recepción en términos de género y de experiencia corporal, ni se ocupan de cómo opera el erotismo del rock en la recepción y producción musical de mujeres y personas no heterosexuales, que también son artistas y fans de rock (Fast, 1999). Tampoco dan cuenta de la ambivalencia y las tensiones en la performatividad de masculinidad de los rockeros estrella que citan. Las referencias repetidas a músicos como Robert Plant, Jimmy Page o Mick Jagger como ejemplos de *cock rock* olvidan que sus actuaciones, bailes y apariencia no coincidían con la masculinidad normativa de su tiempo y les hacían ser juzgados como andróginos y afeminados. Como había ocurrido décadas antes con Elvis Presley y su movimiento de caderas, objeto de censura televisiva, considerado femenino y ambiguo, al tiempo que hipersexualizado e impropio de varones blancos (Leibetseder, 2021).

Sigo el ejemplo de Dyer, quien, a diferencia de Frith y McRobbie, no identifica géneros musicales con géneros o formas de sexualidad, sino que muestra cómo los cuerpos pueden experimentarse de modos

radicalmente distintos según los procesos afectivos en que participen. En esta investigación exploratoria se pregunta si los espacios sonoros bailables del rock así como su erotismo son solo y siempre un campo de nabos y si la recepción y la escucha del rock de los fans se limita a reproducir la sensibilidad masculina de los contenidos musicales, literarios, performativos, mediáticos, etcétera, del llamado *cock rock*; y si la actuación y escucha corporales del baile donde se despliega la «volatilidad» de nuestros cuerpos y su resistencia intrínseca al «disciplinamiento» (Grosz, 1994), puede desestabilizar el vínculo del rock con la masculinidad y el falocentrismo.

Seguir la sensibilidad investigadora que despliega Dyer para responder a esas preguntas es un poco usar a Dyer contra Dyer. Requiere también desarrollar metodologías de escucha, observación y análisis que no se centren solo en lo semiótico y discursivo, en el análisis de las letras, las representaciones e iconografías visuales, las vestimentas y modas, sino en los elementos afectivos y no verbales emergentes en las experiencias físicas y corporales de la escucha y, en este caso, el baile. A diferencia de una gran parte de los estudios de la sociología del rock, se trata de no fijarse solo, ni principalmente, en los músicos, en la prensa, la industria y la crítica musical, en la producción musical, en el sentido restringido, sino abrir el foco a la interacción con la recepción, los públicos, las y los fans, entendidos como parte de la producción musical también, y no solo de contribuir a la producción de interpretaciones y sentidos, sino también a la de la música y los espacios sonoros que emergen de las experiencias musicales.

Coreografías de género

Las situaciones de baile son ejemplos de coreografías de género (Foster, 1998). Esta noción subraya el carácter performativo y relacional del género, así como la referencia a un guion o conjunto de normas e instrucciones acerca de la construcción recíproca y encarnada de lo femenino y de lo masculino, de lo que es considerado apropiado o impropio para varones y mujeres. Erving Goffman (1987) es uno de los primeros autores en señalar el carácter performa-

tivo y coreográfico del género, como dispositivo de organización social articulado con otras jerarquías y dispositivos dicotómicos, como la división público/privado, en sus análisis de la dramaturgia de los rituales de interacción cotidianos, así como de la hiperestilización de esas convenciones de género en las representaciones publicitarias.

La noción de coreografía subraya el carácter relacional, performativo y sujeto a un guion de sentidos, mandatos y expectativas, del género. Mantiene la consideración del género como formas de actuación repetidas que actualizan normas, encarnadas por las personas en sus relaciones e interacciones (Butler, 1990), subrayando también la importancia del *script*, del guion, del conjunto de instrucciones y ordenamiento que se actualiza, se repite, «se baila». La metáfora coreográfica permite entender las actuaciones y relaciones de género como traducciones e interpretaciones de normas y sentidos, no solo discursivas sino también corpóreas, en el doble aspecto de interpretación: como actuación particular y como imputación de sentidos condicionados histórica y culturalmente. La noción de coreografía, como la de *performance*, incluye la cuestión de la sedimentación de esas redes de sentidos, en tanto que significados, sensaciones, sentimientos y orientaciones, relacionados con lo femenino y masculino, susceptibles de cambiar a lo largo del tiempo, donde la necesaria repetición supone una oportunidad para el cambio, intencional o no. En las coreografías de género los cuerpos son activos y reactivos, generativos y receptivos, inscriptores e inscritos. En su atención al movimiento y al potencial teórico y crítico de las acciones corporales, la coreografía desafía a la dicotomía entre prácticas culturales verbales y no verbales, señalando cómo las expectativas y convenciones respecto de cuerpos y gestos están conectadas a estructuras de poder políticas y sociales. El aspecto relacional de las coreografías de género atañe a las personas y grupos involucrados, pero también a otros participantes: objetos, tecnologías, materialidades, y también sonidos y músicas, que condicionan también nuestros gestos y movimientos, facilitando ciertos pasos y obstaculizando otros. La noción de coreografía de

género permite también atender a la configuración recíproca de las posiciones, movimientos y gestos, a cómo las posiciones de unos determinan o limitan los movimientos de las otras y cómo salirse de esos movimientos conlleva tensiones, el riesgo de pisarse o empujarse, literal o metafóricamente.

APUNTES METODOLÓGICOS

Este artículo se basa en una pequeña investigación exploratoria llevada a cabo en tiempo de la pandemia y de restricciones en cuanto a los contactos, conciertos y formas de ocio nocturno vinculadas con el baile. El trabajo de campo comprende diez entrevistas en profundidad, y la observación de vídeos en línea de situaciones de baile rock en festivales y conciertos. Este artículo se centra en el análisis de esas diez entrevistas. La captación de los participantes se hizo siguiendo la técnica de la bola de nieve, a partir de anunciar en redes sociales, y a amistades y personas conocidas, que buscaba entrevistar a varones adultos, amantes del rock que estuvieran interesados en hablar acerca de sus experiencias de baile rock.¹ Esta búsqueda de participantes interesados encontró a fans y aficionados al rock y a los conciertos, y también a cuatro con una relación más profesional con el rock: un profesor de baile, un guitarrista y cantante de un grupo de rock de los ochenta y noventa, y dos músicos amateurs. Las edades de los entrevistados van de los treinta y dos a los sesenta y cinco años, todos son payos y blancos, sus ocupaciones y lugares de residencia son diversos: docentes (universidad, formación profesional), informático, mecánico de coches, agricultor, opositor o arquitecto, en ciudades como Madrid, Bilbao, Murcia, Cuenca, Segovia, Santa Cruz de Tenerife o Arrecife.

