

**Una versión de este texto será publicada con el mismo título en un número especial sobre Sociología del Rock, editado por Fernán del Val, en *Debats. Revista de cultura, política i societat* en 2024.**

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

**Not just cock rock: Body and affective male experiences in dancing rock**

Amparo Lasén.

Dpt. Sociología Aplicada, Universidad Complutense de Madrid, [alasen@ucm.es](mailto:alasen@ucm.es)

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 sensibilidad del análisis precursor de Richard Dyer (1979/2021) sobre las políticas sexuales, materiales y afectivas del rock y del disco, explorando los distintos modos de erotismo que se movilizan en el 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, de ese “cock rock” descrito por Simon Frith y Angela McRobbie (1978).

Abstract: This article presents a sociological approach to rock music attending to affects, embodiment and gender choreographies (Foster, 1998). Dancing is a particular form of embodied listening, following the approach and sensibility of Richard Dyer’s analysis (1979) of the sexual, material and affective politics of rock and disco, I explore the forms of eroticism mobilised in rock dancing. Drawing on research based on in-depth interviews with male adults about their rock dancing experiences, this article shows how rock facilitates other erotic and politic possibilities, besides the deployment of cock-oriented eroticism and normative masculinity argued by Dyer and the “cock rock” described by Simon Frith y Angela McRobbie (1978).

Palabras clave: rock, baile, masculinidad, coreografías de género, cuerpo.

Keywords: Rock, dance, masculinity, gender choreographies, embodiment.

Este artículo trata de las experiencias físicas, corporales y afectivas de los varones que bailan rock, de la escucha particular del baile y de cómo se produce en distintos espacios sonoros que emergen en el hogar, el bar, la discoteca, el concierto o el festival. 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, como una forma de conocimiento hecho cuerpo que da forma a orientaciones sensoriales y afectivas compartidas. Lo que permite preguntarse acerca de qué disposiciones se movilizan, qué experiencias materiales, corpóreas, intelectuales, afectivas se generan en la recepción, y qué tensiones se producen. Cómo afectan y 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 las 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 que facilitan, en este caso respecto de las experiencias masculinas de bailar rock.

Dyer defiende a la música disco comparándola con el rock según sus experiencias físicas y corporales, lo que 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 sólo puede hacerlo al interactuar con los cuerpos. La experiencia corpórea de la escucha, y de esa escucha particular que es el baile, resulta de la interacción entre sonidos y cuerpos de los participantes, humanos y no humanos (objetos, sustancias, tecnologías), contribuyendo 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) acerca de la música popular como expresión y regulación de la sexualidad según normas y expectativas de género dentro de la heterosexualidad normativa. Este texto, influenciado por la crítica feminista de los 70, opone el rock, donde 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, en la que el fuerte volumen y la insistencia rítmica configuran técnicas de excitación y climax, al pop para adolescentes, que representaría una sexualidad pasiva y domesticada, romántica y emocionalmente vulnerable, en una música “menos física”.

Esta caracterización de ambas músicas contribuye a hacer 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, estas críticas y análisis 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 operar el erotismo del rock en la recepción y producción musical de mujeres y personas no heterosexuales, que también son músicos y fans de rock (Fast, 1999). Tampoco estas descripciones dan cuenta de la ambivalencia y las tensiones de 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 cómo sus actuaciones, bailes y apariencia no coincidían con la masculinidad normativa, 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).

Siguiendo 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 participan, en esta investigación exploratoria nos hacemos estas preguntas:

- ¿Es todo *cock* en el rock? ¿Son los espacios sonoros bailables del rock y su erotismo solo y siempre un campo de nabos?
- ¿Están condenadas la recepción y la escucha del rock a reproducir la sensibilidad masculina de los contenidos musicales, literarios, performativos, mediáticos, etc. del llamado *cock rock*? ¿Es esa la única sensibilidad presente en las experiencias del rock de los fans?

