

No només és un camp de naps: experiències corporals i afectives dels homes que ballen rock

Amparo Lasén

UNIVERSITAT COMPLUTENSE DE MADRID

alasen@ucm.es

ORCID: 0000-0003-4906-7890

Rebut: 20/04/2022

Acceptat: 21/06/2023

RESUM

Aquest article planteja un acostament sociològic al rock, parant atenció als afectes, el cos i les coreografies de gènere (Foster, 1998). En prendre com a objecte d'estudi l'escolta, i la particular forma d'escolta incorporada que és el ball, reprenc l'enfocament i la sensibilitat de l'anàlisi precursora de Richard Dyer (1979-2021) sobre les polítiques sexuals, materials i afectives del rock i del disco. En aquest sentit explore alguns aspectes de l'erotisme del rock. A partir d'una anàlisi d'entrevistes en profunditat amb homes adults al voltant de les seues experiències de ball, es mostra com el rock habilita unes altres possibilitats eròtiques i polítiques, a més del desplegament del fal·locentrisme i la masculinitat hegemònica assenyalada per Dyer.

Paraules clau: rock; ball; masculinitat; coreografies de gènere; cos.

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

SUMARI

En el camí de Richard Dyer
 Coreografies de gènere
 Anotacions metodològiques
 Investigar el fet eròtic i l'erotisme de la investigació
 Cossos masculins fora de lloc
 Erotisme dels cossos en sintonia
 Conclusió-potencial 'queer' de ballar rock
 Referències bibliogràfiques
 Nota biogràfica

Autora per a correspondència / Corresponding author: Amparo Lasén. Universidad Complutense de Madrid. Departamento de Sociología Aplicada de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología, Campus de Somosaguas. 28223 – Pozuelo de Alarcón (Madrid).
Citació suggerida / Suggested citation: Lasén, A. (2024). No només és un camp de naps: experiències corporals i afectives dels homes que ballen rock. *Debats. Revista de cultura, poder y sociedad*, 138(1), 47-62. DOI: <http://doi.org/10.28939/iam.debats-138-1.3>

EN EL CAMÍ DE RICHARD DYER

Aquest article tracta de les experiències corporals i afectives dels homes que ballen rock, en l'escolta particular que és el ball. Recupere la proposta de Richard Dyer (1979-2021) de considerar els gèneres musicals com «sensibilitats»: una combinació d'elements sonors, comportamentals, estilístics, corporals i valoratius. Una manera de coneixement que s'ha fet cos i que facilita orientacions sensorials i afectives compartides, alhora que permet preguntar-se per les disposicions que s'hi mobilitzen, les experiències materials, corpòries, intel·lectuals, afectives que es generen en la recepció, i les tensions que en resulten. Aquesta recerca sobre els homes que ballen rock intenta esbrinar com afecten i com són afectades les formes de recepció en l'àmbit del sentir que engloba sensacions, sentiments, sentits i orientacions que emergeixen i es configuren en experiències musicals particulars. Seguisc Dyer en l'atenció que para a les formes d'erotisme que faciliten els gèneres musicals, així com a la potencialitat política transformadora de les pràctiques musicals, en relació amb les encar-

nacions de gènere i les experiències corporals, en aquest cas respecte de les experiències masculines de ballar rock i la seua relació amb les expectatives i els mandats de la masculinitat normativa. Aquesta consideració permet atendre les experiències sonores diferents sense haver d'entendre-les segons una lògica de significació com la del llenguatge, sinó com generadores d'afectes (Gilbert, 2006: 113). La música no representa o codifica una experiència del cos, sinó que és configurada i transmesa per aquesta experiència, i només pot fer-ho si interactua amb els cossos. L'experiència corpòria de l'escolta —i de l'escolta particular del que és el ball— resulta de la interacció entre sons i cossos dels participants, humans i no humans (objectes, substàncies, tecnologies), i això contribueix a la producció d'aquesta experiència i de l'espai sonor que emergeix a la pista de ball o al lloc del concert.

Dyer contraposa l'erotisme de tot el cos del disco, a l'erotisme masculinista i fal·locèntric del rock. El rock seria una tecnologia de la cultura patriarcal,

una «mescla de malaptesa i espenta», que t'agafa i no et deixa. La seua anàlisi ressona amb el text pioner de Simon Frith i Angela McRobbie (1978) sobre la música popular com a expressió i regulació de la sexualitat, segons les normes i expectatives de gènere dins de l'heterosexualitat normativa. Aquest text, influït per la crítica feminista dels setanta, contraposa el rock al pop per a adolescents. En el rock es desplegaria una versió de la sexualitat masculina mitjançant una iconografia sexual que fa ús de les guitarres i els micròfons com a símbols fàl·lics, en què el volum elevat i la insistència rítmica configuren tècniques d'excitació i clímax. La caracterització contraposada de totes dues músiques contribueix a fer gènere i a reforçar el binarisme (Peraino, 2005). Si acceptem que el ritme i la percussió del rock i les seues guitarres elèctriques són representatives de la masculinitat, llavors el menor èmfasi rítmic del pop i l'ús que s'hi fa de les guitarres acústiques serien indicadors de la sexualitat femenina. En aquesta reproducció del binarisme de gènere, aquestes anàlisis crítiques no paren atenció a considerar la complexitat del rock i de la recepció d'aquest en termes de gènere i d'experiència corporal, ni s'ocupen de com opera l'erotisme del rock en la recepció i la producció musical de les dones i les persones no heterosexuales, que també són artistes i fans de rock (Fast, 1999). Tampoc paren atenció a l'ambivalència i a les tensions en la performativitat de masculinitat dels rockers estrella que esmenten. Les referències repetides a músics com Robert Plant, Jimmy Page o Mick Jagger com a exemples de *cock rock* deixen de banda que les seues actuacions, balls i aparença no coincidien amb la masculinitat normativa del seu temps i feia que fossen considerats com a andrògins i efeminats. Com ja havia ocorregut uns decennis abans amb Elvis Presley i el seu moviment de malucs, objecte de censura televisiva, considerat femení i ambigu, al mateix temps que hipersexualitzat i impropri d'homes blancs (Leibetseder, 2021).