1 Las variables relevantes para la selección de participantes fueron: ser varones y aficionados al rock, para explorar las dinámicas entre masculinidad y baile, ser adultos, para buscar una cierta homogeneidad experiencial y corresponder mejor a las edades del público mayoritario del rock en la actualidad, y tener interés en esta práctica musical y en participar en una investigación sobre bailar rock, pues nuestra experiencia investigadora nos indica que la calidad de las investigaciones aumenta cuando podemos contar con participantes interesados.

Por esta razón, además de por las limitaciones de la pandemia, la mayoría de las entrevistas se hicieron a través de videollamada en septiembre y octubre de 2021.

Al pedir ayuda para contactar con ellos, surgió la pregunta de qué entendía por rock, respondí que lo que lo interesados entendieran como tal, que se sintieran interpelados por esa llamada a la participación, y luego veríamos en las entrevistas qué música bailaba cada cual.² Rubén López Cano, amigo musicólogo, observó con humor la contradicción de bailar rock, puesto que el rock no se baila. Mi respuesta fue similar, considero bailar lo que los participantes interpelados por la propuesta entienden, y luego en las entrevistas ya veríamos cómo, cuándo, qué y dónde se baila. En algunas entrevistas esta cuestión apareció de manera explícita, en especial para aquellos que bailan distintos tipos de rock y de diferente manera. Tono, el profesor de baile, quería saber si íbamos a hablar de rock'n roll «tipo Elvis» o de rock más moderno «desde los Who a Extremoduro». Otros participantes que también bailan rock'n roll clásico, más reconocido como música de baile, y rock «moderno» con sus etiquetas hard, duro, heavy, indie, americana, pop rock, etcétera, directamente pasan a describir cómo bailan las músicas que prefieren sin pedir más precisión, comparando las distintas situaciones y sensaciones del baile. Algunos entrevistados expresaron de manera explícita la ambivalencia de si el rock se baila o no, afirmando ambas cosas a la vez o diferenciando entre baile y «movimientos corporales»:

El rock no está hecho para bailar,
puede que esté hecho para que la gente bote,

todo el público botando en oleadas.
Es movimiento, puede ser expresión del baile,
es una expresión del cuerpo,
la danza es eso,
expresión del cuerpo de lo que transmite la
música.

(Tono, 32)

En las entrevistas abordamos la corporalidad en una conversación acerca de cómo se mueven y qué sienten cuando bailan; rememoramos situaciones de baile particularmente intensas y comparamos situaciones de baile en distintos contextos: conciertos, festivales, bares, fiestas, casa. Investigar la corporalidad en el baile requiere, además de recoger y describir conversaciones acerca del cuerpo, practicar la escucha de los cuerpos en y a través de las narrativas de los participantes, explorando varios niveles de atención en la entrevista como en el análisis, tanto a lo que las palabras dicen del cuerpo, como a la manera en que los cuerpos cuentan las historias que recogemos en las entrevistas (Chadwick, 2017). Las experiencias encarnadas dejan rastros audibles en estas conversaciones acerca del baile, como energía incorporada en la conversación y el relato de las experiencias vividas, como explica Rachele Chadwick partiendo del marco teórico del cuerpo hablante de Julia Kristeva. En los procesos para la constitución de sentido participan tanto la gramática, la sintaxis, lo simbólico, como los ritmos y energías corporales y sensoriales, encarnados en la entonación, la rima, la repetición y los ritmos, que, a su vez, suponen una amenaza constante de disrupción de la lógica y la coherencia del discurso. Por lo que es necesario preservar las energías corporales al convertir las palabras en texto, en la transcripción y en el análisis, así como las idiosincrasias encarnadas y corporales del habla como un vital elemento performativo del sentido. Además de realizar transcripciones capaces de transmitir la cadencia, la visceralidad y emociones del habla,³ Chadwick propone estrategias para escuchar los excesos y contradicciones corpóreas en el habla

2 Estos son los grupos citados en las diez entrevistas: Screamin' Cheetah Wheelies, Black Crowes, Allman Brothers, Levon Helm, Neil Young, Mago de Oz, Platero y Tú, Status Quo, Joni Mitchell, Les Innocents, Mano Negra, Béruriers Noirs, Rolling Stones, Nick Cave, Arctic Monkeys, Garbage, Gossip, Radiohead, Placebo, Nirvana, Wet Leg, The Pretenders, The Smiths, INXS, Skunk Anansie, PJ Harvey, Juliette Lewis, Asian Dub Foundation, Ska-P, The Black Keys, Rosendo, The Clash, Ramones, Los Suaves, Barricada, Janis Joplin, Iron Maiden, Jimmy Hendrix, Deep Purple, Barón Rojo, La Polla Records, Elvis Costello, MCJan, Screamin' Jay Hawkins, Queen, Triana, Santana, Creedence, Joe Cocker y JJ. Cale.

3 En lo que me inspiró también para hacer las transcripciones que pueden leerse en este artículo.

de las personas entrevistadas, ya que la subjetividad comprende múltiples voces que compiten, potencialmente contradictorias, atendiendo tanto al uso de la primera persona, la voz-yo, como a las voces contrapuntísticas, tanto al contenido manifiesto de lo que se cuenta, como al trasfondo que interrumpe y altera el significado claro y ordenado en momentos de la narrativa de exceso, contradicción, ambigüedad e incoherencia, que no se adecúan a las interpretaciones analíticas pulcras y unívocas, y que, a menudo, dejamos fuera de nuestros análisis cualitativos, más centrados en detectar aspectos comunes, temas y continuidades.