- ¿Puede el baile, en tanto que actuación y escucha corporales donde se despliegan la “volatilidad” de nuestros cuerpos y su resistencia intrínseca al “disciplinamiento” (Grosz, 1994), desestabilizar el vínculo del rock con la masculinidad y el falocentrismo?
- El propio erotismo ¿no supone siempre un riesgo para la estabilidad de cualquier forma de “centrismo”? Creo que las experiencias de nuestra sexualidad ordinaria y sus ansiedades lo ponen de manifiesto a menudo, aunque de esto no hablemos mucho fuera de la intimidad y de los espacios de terapia.

Seguir la sensibilidad investigadora que despliega Dyer para responder a esas preguntas, que es un poco usar a Dyer contra Dyer, requiere 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 performativo y coreográfico del género como dispositivo de organización social articulado con otras jerarquías y dispositivos dicotómicos, como la división público/privado, en sus análisis acerca de la dramaturgia de los rituales de interacción cotidianos, así como en la hiperestilización de esas convenciones de género en las representaciones publicitarias.

Hablar de coreografía de género, y no solo de performance o actuación de género, permite mantener 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 facilita 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 o performance particular, así como de 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, voluntario o no. En su participación y respuesta coreográfica a 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 como 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.

### **Apuntes metodológicos**

Este artículo se basa en una pequeña investigación exploratoria llevada a cabo en tiempo de pandemia y restricciones en cuanto a los contactos, conciertos y formas de ocio nocturno vinculadas con el baile. El trabajo de campo se ha limitado a la realización de diez entrevistas en profundidad, y la observación de videos online de situaciones de baile rock en festivales y conciertos.

La captación de los participantes se hizo siguiendo la técnica de la bola de nieve, a partir de anunciar en mis redes sociales, así como a amistades y personas conocidas, que buscaba entrevistar a varones adultos a los que les gustara el rock, que lo bailaran y que estuvieran interesados en hablar acerca de sus experiencias de baile rock. Esta búsqueda de participantes interesados encontró a fans y aficionados al rock y a los conciertos, y también a personas con una relación profesional con el rock, un profesor de baile, un guitarrista y un cantante de un grupo de rock de los 80 y 90; y a dos músicos amateur. Las edades de los entrevistados van de los 32 a los 65 años, todos son payos y blancos, y 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. 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 2021.

Al pedir ayuda para la contactación, surgió la pregunta de qué entendía por rock, respondí que lo que las personas interesadas entendieran como tal, que se sintieran interpeladas por esa llamada a la participación, y luego veríamos en las entrevistas qué música bailaba cada cual<sup>1</sup>. 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 distinta manera, el profesor de baile que 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 el rock "moderno" con sus etiquetas hard, duro, heavy, indie, americana, pop rock, etc. directamente pasan a describir cómo bailan las músicas que prefieren sin pedir más precisión, comparando las distintas situaciones y sensaciones del baile. Algunos

---

<sup>1</sup> 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, Artie 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, JJ. Cale.

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 a 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 trasmite la música.

En estas entrevistas abordamos la corporalidad en una conversación acerca de cómo se mueven y qué sienten cuando bailan, rememorando situaciones de baile particularmente intensas, comparando situaciones de baile en distintos contextos: conciertos, festivales, bares, fiestas, casa. Investigar sobre 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 modos de escuchar los cuerpos en los análisis cualitativos, practicando varios niveles de atención, 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 y corpóreas están como rastros audibles en estas conversaciones acerca del baile, como energía encarnada viva en la conversación y el relato de las experiencias vividas, como explica Chadwick, quién parte del marco teórico del cuerpo hablante de Julia Kristeva acerca de la participación en los procesos de constitución de sentido tanto de la gramática, la sintaxis, lo simbólico, como de los ritmos y energías corporales y sensuales, encarnados en la entonación, la rima, la repetición, 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, 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, Chadwick propone estrategias para escuchar los excesos y contradicciones corpóreas en el habla 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 los participantes cuentan, 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 también en esas situaciones, atendiendo también a los gestos que acompañan los momentos en que describen las situaciones de baile, y a cómo en ciertos momentos los gestos acompañan y subrayan lo que se dice. La mayoría de los entrevistados mueven las manos y los brazos entonces o 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, y 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 en un caso 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 el gusto por el Ska: “tiene el chumpa, chumpa, chumpa, chumpa que te hace levantar”, tarareando también el chumpa, chumpa. En otras entrevistas se encuentran usos similares de las onomatopeyas en las descripciones sobre las sensaciones y sentidos de la escucha y el baile difíciles de describir con palabras, en músicas que te hacen sentir “aaaarrggg”, “tienes este ritmo muy claro de 4x4 en el que tú puedes bailar al 2x2, pum pum, 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”.