Continue l'exemple de Dyer, que, a diferència de Frith i McRobbie, no identifica gèneres musicals amb gèneres o formes de sexualitat, sinó que mostra com els cossos poden experimentar-se de maneres

radicalment diferents segons els processos afectius en què participen. En aquesta investigació exploratòria un es pregunta si els espais sonors ballables del rock i el seu erotisme són només i sempre un camp de naps i si la recepció i l'escolta del rock dels fans es limita a reproduir la sensibilitat masculina dels continguts musicals, literaris, performatius, mediàtics, etcètera, de l'anomenat *cock rock*; i si l'actuació i l'escolta corporals del ball on es desplega la «volatilitat» dels nostres cossos i la seua resistència intrínseca a ser «disciplinats» (Grosz, 1994) pot desestabilitzar el vincle del rock amb la masculinitat i el fal·locentrisme.

Seguir la sensibilitat de recerca que desplega Dyer per a respondre a aquestes preguntes és com una manera de fer ús de Dyer contra Dyer. Requereix també desplegar metodologies d'escolta, observació i anàlisi que no se centren només en la semiòtica i el discurs, en l'anàlisi de les lletres, les representacions i les iconografies visuals, la manera de vestir i la moda, sinó en els elements afectius i no verbals emergents en les experiències físiques i corporals de l'escolta i, en aquest cas, el ball. A diferència d'una gran part dels estudis de la sociologia del rock, es tracta de no fixar-se només, ni principalment, en els músics, la premsa, la indústria i la crítica musical, és a dir en la producció musical, en el sentit restringit, sinó d'obrir el focus a la interacció amb la recepció, els públics, les i els fans, entesos com a part de la producció musical també, i no sols a contribuir a la producció d'interpretacions i sentits, sinó també a la de la música i els espais sonors que emergeixen de les experiències musicals.

Coreografies de gènere

Las situaciones de ball són exemples de coreografies de gènere (Foster, 1998). Aquesta noció subratlla el caràcter performatiu i relacional del gènere, així com la referència a un guió o conjunt de normes i instruccions al voltant de la construcció recíproca i encarnada del que és femení i masculí, del que és considerat apropiat o impropri per a homes i per a les dones. Erving Goffman (1987) és un dels primers autors a assenyalar el caràcter performatiu i core-

ogràfic del gènere, com a dispositiu d'organització social articulat amb altres jerarquies i dispositius dicotòmics, com la divisió públic/privat, en les seues anàlisis de la dramatúrgia dels rituals d'interacció quotidians, així com de la hiperestilització d'aquestes convencions de gènere en les representacions publicitàries.

La noció de coreografia remarca el caràcter relacional, performatiu i subjecte a un guió de sentits, mandats i expectatives, del gènere. Manté les consideracions del gènere com a formes d'actuació repetides que actualitzen normes, encarnades per les persones en les seues relacions i interaccions (Butler, 1990), subratllant també la importància de l'script, del guió, del conjunt d'instruccions i l'ordenament que s'actualitza, es repeteix, «es balla». La metàfora coreogràfica permet entendre les actuacions i relacions de gènere com a traduccions i interpretacions de normes i sentits, no sols discursives sinó també corpòries, en el doble aspecte d'interpretació: com a actuació particular i com a imputació de sentits condicionats històricament i culturalment. La noció de coreografia, com la de *performance*, inclou la qüestió de la sedimentació d'aquestes xarxes de sentits, com a significats, sensacions, sentiments i orientacions, relacionats amb el que és femení i masculí, susceptibles de canviar al llarg del temps, quan la necessària repetició suposa una oportunitat per al canvi, intencional o no. En les coreografies de gènere, els cossos són actius i reactius, generatius i receptius, inscriptors i inscrits. En l'atenció que fan al moviment i al potencial teòric i crític de les accions corporals, la coreografia desafia la dicotomia entre pràctiques culturals verbals i no verbals, al temps que assenyalava com les expectatives i les convencions respecte de cossos i gestos estan connectades a estructures de poder polítiques i socials. L'aspecte relacional de les coreografies de gènere concerneix les persones i grups involucrats, però també altres participants: objectes, tecnologies, materialitats, i també sons i músiques, que condicionen al mateix temps els nostres gestos i moviments, de manera que es faciliten uns certs passos i se n'obstaculitzen d'altres. La noció de coreografia de gènere també

fa possible atendre la configuració recíproca de les posicions, moviments i gestos; com les posicions d'uns determinen o limiten els moviments de les altres i com eixir d'aquests moviments comporta tensions, el risc de trepitjar l'altre o espentar-lo, literalment o metafòricament.

ANOTACIONS METODOLÒGIQUES

Aquest article es basa en una xicoteta investigació exploratòria duta a terme durant la pandèmia i en temps de restriccions dels contactes, concerts i formes d'oci nocturn relacionades amb el ball. El treball de camp comprén deu entrevistes en profunditat, a més de l'observació de vídeos en línia de situacions de ball rock en festivals i concerts. Aquest article se centra en l'anàlisi d'aquestes deu entrevistes. La tria dels participants es va fer seguint la tècnica de la bola de neu, a partir d'anunciar en les xarxes socials, i a amistats i persones conegudes, que cercava entrevistar homes adults, amants del rock que estiguessen interessats a parlar sobre les seues experiències de ball rock.¹ Aquesta cerca de participants interessats feu que trobés fans i aficionats al rock i als concerts, i quatre persones més amb una relació més professional amb el rock: un professor de ball, un guitarrista i cantant d'un grup de rock dels vuitanta i noranta, i dos músics amateurs. Les edats dels entrevistats oscil·len entre els trenta-dos i els seixanta-cinc anys, tots són païos i blancs, les ocupacions i els llocs de residència són diversos: docents (universitat, formació professional), informàtic, mecànic de cotxes, agricultor, opositor o arquitecte, a ciutats com Madrid, Bilbao, Múrcia, Conca, Segòvia, Santa Cruz de Tenerife o Arrecife.

¹ Les variables rellevants per a la selecció dels participants van ser: ser homes i aficionats al rock, per a explorar les dinàmiques entre masculinitat i ball; ser adults, per a cercar una certa homogeneïtat experiencial i correspondre millor a les edats del públic majoritari del rock ara per ara, i tenir interès en aquesta pràctica musical i a participar en una investigació al voltant de ballar rock, perquè la nostra experiència de recerca ens indica que la qualitat de les investigacions s'incrementa quan podem comptar amb participants interessats.

Per aquesta raó, a més de per les limitacions de la pandèmia, la majoria de les entrevistes es van fer mitjançant videotelefonada el setembre i octubre de 2021.

