

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
Grado en Historia y Ciencias de la Música



# **CANCIÓN, PERFORMANCE Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN LA “MOVIDA” MADRILEÑA**

**Trabajo fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la  
Música por

**GAIA GÓMEZ PINO**

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

Julio de 2015

Curso Académico 2014 - 2015



**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
Grado en Historia y Ciencias de la Música



# **CANCIÓN, PERFORMANCE Y ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN LA “MOVIDA” MADRILEÑA**

**Trabajo fin de Grado**

Presentado para la obtención del Título de Graduado en Historia y Ciencias de la  
Música por

**GAIA GÓMEZ PINO**

Realizado bajo la dirección del profesor Iván Iglesias Iglesias

Curso Académico 2014 - 2015

**El autor**

**Vº Bº del tutor**



## RESUMEN

---

El presente Trabajo de Fin de Grado es una aproximación a las cuestiones de género y ruptura de estereotipos –especialmente sexistas– en la música popular urbana de la Transición a la democracia, centrada en el contexto de la Movida madrileña (entre finales de los años setenta y finales de los ochenta del siglo XX). Su objetivo principal es analizar cómo a través de la música se fueron rompiendo los roles sexistas existentes en la anterior etapa franquista, además de desafiar ciertos tabúes sobre cuerpo y la sexualidad. Para ejemplificar todo ello, analizo varias actuaciones en directo de artistas relevantes dentro de este contexto musical de la Movida, como fueron Alaska, Tino Casal, el grupo Vulpes y el dúo formado por Pedro Almodóvar y Fabio McNamara, prestando atención tanto a las letras, como a la música y a la *performance*.

**Palabras clave:** España; Transición; Movida; género; sexualidad; *performance*.



*Dedicado a todos aquellos que no aceptan  
todos los estereotipos que impone la sociedad.*



*Si aceptas las formas convencionales, te condenas a ser uno de tantos.*

John Lydon



# ÍNDICE

---

Listado de abreviaturas.....	12
Listado de ilustraciones.....	13
<b>Introducción.....</b>	<b>15</b>
Tema, justificación y objetivos.....	15
La Transición española y la Movida: política y sociedad.....	20
Estado de la cuestión.....	25
Marco teórico.....	28
Metodología y estructura.....	31
<b>1. Capítulo 1: La ruptura de estereotipos femeninos en la Movida madrileña.....</b>	<b>33</b>
1.1. Los derechos de la mujer.....	33
1.2. La Movida y las cuestiones de género.....	35
1.3. El escándalo de Vulpes.....	39
1.4. La figura de Alaska.....	43
<b>2. Capítulo 2: La homosexualidad y la música glam de la Movida.....</b>	<b>53</b>
2.1. La comunidad homosexual y sus derechos en España.....	53
2.2. La “pluma” durante la Transición.....	56
2.3. Influencias de la escena glam exterior.....	57
2.4. El glam en la Movida madrileña: Almodóvar/McNamara y Tino Casal.....	60
<b>Conclusiones.....</b>	<b>71</b>
<b>Fuentes y Bibliografía.....</b>	<b>75</b>
Fuentes videográficas.....	75
Recursos en línea.....	75
Bibliografía.....	76

## LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

---

BOE	Boletín Oficial del Estado
CESFA	Centro de Estudios para la Familia
EMI	The Electrical and Musical Industries
ETA	“Euskadi Ta Askatasuna”, grupo armado de ideología nacionalista vasca
ETB 2	Euskal Telebista (segundo canal de la televisión pública del País Vasco)
FAGC	Front d’Alliberament Gai de Catalunya (Frente de Liberación Gay de Cataluña)
LG	Comunidad de Lesbianas y Gais
PCE	Partido Comunista de España
PSOE	Partido Socialista Obrero Español
RAE	Real Academia Española de la Lengua
RNE	Radio Nacional de España
RTVE	Radio Televisión Española
TFG	Trabajo de Fin de Grado
Trad.	Traducción
UCD	Unión de Centro Democrático

## LISTADO DE ILUSTRACIONES

---

Imagen 1. Manifestación por el derecho al aborto en la Transición.

Imagen 2. Portada del sencillo de Vulpess, *Me gusta ser una zorra/Inkisición* (1983).

Imagen 3. Alaska.

Imagen 4. Alaska con la vestimenta de la *performance* del videoclip de “A quien le importa”, 1986.

Imagen 5. Manifestación por la amnistía de gais y lesbianas y por la derogación de la Ley de Peligrosidad Social de esta comunidad. Barcelona, 26 de junio de 1977.

Imagen 6. Marc Bolan.

Imagen 7. David Bowie representando al personaje de Ziggy Stardust, 1973.

Imagen 8. Pedro Almodóvar.

Imagen 9. Fabio McNamara travestido.

Imagen 10. Tino Casal.

Imagen 11. Tino Casal vestido para una actuación, 1988.



# INTRODUCCIÓN

---

## Tema, justificación y objetivos

Las décadas de los sesenta y setenta no solo fueron destacables por su ruptura de estos roles sexistas, sino que también se caracterizaron por ser una época en la que se produjo una especie de apertura al mundo o “internacionalismo” en el que se buscó un lenguaje compartido. Esta intención unificadora encontró sus orígenes en el movimiento *beat* estadounidense de los años cincuenta, que a su vez estuvo influenciado por los artistas bohemios e intelectuales franceses que tomaron los valores existencialistas de Jean-Paul Sartre. El movimiento se popularizó de la mano de escritores como Jack Kerouac y Allen Ginsberg. Sus intereses centrales giraban en torno al anarquismo romántico, el misticismo oriental, la poesía, el jazz y las drogas (concretamente, la marihuana y el LSD).

Estos movimientos que surgieron también podrían englobarse dentro del término contracultura o cultura *underground*. Dicho término hacía alusión a un grupo de jóvenes que no se conformaban con los parámetros sociales de la época y establecieron una ruptura con los conceptos tradicionales de profesión, familia, educación y moral. En torno a todo esto aparecía la concepción de un estilo de vida en el que predominaba la libertad personal. Las dimensiones de la cultura *underground* se centraron principalmente en dos focos, un grupo británico y otro, predominante, estadounidense. El primero se centró en la protesta política y en un desafío constante a la cultura dominante, y el segundo se identificó más con la oposición a la guerra de Vietnam y la explotación racial y económica.

En la segunda mitad de los sesenta estas protestas de jóvenes estudiantes se hicieron más notables, demandando unos cambios sociales y políticos más profundos. Estas olas reivindicativas se extendieron desde Estados Unidos hasta Japón, Alemania, Francia, Italia y Gran Bretaña. El papel que tomó la música para hacer eco de estas protestas internacionales también fue relevante y fueron varios los estilos que intentaron expresarlas. Junto al rock progresivo, también el rock psicodélico estuvo en boga, con una orientación hacia las drogas que compartía el movimiento hippie.

Una esfera social en la que destacó la denuncia y creatividad de la cultura *underground* fueron los conflictos y los estereotipos de género, especialmente respecto al papel social subordinado de la mujer al hombre, un tema que continua en auge hoy en día. Sheila Whiteley señala la década de 1970 como la época en la que los grupos feministas se unieron en una búsqueda de teorías que explicaran el porqué de esta opresión, ante la necesidad de alcanzar la igualdad ante los roles de género y abandonar el papel relegado de la mujer ante al género masculino. Fue en aquella época cuando la sociedad adquirió una mayor conciencia sobre los problemas de género y el sexismo. Aquí tomó un papel relevante la Segunda Ola feminista, cuya lucha planteó la igualdad de la mujer ante la ley, la equiparación de sexos en la remuneración laboral, el control sobre la imagen y el cuerpo femeninos, y el acceso de la mujer a la educación y cultura. Dichas teorías terminaron planteando problemas, pues se centraron en la sexualidad, reproducción y maternidad de ejemplos que reflejaban experiencias exclusivas de mujeres blancas, de clase media y heterosexuales, que fueron las que predominaron en esta Segunda Ola feminista. Por lo tanto, no se tuvo en cuenta una teoría social universalista que pudiera englobar más aspectos y tuviera en cuenta la diversidad cultural, social y sexual<sup>1</sup>.