En el caso de esta investigación, además de atender a esas ambivalencias e inconsistencias, intento escuchar en las entrevistas si el cuerpo que baila se cuela en el habla que describe las experiencias de baile, si actúa en sus palabras, si las narrativas están impregnadas de alegría corporal, de placer encarnado, o de la ansiedad y los desasosiegos vividos a veces en esas situaciones. Atiendo también a los gestos que acompañan los momentos en que describen las situaciones de baile, cuando la mayoría de los entrevistados mueven las manos y los brazos, y a cómo en ciertos momentos los gestos acompañan y subrayan lo que se dice. Los movimientos se vuelven más amplios y enérgicos, a diferencia de otros momentos de la conversación. Cierran los ojos cuando recuerdan momentos intensos de baile extático. Cierran los puños y los mueven arriba y abajo cuando tratan de momentos de baile energético y visceral. Abren las manos y los brazos cuando describen sensaciones de evasión, de planear con la música. Otros ejemplos de corporalidad en los discursos son los arranques a canturrear o tararear, como hace Tono con el estribillo de la canción «Molinos de Viento» de Mago de Öz, «bebe, canta, sueña, siente que el viento ha sido hecho para ti» al entrar en resonancia con el recuerdo del concierto, o al describir su gusto por el Ska: «tiene el chumpa, chumpa, chumpa, chumpa que te hace levantar». En otras entrevistas se encuentran usos similares de las onomatopeyas al describir las sensaciones y sentidos de la escucha y el baile, difíciles de describir

solo con palabras, en músicas que te hacen sentir «aaaaarrggg», sigues el ritmo «pum, pum», «me suele gustar más una variedad melódica emocional dentro de la canción que cuando es turutututu trutrutru o pumpumpum o cualquier cosa muy repetitiva». Las cadencias rítmicas del discurso revelan también esa corporalidad en el habla, como en estas dos descripciones del pogo:

Creo que ese baile en concreto
tiene mucho que ver con la ira,
tiene mucho que ver con la rabia,
tiene mucho que ver con una energía contenida.

(Saul, 33)

Recuerdos de éxtasis,
de muy divertido,
de esos de pogo,
en conciertos más.

Con una energía muy bestia,
muy eufóricos,

Se forman círculos con la gente,
de ir botando,
te chocas con la gente
pero estás a lo tuyo,
con la música,
de euforia pura,
después recuerdo un concierto de Reincidentes
donde temí por la integridad física de dos amigas
mías, porque las vi volar, literalmente.

(Tono, 32).

Donde la cadencia rítmica de la enunciación de la rememoración del baile se rompe cuando pasa de la descripción del baile a hablar de la gente considerada en los pogos.

Investigar lo erótico y erotismo de la investigación

Las preguntas acerca de qué sienten, cómo se sienten, qué emociones experimentan, cómo les afecta, no siempre son fáciles de responder; no son cuestiones sobre las que hablen habitualmente, se dan tiempo para buscar las palabras, tiran de metáforas y clichés. Pero no hay rechazo a hacerlo, se trata de participantes interesados en hablar de sus experiencias de

bailes, son rock fans, o músicos. No tuvieron reparos en contar cómo se sienten cuando bailan: «siento que tengo cuerpo», «El Drogas me hace sentir».

Dyer propone estudiar los distintos géneros musicales en función de su erotismo, a partir de los placeres y disposiciones del cuerpo que facilitan, teniendo en cuenta que además del placer y el goce, el erotismo alude a una intensidad vital y sensorial, a una afectación mutua de los cuerpos entre sí y de los objetos y sonidos que les rodean, que puede implicar también dolor o disgusto. El erotismo supone una experiencia de ruptura o interrupción, de desubjetivación, también del género y de la masculinidad en este caso, que se traduce en el potencial para deshacerlo o desestabilizarlo. Esta investigación se pregunta por el erotismo en la escucha del baile rock e intenta movilizar el poder de lo erótico en la investigación, entendiendo erotismo como disponibilidad para el contacto y fuerza vital para la política, como señala Audre Lorde (1978), pero también para la investigación, en tanto que es una fuerza creativa que nos permite ir al encuentro de las demás personas siempre entendidas como sujetos encarnados (Esteban, 2019).

Mari Luz Esteban invita a considerar la vitalidad de nuestras investigaciones y presentaciones, y su potencial para afectar a nuestras audiencias generando un cúmulo de sensaciones. Esteban propone tres elementos para alimentar el erotismo en la investigación, que intento también incluir en esta: el marco teórico-metodológico corporal, desde el cuerpo y con el cuerpo, no como mero objeto de estudio; el carácter feminista entendido como acto político y relación interactiva; y la perspectiva autoetnográfica que difumina los límites entre sujeto y objeto de estudio, poniendo el cuerpo en la investigación, reequilibrando las relaciones de poder con las personas participantes, con el fin de que la investigación pueda ser considerada como un posicionamiento activo y creativo frente a las disputas ideológicas y morales actuales, donde las conquistas de movimientos sociales, feminismo y LGTBIQ, coexisten con posiciones reaccionarias respecto del cuerpo, el

placer y la sexualidad en iglesias, medios de comunicación y derechas recalcitrantes.

Describiremos ahora las experiencias de baile de los participantes a partir de dos aspectos, aparentemente contradictorios, que destacan en las entrevistas: la experiencia de sentirse fuera de lugar y la conexión con el entorno y los demás.

CUERPOS MASCULINOS FUERA DE LUGAR

La flexibilidad y volatilidad de los cuerpos hace que, según las situaciones, las normas, expectativas y los espacios, puedan estar y sentirse fuera o dentro de lugar. Las políticas del cuerpo, políticas sexuales y políticas de género pasan por la construcción, aprendizaje y repetición de unos gestos, de un estilo, de una presentación del cuerpo, que marcan lo apropiado y lo inapropiado, lo dentro y fuera de lugar (McDowell, 2000; Grosz, 1994). El disciplinamiento de los cuerpos y sus coreografías sociales producen la encarnación y reproducción de la normalidad en la casa, escuela y lugar de trabajo, y pueden entrar en tensión en los lugares de ocio y baile, donde emergen posibilidades de otros gestos, movimientos y encarnaciones que coexisten con esas normas.