Quan vaig demanar ajuda per a contactar amb ells, va sorgir la pregunta sobre què entenia per rock. Vaig respondre que allò que els interessats hi entenguessen. Que s'havien de sentir interpel·lats per aquesta crida a la participació, i més tard veuríem en les entrevistes quina música ballava cadascú.² Rubén López Cano, amic musicòleg, va fer l'observació, amb humor, que era una contradicció ballar rock, ja que el rock no es balla. La meua resposta va ser similar, considere ballar el que els participants interpel·lats per la proposta hi entenen, i després en les entrevistes ja veuríem com, quan, què i on es balla. En algunes entrevistes aquesta qüestió va aparèixer de manera explícita, especialment per a aquells que ballen diferents tipus de rock i de manera distinta. Tono, el professor de ball, volia saber si anàvem a parlar de *rock'n roll* «tipus Elvis» o de rock més modern «des dels Who a Extremoduro». Uns altres dels participants que també ballen *rock'n roll* clàssic, més reconegut com a música de ball, i rock «modern» amb les seues etiquetes *hard*, *dur*, *heavy*, *indie*, americana, pop rock, etcètera, directament passen a descriure com ballen les músiques que prefereixen sense sol·licitar més precisió, comparant les diferents situacions i sensacions del ball. Alguns entrevistats van expressar de manera explícita l'ambivalència de si el rock es balla o no, afirmant totes dues coses alhora o diferenciant entre ball i «moviments corporals»:

El rock no està fet per a ballar,
pot ser que estiga fet perquè la gent bote,
tot el públic fent onades de bots.

És moviment, pot ser expressió del ball, és una
expressió del cos,
la dansa és això,
expressió del cos del que transmet la música.

(Tono, 32)

En les entrevistes vam abordar la corporalitat en una conversa al voltant de com es mouen i què senten quan ballen; rememorem situacions de ball particularment intenses i comparem situacions de ball en diferents contextos: concerts, festivals, bars, festes, casa. Fer una recerca sobre la corporalitat en el ball requereix, a més de recollir i descriure converses sobre el cos, practicar l'escolta dels cossos en i a través de les narratives dels participants, explorant diversos nivells d'atenció en l'entrevista com en l'anàlisi, tant al que les paraules diuen del cos, com a la manera en què els cossos contenen les històries que arrebileguem en les entrevistes (Chadwick, 2017). Les experiències recollides deixen rastres audibles en aquestes converses sobre el ball, com a energia incorporada en la conversa i el relat de les experiències viscudes, com explica Rachel Chadwick partint del marc teòric del cos parlant de Julia Kristeva. En els processos de constitució de sentit participen tant la gramàtica, la sintaxi, allò que resulta simbòlic, com els ritmes i energies corporals i sensuals, encarnats en l'entonació, la rima, la repetició i els ritmes, que, al seu torn, representen una amenaça constant de disrupció de la lògica i la coherència del discurs. Raó per la qual cal preservar les energies corporals en convertir les paraules en text, en la transcripció i en l'anàlisi, així com les idiosincràsies encarnades i corporals de la parla com un element performatiu vital del sentit. A més de fer transcripcions capaces de transmetre la cadència, la visceralitat i les emocions de la parla,³ Chadwick proposa estratègies per a escoltar els excessos i les

2 Aquests són els grups citats en les deu entrevistes: 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, MCLan, Screamin' Jay Hawkins, Queen, Triana, Santana, Creedence, Joe Cocker i JJ. Cale.

3 En el que també m'inspire per a fer les transcripcions que poden llegir-se en aquest article.

contradiccions corpòries en la parla de les persones entrevistades, ja que la subjectivitat comprén múltiples veus que hi competeixen —potencialment contradictòries—, atenent tant l'ús de la primera persona, la veu-jo, com les veus contrapuntístiques, atenent tant el contingut manifest del que es conta, com el rerefons que interromp i altera el significat clar i ordenat en moments de la narrativa d'excés, contradicció, ambigüitat i incoherència, que no s'adeqüen a les interpretacions analítiques polides i unívokes, i que, sovint, deixem al marge de les nostres anàlisis qualitatives, més centrades a detectar aspectes comuns, temes i continuïtats.

En el cas d'aquesta recerca, a més d'atendre aquestes ambivalències i inconsistències, intente escoltar en les entrevistes si el cos que balla es cola en la parla que descriu les experiències de ball, si actua en les seues paraules, si les narratives estan impregnades d'alegria corporal, de plaer encarnat, o de l'ansietat i els desassossecats viscuts a vegades en aquestes situacions. Atenc també els gestos que acompanyen els moments en què descriuen les situacions de ball, quan la majoria dels entrevistats mouen les mans i els braços, i com en uns moments concrets els gestos acompanyen i subratllen el que es diu. Els moviments esdevenen més amplis i enèrgics, a diferència del que passa en altres moments de la conversació. Acliquen els ulls quan recorden moments intensos de ball extàtic. Serren els punys i els mouen amunt i avall quan tracten sobre moments de ball energètic i visceral. Obrin les mans i els braços quan descriuen sensacions d'evasió, de planejar amb la música. Uns altres exemples de corporalitat en els discursos són les arrancades que fan per a cantussejar o taral·larejar, com fa Tono amb la tornada de la cançó «Molinos de Viento» de Mago de Öz, «bebe, canta, sueña, siente que el viento ha sido hecho para ti» en entrar en ressonància amb el record del concert, o en descriure el seu gust per l'ska: «tiene el chumpa, chumpa, chumpa, chumpa que te hace levantar». En unes altres entrevistes hi ha usos similars de les onomatopeies quan es descriuen les sensacions i els sentits de l'escolta i el ball, difícils de descriure només amb paraules, en

músiques que et fan sentir «aaaarrggg», segueixes el ritme «pum, pum», «em sol agradar més una varietat melòdica emocional dins de la cançó que quan és turutututu trutrutu o pumpumpum o qualsevol cosa molt repetitiva». Les cadències rítmiques del discurs revelen també aquesta corporalitat en la parla, com en aquestes dues descripcions del pogo:

Crec que aquest ball en concret
té molt a veure amb la ira,
té molt a veure amb la ràbia,
té molt a veure amb una energia continguda.

(Saúl, 33)

Records d'èxtasis,
de molt divertit,
d'aquells de pogo,
en concerts més.

Amb una energia molt bèstia,
molt eufòrics.

Es formen cercles amb la gent,
d'anar botant,
topetes amb la gent
però vas a la teua,
amb la música,
d'eufòria pura,
després recorde un concert de Reincidentes en
què vaig témer per la integritat física de dues
amigues, perquè les vaig veure volar, literalment.