Bajo este movimiento *underground* también surgió la Movida en España, entre finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. Este fenómeno cultural personificó el cambio y la llegada de la modernidad social en la España posterior al régimen franquista. La Movida madrileña es hoy en día un referente esencial de la cultura española, un momento de cambio radical tanto a nivel estructural como expresivo. Parafraseando a Teresa Vilarós, se puede considerar como el resultado de la confluencia de toda una serie de cambios políticos, culturales y económicos en los que se enmarcaron el desarrollo de valores, expectativas y prácticas de una generación joven que, liberada de la losa del franquismo, conectada con otros jóvenes de otros países y con una capacidad de gasto en expansión, se lanzó a vivir el presente<sup>2</sup>.

El término “Movida” surgió alrededor de dos elementos: el primero fue la droga, ya que el hecho de buscar a un traficante y conseguir droga era “una movida”; el

---

<sup>1</sup> Sheila Whiteley, *Women and popular music* (New York: Routledge, 2000), 2.

<sup>2</sup> Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española, 1973-1993* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998), 25.

segundo elemento fue la música, identificando la expresión con un concierto o simplemente con un sitio en el que hubiese gente y acción. De esta manera definieron el término de *movida* relacionado con las drogas dos de sus protagonistas más conocidos, el fotógrafo Alberto García Álix y la periodista Paloma Chamorro:

La *movida*, en los 70, era cuando queríamos ir a comprar chocolate [hachís] dos amigos que nos habíamos encontrado en una exposición o en un concierto. Eso era hacer una *movida* y no otra cosa. De cuando empieza la palabra a escribirse con mayúsculas, a entrar en negocios políticos, en subvenciones y en solicitudes, no sé nada. [...] La palabra *movida* se usaba para todo. Todo el mundo estaba en el ajo de que todo el mundo estaba haciendo cosas. Pero de donde venía era de la droga, de ir a pillar: “Tengo una *movida* y luego te veo”... Después empieza a usarse como comodín<sup>3</sup>.

Aunque Madrid fue el núcleo central y más conocido, la Movida fue excepcionalmente vital en Vigo, Barcelona y Bilbao. También, en menor medida, en otras ciudades como Valencia y Sevilla. Cada una tuvo unas características propias, aunque persiguiendo los mismos objetivos<sup>4</sup>. En general, fueron gente muy joven, con inquietudes artísticas e intelectuales y debido a su formación, en unos casos, y a su capacidad económica, en otros, fueron capaces de establecer contacto con las últimas tendencias del Reino Unido o Estados Unidos a través de publicaciones o viajes. Se iniciaron nuevas propuestas y se desnaturalizaron otras. Tuvieron que mediar una serie de estructuras productivas, industrias culturales e iniciativas que catapultaron al movimiento hacia la masividad. Este recorrido poseyó unos rasgos identificativos acordes con el discurso que los promocionaba. Su ruptura simbólica con los códigos estéticos del pasado, su espontaneidad e inmediatez, su invitación a vivir el presente, comulgaban con la estrategia discursiva emergente en el ámbito del poder. La Movida se utilizó como imagen de la joven democracia española<sup>5</sup>.

La causa originaria de este grupo fue situarse frente a diversas tendencias del momento como los cantautores políticamente comprometidos (Luis Eduardo Aute, Víctor Manuel, Joaquín Sabina...), el rock sinfónico (Burning), el rock andaluz (Triana)

---

<sup>3</sup> Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí* (Madrid: Velecio, 2006), 27.

<sup>4</sup> José Manuel Lechedo, *La Movida: una crónica de los 80* (Madrid: Algaba, 2005), 230.

<sup>5</sup> *Ibidem*, 17.

y el *rock laietano* catalán (Compañía Eléctrica Dharma, Orquesta Mirasol...), estilos punteros en el estrecho marco del *underground*, mientras que las listas comerciales estaban dominadas todavía por la canción española, los ídolos de fans adolescentes y la música disco. Genéricamente, lo llevaron a cabo rechazando la ideología de izquierdas y el compromiso político, con nuevos referentes estéticos fuertemente internacionalizados, nuevas estrategias y prácticas, marcadas por la amplia presencia de los medios de comunicación y las industrias culturales, cambiando los códigos políticos, estéticos y éticos, transformando el concepto de cultura y los valores. Musicalmente, tomaron elementos de su entorno cercano para utilizarlos en el contexto primero madrileño y luego español<sup>6</sup>.

Ante todo este panorama reivindicativo es curioso que la figura de la mujer en esa época, en este caso de la mujer cantante en la contracultura, continuara relegada y tomada como un mero entretenimiento, casi llevada hacia la marginación, ya que la música popular urbana seguía gobernada por un sistema que establecía estereotipos y modelos femeninos que restringían sus capacidades de acción. Como señala Sheila Whiteley, en esta época, en Estados Unidos y el Reino Unido, intérpretes femeninas del mundo del rock como Joan Baez, Buffy St. Marie, Mary Travers (de Peter, Paul & Mary), Mama Cass, Grace Slick y Janis Joplin, entre otras, tanto por su estilo de vida como por su fama, se pueden considerar como catalizadores para las nuevas generaciones de mujeres dentro de la escena musical. Su lucha para hacerse un hueco en el panorama musical masculino predominante, su búsqueda de una nueva identidad sexual y su reivindicación de la igualdad les granjeó numerosos problemas. Lejos de ser vistas como iguales ante sus compañeros varones, fueron condenadas por ser diferentes y relegadas a un papel secundario respecto a los grupos masculinos de la época (The Beatles, Donovan, Rolling Stones, The Doors...)<sup>7</sup>.

Otro conflicto de género que sigue levantando polémicas hoy en día es el de la homosexualidad. Bien es sabido que ha tenido un largo recorrido en la historia del cine, la literatura y el teatro, así que es lógico que no ocupara un papel menos relevante en la música. Con su discurso basado en la heterogeneidad, la música popular urbana de los años setenta jugó un papel muy importante a la hora de establecer y reivindicar una

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, 37.

<sup>7</sup> Whiteley, *Women and popular music*, 22-24.

identidad homosexual propia y respetable. En concreto, el punk y el glam rock fueron los estilos elegidos como expresión de estos colectivos homosexuales para hacer una fuerte crítica a las convenciones y estereotipos heterosexuales. Dentro del punk, cabe destacar bandas como Tribu 9 y The Haggard como propulsoras de la música del colectivo homosexual<sup>8</sup>. Algo similar ocurrió en España, especialmente con la Movida y los inicios del grupo *Kaka de Luxe*.

En cuanto al glam rock, frente al rock psicodélico de la época enfatizó más la teatralidad y la diversión en vez del virtuosismo musical y el poder de la música para transformar la política global. Marc Bolan y David Bowie fueron los músicos pioneros que iniciaron y consolidaron dicho género, sirviendo de puente con el rock psicodélico y como figuras de transición hacia el primer estilo post-rock de los setenta de una manera transgresora respecto al género y la sexualidad. Bolan y sus grupos, primero Tyrannosaurus Rex y posteriormente T.Rex, se convirtieron en la representación escénica y musical del panorama underground londinense de finales de los sesenta, rompiendo con los roles vocales y estéticos masculinos; mientras que, años después, David Bowie creando el icono del glam, Ziggy Stardust, un extraterrestre bisexual, fue un paso más allá que Bolan, creando a través de la performatividad un nuevo concepto de identidad sexual<sup>9</sup>.

El *glam* no solo dio importancia al músico, sino también a su estética (fue algo que empezó a encajar como un elemento más de la música), en concreto una estética que se articulará hacia la creación de una identidad propia, normalmente homosexual, lo que apuntaba a una subversión del conservadurismo posterior a la década de los sesenta<sup>10</sup>. Este género abrió un espacio hacia la experimentación de la masculinidad, especialmente desde artistas masculinos, aunque cabe destacar la figura de la cantautora y bajista Suzi Quatro. Esta se reveló ante la perspectiva andrógina del glam rock masculino británico durante la década de los setenta, adoptando múltiples roles en sus actuaciones, tanto masculinos como femeninos, heterosexuales y homosexuales<sup>11</sup>. En el panorama español, los homosexuales fueron un colectivo fuertemente marginado por el

---

<sup>8</sup> Sheila Whiteley, *Queering the popular pitch* (New York: Routledge, 2006), xiii-xv y 4.

<sup>9</sup> *Ibidem*, 71-72 y 106.

<sup>10</sup> *Ibidem*, 228.

<sup>11</sup> *Ibidem*, 195 y 222.

franquismo (y también por los denominados “progres”). En esta época encontraron el gusto por la provocación y del exceso del glam. Fouce señala el travestismo de Pedro Almodóvar y Fabio McNamara, la apariencia andrógina de Santiago Auserón o la afición de Alaska por los ambientes travestis y gays, algo en lo que profundizaré más adelante.