Los participantes señalan varios enredos y tensiones ambivalentes de bailar rock. El rock aparece como un género masculino (Frith y McRobbie, 1978; Martínez, 2003), en sus propias palabras o en la de sus amigas que les dicen «que el rock y las guitarras, es de hombres». También se refiere a la masculinidad del rock Tom cuando trata de la ausencia de rock en los bares gays y de cómo sería una música más adecuada para los bares donde el ambiente es (hiper) masculino, en lugar de la música tipo «Drag Race» que suelen poner. Se considera un gay raro y un fan rock *outsider* que conecta con las rockeras que se ríen de los estereotipos, y hasta de sus propios fans varones, haciendo suyos los gestos y la pericia instrumental y musical que se supone reservada a los hombres:

Me gusta Garbage,
no es como un grupo de hombres blancos
mayores,
no es sorprendente que casi levite con grupos
de mujeres poderosas:

Chrissy Hynde, Shirley Manson, PJ Harvey,
porque está esa idea de que a las mujeres no se
les permite hacer estas cosas.

Cuando ves cómo tocan y los tíos que dicen
que no pueden hacerlo...
sintonizo con ellas
y con la música también,

Me encantan las rockeras,
no sé por qué,
quizás tiendo a identificarme con ellas un
poco más.

(Tom, 49)

Las conversaciones con todos los entrevistados muestran la ambivalencia de la relación entre baile y masculinidad, y la experiencia que les proporciona el baile de sentirse incómodos y fuera de lugar. En algunos casos la tensión entre masculinidad y baile es explícita, como la posibilidad de que el baile los lleve a otras experiencias corporales de género, de hacer «un viaje incluso convertirme en otra persona de diferente sexo gracias a una canción que me guste o emocione» o siendo un hombre «de conectar con emociones que si no te sería difícil conectar». Esa tensión también es señalada por otros, los amigos que hacen bromas y chascarrillos porque uno baila o baila «demasiado», o por el desconocido que se acerca a Tom en un club para decirle que no sabe bailar. Tensión presente también cuando Daniel cuenta cómo al salir de una discoteca otro joven le preguntó si era maricón por cómo bailaba, a la vez una pregunta curiosa y un insulto. Este recuerdo le lleva a considerar que antes estaba mal visto bailar si eras un hombre, y que ahora esto ha cambiado. Aunque su relato está lleno de situaciones actuales donde ha recibido llamadas de atención, e incluso prohibiciones de bailar, en bares y clubes, por ser considerado molesto e inapropiado. Para que yo

podiera ver su modo de bailar, Daniel hizo algunos pasos y me envió tras la entrevista un breve vídeo suyo bailando. Su manera de bailar «raro», moviendo todo el cuerpo y experimentando con distintos movimientos, de distinta amplitud, es similar a la de Mick Jagger o Chris Robinson, el cantante de los Black Crowes, que también son ejemplo de la ambivalencia del baile masculino, pues son reconocidos y celebrados entre sus fans por su manera de moverse, como parte de su música y conexión con el público, a la vez que dichos movimientos son objeto de burla o, en el caso de Jagger, atribuidos a una ambivalencia sexual que generó atracción, malestar e incluso pánico moral (Peraino, 2005: 37).

El relato de Daniel da cuenta del carácter inapropiado de un varón que «baila raro» y que por lo tanto «da la nota» y llama la atención de los otros clientes en los bares y locales de ocio dirigidos a un público heterosexual. Esa atención es percibida como molestia que requiere intervención por parte del personal del local.⁴ La asimetría de género es evidente, pues ni las mujeres que bailan en estos mismos locales son percibidas como inapropiadas, ni tampoco son una molestia, ni un problema para los propietarios del bar, al contrario. Aunque también «bailen raro», como en mi propia experiencia.⁵

Y bueno yo tengo un bailar un poco estrambótico.

Yo muevo todo el cuerpo,
muevo todo el cuerpo,
hago juegos de pies,

4 En conversación personal con una trabajadora de ocio nocturno madrileño con experiencias en varios locales y salas, me confirmó estas prácticas y se extrañó de mi sorpresa, pues le parecía completamente normal que no fuera apropiado bailar en locales nocturnos donde los clientes puedan sentirse molestados o extrañados por la presencia de un varón que baila de manera llamativa y que el deber de los propietarios es facilitar que estos clientes estén cómodos y sigan consumiendo.

5 La asimetría también se da en quién puede esperar asistencia de los trabajadores del local cuando se siente molestado, pues no son tan frecuentes esas intervenciones cuando se trata de clientes mujeres molestadas por diversos comportamientos de varones en situaciones de ocio nocturno.

de rodillas,
de talones,
de lo que sea.

Y una de cada cuatro veces me echan de la discoteca,
porque dicen:
«estás molestando a los demás»,
«estás ocupando mucho sitio».

A veces hago también cosas así,
interactuaba con la pared
o interactuaba con objetos de la sala,
una barandilla o cosas así.
me paso debajo de la barandilla,
me doy golpes,
hago tonterías,
el resto es bailar en mi peldaño
dejando a la gente que pase al baño y tal,

Que yo soy respetuoso.

[...] Según me iba separando de la normatividad del movimiento de baile,
me vuelvo como un espectáculo,
como una figura de atención,
y eso me gusta mucho,
me gusta mucho
la exhibición, y el ser visto.

Pero también me da timidez
y también me puede coartar.

Yo puedo ser más guay o no,
te puede gustar,
pero también me gusta no ser el centro.

[...] Puede ser que en el sitio te digan:
«tú no estás creando el ambiente que nos interesa
en este sitio y punto».

Luego, lo que va a ver es que no molestes a nadie,
en cuanto molestes a alguien,
a una o dos personas,
a lo mejor ya te llega y te dice:
«perdona, no puedes bailar aquí».

Puede decir, nada más empezar, te tienes que ir.
O, lo más normal,
«sí no paras de bailar así, te voy a echar, y ya

está,
te vamos a echar».

Yo lo entiendo
y depende de cómo esté en el día,
de lo borracho que esté,
de lo animado que esté,
de si tengo otro sitio adónde ir,
de que me apetezca arruinarle esa media hora
a ese hombre,
y montar, quizás, un poquito de tal,
puedo tener muchas reacciones.

Puedo pararme un poco y empezar a bailar
estrambótico a propósito,
sin molestar a nadie.
pero te voy a tocar los huevos todo lo que pueda,
siempre teniendo en cuenta que yo no quiero
que nadie me pegue,
yo no quiero pegar a nadie.