(Tono, 32).

On la cadència rítmica de l'enunciació de la rememoració del ball es trenca quan passa de la descripció del ball a parlar de la gent desconsiderada en els pogos.

Investigar el fet eròtic i l'erotisme de la investigació

Les preguntes sobre què senten, com se senten, quines emocions experimenten, com els afecta, no sempre són fàcils de respondre; no són qüestions sobre les quals parlen habitualment: es prenen temps per a cercar les paraules, recorren a metàfores i clisés. Però refusen fer-ho, es tracta de participants interessats a parlar de les seues experiències de balls, són rock

fans, o músics. No van posar-se barreres a contar com se senten quan ballen: «Sent que tinc cos», «Em fa sentir El Drogas».

Dyer proposa estudiar els diferents gèneres musicals en funció del seu erotisme, és a dir, a partir dels plaers i disposicions del cos que faciliten, tenint-hi en compte que, a més del plaer i el gaudi, l'erotisme al·ludeix a una intensitat vital i sensorial, a una afectació mútua dels cossos entre si i dels objectes i sons que els envolten, que pot implicar també dolor o disgust. L'erotisme suposa una experiència de ruptura o interrupció, de dessubjectivació, també del gènere i de la masculinitat en aquest cas, que es tradueix en el potencial per a desfer-lo o desestabilitzar-lo. En aquesta recerca es pregunta per l'erotisme en l'escolta del ball rock i intenta mobilitzar el poder d'allò que resulta eròtic en la investigació, entenent erotisme com a disponibilitat per al contacte i força vital per a la política, com assenyala Audre Lorde (1978), però també per a la investigació, en tant que és una força creativa que ens permet anar a l'encontre de la resta de les persones, sempre enteses com a subjectes encarnats (Esteban, 2019).

Mari Luz Esteban fa un convit a considerar la vitalitat de les nostres investigacions i presentacions, i el seu potencial per a afectar les nostres audiències generant un cúmul de sensacions. Esteban proposa tres elements per a alimentar l'erotisme en la investigació, que intente també incloure ací: el marc teoricometodològic corporal, des del cos i amb el cos, no com a mer objecte d'estudi; el caràcter feminista entès com a acte polític i relació interactiva, i la perspectiva autoetnogràfica que difumina els límits entre subjecte i objecte d'estudi, posant el cos en la investigació, reequilibrant les relacions de poder amb les persones participants, a fi que la investigació pugui ser considerada com un posicionament actiu i creatiu enfront de les disputes ideològiques i morals actuals, on les conquestes de moviments socials, feminisme i LGTBIQ, coexisteixen amb posicions reaccionàries respecte del cos, el plaer i la sexualitat en esglésies, mitjans de comunicació i dretes recalitrants.

Descriurem ara les experiències de ball dels participants a partir de dos aspectes, aparentment contradictoris, que destaquen en les entrevistes: l'experiència de sentir-se fora de lloc i la connexió amb l'entorn i amb els altres.

COSSOS MASCULINS FORA DE LLOC

La flexibilitat i volatilitat dels cossos fa que, segons les situacions, les normes, expectatives i els espais, puguin estar i sentir-se fora de lloc o dins. Les polítiques del cos, polítiques sexuals i polítiques de gènere passen per la construcció, aprenentatge i repetició d'uns gestos, d'un estil, d'una presentació del cos, que marquen el que és apropiat i el que és inapropiat, el dins i el fora de lloc (McDowell, 2000; Grosz, 1994). La disciplina dels cossos i les seues coreografies socials produeixen l'encarnació i la reproducció de la normalitat a casa, a l'escola i al lloc de treball, i poden entrar en tensió als llocs d'oci i ball, on emergeixen possibilitats d'altres gestos, moviments i encarnacions que coexisteixen amb aquestes normes.

Els participants assenyalen diversos embolics i tensions ambivalents de ballar rock. El rock apareix com un gènere masculí (Frith i McRobbie, 1978; Martínez, 2003), en les seues pròpies paraules o en les de les seues amigues que els diuen «que el rock i les guitarres és cosa d'homes». També es refereix a la masculinitat del rock Tom quan tracta sobre l'absència de rock als bars gais i de com seria una música més adequada per als bars on l'ambient és (hiper)masculí, en comptes de la música tipus «Drag Race» que hi solen posar. Es considera un gai rar i un fan rock *outsider* que connecta amb les rockeres que riuen dels estereotips, i fins i tot dels seus propis fans homes, fent seus els gestos i la perícia instrumental i musical que se suposa reservada als homes:

M'agrada Garbage,
no és com un grup d'homes blancs majors,
no és sorprenent que quasi levite amb grups
de dones poderoses:

Chrissy Hynde, Shirley Manson, PJ Harvey,
perquè hi ha aquella idea que a les dones no
se'ls permet fer aquestes coses.

Quan veus com toquen i els païos que diuen
que no poden fer-ho...
sintonitze amb elles
i amb la música també,

M'encanten les rockeres,
no sé per què,
potser tendisc a identificar-me amb elles una
mica més.

(Tom, 49)

Les converses amb tots els entrevistats mostren l'ambivalència de la relació entre ball i masculinitat, i l'experiència que els proporciona el ball de sentir-se incòmodes i fora de lloc. En alguns casos, la tensió entre masculinitat i ball és explícita, com la possibilitat que el ball els conduïska a altres experiències corporals de gènere, de fer «un viatge i, fins i tot, convertir-me en una altra persona de sexe diferent gràcies a una cançó que m'agrada o m'emocione» o sent un home que «connecte amb emocions que d'una altra manera et seria difícil connectar». Aquesta tensió també és assenyalada per altres, els amics que fan bromes i acudits perquè un balla o balla «massa», o pel desconegut que s'acosta a Tom en un club per a dir-li que no sap ballar. Una tensió que també està present quan Daniel explica com un dia quan a l'eixida d'una discoteca un altre jove li va preguntar si era maricó per la manera que tenia de ballar, una pregunta curiosa i alhora un insult. Aquest record l'obligà a considerar que abans estava mal vist ballar si eres un home, i que ara això ha canviat. Encara que el seu relat està ple de situacions actuals en què ha rebut crits d'atenció, i fins i tot prohibicions de ballar, als bars i als clubs, per considerar-lo molest i inapropiat. Perquè jo pogués comprovar la seua manera de ballar, Daniel va fer alguns passos i em va enviar després de l'entrevista un vídeo seu breu ballant. La seua manera de ballar «rar», movent tot el cos i experimentant amb diversos moviments, d'amplitud diferent, és similar a la de Mick Jagger o Chris Robinson, el cantant dels Black Crowes, que també són un

exemple de l'ambivalència del ball masculí, perquè són reconeguts i celebrats entre els fans per la seua manera de moure's, com una part de la seua música i connexió amb el públic. Aquests moviments també són objecte de burla o, en el cas de Jagger, atribuïts a una ambivalència sexual que va generar atracció, malestar i fins i tot pànic moral (Peraino, 2005: 37).