Los trabajos dedicados a la música popular urbana en España durante la Transición han prestado menos atención a las cuestiones de género en la música del momento y, en concreto, a la ruptura de estereotipos sexistas. En la etapa anterior - marcada por la dictadura de Franco-, dichos estereotipos se encontraban bien arraigados en la tradición que se había impuesto, y la Movida reaccionará contra esas inercias previas. Así pues, este Trabajo de Final de Grado pretende ahondar más en estas cuestiones de género, centrándome por un lado en los prototipos femeninos y por otro en el colectivo homosexual, que tanto eco tuvo en esta época. Mi objetivo principal es hacer un primer acercamiento a estas cuestiones de género a través de los vínculos entre la música y los factores sociales, culturales y políticos que se produjeron en este momento de cambio y transición que sufrió España.

### **La Transición española y la Movida: política y sociedad**

Para evitar hacer estudio bibliográfico general sobre la Transición española y la Movida, que dado el interés editorial por ambos fenómenos podría ocupar cientos de páginas, haré primero un breve repaso por los principales eventos y mediaciones sociales de sus inicios. Espero que esa base sirva luego para centrarme únicamente en un estado de la cuestión de los estudios sobre género y música en este período.

La Transición a la democracia en España no tiene una cronología definida. Aquí optaré por la de Teresa Vilarós, que ha formulado una de las más amplias: abarca el período comprendido entre 1973 –año del asesinato del entonces presidente del Gobierno, Luis Carrero Blanco– y 1992 –fecha simbólica por la firma del tratado de Maastricht con la consecuente inserción definitiva de España en la Unión Europea<sup>12</sup>. En el lado opuesto, los historiadores de la política suelen circunscribir la Transición a la etapa 1975-1978, entre la muerte del General Franco y la promulgación de la nueva

---

<sup>12</sup> Vilarós, *El mono del desencanto*, 1.

Constitución, aunque mucho la amplían hasta 1982, inicio del primer gobierno socialista<sup>13</sup>. Fue a partir de la muerte de Franco, en 1975, cuando España comenzó un período de notables cambios como la legitimación de partidos, apertura empresarial entre naciones, negociación de autonomías y otras demandas. En los contextos social y político, esta etapa supuso una “puesta al día” y una posibilidad de que el resto de Europa descubriera todo aquello que cuarenta años de dictadura habían reprimido.

La política que se llevó a cabo estos años siguió una especie de “pacto de olvido” de la guerra civil y de amnistía del franquismo que permitieron pasar de una dictadura brutal y aislada a una apertura económica, cultural y política<sup>14</sup>. A raíz de esto surgió una especie de “desencanto”: las generaciones más jóvenes decidieron no implicarse en el contexto político y rechazaron la ideología de izquierda que estaba llevando el gobierno<sup>15</sup>. Se pretendió alcanzar un “todo está permitido” ya que en el régimen se había vivido bajo la premisa de un “todo está prohibido”. La nueva libertad supuso la creación de nuevos valores, tanto para los que lo vivieron como adultos como para las generaciones más jóvenes. Estos valores aparecerán influenciados por un rechazo a lo anterior, las costumbres o modas, la búsqueda de un lugar en la sociedad o la negación a ella, junto con un sentimiento de evasión como única manera posible de diversión<sup>16</sup>. Buscaron establecer un cambio de todos los códigos que impuso el gobierno democrático y, sobre todo, se produjo una gran ambición por asimilar elementos culturales extranjeros. La crisis que sufrieron los jóvenes de los años setenta debido al paro, la recesión económica y la búsqueda de empleo llevaron a un rechazo de las modas y culturas de las generaciones predecesoras. Entre los setenta y los ochenta la moda tendió hacia la marginalidad. Se crearon subculturas que mantuvieron elementos comunes como la noche, el alcohol, las drogas, el sexo, el lenguaje, la música o mirar la vida desde una perspectiva de juego y disfrute, sin responsabilidad<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> Cayo Sastre García, *Transición y desmovilización política en España (1975-1978)* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 1997); Álvaro Soto, *La Transición a la democracia: España, 1975-1982* (Madrid: Alianza, 1998); Javier Tusell, *La transición a la democracia: España, 1975-1982* (Madrid: Espasa, 2005).

<sup>14</sup> Paloma Aguilar Fernández, *Memoria y olvido de la guerra civil española* (Madrid: Alianza, 1996).

<sup>15</sup> Vilarós, *El mono del desencanto...*, 4-8.

<sup>16</sup> Carlos José Ríos Longares, *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones* (Alicante: Agua Clara, 2001), 21.

<sup>17</sup> *Ibidem*, 17 y 18.

La apertura política en España llegó en el año 1978 con la nueva Constitución y la legalización de los partidos políticos un año antes, aunque también fue un año marcado por asesinatos que enfatizaron la inestabilidad que estaba sufriendo el país. 1979 fue un año de mejoras económicas, la UCD ganó de nuevo las elecciones generales y PSOE y el PCE consiguieron la mayoría de las alcaldías tras las elecciones municipales. Aun así, ETA seguía presente, dejando un rastro de 78 asesinatos. Entre 1980 y 1982 el sentimiento de malestar aumentó, junto con el intento de golpe de Estado del teniente coronel de la Guardia Civil Antonio Tejero, durante la votación para la investidura de Leopoldo Calvo Sotelo como sucesor del anterior presidente del gobierno, Alfonso Suárez. Sin embargo, a partir de 1982 con el primer gobierno socialista (1982-1986), se frenó notablemente este sentimiento de inestabilidad social, se legalizó el aborto, se despenalizó la transexualidad y la esterilización, y se inició una colaboración antiterrorista con Francia. Todo este cambio hacia una consolidación de la democracia también se plasmará en todos los ámbitos de la vida social y, sobre todo, cultural<sup>18</sup>.

Para centrar la historia de la Movida madrileña parece necesario hacer un breve recorrido por sus años más notables. Suele remarcarse el año 1977 como el comienzo del grupo originario de la Movida madrileña en torno al Rastro y a la cultura *underground*. Por un lado, figuras como Fernando Márquez, Enrique Sierra y Alaska se dedicaban al punk dentro del colectivo “La liviandad del imperdible”. Existía también la Cascorro Factory, donde Alberto García-Alix y Ceesepe “pirateaban”, traducían y vendían cómics *underground* estadounidenses. En su puesto del Rastro vendían también los barceloneses *Star* y *La Piraña divina*, junto con fanzines como *El carajillo vacilón*<sup>19</sup>. El año 1979 supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la Movida por la apertura de nuevas salas como *El Sol* y *La Vía Láctea* que se disputaban entre los nuevos grupos: Paraíso, Zombies, Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Mamá, Aviador Dro y sus Obreros Especializados...

También los medios de comunicación jugaron un papel importante a la hora de difundir la música de estos grupos. Radio Nacional de España creó la emisora Radio 3, dedicada exclusivamente a la cultura juvenil y a la música pop, junto con Onda Dos de

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, 21, 23 y 24.

<sup>19</sup> Fouce, *El futuro ya está aquí*, 22.

Radio España. La industria musical española estaba en manos de unas pocas discográficas que ocupaban todo el mercado, la española Hispavox y las multinacionales Ariola, EMI y CBS<sup>20</sup>. La primera, en los inicios de la década de los ochenta, comenzó a contratar a estos nuevos grupos madrileños y así surgió la creación de nuevas discográficas que hicieron la competencia como Zafiro, RCA, Polydor o Movieplay.

Uno de los acontecimientos que se ha tomado como germen y primera presentación colectiva de la Movida al público fue el homenaje a Canito en 1980, batería del grupo Tos, fallecido en un accidente de circulación. Fue un concierto en la Escuela de Caminos en el que tocaron los grupos Nacha Pop, Alaska y los Pegamoides, Paraíso y Los Secretos, retransmitidos en directo por Onda Dos y Popgrama (TVE 2). Otro año simbólico fue 1981 por la apertura de una sala fundamental para la Movida, el Rock-Ola. Paralelamente siguieron surgiendo nuevos grupos, tanto dentro del ámbito de la Movida como fuera de él, en el cual aparece un grupo que fue una referencia indiscutible para el pop español: Mecano. El incremento de nuevos grupos conllevó la aparición de sellos independientes: DRO, Twins, GASA, Tres Cipreses y Nuevos Medios, entre otros. Estos nuevos sellos sufrieron una profunda crisis y empezaron a decaer un año después de su creación, llegando casi a desaparecer o ser absorbidos por otros con más poder<sup>21</sup>.