En otros casos, como en estas dos descripciones del pogo en entrevistas distintas, las cadencias rítmicas del discurso revelan esa corporalidad en el habla:

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,

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.

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 desconsiderada en los pogos.

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 normalmente, 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, y en algunos casos el baile ocupa, además, una parte importante de sus vidas. No tuvieron reparos en contar cómo se sienten cuando bailan: “siento que tengo cuerpo”, “El Drogas me hace sentir”.

Esta investigación se pregunta por el erotismo en la escucha del baile rock y también 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 los/as otras/os siempre entendidos/as como sujetos encarnados (Esteban, 2019). Mari Luz Esteban invita a considerar la vitalidad de nuestras investigaciones y presentaciones, y su posibilidad de afectar a nuestras audiencias generando un cúmulo de sensaciones, poniendo nuestro cuerpo también al servicio de la investigación, de las relaciones con los participantes y de la difusión y divulgación en artículos, congresos y docencia, entre otros. Esta emergencia de lo erótico en los contextos de investigación puede provocar incomodidad, la incomodidad de los cuerpos fuera de lugar y es también una condición para lograr un conocimiento incorporado, y para el cambio, como recuerda Esteban citando a Jokin Aspiazu (2017) en su análisis sobre la incomodidad masculina, sobre la que volveremos más adelante.

Esteban propone tres elementos para alimentar el erotismo en la investigación, que intento también incluir en ésta: 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 esta actitud erótica en 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 LGTBQ, coexisten con posiciones reaccionarias respecto del cuerpo, el placer y la sexualidad en iglesias, medios de comunicación y derechas recalcitrantes.

Como nos recuerda Foster (1998) el baile, al igual que otros fenómenos considerados femeninos o propios de las mujeres, a lo que se añade el carácter enigmático y escurridizo del cuerpo que baila, ha recibido escasa atención teórica y analítica, histórica, estética y sociológica, necesaria para ser considerado una práctica social significativa. Esta situación propicia la articulación entre el feminismo y los estudios de género y los de la danza y baile, ya que ambos suponen una crítica al logocentrismo, posicionan el cuerpo en el centro de sus intereses, así como la crítica a la consideración sexista de las mujeres, sus 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.

### **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 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 relaciones coreográficas producen la construcción, 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. Para Dyer (1979/2021), el materialismo de la música disco, que también caracteriza al rock, se refiere, además del protagonismo de la materialidad de los cuerpos que resuenan y vibran al ser movilizados por la escucha, a la aceptación y celebración del

mundo, lejos de toda tentación de espiritualidad y trascendencia. 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 las ordinarias, a la normalidad cotidiana, y no la de expresar verdades trascendentes. Lo que da a estos espacios y a la pista de baile ese carácter de campo de batalla “entre fuerzas feministas, antirracistas, queer y socialistas, y conservadoras, patriarcales, homofóbicas y falocéntricas” (Dyer, 1979/2021), en relación también con los distintos límites para los cuerpos femeninos y masculinos, y las distintas formas de vigilancia y de la continuidad e intensidad de esta vigilancia para hombres y mujeres aprendidos en la socialización de género (Young, 2005). 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); 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).

Bailar rock para los varones presenta varios enredos y tensiones ambivalentes. Por un lado, el rock aparece como un género masculino (Frith y McRobbie, 1978; Martínez, 2003), en sus propias palabras o en la de sus amigas: “no soporta el rock y las guitarras, “es de hombres”, dice”. También se refiere a la masculinidad del rock el único entrevistado gay cuando trata de la ausencia de rock en los bares gays y de cómo sería una música más adecuada en los bares donde el ambiente es (hiper)masculino, en lugar de la música tipo “Drag Race” que suelen poner. Él se considera un raro o un *outsider* que conecta con las mujeres 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.