El relat de Daniel és una mostra del caràcter inapropiat d'un home que «balla rar» i que per tant «es mostra» i crida l'atenció de la resta de clients als bars i locals d'oci adreçats a un públic heterosexual. Aquesta atenció és percebuda com una molèstia que requereix la intervenció del personal del local.⁴ L'asimetria de gènere és evident, perquè ni les dones que ballen en aquests mateixos locals són percebudes com a inapropiades ni tampoc són una molèstia ni un problema per als propietaris del bar, tot al contrari. Encara que també «ballen rar», com en la meua pròpia experiència.⁵

I bé jo tinc una manera de ballar una mica
estrambòtica.

Jo moc tot el cos,
moc tot el cos,
faig jocs de peus,
de genolls,
de talons,
del que siga.

I una de cada quatre vegades em tiren de la
discoteca,
perquè diuen:

4 En una conversa personal amb una treballadora de l'oci nocturn madrileny amb experiència en diversos locals i sales, em va confirmar aquestes pràctiques i es va estranyar de la meua sorpresa, perquè li semblava completament normal que no fora apropiat ballar a locals nocturns on els clients puguin sentir-se molestats o estranyats per la presència d'un home que balla d'una manera que crida l'atenció i que el deure dels propietaris és facilitar que els clients estiguen còmodes i continuen consumint.

5 L'asimetria també es dona en qui pot esperar assistència dels treballadors del local quan se sent molest, perquè no són tan freqüents aquestes intervencions quan es tracta de clientes dones molestades per diversos comportaments d'homes en situacions d'oci nocturn.

«estàs molestant els altres»,
«estàs ocupant molt lloc».

A vegades faig també coses així,
interactuava amb la paret
o interactuava amb objectes de la sala,
una barana o coses així.

passa per davall de la barana,
m'hi pegue colps,
faig ximpleries,
la resta és ballar en el meu taulellet
deixant que la gent vaja al bany i tal,

Que jo soc respectuós.

[...]A mesura que m'anava separant de la nor-
mativitat del moviment de ball,
esdevinc un espectacle,
com una figura d'atenció,
i això m'agrada molt,
m'agrada molt
l'exhibició, i ser mirat.

Però també em fa tímid
i també em pot tallar.

Jo puc ser més guai o no,
et pot agradar,
però també m'agrada no ser el centre.

[...] Pot ser que al lloc et diguen:
«tu no estàs creant l'ambient que ens interessa
en aquest lloc i ja està».

Després, el que tractarà és que no molestes a
ningú,
si molestes a algú,
a una o dues persones,
potser ja t'arriba i et diu:
«perdona, tu no pots ballar aquí».

Pot dir, només començar, te n'has d'anar.

O, el més normal,
«si no pares de ballar així, et farà fora, i ja està,
et tirarem».

Jo ho entenc
i depén de com estiga aquest dia,

de la borratxera que duga,
de com estiga d'animat,
de si tinc un altre lloc on anar,
que m'abellisca arruïnar-li aquella mitja hore-
ta a aquell home,
i muntar, potser, una miqueta de tal,
puc tenir moltes reaccions.

Puc parar-me una mica i començar a ballar
d'una manera estrambòtica a posta,
sense molestar a ningú.

però et tocaré els collons tant com puga,
sempre tenint en compte que jo no vull que
ningú em pegue,
jo no vull pegar a ningú.

(Daniel, 43)

Aquest relat mostra també l'ambivalència mascu-
lina de la seua posició respecte d'aquella exhibició
a l'hora de ballar, que rebutgen i de la qual fuig la
resta dels entrevistats perquè són pudorosos i els fa
vergonya. Daniel sent totes dues coses: el desig de
destacar i ser reconegut, de ser objecte de les mira-
des i de l'atenció alienes, i la timidesa i vergonya
causades per aquesta mateixa atenció. Igualment
que, alhora que desenvolupa una *performance* de
gènere sospitosa segons la norma masculina, pot
respondre d'una manera estereotipadament mascu-
lina, almenys en el seu relat, als crits d'atenció que
li fan els empleats dels locals, i traure una actuació
masculina més a l'ús de defensa del seu estatus i
poder, amb fatxenderia i amenaça d'agressivitat
inclosa (García, 2010).

L'experiència del cos fora de lloc es manifesta en
el rebuig de la majoria dels entrevistats a ballar als
bars, on és fàcil «fer-se veure» i sentir el pes de les
mirades alienes, o a les discoteques on, a més, «cal
ballar per obligació». Ells volen ballar quan els ho
demana el cos i la música paga la pena, quan la
música i la interpretació els agrada. Els mou a ballar
el fet d'apreciar estèticament el que senten, i no
que el lloc els ho demane, afirmen, com a resposta
al mandat modern masculí d'independència i au-
tonomia (Kimmel, 1994; García, 2010).

La majoria dels entrevistats prefereixen ballar en els concerts i festivals, i en alguns casos també en la intimitat de la llar, amb el reconeixement explícit, i també ambivalent, de la vergonya que els produeix sentir-se objecte de les mirades alienes quan ballen. Amb l'excepció de Daniel, prefereixen les situacions de ball compartit en concerts, on allò visual —veure i ser vist—, no hi prima, tant per evitar la vergonya de sentir-se observats i inapropiats, com per la possibilitat de sentir una intensitat més elevada en les relacions tàctils i cinestèsiques, amb la música, el cos i l'entorn. Reconeixen la diferència entre llocs en els quals si balles estàs a la vista de tots i atraus les mirades, com els bars i discoteques, que provoquen la incomoditat i desorientació del cos fora de lloc; i altres com ara els concerts i festivals, on la disposició espacial i situacional fa que pugues compartir la presència i els moviments dels altres, que pugues participar en una escolta física ressonant, sentir el cos dins de lloc, sense ser objecte de la mirada de la resta, en una oposició entre el règim visual i el tàctil de diferents espais sonors de ball, també assenyalada per Dyer.