En 1983 surgieron dos programas de Televisión Española fundamentales para el desarrollo de los grupos de la Movida: *Caja de Ritmos* y *La Edad de Oro*. El primero constituía un espacio casi del todo musical y más juvenil. Se emitía los sábados por la mañana y estaba dirigido por el famoso periodista de Radiotelevisión Española Carlos Tena. Fundamentalmente, su equipo se movía, no solo por Madrid, sino también por todo el país dando a conocer las *movidas locales* y fue el primer intento serio de dar a conocer la importancia del rock de la periferia. El segundo, dirigido y presentado por la

---

<sup>20</sup> Eduardo Viñuela Suárez. *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado* (Madrid: ICCMU, 2010), 54.

<sup>21</sup> Fouce, *El futuro ya está aquí*, 24.

periodista Paloma Chamorro, mostró durante tres años la imagen de grupos y ambientes que se vivían en Madrid<sup>22</sup>.

En 1985 la Movida queda establecida como la imagen del nuevo Madrid y, por ende, de toda España, por su carga simbólica de modernidad. Revistas y periódicos internacionales le dedicaron varios reportajes. A pesar de todo esto, este año supuso el fin de *La Edad de Oro* en TVE y el cierre de la sala Rock-Ola. *La Luna de Madrid* dejó de publicar al sufrir una profunda crisis. Un año después falleció el alcalde madrileño Tierno Galván, gran impulsor de la Movida y símbolo también de la política de apertura<sup>23</sup>.

La Nueva Ola también compartió la idea de europeizarse que promovía la política española. Dentro del contexto cultural existió un rechazo hacia toda la tradición y se buscaron tendencias novedosas que provenían del exterior. Fueron dos los elementos que tomó la juventud española de la época, y que también afectaron a la Movida: el pop, derivado del Pop Art, y la modernidad. La etiqueta de moderno o, mejor dicho, de postmoderno, fue rápidamente asumida por la Movida desde su nacimiento<sup>24</sup>. La ruptura de referentes la llevaron a cabo con el rechazo a la historicidad, la crítica de dogmas, el hedonismo y el constante interés por lo nuevo hicieron que se tratara de estar “a la última”. En palabras de Borja Casani, director de *La Luna de Madrid*:

Se trata de un lenguaje oculto, manejado por una tribu de personas, que te atrae porque no sabes lo que es. Eran los mitos de lo no conocido respecto a una cultura anterior de sobras conocida, o sea, lo que habías estudiado en el bachillerato (...). Todo el resto era vacío. Y de pronto empieza a surgir un lenguaje mágico, extrañísimo, internacional. Era una generación fascinada por lo nuevo, donde todo el mundo estaba a la última, extrayendo cosas de un conocimiento iniciático”<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Kiko Mora y Eduardo Viñuela (eds.) *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación* (Lleida: Universitat de Lleida, 2013), 111.

<sup>23</sup> *Ibidem*, 25.

<sup>24</sup> *Ibidem*, 37.

<sup>25</sup> Jose Luis Gallero Díaz, *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. (Madrid: Ardora, 1991), 68.

## Estado de la cuestión

Son muchos los estudios dedicados a la Transición española y a la Movida madrileña como fenómeno cultural y musical, pero la mayoría de ellos son crónicas superficiales o conjuntos de anécdotas que no profundizan en cuestiones de género y, en especial, en la ruptura de estereotipos desde la música. Un ya mencionado e influyente libro de José Manuel Lechedo me ha aportado algunos datos interesantes sobre todo este fenómeno *underground* a través de lo que se escribió en la prensa, pero todo desde una perspectiva y forma poco académicas<sup>26</sup>.

He considerado como libros de referencia los ya citados de Teresa Vilarós<sup>27</sup> y de Héctor Fouce<sup>28</sup>. En el primero, Vilarós hace un estudio sociocultural completo de la Transición española. Dedicar un capítulo al fenómeno cultural homosexual o de la “pluma”, como ella lo llama siguiendo la terminología de la época, un colectivo que en esos años reivindicó unos derechos hasta entonces reprimidos por la inmediata etapa anterior, la dictadura franquista, en especial a través del cine. He complementado estos capítulos con un artículo de Alberto Mira que relaciona las características de la “pluma” homosexual con la cultura *camp* desde la década de los veinte del siglo pasado hasta la Transición, plasmando su influencia en la Movida<sup>29</sup>.

No obstante, en el estudio de Vilarós no se hace mención específica a la música, y no se encuentra casi nada relacionado con la figura de la mujer. Lo mismo ocurre con un número reciente del *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, en el que diversos autores hacen un panorama general de la Movida en el que el estudio concreto de la música está casi ausente<sup>30</sup>. Un artículo de Jorge Pérez en un libro reciente sobre la Movida (derivado del citado número del *Journal of Hispanic Cultural Studies*) trata cuestiones de homosexualidad en la música de esta época, pero a través de las letras de

---

<sup>26</sup> Lechedo. *La Movida*.

<sup>27</sup> Vilarós, *El mono del desencanto*.

<sup>28</sup> Fouce. *El futuro ya está aquí*.

<sup>29</sup> Alberto Mira. “Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar”, en *Almodóvar: el cine como pasión* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005).

<sup>30</sup> William Nichols (ed.), “Special Section: La Movida de Madrid”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13 (2009): 105-181.

las canciones<sup>31</sup>. El manual de Héctor Fouce es uno de los pocos estudios académicos que he encontrado sobre la Movida que tratan extensivamente la música. El libro, derivado de su tesis doctoral, se centra sobre todo en aspectos sociales y musicales del fenómeno *underground* de la Movida. Como escribe el propio autor:

Éste no es [...] uno más de los muchos libros escritos sobre la Movida por fans o protagonistas. Ni estuve allí ni era un fan en busca de detalles morbosos sobre mis ídolos. A lo largo de la investigación me terminé de enamorar de algunos grupos, terminé harto de otros y descubrí nuevas formas de entender a unos pocos más. Pero ésa fue mi experiencia como oyente: como analista, cada día me interesa más la Movida en tanto reflejo de una época extraordinaria de cambios, modernidad y esperanza. [...] Una investigación sobre la Movida madrileña [...] [sirve para] orientar la vista hacia el origen de diversos hechos que amplían su alcance hasta la actualidad<sup>32</sup>.

Fouce no sólo explora las conexiones sociales de la música de la Movida de manera general, sino que también las relaciona con letras de canciones de diferentes grupos. En cambio, el análisis del estilo musical y de la *performance*, que son dos de las perspectivas que más me interesan aquí, están prácticamente ausentes en este libro. Lo mismo ocurre con un libro de Carlos José Ríos Longares que contiene referencias muy generales de la situación cultural en España y, sobre todo, en la Movida, a través de las letras de las canciones, y que llega a interpretaciones poco rigurosas<sup>33</sup>.

Otros estudios más generales, como los de Sheila Whiteley y Philip Auslander sirven para relacionar este fenómeno español con el panorama internacional e incidir en las cuestiones de género y *performance*, tanto a nivel social como musical<sup>34</sup>. El primero hace un recorrido por la lucha feminista de mediados del siglo XX, en especial en Estados Unidos, relacionándolo también con mujeres cantantes y cómo estas han ido buscando un hueco en una industria mayoritariamente dominada por hombres. Aun así,

---

<sup>31</sup> Jorge Pérez, “Queer Traces in the Soundtrack of *la Movida*”, en William J. Nichols y H. Rosi Song (eds.), *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future* (Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 2014), 135-154.

<sup>32</sup> *Ibidem*, 17 y 18.

<sup>33</sup> Carlos José Ríos Longares. *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones*. (Alicante: Editorial Agua Clara, S.L., 2001).

<sup>34</sup> Whiteley. *Women and popular music*; Philip Auslander. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. (Ann Arbor: University of Michigan, 2006).

Whiteley dedica más su estudio a las cantantes a partir de los años noventa, por lo que toda esa parte no ha tenido cabida en este trabajo.