(Daniel, 43)

Este relato muestra también la ambivalencia masculina de su posición respecto de esa exhibición al bailar, que rechazan y de la que huyen el resto de los entrevistados porque les da pudor y vergüenza. Daniel siente ambas cosas: el deseo de destacar y ser reconocido, de ser objeto de las miradas y atención ajenas, y la timidez y vergüenza causadas por esa atención. Del mismo modo que, al tiempo que desarrolla una *performance* de género sospechosa según la norma masculina, puede responder de una manera estereotipadamente masculina, al menos dentro de su relato, a las llamadas de atención que le hacen los empleados de los locales, desplegando una actuación masculina más al uso de defensa de su estatus y poder, con chulería y amenaza de agresividad incluida (García, 2010).

La experiencia del cuerpo fuera de lugar se manifiesta en el rechazo de la mayoría de los entrevistados a bailar en bares, donde es fácil «dar la nota» y sentir el peso de las miradas ajenas, o en discotecas donde, además, «hay que bailar por obligación». Ellos quieren bailar cuando se lo pide el cuerpo y la música lo merece, es decir, cuando la música y la interpretación les gusta. Les

mueve a bailar la apreciación estética de lo que oyen, y no que el lugar se lo pida, afirman, respondiendo al mandato moderno masculino de independencia y autonomía (Kimmel, 1994; García, 2010).

La mayoría de los entrevistados prefieren bailar en en los conciertos y en los festivales, y en algunos casos también en la intimidad de sus hogares, con el reconocimiento explícito, y también ambivalente, de la vergüenza que les produce sentirse objeto de las miradas ajenas cuando bailan. Con la excepción de Daniel, prefieren las situaciones de baile compartido en conciertos, donde lo visual, ver y ser visto, no prima, tanto por evitar la vergüenza de sentirse observados e inapropiados, como por la posibilidad de sentir una mayor intensidad en las relaciones táctiles y kinestésicas, con la música, sus cuerpos y el entorno. Reconocen la diferencia entre lugares donde si bailas estás a la vista de todos y llamas la atención de las miradas, como los bares y discotecas, que provocan la incomodidad y desorientación del cuerpo fuera de lugar; y otros como conciertos y festivales, donde la disposición espacial y situacional hace que puedas compartir la presencia y movimientos de los demás, que puedas participar en una escucha física resonante, sentir el cuerpo dentro de lugar, sin ser objeto de la mirada de otros, en una oposición entre los regímenes visual y táctil de distintos espacios sonoros de baile, también señalada por Dyer.

La incomodidad del baile, la experiencia de cuerpo masculino danzante y observado como fuera de lugar, se manifiesta también en la consideración de la mayoría de los participantes de que no saben bailar o de que no bailan bien, siendo esa pretendida falta de pericia una muestra de masculinidad apropiada, por lo que no da ninguna vergüenza admitirlo, al contrario, con la consiguiente ambivalencia en las palabras de los entrevistados. Así, dicen no tener muchos movimientos cuando bailan, «muy poco capacitado para representar el ritmo de una manera ordenada, aunque esa disfunción me hará vivirlo de una manera muy personal e intransferible». Más que bailar dicen que «mueven el esqueleto», que les falta coordinación, que se mueven «sin salir de

la baldosa», «es discreto, no es algo de exhibición, eso facilita, porque no hay que estar haciéndolo mejor que otros». «No soy un buen bailarín, me la suda». Crean que no bailan bien, «pero mi pareja me dice que sí, porque me ve con buenos ojos». Es «ir saltando por la cocina mientras canto», no mueven las caderas, ni el culo, o «solo un poco», saltando, «menos ahora que antes por la edad».

ahora más tranquilo,
sin estar delante,
voy moviendo la patita,
sigo el ritmo con la cabeza. Pero te vas animando
y luego mueves todo el cuerpo prácticamente,
tienes un recorrido, como digo yo, de un
metro cuadrado
y te vas moviendo a tu bola.

(Julio, 46)

La incomodidad del baile como experiencia del cuerpo masculino fuera de lugar también se manifiesta en la necesidad de desinhibirse para poder bailar y la importancia, por tanto, de los agentes que faciliten esa desinhibición, desde las «tecnologías químicas del placer» (Gilbert y Pearson, 1999) como el alcohol, hasta la presencia de otros que bailen y que contribuyan a definir la situación de baile como apropiada, así como a compartir y desviar el foco de atención. Pero, de nuevo, se trata de un reconocimiento ambivalente, pues supone reconocer los límites a la propia autonomía a la hora de decidir si bailar o no, y por lo tanto entra en conflicto con el mandato de independencia y autonomía de la masculinidad apropiada: «el alcohol ayuda», pero «a mí no me hace falta», «es muy importante que sientas que estás en sintonía, además como la gente está bailando sientes que el foco no está en ti».

Si estás en un bar y la gente cierra los ojos,
la luz está tenue,
atiendes a donde viene la música, los altavoces,
el techo,
si la gente está en ese humor,
pues facilita mucho que tú también te desinhibas.

Si estás tú solo bailando y nadie baila,
hay que tener mucha personalidad, seguridad
o estar muy loco para bailar,
al menos que estés «en tu pedo» con la música.

Me parece que requiere una fortaleza, o de locura.

(Tono, 32)

De manera que toda una serie de elementos y cuerpos, humanos y no humanos, configuran la coreografía que inhibe o desinhibe para bailar, donde un objeto ordinario y algo castizo como la bota de vino, que Jesús suele llevar a los conciertos y colar en festivales, se convierte en un dispositivo crucial para socializar y acompañar al baile:

allí con la bota de vino en el Azkena,
el mejor invento del mundo para ir a festivales,
no tienes que salirte de donde estás,
no te cobran un pastón,
el vino coloca más, sale así poquito,
te vas entonando,
y encima socializas,
resulta chocante y se puede compartir fácil.