La incomoditat del ball, l'experiència de cos masculí dansaire i observat com fora de lloc, es manifesta també en la consideració de la majoria dels participants que no saben ballar o que no ballen bé. Aquesta pretesa falta de perícia és una mostra de masculinitat apropiada, per la qual cosa no fa vergonya admetre-ho, tot al contrari, amb la consegüent ambivalència en les paraules dels entrevistats. Així, diuen que no fan molts moviments quan ballen —«molt poc capacitat per a representar el ritme d'una manera ordenada, encara que aquesta disfunció em farà viure'l d'una manera molt personal i intransferible»—. Més que ballar diuen que «mouen l'esquelet», que els hi falta coordinació, que es mouen «sense eixir del taulellet», «és discret, no és cap exhibició, això ho fa tot més fàcil, perquè no cal estar fent-ho millor que la resta». «No soc un bon ballarí, me la bufa». Consideren que no ballen bé, «però la meua parella em diu que sí, perquè em veu de bon ull». És «anar saltant per la cuina mentre cante», no mouen els malucs, ni el cul, o «només una mica», saltant, «ara no tant, per l'edat».

ara més tranquil,
sense haver d'estar al davant,
vaig movent la cameta,
seguisc el ritme amb el cap. Però et vas animant
i després mous pràcticament tot el cos,
tens un recorregut, com dic jo, d'un metre quadrat
i et vas movent a la teua.

(Julio, 46)

La incomoditat del ball com a experiència del cos masculí fora de lloc també es manifesta en la necessitat de desinhibir-se per poder ballar, i la importància, per tant, dels agents que faciliten la desinhibició, des de les «tecnologies químiques del plaer» (Gilbert i Pearson, 1999) com l'alcohol, fins a la presència d'altres que ballen i que contribueixen a definir la situació de ball com l'apropiada, així com a compartir i desviar el focus de l'atenció. Però, de nou, es tracta d'un reconeixement ambivalent, perquè suposa reconèixer els límits a l'autonomia mateixa a l'hora de decidir si ballar o no i, per tant, entra en conflicte amb el mandat d'independència i autonomia de la masculinitat apropiada: «L'alcohol ajuda», però «a mi no em fa falta», «és molt important que sentes que estàs en sintonia; a més, com la gent està ballant, sents que el focus no eres tu».

Si estàs en un bar i la gent acluca els ulls,
la llum és tènue,
atens cap on ve la música, els altaveus, el sostre,
si la gent té aquesta sensació,
perquè això facilita molt que tu també et desinhibisques.

Si estàs tu tot sol ballant i ningú balla,
cal tenir molta personalitat, seguretat o estar molt boig per ballar,
almenys que estigues «en el teu pet» amb la música.

Em sembla que requereix una fortalesa, o una bogeria.

(Tono, 32)

De manera que tota una sèrie d'elements i cossos, humans i no humans, configuren la coreografia que inhibeix o desinhibeix per a ballar, on un objecte ordinari i una mica de casticisme com la bota de vi, que Jesús acostuma a portar als concerts i a colar en els festivals, es converteix en un dispositiu crucial per a socialitzar i acompanyar el ball:

allí amb la bota de vi en l'Azkena,
el millor invent del món per anar a festivals,
no has d'eixir d'on estàs,
no et cobren una pasta gansa,
el vi col·loca més, ix així a poc a poc,
t'entones,
i a més socialitzes,
resulta xocant i es pot compartir fàcilment.

(Jesús, 50)

EROTISME DELS COSSOS EN SINTONIA

L'ambivalència masculina respecte del ball remet al conflicte entre una concepció de gènere moderna occidental en què el ball, les emocions i allò que és corporal són femenins (Foster, 1998) i, per tant, no poden ser apropiats per a una masculinitat que es defineix com a oposició a allò que és femení (Kimmel, 1994; García, 2010), i l'experiència de connexió amb els seus cossos, de «sentir el cos», que els proporciona el ball. D'una banda, senten la incomoditat generada per una pràctica que no és del tot apropiada i per la possibilitat de suscitar alguna cosa tan poc masculina com atraure les mirades alienes sobre el cos. Però, de l'altra, també experimenten emocions i sensacions positives, intervingudes per l'escolta musical en el ball rock, de connexió amb el propi cos, amb l'espai sonor i amb ells mateixos, experiència per tant del cos i d'ells mateixos dins de lloc, en sintonia amb la música i l'entorn. «Et mous, no saps ni com estàs, feliç de la vida», entre sensacions i sentiments que no es refereixen a sabers ni significats. En unes sensacions i uns afectes que recorden l'«erotisme de tot el cos» que Dyer troba en les experiències de la música disco.

Recorde la sensació,
vaig ser feliç,
més que la situació concreta.

Recorde perquè tu m'obligues a recordar coses,
jo recorde sensacions
[...] sé que em movia perquè no soc capaç de
sentir això sense moure'm

(Jesús, 50)

A més del plaer i la felicitat associats al moviment, els entrevistats parlen d'una sintonia intensa amb la música i l'espai sonor, «estàs molt capficat en el concert», «la música et duu a explotar d'alguna manera, la bateria creix, uns certs solos, uns certs *riffs*, uns certs cors que et fan cridar, et porten a ballar, en una espècie de *crescendo*»; i de circulació d'emocions i afectes entre la música, els músics, l'espai i els cossos dels altres que ballen. «Em van venir les llàgrimes als ulls, tota la gent a favor, prop de l'escenari, veies el bon rotlló dels que tocaven, de la gent del voltant». El rock «ho fa més fàcil», «et curtcircuita», «tot hi flueix». És un «èxtasi compartit», «tribal», al qual es refereixen quan parlen de saltar quan els altres salten, una cosa que fan tots, o de «l'energia i la intimitat» d'unir-se en un pogo, ball que fan de tant en tant la meitat dels entrevistats: «Estic col·locant el meu cos contra el teu, t'estic clavant una colzada, però alhora és una intimitat», és «alegria amb energia», «molt comunal, de vibrar energia i d'acostar-me a tu, de contactar amb tu». Tots els participants parlen de la connexió entre rock i energia, i de com aquesta energia circula per l'espai sonor del concert i transmet energia als seus cossos, com descriu i analitza Silvia Martínez (1999) en els estudis sobre el *heavy* i els seus fans.