En el panorama musicológico se pueden encontrar dos libros que desarrollan la historia cultural del glam, uno de Van Cagle y otro de Barney Hoskyns<sup>35</sup>, pero ha sido el citado libro de Philip Auslander quien ha puesto académicamente de relieve el glam como género musical y performativo. Auslander se centra en el panorama londinense, haciendo todo un estudio de la música glam, en especial de las figuras de Marc Bolan, David Bowie y Suzi Quatro, que tanto influirán en la música y estética de la Movida. Este libro será clave a la hora de establecer las conexiones entre la *performance* del glam de Bolan y Bowie y la del dúo Almodóvar-McNamara o Tino Casal, de los cuales realizaré un estudio en este trabajo. Auslander se centra en lo que hacen los músicos del glam como *performers* –los significados que crean a través de sus actuaciones y los medios que utilizan para crearlos<sup>36</sup>.

Sobre el apartado dedicado a mujeres, además de Vilarós (anteriormente mencionado) también me he basado en el libro que han editado Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi<sup>37</sup>. Se trata de un compendio de artículos sobre la mujer en diversos ámbitos: política, historia, cine, música... De este estudio me interesan especialmente el prólogo, con un recorrido histórico por los derechos de la mujer desde el final de la Guerra Civil hasta la actualidad, y dos artículos: el segundo (“Feminismo y repercusiones sociales: de la Transición a la actualidad”), por Linda Gould Levine, y el decimosegundo (“¿Se movió la mujer tras la movida?”), por Nuria Cruz Cámara. El primero me ha ayudado a establecer un recorrido por los derechos de la mujer desde finales del franquismo hasta finales de los años ochenta. En el segundo se pueden encontrar algunos datos sobre lo que supuso la Movida para las mujeres, pero su estudio deriva más hacia el análisis de dos novelas de Carmen Martín Gaité –*Lo raro es vivir* e *Irse de casa*– con el objetivo de abordar tres temas de la época: la maternidad, las relaciones amorosas y la anorexia, pero siempre desde lo que cuentan los personajes de la escritora, por lo que no son unos datos del todo fiables.

---

<sup>35</sup> Van M. Cagle, *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol* (Thousand Oaks: Sage, 1995); Barney Hoskyns, *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution* (New York: Pockett, 1998).

<sup>36</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 2.

<sup>37</sup> Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi (eds.). *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?* (Barcelona: Icaria editorial, 2004).

Otros dos artículos que, dentro del ámbito musicológico, que me han sido útiles a la hora de establecer una relación entre mujeres, ruptura de estereotipos y música han sido uno de Laura Viñuela<sup>38</sup> y otro de la misma autora junto a Eduardo Viñuela<sup>39</sup>. Ambos son estudios muy generales, por lo que he tenido que establecer una relación más específica con la Movida madrileña. Al centrarme en la figura de Alaska como mujer que rompió los esquemas de género establecidos, me parece importante señalar que he descartado el libro de Rafael Cervera Torres por ser más biográfico y estar redactado de una forma periodística, casi parecido a una novela, en vez de algo más académico y con datos más precisos<sup>40</sup>.

### **Marco teórico**

El papel que tiene la música como creadora de identidades es una de las cuestiones centrales dentro del campo de las músicas populares urbanas. Además, cuando se incorpora a esta la perspectiva y el estudio del género es necesario conectarla con la llamada “Nueva Musicología”, que surgió a finales de los años ochenta partiendo del rechazo de la “música absoluta”, es decir, la pretensión de la música de ser autónoma del mundo que la rodea. Laura Viñuela destaca la importancia social que tiene la música para la investigación por su función como constructora de identidades. Esto, según la autora, se relaciona con la idea del musicólogo Philip Tagg por la música popular urbana ofrece, por su carácter de medio de comunicación de masas, posibilidades muy diferentes a las de las artes visuales o verbales:

La música requiere frecuentemente por su propia naturaleza un grupo de personas que se comuniquen entre ellas o con otro grupo. [...] Esto significaría que la música es capaz de transmitir identidades afectivas, actitudes y patrones de comportamiento de grupos socialmente definidos<sup>41</sup>.

---

<sup>38</sup> Laura Viñuela Suárez. “La construcción de las identidades de género en la música popular” en *Dossiers Feministes 7. No me arrepiento de nada: mujeres y música* (Universitat Jaume I: Instituto Universitario de estudios feministas y de género, 2003).

<sup>39</sup> Laura Viñuela y Eduardo Viñuela, “Música popular y género” en *Género y cultura popular. Estudios culturales 1* (Ballaterra: Edicions UAB, 2008).

<sup>40</sup> Rafael Cervera, *Alaska y otras historias de la movida* (Barcelona: Plaza y Janés, 2002).

<sup>41</sup> “Music most frequently requires by its very nature a group of individuals to communicate either among themselves or with another group [...] This should mean that music is capable of transmitting the

Partiendo de esta premisa, aunque Tagg se centre más en la música estereotipada del cine y la televisión, me parece interesante citar su idea sobre la manera en la que la música transmite o subvierte las identidades de género, para utilizarla en mi análisis posterior de la *performance*<sup>42</sup>:

Los significados y las ideologías son construidos y comunicados en los medios audiovisuales a través de categorías visuales y musicales más que a través de categorías verbales principales, en una proporción mucho mayor a ninguna alcanzado previamente en la historia de nuestra cultura”<sup>43</sup>.

Para realizar un estudio de cuestiones de género y, en concreto en este apartado, sobre mujeres, parece relevante hacer una referencia a la musicología de género, que ya desde sus orígenes planteó la necesidad de enfatizar y evaluar las prácticas y experiencias musicales de las mujeres, así como investigar las estrategias feministas desarrolladas para luchar con un discurso musical patriarcal<sup>44</sup>. La música no solo tiene el poder de reflejar la realidad de la sociedad del momento, sino que también coopera en la creación de estereotipos, es decir, las imágenes o ideas aceptadas comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable<sup>45</sup>.

Como señala Celsa Alonso, los cambios políticos y socioeconómicos que sufrió la España de los años setenta están íntimamente relacionados con la transformación del panorama musical<sup>46</sup>. El movimiento de la Nueva Ola (*New Wave*) que se inició en la década de los setenta, especialmente en Madrid, se encontró fuertemente influenciado por el punk. Pero como este fue un movimiento musical bastante heterogéneo, conviene

---

affective identities, attitudes and behavioural patterns of socially definable groups” (Viñuela Suárez, “La construcción de las identidades de género”, traducción mía).

<sup>42</sup> Laura Viñuela Suárez. “La construcción de las identidades de género en la música popular” en *Dossiers Feministes 7. No me arrepiento de nada: mujeres y música*. (Universitat Jaume I: Instituto Universitario de estudios feministas y de género, 2003), 11 y 12.

<sup>43</sup> “Meanings and ideologies are constructed and communicated in the audiovisual media in visual and musical rather than in chiefly verbal categories to a far greater extent than ever previously in the history of our cultures” (*Ibidem*, traducción de la autora del artículo).

<sup>44</sup> Laura Viñuela y Eduardo Viñuela, “Música popular y género” en *Género y cultura popular. Estudios culturales 1* (Ballaterra: UAB, 2008), 294.

<sup>45</sup> Definición de “estereotipo” por el Diccionario de la Real Academia Española (RAE), <http://lema.rae.es/drae/?val=estereotipo>.

<sup>46</sup> Celsa Alonso González. “El *beat* español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, (Madrid: ICCMU, 2005), 225.

hablar de un panorama de varias culturas musicales. Como estilos predominantes prevalecieron, entre otros, el rock, el pop melódico y el punk, que llegó a Madrid de mano de estos jóvenes de la contracultura, que con ascendencia burguesa y gran fascinación por la modernidad de Londres, desarrollaron las ideas de frescura, innovación y rechazo de lo trascendente<sup>47</sup>.

Son varios los conceptos en los que me interesa profundizar particularmente en este Trabajo de Fin de Grado: la ruptura de estereotipos, las cuestiones relativas a género y sexualidad, todo ello analizado desde el análisis formal, textual y de la *performance*. Este último concepto se ha encontrado marginado hasta hace muy poco tiempo por la llamada musicología tradicional, doblegándolo a un papel secundario respecto a la obra musical y la partitura. Para este trabajo me guiaré por la definición que da de dicho concepto Philip Auslander<sup>48</sup>, que a su vez se basa en un estudio de Nicholas Cook –“Between Process and Product: Music and/as Performance”, de 2001–. Auslander describe una obra musical como un conjunto de parámetros a través de los cuales que se produce una interacción social entre obra, músicos y público. Propone la realización de un análisis de la *performance* basado en la construcción de una identidad por parte del intérprete (lo que él llama *musical persona*)<sup>49</sup>.