(Jesús, 50)

EROTISMO DE LOS CUERPOS EN SINTONÍA

La ambivalencia masculina respecto del baile remite al conflicto entre una concepción de género moderna occidental donde el baile, las emociones y lo corporal son femeninos (Foster, 1998), y por lo tanto no pueden ser apropiados para una masculinidad que se define como oposición a lo femenino (Kimmel, 1994; García, 2010), y la experiencia de conexión con sus cuerpos, de «sentir el cuerpo», que les proporciona el baile. Por un lado, sienten la incomodidad generada por una práctica que no es del todo apropiada y por la posibilidad de suscitar algo tan poco masculino como atraer las miradas ajenas sobre sus cuerpos. Pero, por otro lado, también experimentan emociones y sensaciones positivas, mediadas en este caso por la

escucha musical en el baile rock, de conexión con el propio cuerpo, con el espacio sonoro y consigo mismos, experiencia por tanto del cuerpo y de sí dentro de lugar, en sintonía con la música y el entorno. «Te mueves, ni sabes cómo estás, feliz de la vida», en un sentir de sensaciones y sentimientos que no se refiere a saberes ni significados. En unas sensaciones y afectos que recuerdan al «erotismo de todo el cuerpo» que Dyer encuentra en las experiencias de la música disco.

Me acuerdo de la sensación,
fui feliz,
más que de la situación concreta.

Recuerdo porque tú me obligas a recordar cosas,
yo recuerdo sensaciones
[...] sé que me estaba moviendo porque no soy capaz de sentir eso sin moverme

(Jesús, 50)

Además del placer y la felicidad asociados al movimiento, los entrevistados hablan de una sintonía intensa con la música y el espacio sonoro, «estás muy metido en el concierto», «la música te lleva a explotar de alguna manera, la batería crece, ciertos solos, ciertos *riffs*, ciertos coros que te hacen gritar, te llevan a bailar, en una especie de *crescendo*»; y de circulación de emociones y afectos entre la música, los músicos, el espacio y los cuerpos de los otros que bailan. «Se me saltaron las lágrimas, toda la gente a favor, cercano del escenario, veías el buen rollo de los que tocaban, de la gente de alrededor». El rock «lo vuelve más fácil», «te cortocircuita», «todo fluye». Es un «éxtasis compartido», «tribal», a lo que se refieren cuando hablan de saltar cuando los demás saltan, algo que todos hacen, o de «la energía y la intimidad» de unirse en un pogo, baile al que hacen a veces la mitad de los entrevistados: «estoy poniendo mi cuerpo contra el tuyo, te estoy metiendo un codazo, pero a la vez es una intimidad», es «alegría con energía», «muy comunal, de vibrar energía y de sobarte, de hacer como un contacto». Todos los participantes hablan de la conexión entre rock y energía, y de cómo esa energía circula por el espacio sonoro del concierto y energiza sus cuerpos, como describe y analiza Silvia Martínez (1999) en sus estudios sobre el *heavy* y sus fans.

Ese placer de bailar se siente como «momentos de felicidad», en común con lo encontrado en investigaciones sobre experiencias de baile de otras músicas, como las electrónicas (Lasén, 2003, Leste, 2020), y también de «estar libre, completamente libre». Una libertad que se traduce en una articulación compleja de conexiones y desconexiones, «bailar en un concierto me conecta conmigo mismo», al tiempo que esa conexión puede suponer que «te olvides de tus cosas».

La diferencia para mí es que el rock es un sentimiento y te evades,
te evades y sueñas a la vez,
estás bailando
ahí en el concierto
y estás pensando en tus cosas,
tus ilusiones
y tus proyectos,
y estás como volando,
entre comillas,
y te dejas ir un poco.

Es un poco una vía de escape para mí.

Aunque estés con tus compañeros, tus amigos,
es estar solo,
es un sentimiento de ser independiente,
entre comillas,
o estar a tu bola,
y estar bien contigo mismo en solitario
porque estás volando un poco
y pensando en tus proyectos y tus ilusiones,

Me relaja,
me hace sentir bien,
me relaja,
me hace desconectar del mundo
y ahí estoy, escuchando la música,
y estoy con mis compañeros igual,
pero a la vez estoy en otro lado,
en otro lado flotando maravillosamente.

(Julio, 46)

Me siento muy feliz,
es como una meditación,
no piensas en nada,
no ves lo que pasa a tu alrededor,

te olvidas de tus cosas
y no piensan más que en la música,
en conexión con la música y los músicos.

(Mariano, 65)

El baile supone un cambio de disposición corporal que orienta hacia otras sensaciones y afectos como reconocen los entrevistados: te cambia el ánimo, te prepara para algo distinto. «Te pierdes en la música y empiezas a sentir la música en lugar de sentir lo que sentías antes [...] el enfado o el estrés se disipan con el baile».

aunque la gente identifica el rock con la ira, el
aaarggg,
para mí puede ir de sentirte enfadado a sentirte
muy relajado,
de estar estresado a sentirte feliz y animado,
quizás es la razón de porque bailo [en casa]
cuando lo asocio con prepararme para algo
distinto

(Tom, 49)

La escucha musical en el baile orienta, en el sentido que le da Sara Ahmed (2019) a este término en su fenomenología *queer*, afectando a cómo los cuerpos habitan los espacios, en este caso los espacios sonoros de la pista de baile, del concierto, o del hogar transfigurado por la música y el baile, y a cómo los espacios se prolongan en los cuerpos, afectando las relaciones sociales y las coreografías de género.

Los relatos de los participantes ejemplarizan la experiencia del erotismo según Georges Bataille (1979), que responde a la interioridad del deseo y nos arroja fuera de nosotros, que nos hace experimentar estar dentro y fuera de lugar a la vez, provocando un quiebre. Un desequilibrio, «en el erotismo YO me pierdo», dice Bataille, como se pierden y se conectan en el baile rock nuestros entrevistados. El erotismo lleva a la indistinción, a la confusión de objetos distintos, a la sustitución del aislamiento del ser por un sentimiento de profunda continuidad. Escribiendo desde una situación bien diferente a la de Bataille, Audre Lorde (1978) también subraya

ese carácter interior del erotismo y de su poder, «firmemente enraizado en el poder de nuestros sentimientos inexpresados y aún por reconocer». Pero la movilidad de cuerpos y subjetividades, así como su carácter relacional, hace que no sea tan fácil ni evidente reconocer los límites entre interior y exterior, como oímos en nuestras entrevistas. El erotismo suscita la nostalgia de la plenitud e intensidad experimentadas, que aparece en las entrevistas en el deseo y la nostalgia por encontrarse de nuevo bailando en un concierto. El erotismo como una invitación a «vivir desde dentro hacia afuera», a la escucha de los deseos, permitiéndonos que el poder de lo erótico ilumine nuestra forma de relacionarnos con el mundo, en un impulso que excede los límites, también los de las normas de género. Las frases de Bataille resuenan con las palabras de los participantes.

Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales. El erotismo deja entrever el reverso de una fachada cuya apariencia correcta nunca es desmentida; en ese reverso se revelan sentimientos, partes del cuerpo y maneras de ser que comúnmente nos dan vergüenza (1979: 115).

Según estos autores, el poder de lo erótico, como el experimentado al bailar, ayuda a librarse del sufrimiento, la autonegación, y el embotamiento que provoca el orden normativo. En este caso, el erotismo del rock y del baile permite relajar las normas de la masculinidad, como observa Eduardo Leste (2020) en varones que bailan otras músicas, en su investigación de la escena Neobakala madrileña, donde la conjunción de baile, música, drogas y fiesta ponen en suspenso los roles cotidianos y permiten «relajar» la masculinidad también, suspendiendo las diferencias sociales e interconectando a los participantes.

Para Dyer (1979/2021), el materialismo de músicas como el disco o el rock se refiere, además del protagonismo de la materialidad de los cuerpos que resuenan y vibran, a la aceptación y celebración

del mundo, que encontramos en estas experiencias de conexión y sintonía bailando rock. La inmanencia e intrascendencia de estas músicas y sus experiencias son condición de su política, donde prima la voluntad de provocar placer, emociones y experiencias corpóreas compartidas distintas a la normalidad cotidiana, y no la de expresar verdades trascendentes. Esta concepción de la dimensión utópica, política y combativa de la pista de baile, en tanto que espacio donde pueden experimentarse otros modos de hacer, de sentir y de relacionarse, otra performatividad del cuerpo y el género, es un hilo conductor del análisis de las culturas de baile (Gilbert, 2006; Gilbert y Pearson, 1999; Pini, 2001; Lawrence, 2006, Lasén, 2003, Leste, 2020); así como de la centralidad de la fiesta y la pista de baile como porvenir de la revuelta y la disidencia a las normas de sexo y género en las estrategias *queer* (Hamilton, 2019; López Castilla, 2015, 2018; Peraino, 2005; Leibetseder, 2012).

CONCLUSIÓN-POTENCIAL 'QUEER' DE BAILAR ROCK

El baile, al igual que otros fenómenos considerados femeninos, ha recibido escasa atención teórica y analítica, histórica, estética y sociológica, necesaria para ser considerado una práctica social significativa (Foster, 1998). Esta situación propicia la articulación entre feminismo, estudios de género y estudios de la danza y baile, ya que todos suponen una crítica al logocentrismo al poner el foco en el cuerpo, así como una crítica a la consideración sexista de cuerpos y prácticas. El baile cambia los lugares y cambia de lugar, tras su paso no se reconoce el sitio, es un ejemplo de estrategia disruptiva, ágil y contingente, táctica de resistencia *ad hoc*, frente a las prácticas y expectativas hegemónicas.

En esta investigación nos encontramos estos aspectos del baile en la incomodidad masculina del cuerpo fuera de lugar con respecto a los atributos normativos de la masculinidad, al bailar y ser el objeto de la mirada de los otros, realizando además unos movimientos que llevan la atención al cuerpo, con el

riesgo de emergencia de la vergüenza, en tanto que situación en la que uno se siente, y es visible, como inapropiado (Kimmel, 1994). Las observaciones de Iris Marion Young (2004) sobre las diferencias en los modos de conocer a través del tacto o a través de la mirada son útiles también para entender esta situación, tanto las sensaciones positivas del baile descritas, como el malestar del cuerpo fuera de lugar. Ya que la tactilidad une en una misma acción y experiencia, tocar y ser tocado, no se puede separar lo pasivo de lo activo, ni lo interior de lo exterior, no permite la distancia de los modos de conocer visuales, ni tampoco la separación entre objeto y sujeto, desafiando esas oposiciones en que se apoya también la de género, la oposición entre masculino y femenino.

Según Lorde, el contacto con lo erótico rebela a las mujeres contra la aceptación de la impotencia y los estados afectivos como la resignación, la humillación, la desesperación, la depresión y también la autonegación. Si ampliamos esta pregunta a nuestra investigación con varones blancos adultos, cabe preguntarse qué consecuencias tiene para ellos el debilitamiento de lo normativo que puede acarrear el poder de lo erótico consubstancial a las experiencias corporales del baile: qué es lo que se desestabiliza, cómo afecta a sus imposiciones y disposiciones normales y normativas, y si esas situaciones de plenitud, ligadas, no al control, sino al abandono y a la intensidad sensitiva y afectiva, provocan a la vez el placer y el malestar, en esa incomodidad que parece ser el efecto del erotismo del rock en el baile para estos varones.

La música participa en la configuración, conceptualización y representación de la subjetividad e identidad, en la normalización de los sujetos y las subjetividades. Pero también esas relaciones de poder, que se experimentan en la escucha y el baile, son potencialmente desestabilizadoras y facilitadoras de momentos de desorientación como los que hemos descrito, en esa incomodidad y sentirse fuera de lugar. Podemos denominar *queer* a la emergencia de esas experiencias, ese sentirse raros bailando o al bailar raro, que cuestionan tanto la norma hetero-

sexual como el binarismo de género y la pretensión de estabilidad y naturalización de las identidades y subjetividades de género. Entendiendo lo *queer* como lo define Eve Kosofsky-Sedgwick (1993: 8): la trama abierta de posibilidades, huecos, interrupciones, solapamientos, disonancias y resonancias, lapsus y excesos de sentido, cuando los elementos constituyentes del género o de la sexualidad no tienen, o no puede hacerse que tengan, un significado monolítico.