Aquest plaer de ballar se sent com «moments de felicitat», en comú amb el que hem trobat en recerques sobre experiències de ball d'altres músiques, com les electròniques (Lasén, 2003, Leste, 2020), i també d'«estar lliure, completament lliure». Una llibertat que es tradueix en una articulació complexa de connexions i desconnexions, «ballar en un concert em connecta amb mi mateix», al temps que aquesta connexió pot suposar que «t'oblides de la resta de coses».

La diferència per a mi és que el rock és un
sentiment i t'evadeixes,
t'evadeixes i somies alhora,
estàs ballant
ací en el concert
i estàs pensant en les teues coses,
les teues il·lusions
i els teus projectes,
i estàs com volant,
entre cometes,
i et deixes anar una mica.

Per a mi, és una mica com una vàlvula d'escapament.

Encara que estigues amb els teus companys,
amb els teus amics,
és estar sol,
és un sentiment de ser independent,
entre cometes,
o anar a la teua,
i estar bé amb tu mateix, tot sol,

perquè estàs una mica com volant
i pensant en els teus projectes i les teues il·lusions.

Em relaxa,
em fa sentir bé,
em relaxa,
em fa desconnectar del món
i ací estic, escoltant la música,
i estic amb els meus companys igual,
però alhora estic en un altre lloc,
en un altre lloc surant meravellosament.

(Julio, 46)

Em sent molt feliç,
és com una meditació,
no penses en res,
no veus el que passa al teu voltant,
t'oblides de les teues coses
i no pensen en res més que en la música,
en connexió amb la música i els músics.

(Mariano, 65)

El ball suposa un canvi de disposició corporal que orienta cap a altres sensacions i afectes com reconei-

xen els entrevistats: et canvia l'ànim, et prepara per a una cosa diferent. «Et perds en la música i comences a sentir la música en lloc de sentir el que senties abans [...] l'enuig o l'estrés es dissipen amb el ball».

encara que la gent identifica el rock amb la ira, l'*aaarggg*,
per a mi pot anar de sentir-te enfadat a sentir-te molt relaxat,
d'estar estressat a sentir-te feliç i animat,
potser és la raó de perquè balle [a casa] quan associe això a preparar-me per a una cosa diferent (Tom, 49)

L'escolta musical en el ball orienta, en el sentit que Sara Ahmed li dona a aquest terme en la seua fenomenologia *queer*, que afecta la manera com els cossos habiten els espais, en aquest cas els espais sonors de la pista de ball, del concert, o de la llar transfigurada per la música i el ball, i a com els espais es prolonguen en els cossos, afectant-ne les relacions socials i les coreografies de gènere.

Els relats dels participants exemplifiquen l'experiència de l'erotisme segons Georges Bataille (1979), que respon a la interioritat del desig i ens trau fora de nosaltres, que ens fa experimentar estar dins i fora de lloc alhora, provocant-hi una fallida. Un desequilibri, «en l'erotisme JO em perd», diu Bataille, com es perden i es connecten en el ball rock els nostres entrevistats. L'erotisme duu a la indistinció, a la confusió d'objectes diferents, a la substitució de l'aïllament de l'ésser per un sentiment de profunda continuïtat. Des d'una posició ben diferent a la de Bataille, Audre Lorde (1978) també subratlla aquell caràcter interior de l'erotisme i del seu poder, «fermament arrelat en el poder dels nostres sentiments inexpressats i encara per reconèixer». Però la mobilitat de cossos i subjectivitats, així com el seu caràcter relacional, fa que no siga tan fàcil ni evident reconèixer els límits entre interior i exterior, com sentim dels nostres entrevistes. L'erotisme suscita la nostàlgia de la plenitud i intensitat experimentades, que apareix en les entrevistes en el desig i la nostàlgia per trobar-se una altra vegada ballant en un concert. L'erotisme com una invitació a «viure des de dins

cap a fora», a l'escolta dels desitjos, permetent-nos que el poder d'allò que resulta eròtic il·lumine la nostra manera de relacionar-nos amb el món, en un impuls que excedeix els límits, també els de les normes de gènere. Les frases de Bataille ressonen amb les paraules dels participants.

Parlem d'erotisme sempre que un ésser humà es condueix d'una manera clarament oposada als comportaments i judicis habituals. L'erotisme deixa entreveure el revers d'una façana l'aparença correcta de la qual mai és desmentida; en aquest revers es revelen sentiments, parts del cos i maneres de ser que comunament ens fan vergonya (1979: 115).

Segons aquests autors, el poder de la cosa eròtica, com el que s'experimenta en ballar, ajuda a lliurar-se del sofriment, l'autonegació, i l'afebliment que provoca l'ordre normatiu. En aquest cas, l'erotisme del rock i del ball permet relaxar les normes de la masculinitat, com observa Eduardo Leste (2020) en homes que ballen unes altres músiques, en la seua investigació de l'escena Neobakala madrilenya, en què la conjunció de ball, música, drogues i festa deixen en suspens rols quotidians i permeten «relaxar» la masculinitat també, suspent les diferències socials i interconnectant els participants.

Per a Dyer (1979/2021), el materialisme de músiques com la disco o el rock es refereix, a més del protagonisme de la materialitat dels cossos que ressonen i vibren, a l'acceptació i la celebració del món, que trobem en aquestes experiències de connexió i sintonia ballant rock. La immanència i intranscendència d'aquestes músiques i les seues experiències són una condició de la seua política, en què prima la voluntat de provocar plaer, emocions i experiències corpòries compartides diferents a la normalitat quotidiana, i no la d'expressar veritats transcendents. Aquesta concepció de la dimensió utòpica, política i combativa de la pista de ball, com un espai on poder experimentar altres maneres de fer, de sentir i de relacionar-se, una altra performativitat del cos i el gènere, és un fil conductor de l'anàlisi de les cultures de ball (Gilbert, 2006; Gilbert i Pearson, 1999; Pini,

2001; Lawrence, 2006; Lasén, 2003; Leste 2020); així com de la centralitat de la festa i la pista de ball com a avenir de la revolta i la dissidència de les normes de sexe i gènere en les estratègies *queer* (Hamilton 2019; López Castilla, 2015, 2018; Peraino, 2005; Leibetseder, 2012).