El autor sugiere analizar una actuación musical como una especie de *performance* de la identidad. Esta no solo es creada por el músico y, vista y consumida por el público, sino que influyen varios factores sociales. El público influye en la creación del personaje. Expone que cada género musical constituye un marco social específico que conlleva la creación de un conjunto de convenciones que llevará, tanto al músico, como al público, a crear el personaje. De este modo, el éxito de la interpretación musical dependerá de la presentación de una identidad, una *musical persona*, dentro de un contexto social definido, y todos los elementos que crean esa identidad –aparición, música, estilo...- deben ser coherentes con la construcción de la misma<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> Héctor Fouce. *El futuro ya está aquí*, 52 y 53.

<sup>48</sup> Philip Auslander. “Musical Personae” en *The Drama Review*, 50/1 (2006): 100-119.

<sup>49</sup> *Ibidem*, 101.

<sup>50</sup> *Ibidem*, 117.

## Metodología y estructura

Para ser coherente con esta integración de textos, música y performance, he realizado mis análisis a partir de vídeos de la época, no de grabaciones sonoras. Primeramente pensaba contar con una entrevista que realizaría yo misma a Santiago Auserón, compositor y vocalista del grupo Radio Futura, para adentrarme de primera mano en la percepción de una persona que participó dentro de la Movida en las cuestiones de género y estereotipos. Al final no pudo ser, así que me serví de las entrevistas recogidas en programas de RTVE dedicados a la Movida y de la bibliografía existente.

He estructurado el trabajo en dos capítulos y cada uno, a su vez, lo he dividido en varias partes, en las que he ido de lo más general (cuestiones sociales y de derechos) a lo particular (música y género a través de análisis concretos). En el primer capítulo estudio los derechos de la mujer y la transformación que sufrieron en esa época, así como la ruptura de estereotipos femeninos que se desarrolló en la música popular urbana de la Movida, a nivel de las letras, lo sonoro y la *performance*. Para poder concretar estos vínculos entre la música y la sociedad de la Transición me he centrado en la cantante e intérprete Olvido Gara, más conocida como Alaska, el principal símbolo femenino de la Movida. El segundo capítulo está dedicado a cuestiones de sexualidad, en especial referentes al colectivo homosexual y a la influencia exterior que recibieron, junto con un análisis performativo que también ahonda en la fuerte ruptura de dichos estereotipos que tuvo este colectivo durante la Transición y en especial, dentro de la Movida. Para ello me centro en estudiar la influencia del glam rock británico en artistas como Pedro Almodóvar, Fabio McNamara y, especialmente, Tino Casal.



# CAPÍTULO 1: La ruptura de estereotipos femeninos en la música de la “Movida” madrileña

---

## 1.1. Los derechos de la mujer

Al dedicar este capítulo a la figura de la mujer, parece indispensable hacer un recorrido por sus derechos y cómo fueron cambiando desde la dictadura hasta llegar a la Transición a la democracia. Esta historia de los derechos de la mujer siempre se ha visto truncada en España por diversas causas políticas y sociales. El final de la Guerra Civil, en 1939, supuso la anulación de todos los derechos que se habían conseguido en la Segunda República –como el derecho a voto y el divorcio, entre otros. Se puso en vigor el Código Civil de 1889<sup>51</sup> y aparecieron leyes que prohibían el trabajo a la mujer y se la relegaba a un papel de abnegación y sacrificio respecto al hombre, exaltando los valores femeninos que estableció el partido único, la Falange. Al menos hasta la década de los sesenta la participación de la mujer en escenarios considerados masculinos no solo era limitada, sino que la minoría que aparecía estaba ligada a la Sección Femenina, y esto implicó un arquetipo de mujer afín al modelo del régimen franquista<sup>52</sup>. Un punto de inflexión en este recorrido histórico se marcó con la Ley de Derechos Políticos, Profesionales y Laborales de la Mujer del 22 de julio de 1961, cuyo artículo primero reconocía “a la mujer los mismos derechos que al varón para el ejercicio de toda clase de actividades políticas, profesionales y de trabajo, sin más limitaciones que las establecidas en la presente Ley”<sup>53</sup>. Estas exceptuaban su participación en las Fuerzas Armadas, la carrera judicial y en ciertos trabajos que no se consideraban propios para una mujer. Aun así, se siguió manteniendo la exigencia de la autorización por parte de los maridos para el ejercicio dejando clara la subordinación de las mujeres y el notable poder que seguí ejerciendo en estos temas la Sección Femenina.

Con la muerte de Franco en 1975 –año también significativo para el tema que nos ocupa, por su proclamación como Año Internacional de la Mujer por Naciones

---

<sup>51</sup> Consultado on-line en el BOE: <http://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-1889-4763>

<sup>52</sup> Rosalía Rodríguez López y María José Bravo Bosch (eds.), *Experiencias jurídicas e identidades femeninas* (Madrid: Dykinson, 2010), 114 - 115.

<sup>53</sup> Consultado on-line en el BOE: [http://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1961-14132](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1961-14132)

Unidas– y los primeros años de la Transición, se iniciaron una serie de importantes cambios<sup>54</sup>. La nueva ola feminista española se congregó –ilegalmente– en Madrid, dos semanas después del fallecimiento del dictador, para celebrar las Primeras Jornadas de la Liberación de la Mujer. Este acontecimiento marcó el inicio del debate de aquellos temas que también incumbían a la mujer y en los que había sido una figura marginal, como su presencia en el mundo laboral, en la sociedad o en la educación. Amparo Moreno habla así de aquel hecho:

Puede decirse que el resultado más importante de aquellas I Jornadas por la Liberación de la Mujer fue, por una parte, el haber podido celebrar un primer debate sobre la problemática de la mujer que condujo a una clarificación de posiciones y, por otra, un aumento del nivel de conciencia feminista, aun a pesar de que algunas de las participantes [...] se negaban y se negaron durante algún tiempo a calificar aquellas Jornadas como *feministas*<sup>55</sup>.

A partir de la celebración de estas jornadas, numerosos eventos feministas empezaron a manifestarse en diversas ciudades españolas, como por ejemplo las Jornades Catalanes de la Dona en Barcelona, en mayo de 1976, en las que se impartieron charlas sobre el divorcio, la igualdad de salarios o la despenalización del aborto; o la manifestación el Día de la Madre para reclamar derechos como la abolición de la cláusula de la *patria potestad paterna* o la venta libre de anticonceptivos<sup>56</sup>.

Uno de los hechos más importantes de finales de los años setenta en esta lucha por los derechos fue la concesión de la igualdad jurídica de la mujer con respecto al hombre<sup>57</sup>, reflejada del siguiente modo en el artículo 14 de la Constitución de 1978: “Los españoles son iguales ante la ley, sin que pueda prevalecer discriminación alguna por razón de nacimiento, raza, sexo, religión, opinión o cualquier otra condición o circunstancia personal o social”<sup>58</sup>.

---

<sup>54</sup> Linda Gould Levine, “Feminismo y repercusiones sociales: de la Transición a la actualidad” en *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* (Barcelona: Icaria, 2004), 59.

<sup>55</sup> Amparo Moreno, *Mujeres en lucha: El movimiento feminista en España* (Barcelona: Anagrama, 1977), 26.

<sup>56</sup> Levine, “Feminismo y repercusiones sociales”, 60.

<sup>57</sup> Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi (eds.), prólogo a *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* (Barcelona: Icaria, 2004), 7-8.

<sup>58</sup> Consultado on-line en el BOE: [http://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-31229](http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1978-31229)

Las Jornadas Feministas que se celebraron en Granada en 1979 fueron un punto de inflexión en la lucha de estos derechos, pues una vez conseguidos ciertos acuerdos que se exigieron en los primeros años de la Transición, como la reforma del Código Civil, la legalización del divorcio y el reconocimiento de derechos básicos en la Constitución, otros más complejos fueron difíciles de alcanzar, por lo que se empezó a notar una decadencia en el movimiento feminista español.

Aparte de la igualdad jurídica, también fueron remarcables otros avances que fue consiguiendo la mujer española en los inicios de la democracia, tanto en el campo laboral como en el judicial. Leyes como la del divorcio, la del aborto, las medidas de protección a las víctimas de violencia doméstica, la extensión de la educación universitaria, la igualdad jurídica o la incorporación a carreras profesionales, entre otras, de las que antes se había visto excluida, brindaron una evolución en la vida de la mujer de la época<sup>59</sup>.



Imagen 1. Manifestación por el derecho al aborto en la Transición.