La música como una técnica, y también una erótica, tiene el potencial de cuestionar el género, sus categorías y sentidos, así como las identidades sexuales, gracias a su resistencia a la legibilidad (Peraino, 2005). La ansiedad y las ambivalencias que suscitan la música y las prácticas musicales en relación con el género y la sexualidad, como los múltiples pánicos morales acerca de esta relación desde los orígenes del rock'n roll hasta el trap, remiten a ese potencial *queer*, ese doble carácter de hacer y deshacer género y norma sexual. La inestabilidad de la sexualidad y del género contribuye a su atractivo y labor cultural, también en tanto que oportunidad de conflicto entre la disciplina y el deseo, tanto en intérpretes como en oyentes y danzantes. Una inestabilidad reconocida en su doble efecto de placer y desasosiego, casi siempre inexplicable, por los participantes en la investigación al describir sus experiencias de baile, donde experimentan la interrupción de la repetición de los movimientos y orientaciones corporales considerados como masculinos.

La incomodidad de sentirse inapropiado, fuera de lugar, desorientado, junto con el placer ambivalente de perderse y conectarse así con el cuerpo y el espacio sonoro configuran ese potencial *queer* de las experiencias de baile relatadas. La incomodidad es un signo revelador del potencial político transformador de una práctica para aquellos situados en posiciones de privilegio (Azpiazu, 2017). En este caso se trataría de una forma de desorientación respecto de la masculinidad heterosexual normativa, que no se vive de manera enteramente consciente y explícita por parte de estos varones. Como nos recuerda As-

piazu, la masculinidad no puede ser abordada solo desde un punto de vista estético o identitario, sin tratar del poder y de la posición de privilegio de los varones. Una incomodidad productiva que cuestio-

ne las propias prácticas y transforme las relaciones de poder de género requiere que bailar sea no solo placentero y desorientador para los varones, sino también una experiencia desempoderante.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra.
- Azpiazu Carballo, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Barcelona: Virus editorial.
- Bataille, G. (1979/1957). *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Chadwick, R. (2017). Embodied methodologies: challenges, reflections and strategies. *Qualitative Research*, 17(1), 54-74. <https://doi.org/10.1177/1468794116656035>.
- Dyer, R. (2021/1979). En defensa de la música disco. *Resonancias*, 25(48), 167-174. <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.9>.
- Esteban, M. L. (2020). La antropología y el poder de lo erótico. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 15(3), 557-581. <https://doi: 10.11156/aibr.150307>.
- Fast, S. (1999). Rethinking Issues of Gender and Sexuality in Led Zeppelin: A Woman's View of Pleasure and Power in Hard Rock. *American Music*, 17(3), 245-299. <https://doi.org/10.2307/3052664>
- Foster, S.L. (1998). Choreographies of Gender. *Signs*, 24(1), 1-33.
- Frith, S., y McRobbie, A. (1978). Rock and Sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- García, A. (2010). Exponiendo hombría. Los circuitos de la hipermasculinidad en la configuración de prácticas sexistas entre varones jóvenes. *Revista de Estudios de Juventud*, 89, 59-78.
- Gilbert, J. (2006). Dyer and Deleuze: Post-Structuralist Cultural Criticism. *New Formations. A Journal of Culture, Theory, Politics*, 38, 109-127.
- Gilbert, J., y Pearson, E. (1999). *Discographies. Dance music and the politics of sound*. Londres: Routledge.
- Goffman, E. (1987). *Gender Advertisements*. Nueva York: Harper & Row Publishers.
- Grosz, E. (1994). *Volatile Bodies. Towards a corporeal feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hamilton, M. aka Materia Hache (2019). El mapa del porvenir: una invitación a la fiesta del sótano a las azoteas: una línea de fuga del control y del disciplinamiento. En F. Vila y J. Sáez (eds.), *El libro del buen Vmor*. (236-267). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

- Kimmel, M. (1994). Masculinity as Homophobia. Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity. En H. Brod y M. Kaufman (eds.), *Theorizing Masculinities*. (119-140), Thousand Oaks: Sage Publications. <https://dx.doi.org/10.4135/9781452243627.n7>
- Kosofsky-Sedgwick, E. (1993). *Tendencias*. Durham: Duke University Press.
- Lasén, A. (2003). Notas de felicidad extrema. La experiencia musical dance. *Papeles del CEIC*, 9. <https://doi.org/10.1387/pceic.12083>
- Lawrence, T. (2006). In Defence of Disco (Again). *New Formations. A Journal of Culture, Theory, Politics*, 38, 128-146.
- Leibetseder, D. (2012). *Queer tracks: Subversive strategies in rock and pop music*. Londres: Taylor and Francis.
- Leste, E. (2020). Ambivalencia y transformaciones de las fiestas Neobakalas. *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(2): e020. <https://doi.org/10.3989/dra.2020.020>
- López Castillo, T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Tesis de doctorado. La Rioja: Universidad de la Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122>.
- López Castillo, T. (2018). El perreo queer del lesbian reguetón. En A. M. Botella Nicolás y R. Isusi Fagoaga (eds.), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. (99-208). Valencia: Universitat de València.
- Lorde, A. (2003/1978). Usos de lo erótico. Lo erótico como poder. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. Madrid: Horas y Horas.
- Martínez, S. (1999). *Enganxats al heavy. Cultura, música i transgressió*. Lleida: Pagès Editors.
- Martínez, S. (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género en el rock y el heavy metal. *Dossiers feministes*, 7, 101-117.
- McDowell, L. (2000). *Género, identidad, lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- Peraino, J. (2005). *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*. University of California Press.
- Pini, M. (2001). *Club cultures and Female Subjectivity*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Young, I.M. (2005). *On Female Body Experience. «Throwing Like a Girl» and Other Essays*. Oxford: Oxford University Press.

NOTA BIOGRÁFICA

Amparo Lasén

Amparo Lasén, profesora de sociología de la Universidad Complutense de Madrid, miembro del grupo de investigación Sociología Ordinaria. Se doctoró en Sociología en la Université Paris V-Sorbonne (1998). Sus principales áreas de investigación son la cultura digital, en especial en relación con su participación en las configuraciones contemporáneas de subjetividades y afectos, las relaciones de género, el estudio de las culturas y prácticas juveniles, y las prácticas musicales, en especial las músicas electrónicas de baile y el papel de las tecnologías en el hacer y el escuchar musicales.