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 del baile de llevarles 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”; o es señalada por otros, los amigos que hacen bromas y chascarrillos porque uno baila o baila “demasiado”, o por el desconocido que se le acerca en un club para decirle que no sabe bailar; o el recuerdo del entrevistado que dice “bailar raro” de cuando 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, como veremos más adelante. Para que yo pudiera ver su modo de bailar, este entrevistado hizo algunos pasos delante de mí y me envió tras la entrevista un breve video suyo bailando. Su manera de bailar “raro”, moviendo todo el cuerpo y experimentando con distintos movimientos, de distinta amplitud, puede asemejarse a la de ciertos cantantes de rock que suelen bailar en sus actuaciones, como Mick Jagger o Chris Robinson, el cantante de los Black Crowes, que también son ejemplo de la ambivalencia del baile masculino, pues son a la vez reconocidos y celebrados entre sus fans por su manera de bailar, que es parte de su música y conexión con sus públicos, a la vez que dichos movimientos son objeto de burla y, al menos en el caso de Jagger, ligados a la atribución de ambivalencia sexual y de género que generaba atracción, malestar e incluso pánico moral (Peraino, 2005: 37).

El relato de este entrevistado 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 del bar (bares y locales de ocio dirigidos a un público heterosexual) y de cómo esa atención es percibida

como molestia, lo que provoca la llamada de atención por parte del personal del local<sup>2</sup>. La asimetría de género es evidente, pues esto no sucede cuando se trata de mujeres que bailan, en esos mismos locales, que no son percibidas como inapropiadas, ni tampoco suponen una molestia, ni un problema para los propietarios del bar, al contrario, que llamen la atención del resto de los clientes. Aunque también “bailen raro”, como en mi propia experiencia.

Y bueno yo tengo un bailar un poco estrambótico.  
Yo muevo todo el cuerpo,  
muevo todo el cuerpo,  
hago juegos de pies,  
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:

---

<sup>2</sup> 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 estos clientes estén cómodos y sigan consumiendo.

“perdona, no puedes bailar aquí”.  
Puede decir, nada más empezar, te tienes que ir.  
O, lo más normal,  
“si 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.

Este relato muestra también la ambivalencia masculina de su posición con respecto de esa exhibición al bailar, de la que huyen y rechazan el resto de los varones entrevistados porque es causa de pudor y vergüenza. 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, responde de una manera estereotipadamente (hiper)masculina (García, 2010), 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.

La experiencia del cuerpo fuera de lugar se manifiesta en el rechazo de la mayoría de los entrevistados a bailar en lugares como bares y discotecas, donde es fácil “dar la nota” y sentir el peso de las miradas ajenas, donde, además, “hay que bailar por obligación” y ellos quieren bailar cuando se lo pide el cuerpo y la música lo merece, porque bailan 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, en una encarnación danzante del mandato moderno masculino de independencia y autonomía (Kimmel, 1994; García, 2010).

La mayoría de los entrevistados prefieren bailar en conciertos y 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 del varón citado al que le gusta bailar en bares, todos los demás prefieren las situaciones de baile compartido en conciertos, donde lo visual, ver y ser visto, no prime, lo que les facilita experimentar esas sensaciones táctiles y kinestésicas del baile de conexión con el cuerpo, tanto por evitar la vergüenza de sentirse observados e inapropiados, como por la posibilidad de sentir una mayor intensidad en las relaciones táctiles y físicas 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, sin ser objeto de la mirada de otros, sentir el cuerpo dentro de lugar, en una oposición entre los regímenes visual y táctil de distintos espacios sonoros de baile, también señalada por Dyer (1979/2021).

Nos encontramos con la incomodidad masculina del cuerpo fuera de lugar respecto de los atributos normativos de la masculinidad al bailar y ser objeto de la mirada de los otros, realizando además unos movimientos que llevan la atención a los cuerpos, que suscita el riesgo de emergencia de la vergüenza, en tanto que situación en la que se es visible siendo inapropiado, o no del todo apropiado (Kimmel, 1994). Estos aspectos se vuelven cruciales para la escucha a través del baile y la corporalidad que provocan tensiones respecto de las expectativas y mandatos de la masculinidad hegemónica construida en oposición dicotómica con la feminidad, tanto en la relación con la corporalidad del baile, como en la oportunidad para volverse objeto de la mirada ajena. 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 pueden ser útiles también para entender esta situación, tanto las sensaciones positivas del baile, de las que trataremos más adelante, como del 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 la separación entre objeto y sujeto.