## 1.2. La Movida y las cuestiones de género

De forma paralela a toda esta adquisición de derechos nombrada anteriormente, desde finales de los años setenta el fenómeno cultural de la Movida rompió con muchos de los patrones de género y tabúes sexuales establecidos. Las mujeres, y también la

---

<sup>59</sup> Cruz y Zecchi, *La mujer en la España actual*, 29.

comunidad homosexual, se encontraban ante un nuevo ambiente permisivo y de experimentación. De esta manera describió el ambiente madrileño un corresponsal francés del diario *Le Monde*:

Esta ciudad, ayer todavía arquetipo del inmovilismo, se ha precipitado a cuerpo descubierto en la movida: término que designa todo lo que se mueve, todo lo innovador, todo lo que cambia. Y aquí vemos a la capital del jansenismo convertida al hedonismo. Madrid ha rechazado a la vez todos los tabúes que la tenían encorsetada. [...] Todo en la ciudad es trepidante, frenético, desenfrenado<sup>60</sup>.

También Pedro Almodóvar, uno de los principales protagonistas de las tendencias más rupturistas de la época, recordaba años después la Movida como un proceso que comenzó representando “una imitación de la nueva ola londinense y terminó adaptada a Madrid, como una ruptura importantísima que fructificó sobre todo en las capas jóvenes<sup>61</sup>. Borja Casini, director de la revista *La Luna de Madrid*, que participó activamente en toda esta escena cultural de la Movida, aludió a ella como una evolución “desde una situación antigua a una situación nueva”, que supuso “la transformación mental de los españoles”<sup>62</sup>.

Tanto desde el punto de vista social, como cultural y político, en la España democrática ha prevalecido claramente un sistema de ideología patriarcal, deudor del franquismo, que también se ha reflejado en la denominada música popular urbana<sup>63</sup>. La mujer casi siempre había estado relegada a un segundo plano, ocupándose de las labores del hogar, de la reproducción y el cuidado de los hijos, por lo que cualquier mujer que pretendiera salir de ese espacio preestablecido y desarrollar una actividad fuera de lo normal –para la sociedad del momento–, se tenía que enfrentar a críticas que descalificaban su trabajo debido a las implicaciones sexuales que ello conllevaba en la esfera pública. Laura Viñuela y Eduardo Viñuela mencionan dos modelos totalmente extremos de roles de comportamiento para las mujeres en la música: “la «buena» (la virgen, la madre, la esposa, la fiel) y la «mala» (la prostituta, la *femme fatale*)”. La

---

<sup>60</sup> Gallero Díaz, *Sólo se vive una vez*, 21.

<sup>61</sup> Carlos José Ríos Longares. *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones* (Alicante: Agua Clara, 2001), 26.

<sup>62</sup> Gallero Díaz, *Sólo se vive una vez*, 36.

<sup>63</sup> Viñuela y Viñuela, “Música popular y género”, 296.

existencia de estos dos estereotipos ha aparecido reflejada en música numerosas veces, tanto en las letras de las canciones, como en la configuración misma de estas o, incluso, en la *performance* de los conciertos en directo o videoclips<sup>64</sup>. Los modelos de identificación femeninos en música se han encaminado hacia la expresión de la sexualidad desde un punto de vista “romántico”, guiándolos hacia una serie de valores como la fidelidad, el compromiso o el sacrificio y formando así identidades individuales. Además, no existen tantos modelos de mujeres artistas que seguir, en comparación con los modelos masculinos, y las existentes oscilan entre los dos modelos anteriormente mencionados: la «buena» que sigue los patrones establecidos y la «mala» que los rompe y puede llegar a poner en peligro la estabilidad del sistema de género que ha existido hasta el momento<sup>65</sup>. Aunque estos dos roles de género podrían resultar en la actualidad exagerados, desde mi punto de vista, sí que es cierto que se utilizaron en la etapa post-franquista para definir los papeles que adoptaba la mujer –el segundo, particularmente, subvirtiendo al primero, el que se veía correcto–, en concreto en la música y, por tanto, los utilizaré para el análisis de las canciones elegidas.

Para romper con todos estos patrones establecidos las mujeres desarrollaron estrategias de subversión que generaron modelos alternativos a los ya conocidos y aceptados por la sociedad. La primera forma de subversión ya se encontraba en las intérpretes y grupos musicales mismos por su mera existencia. En primer lugar, debido a que aparecían desestabilizando el modelo patriarcal al que se ve sometida la industria musical y ampliando las posibilidades de modelos identificatorios para otras mujeres. Esta idea se puede enlazar con la manera en la que los estereotipos negativos femeninos se ven aceptados y para romper con esta barrera hace falta que las personas que la hayan superado empiecen a funcionar como modelos para otras mujeres que quieran subvertirlos<sup>66</sup>.

Dentro de la música popular, el punk ha sido el género más reconocido para permitir a las mujeres el acceso a la música popular y romper estereotipos. Se empezó a desarrollar a finales de la década de los setenta, coincidiendo con la segunda ola

---

<sup>64</sup> *Ibidem*, 302.

<sup>65</sup> *Ibidem*, 304.

<sup>66</sup> Laura Viñuela Suárez. “La construcción de las identidades de género en la música popular” en *Dossiers Feministes* 7 (2003): 19-20.

feminista, por lo que se creó así un momento propicio para la participación de estas debido a su carácter subversivo y la poca profesionalización de los grupos. Las letras y también los nombres de los grupos que se crearon hicieron partícipe a la música popular urbana de temas que hasta entonces habían sido tabú, referentes al cuerpo femenino (menstruación, violación, anorexia, masturbación...)<sup>67</sup>. En Inglaterra el origen del punk se relacionó con la crisis económica, arrancando de la clase obrera, mientras que a Madrid llegó de la mano de jóvenes de familias con un poder adquisitivo medio-alto que estaban fascinados por la modernidad de Londres y el contraste con la cultura española de la época. Estos jóvenes viajaron a Inglaterra, compraron discos y se apropiaron de la estética que marcó este género allí<sup>68</sup>.

Además de los avances que supuso la democracia para la mujer española, el nuevo ambiente cultural permisivo que se encontró con la Movida hizo que la mujer se viera apoyada y estimulada por las ganas de experimentación. Este nuevo discurso propagado tanto en revistas como canciones y películas, fomentó la ya iniciada “revolución de las costumbres” por parte de los grupos feministas, el fin de la ideología franquista y el abandono de muchos de los tabúes sexuales que tenía la sociedad y en especial, las mujeres<sup>69</sup>. Estas empezaban pudieron empezar a formar parte de grupos musicales, componer canciones, visitar locales nocturnos, consumir alcohol (y, en ocasiones, otras drogas) y practicar una vida sexual promiscua. La Movida empezó como una necesidad de renovación y creatividad que se fue transformando rápidamente en un nuevo estilo de vida para la juventud de los ochenta<sup>70</sup>. A pesar de que la Movida también tuvo aspectos negativos, contribuyó notablemente a la mejora social de la mujer al dejarle un espacio de experimentación y ruptura con los estereotipos y restricciones anteriores<sup>71</sup>.

---

<sup>67</sup> Viñuela y Viñuela, “Música popular y género”, 312.

<sup>68</sup> Fouce, *El futuro ya está aquí*, 52.

<sup>69</sup> Nuria Cruz-Cámara, “¿Se movió la mujer tras la movida?” en *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* (Barcelona: Icaria editorial, 2004), 267 y 268.

<sup>70</sup> *Ibidem*, 269.

<sup>71</sup> *Ibidem*, 292.

### 1.3. El escándalo de Vulpes

Dentro del género punk, una canción que puso en escena una de las temáticas más provocadoras sobre la mujer, llegando incluso a ser un escándalo nacional en 1983, fue “Me gusta ser una zorra” del grupo bilbaíno Vulpes –o Vulpess, como aparecería en la portada de su single *Me gusta ser una zorra/Inkisióón*. El grupo, creado en 1981, lo integraron cuatro chicas: Loles Vázquez (guitarra), Mamen Rodrigo (voz), Begoña Astigarraga (bajo) y Lupe Vázquez (batería). En el panorama de la Movida –pero esta vez no en la madrileña– este grupo femenino pasó a la historia por aparecer en el programa de Carlos Tena de TVE, *Caja de Ritmos*, interpretando dicha canción, adaptación del conocido tema “I wanna be your dog”, de Iggy Pop and The Stooges<sup>72</sup>.

