

Sara Arenillas Meléndez: *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010). El caso del glam rock y sus variantes*, Madrid, SEdeM, 2021, 387 páginas, ISBN 978-84-86878-89-4

Que los estudios sobre músicas populares urbanas se encuentran en un claro auge en el estado español es una realidad fácilmente constatable. Ya sea en los congresos, las publicaciones científicas o, simple y llanamente, atendiendo a las temáticas por las que el alumnado aboga en sus TFGs y TFMs, lo cierto es que en los últimos años esta se ha vuelto una de las áreas de estudio predilectas para la musicología española. Por ello era solo cuestión de tiempo que la Sociedad Española de Musicología apostara por publicar libros como el de Sara Arenillas Meléndez sobre el *glam-rock*.

Con este gesto se da continuidad al precedente marcado por el libro sobre *rock andaluz* de Diego García Peinazo<sup>1</sup> y se ahonda en la publicación de monografías dedicadas a las músicas populares urbanas. Al igual que dicho libro, el de Sara Arenillas proviene de la tesis doctoral de la autora, que fue premiada en 2017 con el Premio de Investigación de la SGAE. No obstante, al publicarse casi cuatro años después de la tesis se alimenta de referencias posteriores que ayudan a actualizar y reforzar sus ideas.

La aportación de un libro como este es incuestionable por dos motivos: en primer lugar, por contribuir a consolidar los estudios sobre *rock* en España; y en segundo lugar, por tratarse, ante todo, de un libro sobre masculinidad en las músicas populares, una aproximación que constituye una rara excepción. Así, aunque los estudios de género han experimentado un claro auge como parte de la actual cuarta ola del feminismo, es innegable que en su gran mayoría se han consagrado a hablar de mujeres y de feminidad<sup>2</sup>. Que empiece a ponerse encima de la mesa no solo el problema de la masculinidad, sino identidades de género que van más allá del binarismo, se debe entender como una sana corrección de los sesgos heredados por siglos de dominación heteropatriarcal.

Tal y como formula la propia Sara Arenillas, el principal propósito de este libro no es otro que el de “estudiar la influencia del *glam*, caracterizado por el espectáculo, el artificio y la desestabilización de las identidades de género normativas, dentro de la música popular urbana española” (p. 13). Para llevar esto a

<sup>1</sup> Diego García Peinazo: *Rock andaluz. Significación musical, identidades e ideología en la España del tardo-franquismo y la Transición (1969-1982)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2017.

<sup>2</sup> Esta no es una realidad exclusiva de la musicología, ya que, como bien reflejaba Virginie Despentes, cuando los hombres tienden a hablar sobre género, tienden a obcecarse en hablar sobre mujeres, ignorándose a sí mismos. Virginie Despentes: *La teoría King Kong*, Beatriz Preciado (trad.), Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2007, p. 118.

cabo aboga por un planteamiento transdisciplinar en el que el análisis semiótico del discurso le permite aunar enfoques propios de la musicología y los estudios culturales.

Junto a autores que han trabajado previamente el *glam* internacional, como Philip Auslander, Andrew Branch o Simon Philo, su marco teórico se sustenta en referencias de lo más variado, con especial atención a los estudios de género. Así, además de nombres que se podrían entender como ineludibles (Butler, Foucault, McClary o Green), la autora presta especial atención a las ideas de Stan Hawkins sobre el dandismo en la música pop, a los trabajos de Freya Jarman-Ivens sobre lo *camp* o, ya en términos más específicos, a los aportes de Robert Walser a la investigación sobre el *heavy metal* y a los de Matthew Bannister sobre el *indie*. Todos ellos comparten con el libro reseñado la voluntad de indagar, desde un punto de vista crítico, en el modo en el que las masculinidades se despliegan alrededor de ciertas músicas populares.

*Glam* es una categoría multiforme que ha sido aplicada a propuestas tan diversas como David Bowie, Kiss, The New York Dolls o Mötley Crüe. Por ello, ante el propósito de entender de qué manera esta noción ha sido asimilada en España, se hace necesaria una actitud flexible sobre lo que la caracteriza, capaz de abordar en igualdad de condiciones los textos de las canciones, las portadas, la *performance* y los atributos sonoros de las propuestas analizadas.

Este es quizás uno de los aspectos más destacados del libro, el modo en el que aboga por una posición antiesencialista para comprender el influjo del *glam* en entornos tan disímiles como la Movida, el *heavy metal* o el *indie*. Ante contextos como estos, no cabe otra opción que entender que, más allá de un conglomerado de atributos musicales y extramusicales, el *glam-rock* es una realidad cambiante sujeta a negociaciones intersubjetivas en constante transformación.

Esto se aprecia de modo muy claro en los resultados de cada uno de los cinco capítulos que componen el libro. Así, en el primero de ellos se realiza una exhaustiva reflexión sobre el *glam* extranjero, diferenciando entre las propuestas originales británicas y las estadounidenses, más próximas al *proto-punk* o el *heavy metal*. Para ello profundiza en el travestismo asociado al género, su carácter *camp* y *queer*, su sentido de la decadencia, así como el impacto que tiene en este la *performance* de la personalidad inaugurada por figuras como Oscar Wilde.

Una de las principales cuestiones que la autora busca responder en este capítulo es la de hasta qué punto el *glam-rock* puede entenderse como un género musical por derecho propio. Así, aunque el énfasis en lo visual ha llevado a algunos autores a entender el *glam* como un anti-género, la autora concluye que sí que existen rasgos musicales que ayudan a definirlo. Estos —entre los que sobresale el retorno a músicas previas conceptualizadas como pop, la repetición, el baile o la simplicidad—, operan un proceso análogo al de los elementos performativos, al abogar por una actitud ambigua en términos de género en la que confluyen atributos codificados como masculinos y femeninos.