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 a su vez esa pretendida falta de pericia en el baile 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”. Creen 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 poco el cuerpo prácticamente, tienes un recorrido como digo yo de un metro cuadrado y te vas moviendo a tu bola”,

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, a la presencia de otros que bailen y que contribuyan, por tanto, 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 que genera ambivalencia, pues supone reconocer los límites a la propia autonomía a la hora de tomar la decisión de 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.

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 uno de los participantes 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 choquante y se puede compartir fácil.

### **Erotismo de los cuerpos en sintonía**

La ambivalencia masculina respecto del baile, dentro de una concepción de género occidental dicotómica 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, coexiste con la experiencia de conexión con sus cuerpos, de “sentir el cuerpo” que les proporciona el baile. Se produce una tensión entre, por un lado, la incomodidad generada por una práctica que no acaba de ser del todo apropiada y por la posibilidad, además, de suscitar algo tan poco masculino como llamar la atención de las miradas ajenas sobre sus cuerpos, y, por otro lado, las emociones y sensaciones positivas, mediadas por la escucha musical en el baile rock, de conexión con el propio cuerpo y espacio sonoro, y de ahí, 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”

Además del placer y felicidad asociadas 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, para aquellos entrevistados, aproximadamente la mitad, que lo hacen a veces: “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”. Todas las entrevistas 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 las experiencias de baile de otras músicas (Lasén, 2003) 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 dejar ir un poco.  
Es un poco una vía de escape para mí.  
Sobre todo es evadirme,  
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.

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 piensas más que en la música,  
en conexión con la música y los músicos.

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”, así que “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”. 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.

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 también una experiencia de ruptura o interrupción, de desobjetivación, que en el caso del género se traduce en el potencial para deshacerlo o desestabilizarlo. Para Georges Bataille (1979), el erotismo es una experiencia 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. Ese interior es definido como éxtasis, arrobamiento, emoción meditada, lo que nos saca también de la normalidad de los límites ordinarios de nuestra conciencia, saber y sentir, y nos liga a la vida desbordada por el deseo. un desequilibrio en el que el ser se cuestiona

a si mismo, “en el erotismo YO me pierdo”, dice el autor francés, 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 fluidez de los cuerpos y las subjetividades, así como su carácter relacional, con otros cuerpos, con objetos, con los espacios y entornos en que se hallan, con las distintas mediaciones que participan de su encarnación, hace que no sea tan fácil ni evidente reconocer los límites entre interior y exterior, como oímos en nuestras entrevistas. Lorde define lo erótico como el espacio entre la incipiente conciencia del propio ser y el caos de los sentimientos más fuertes, en una sensación de satisfacción interior que ansiamos recuperar una vez la hemos experimentado, de nuevo esa nostalgia que el erotismo suscita, la de la plenitud e intensidad experimentadas al actuar. 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 de exceder los límites, también los de las normas de género. De modo que los escritos de Bataille resuenan con las palabras de los entrevistados.

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)

El poder de lo erótico, como el que potencialmente podemos experimentar en la pista de baile, nos ayuda a librarnos del sufrimiento, la autonegación, y el embotamiento que provoca el orden normativo. Otra conexión de lo erótico según Lorde es hacer resaltar nuestra capacidad de gozar, con sinceridad y valentía. Lo que se manifiesta en cómo nuestros cuerpos se relajan y abren a la música, atentos a sus ritmos, y como al bailar, lo que sentimos nos abre a la experiencia eróticamente satisfactoria. Antes de usar los sentimientos eróticos, señala Lorde, hay que aprender a reconocerlos, y eso es algo, siguiendo a Dyer, que las experiencias corporales compartidas en el baile pueden ayudarnos a hacer, y como afirma Lorde, haber participado profundamente en una