CONCLUSIÓ-POTENCIAL 'QUEER' DE BALLAR ROCK

El ball, igual que altres fenòmens considerats femenins, ha rebut escassa atenció teòrica i analítica, històrica, estètica i sociològica, necessària per a ser considerat una pràctica social significativa (Foster, 1998). Aquesta situació propicia l'articulació entre el feminisme, els estudis de gènere i els estudis de la dansa i ball, ja que tots representen una crítica al logocentrisme en posar el focus en el cos, així com una crítica a la consideració sexista de cossos i pràctiques. El ball canvia els llocs i canvia de lloc. Després del seu pas no es reconeix el lloc, és un exemple d'estratègia disruptiva, àgil i contingent, tàctica de resistència ad hoc, enfront de les pràctiques i expectatives hegemòniques.

En aquesta investigació trobem aquests aspectes del ball en la incomoditat masculina del cos fora de lloc respecte dels atributs normatius de la masculinitat, en ballar i ser objecte de la mirada dels altres, realitzant a més uns moviments que atrauen l'atenció al cos, amb el risc que aparega la vergonya, com a situació en la qual un se sent —i és visible—, com inapropiat (Kimmel, 1994). Les observacions d'Iris Marion Young (2004) sobre les diferències en les maneres de conèixer mitjançant el tacte o la mirada són útils també per a entendre aquesta situació, tant les sensacions positives del ball descrites, com el malestar del cos fora de lloc. Ja que la tactilitat ajunta en una mateixa acció i experiència, tocar i ser tocat, no es pot separar el passiu de l'actiu, ni l'interior de l'exterior, no permet la distància de les maneres de conèixer visuals ni la separació entre objecte i subjecte, desafiant aquestes oposicions en què es recolza també la de gènere, l'oposició entre masculí i femení.

Segons Lorde, el contacte amb l'eròtic fa que les dones es rebel·len contra l'acceptació de la impotència i els estats afectius com la resignació, la humiliació, la desesperació, la depressió i l'autonegació. Si ampliem aquesta pregunta a la nostra recerca amb homes blancs adults, cal preguntar-se quines conseqüències té per a ells l'afebliment de la normativitat que pot ocasionar el poder del fet eròtic consubstancial a les experiències corporals del ball: què és el que s'hi desestabilitza, com afecta les seues imposicions i disposicions normals i normatives, i si aquestes situacions de plenitud, lligades, no al control, sinó a l'abandó i a la intensitat sensitiva i afectiva, provoquen alhora el plaer i el malestar, en aquesta incomoditat que sembla ser l'efecte de l'erotisme del rock en el ball per a aquests homes.

La música participa en la configuració, conceptualització i representació de la subjectivitat i identitat, en la normalització dels subjectes i les subjectivitats. Però, al mateix temps, aquestes relacions de poder, que s'experimenten en l'escolta i el ball, són potencialment desestabilitzadores i facilitadores de moments de desorientació com els que hem descrit més amunt, en la incomoditat i sentir-se fora de lloc. Podem denominar *queer* l'emergència d'aquestes experiències, aquest sentir-se rars ballant o en ballar rar, que qüestionen tant la norma heterosexual com el binarisme de gènere i la pretensió d'estabilitat i naturalització de les identitats i subjectivitats de gènere. Hem d'entendre *queer* com la defineix Eve Kosofsky-Sedgwick (1993: 8): la trama oberta de possibilitats, buits, interrupcions, solapaments, dissonàncies i ressonàncies, lapsus i excessos de sentit, quan els elements constituents del gènere o de la sexualitat no tenen, o no pot fer-se que tinguen, un significat monolític.

La música com una tècnica, i també una eròtica, té el potencial de qüestionar el gènere, les seues

categories i sentits, així com les identitats sexuals, gràcies a la seua resistència a la llegibilitat (Peraino, 2005). L'ansietat i les ambivalències que susciten la música i les pràctiques musicals en relació amb el gènere i la sexualitat, com els múltiples pànics morals sobre aquesta relació des dels orígens del *rock'n roll* fins al trap, remetent a aquell potencial *queer*, aquell doble caràcter de fer i desfer gènere i norma sexual. La inestabilitat de la sexualitat i del gènere contribueix al seu atractiu i labor cultural, també com a oportunitat de conflicte entre la disciplina i el desig, tant en intèrprets com en oïdors i dansaires. Una inestabilitat reconeguda en el seu efecte doble de plaer i desassossec, quasi sempre inexplicable, pels participants en la investigació a l'hora de descriure les seues experiències de ball, on experimenten la disrupció de la repetició dels moviments i orientacions corporals considerats masculins.

La incomoditat de sentir-se inapropiat, fora de lloc, desorientat, al costat del plaer ambivalent de perdre's i connectar-se així amb el cos i l'espai sonor configuren aquest potencial *queer* de les experiències de ball relatades. La incomoditat és un signe revelador del potencial polític transformador d'una pràctica per a aquells que estan situats en posicions de privilegi (Azpiazu, 2017). En aquest cas es tractaria d'una forma de desorientació respecte de la masculinitat heterosexual normativa, que no es viu de manera completament conscient i explícita per part d'aquests homes. Com ens recorda Aspiazu, la masculinitat no pot ser abordada només des d'un punt de vista estètic o identitari, sense tractar del poder i de la posició de privilegi dels homes. Una incomoditat productiva que qüestione les pràctiques mateixes i transforme les relacions de poder de gènere requereix que ballar siga no sols plaent i desorientador per als homes, sinó també una experiència desempoderant.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Ahmed, S. (2019). *Fenomenología queer. Orientaciones, objetos, otros*. Barcelona: Bellaterra.
- Azpiazú 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.org/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., i 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., i Pearson, E. (1999). *Discographies. Dance music and the politics of sound*. Londres: Routledge.
- Goffman, E. (1987). *Gender Advertisements*. Nova 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 i 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 i 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 Castilla, 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 Castilla, T. (2018). El perreo queer del lesbian reguetón. En A. M. Botella Nicolás i R. Isusi Fagoaga (eds.), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. (99-208). València: 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 BIOGRÀFICA

Amparo Lasén

Professora de Sociologia de la Universitat Complutense de Madrid, membre del grup d'investigació Sociologia Ordinària. Es va doctorar en Sociologia a la Universitat París V-Sorbonne (1998). Les principals àrees d'investigació que té són la cultura digital, especialment en relació amb la seua participació en les configuracions contemporànies de subjectivitats i afectes, les relacions de gènere, l'estudi de les cultures i pràctiques juvenils, i les pràctiques musicals, especialment les músiques electròniques de ball i el paper de les tecnologies en el fer i l'escoltar musicals.