Esta forma de entender el *glam*, específicamente británica, apenas tendrá desarrollo en España, especialmente en la década de los 70. En este periodo se centra el segundo capítulo del libro, en el que se hace un estudio de la recepción del *glam* en la prensa de la época y se analizan las propuestas de ciertas bandas. Así, la autora concluye que en España se subraya el carácter homosexual del *glam*, siendo el caso más claro el libro *Gay Rock* de Eduardo Haro Ibars. Este énfasis explica mejor la recepción de los hispanocolumbianos Elkin y Nelson, que son los únicos asimilados al *glam* en la época, a pesar de no encajar musicalmente en el género. Frente a esto, aunque en su momento no fuesen vinculados al mismo, Sara Arenillas aprecia ademanes musicales próximos al *glam* tanto en Brakaman como en las primeras canciones de Burning.

En el tercer capítulo se aborda el *glam* en la Transición y los primeros años de la década de los 80. Esto le lleva a hablar de la Orquesta Mondragón, que conecta con el plano performativo del *glam* por medio de su propuesta malditista y grotesca; de Tino Casal y su acercamiento a la estética de los nuevos románticos; así como de Paco Clavel y Almodóvar y McNamara, que enlazan con el elemento *camp* y *kitsch* del género.

Por su parte, el cuarto capítulo trata la asimilación del *glam* en la segunda mitad de los 80 y principios de los 90. Para ello analiza las propuestas de dos grupos de *glam metal*, Bella Bestia y Sangre Azul, así como el modo en el que lo *glam* fue incorporado por parte de Los Bichos, uno de los pioneros del *indie* en España.

Finalmente, en el quinto capítulo se habla de las distintas formas de *revival* del *glam* operadas desde finales de los 90. Estas se pueden circunscribir a dos actitudes divergentes, que participan de la retromanía propia del siglo XXI: por un lado, la asimilación del *glam* como parte del retorno al canon del *rock* operada por Babylon Chât y Circodelia; por el otro, Glamour to Kill y Nancys Rubias, que recogen visiones más *queer* y *camp*, las cuales dialogan de manera clara con los discursos de los años 80.

Aunque el libro aborda realidades musicales muy diferentes, lo cierto es que hay una serie de cuestiones que atraviesan toda la argumentación de la autora. Una de ellas es, sin duda, la de que el *glam* puede ser caracterizado en términos musicales. Con ello busca matizar la idea de que este se resiste a una definición a través de unos parámetros sonoros definidos, argumentando que ciertos rasgos se pueden entender como marcadores del género. No obstante, dichos atributos siempre se definen en términos relacionales. Es decir, de la conjunción de estos con otras prácticas la autora consigue atisbar indicios del género musical que trascienden la dimensión visual/performativa.

Otro de los aspectos transversales al *glam* es, sin lugar a duda, el de la autenticidad. Aunque la incorporación de prácticas conceptualizadas como femeninas hace peligrar las nociones de autenticidad del *rock* (que tiende a entenderse como

una música masculina); en la mayoría de las propuestas reseñadas se encuentran vías para preservar una posición de control que entronca con las masculinidades tradicionalmente performadas en el rock. Así, ya sea desde la idea de modernidad de la Movida, el archivalismo del *indie* o la incorporación del *glam* al canon del *rock* clásico, las bandas suelen hallar formas de adoptar ademanes inauténticos sin por ello verse totalmente asimilados a estos.

No obstante, del mismo modo que los atributos que caracterizan al *glam* solo adquieren significación de manera situacional, la autenticidad de estas propuestas depende del modo en el que se perciben los discursos que generan. De ahí la importancia que en el texto se le da a la crítica, la cual funciona como un contrapeso frente al cual medir las propuestas de cada banda y su recepción.

Es innegable que hay algunos aspectos mejorables, tanto en la edición como en el propio contenido. Así, se echan en falta descripciones más precisas sobre la naturaleza de algunas de las categorías manejadas (como *new wave*) o sobre los modelos internacionales del *revival glam* desde los 90, como Suede o Placebo. Del mismo modo, el análisis realizado a “Vieja leyenda” de Paco Clavel se desmerece al no dejar claro en ningún momento que se trata de una versión de una canción popularizada por Juanito Valderrama y Dolores Abril. Algo similar ocurre cuando se habla de Glamour to Kill sin mencionar el impacto que la música industrial tiene en su propuesta o cuando se dice, de manera un tanto desafortunada, que en Las Nancys Rubias solo había una mujer, ignorando el género autodeterminado de la propia Susie Pop.

A pesar de estas matizaciones, es innegable que nos encontramos ante un libro fundamental para entender las músicas populares urbanas en España. Un libro que, probablemente, con el tiempo, termine adquiriendo estatus de clásico, especialmente por su carácter pionero, su cuidado manejo de referencias y su perspectiva flexible a la hora de abordar un objeto de estudio tan complejo y poliédrico como el *glam-rock* y sus derivaciones.

Al mismo tiempo, este libro no habla solo del *glam-rock*. Consigue, partiendo de un caso de estudio concreto, arrojar luz sobre periodos muy diversos de la música española. La audacia de plantear una investigación que transita por cinco décadas diferentes es algo que esperamos se vea con más frecuencia en los trabajos de otros autores, ya que solo así, al poner a dialogar diferentes épocas entre sí, adquiriremos una plena comprensión del devenir del fenómeno estudiado y, por encima de todo, de nuestro pasado musical.

**Ugo Fellone**

<https://orcid.org/0000-0002-7131-511X>

[ugo.fellone@campusviu.es](mailto:ugo.fellone@campusviu.es)

Universidad Internacional de Valencia