experiencia compartida como esta, ha sido muchas veces el precedente para llevar a cabo acciones conjuntas que de otro modo habrían sido imposibles, para acometer cambios en lugar de repetir el mismo guion o contentarnos con un cambio de papeles, afirmándonos en una sociedad patriarcal, racista y antierótica. Ambos autores, Bataille y Lorde, señalan cómo el conocimiento y la experiencia de lo erótico, en su intensidad y ruptura con la normalidad, suscitan también miedos, y es relegado a los ámbitos de lo sexual y lo íntimo, por el potencial que posee de reevaluación de nuestras vidas y normas, así como de lo que pueden nuestros cuerpos fuera de sus limitaciones y disciplinamientos habituales.

### **Conclusión- Potencial queer de la música y el baile**

Para las mujeres, según Lorde, el contacto con lo erótico nos rebela contra la aceptación de la impotencia y los estados afectivos que se nos imponen como la resignación, la humillación, la desesperación, la depresión y la autonegación. Si ampliamos esta pregunta a nuestra investigación con varones blancos adultos, cabe preguntarnos entonces qué consecuencias tiene para ellos el debilitamiento de lo normativo que puede acarrear el poder de lo erótico consubstancial al baile, en este caso las experiencias no ordinarias del cuerpo en el 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, y de la emergencia de experiencias que podríamos llamar queer, en ese sentirse raros bailando o al bailar raro, que cuestionan tanto la norma heterosexual 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 o erotismo, tiene el potencial de cuestionar el género, sus categorías y sentidos, así como de las identidades sexuales, gracias a su resistencia a la legibilidad (Peraino, 2005). Según Periano, la ansiedad y ambivalencias que suscitan la música y las prácticas musicales en relación con el género y sexualidad, como los múltiples pánicos morales acerca de esta relación desde los orígenes del rock'n roll hasta el trap, resultan de ese potencial queer, de ese doble carácter de hacer y deshacer género y norma sexual. La inestabilidad de la sexualidad y el 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, aunque casi siempre inexplicable, por los participantes en la investigación al describir sus experiencias de baile.

En las prácticas musicales, como el baile, se producen *queer tracks* (Leibetseder, 2021), pistas, orientaciones, que desestabilizan y reconfiguran la masculinidad, emborronando la frontera entre lo queer y las identidades heteronormativas. En este caso esta pista sería la disrupción 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. En otra formulación de la incomodidad como signo revelador del potencial político transformador de una práctica para aquellos situados en posiciones de privilegio (Azpiazu, 2017). 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, ni acarrea tampoco el sufrimiento y la precariedad de la desorientación y el fuera de lugar de quienes no cumplen las normas de género (Ahmed, 2019). Pero, como nos recuerda Azpiazu, la masculinidad no puede ser abordada solo desde un punto de vista estético o identitario, sin tratar de su relación estrecha con el poder, de las relaciones y coreografías de género como relaciones de poder y del género como criterio de estratificación social que otorga a los varones recursos y privilegios, por lo que cabe preguntarse cómo hacer para que esta incomodidad sea realmente productiva y sirva para

cuestionar las propias prácticas y transformar las relaciones de poder de género, para 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*. Paidós: Barcelona.

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. 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*. London, Routledge.

- Goffman, E. (1987). *Gender Advertisements*. New 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”. F. Vila y J. Sáez (Eds.), *El libro del buen Vmor*. (pp. 236-267). Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Kimmel, M. (1994) Masculinity as Homophobia. Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity. H. Brod y M. Kaufman (Eds.), *Theorizing Masculinities*. (pp.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*. London: Taylor and Francis.
- López Castillo, T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Tesis de doctorado. Universidad de la Rioja. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=46122>.
- López Castillo, T. (2018). El perreo queer del lesbian reguetón. A.M. Botella Nicolás y R. Isusi Fagoaga (Eds.), *Músicas populares, sociedad y territorio: sinergias entre investigación y docencia*. (pp99-208). Valencia: Universitat de Valencia.
- 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 Editor.
- 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*. London: Palgrave MacMillan.

Young, I.M. (2005). *On Female Body Experience. "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. Oxford University Press.