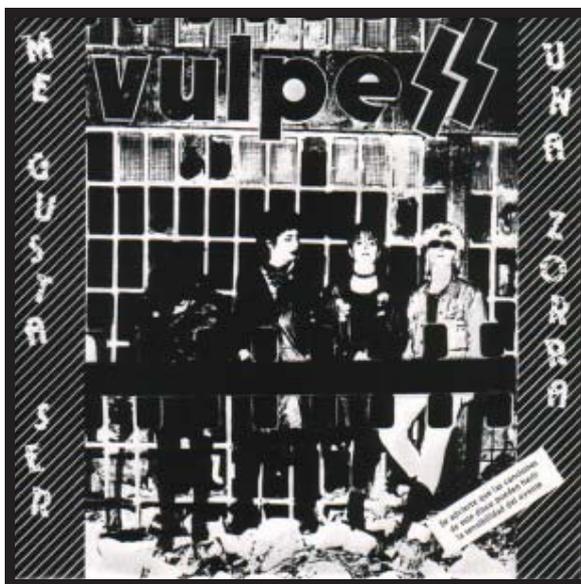


Imagen 2. Portada del sencillo de Vulpess *Me gusta ser una zorra/Inkisióón* (Munster: Dos Rombos, 1983).

Entrando en el análisis musical de la canción y su *performance*<sup>73</sup>, sigue una forma sencilla de estrofa-estribillo y un compás regular de 4/4. Más específicamente, el tema se estructura de la siguiente manera:

---

<sup>72</sup> Ana María Sánchez Catena, “¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? La imagen de la mujer a través de algunas canciones de principios de los años 80 en España” en *Mujeres, espacio y poder* (Sevilla: Arcibel, 2006), 662.

<sup>73</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=ZZBmBAe2G8g>

- Introducción: 8 compases que ya anticipan los tres acordes en los que se basa toda la canción: D, C# y B, que toca el bajo. Los dos primeros con la duración de dos pulsos cada uno (es decir, D y C en un compás) y B cuatro pulsos, un compás entero. Por lo que esta frase de dos compases, que funcionará como *riff* durante toda la canción, se repite cuatro veces. Antes de D se percibe el acorde de B como anticipación (de forma muy rápida). La batería desde el inicio acentúa con la caja el segundo y cuarto pulso, creando una pequeña sensación de inestabilidad.
- Estrofa 1: Las cuatro frases que integran esta estrofa ocupan cada una dos compases y entre cada una de ellas hay breves interludios instrumentales también de dos compases de duración sobre el *riff* inicial, con breves juegos armónicos de la guitarra eléctrica. En cuanto al estilo vocal, la cantante grita más que canta, y la melodía tiene escasas inflexiones, con un ámbito que no sobrepasa la cuarta.
- Estribillo: todo el estribillo va cantado seguido, sin breves interludios instrumentales, ocupando diez compases. La batería cambia respecto al resto de la canción marcando cada pulso durante los dos compases que duran los *ay ay ay... ¡cabrón!*
- Interludio instrumental: de diez compases con la guitarra eléctrica haciendo *power chords* sobre los acordes iniciales.
- Estrofa 2: sigue el mismo patrón que la primera estrofa.
- Estribillo
- Interludio instrumental
- Estrofa 3: siguiendo el mismo patrón que las dos anteriores.
- Estribillo: termina sin una coda final, justo al pronunciar la última palabra del mismo.

Con escasos conocimientos musicales, muy jóvenes, “maltocando” un pequeño número de canciones –como ellas mismas reconocen en una entrevista realizada a Mamen y Begoña en 2003 por ETB 2<sup>74</sup>–, con la estética punk de la época –influidas sobre todo por la estética londinense–, denunciaron en esta canción, de forma muy provocadora, la imagen estereotipada de la mujer tradicional. En primera persona,

<sup>74</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=dzbMFb6zIrk>

cambian el rol de la mujer sumisa a la imagen de una libertina –el rol de la mujer “mala” siguiendo con la definición de Laura Viñuela y Eduardo Viñuela. A partir de la letra, podemos interpretar lo siguiente<sup>75</sup>:

- Ya el título de la canción, que es también la frase que se repite tres veces en el estribillo, hace referencia a este rol de mujer “mala”, pero como reapropiación, ya que es la identidad que reclama la cantante.
- Entre la primera y la segunda estrofa se plantea el concepto de mujer independiente, que reivindica el placer individual y no necesita a nadie que le hable del futuro (“prefiero masturbarme yo sola en mi cama, antes que acostarme con quien me hable del mañana”).
- Utiliza también el concepto de vivir al día y dirigir su propia vida, uno de los tópicos de la Movida y del punk en general.
- El uso del lenguaje malsonante con palabras como “cabrón”, “joder”, “acostarme”, “cerdo”... es utilizado para enfatizar más aún el tono subversivo que tiene la canción.
- La referencia a Lou Reed (1942-2013), cantante y compositor estadounidense, considerado el padre del rock alternativo, se podría asociar a esta canción por el tema de la prostitución. Lou Reed, con su canción “Walk on the Wild Side” (1972) dio visibilidad a este tema y al de la transexualidad, algo no muy común en la música rock. Aún así, la referencia que hacen en esta canción es peyorativa (“cerdo carroza”), como solía ocurrir también en los homenajes que hacía el punk.

En un breve análisis de la *performance* del vídeo se puede comprobar cómo la puesta en escena coincide con el espíritu rebelde de la letra de la canción:

- Personaje de la performance que representan y vestimenta: la vocalista, Mamen Rodrigo, y las demás componentes del grupo aparecen con una estética punk: pelo despeinado hacia arriba con flequillo, chaquetas de cuero, collares y guantes negros con pinchos y tachuelas... Además la cantante lleva una cola de

---

<sup>75</sup> Por cuestiones de derechos de autor, solo reproduzco fragmentos comentados de la letra y no copio estrofas enteras.

zorro en el hombro izquierdo del jersey. Por lo que parece, haciendo referencia a la canción y como elemento también de provocación.

- Actitud en el escenario: la vocalista adopta ese papel reivindicativo y provocativo moviéndose mucho hacia los lados y saltando (el conocido baile propio del punk denominado “pogo”). En el minuto 0:33 hace un gesto de rebeldía acorde con lo que expresa la letra: “mira imbécil, que te den por culo”.

Resumiendo, Vulpes partió de la música original de The Stooges y la simplificó para adaptarla a un estilo directo más deudor del punk sencillo de The Ramones o The Sex Pistols. Del mismo modo, utilizó una estética propia del punk británico y reforzó la letra con gestos subversivos hacia el público y las cámaras de televisión. Sobre la base de una secuencia descendente y repetitiva de tres *power chords* o quintas vacías, con una melodía casi sin inflexiones y un ritmo repetitivo, la letra utilizaba constantemente tacos y rechazaba el amor a favor del sexo sin ataduras y el onanismo, a la vez que transmitía una absoluta falta de fe en el futuro, tan propia del punk británico. La canción rompía así completamente el estereotipo de la mujer tradicional, reivindicando la independencia, la promiscuidad y la liberación sexual. Funcionaba como una combinación de rock de garaje y punk, incluso con una ambigua mención a Lou Reed en la letra, sumamente desafiante y subversiva en el contexto de la Transición, y más para ser emitida por una televisión pública que llevaba dos décadas siendo el espejo del decoro de los españoles.

Como era previsible, tras escuchar la letra de esta canción hubo protestas, críticas y denuncias judiciales de todo tipo. No era la primera vez que se utilizaba un lenguaje directo y malsonante, pero sí la primera que un grupo femenino lo hacía. Desde finales de la dictadura esta fue una de las mayores provocaciones culturales, que además utilizó la televisión estatal como medio de difusión<sup>76</sup>. Tan solo diez días después de su emisión, el 1 de mayo, el diario conservador ABC acusó al nuevo Gobierno socialista publicando la letra íntegra de la canción con el siguiente editorial: “Ya basta”. El CESFA protestó airadamente y la Comisión por una Televisión Digna exigió el cese inmediato de Carlos Tena y José María Calviño, entonces presidente de TVE. Incluso la Fiscalía General del Estado llegó a presentar una denuncia por “ofender el pudor y las buenas costumbres” de la sociedad española con el programa. En consecuencia, Carlos

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, 662.

Tena se vio obligado a dimitir, Loles Vázquez –autora de la letra– fue denunciada por escándalo público junto a Mamen Rodrigo, intérprete de la canción y vocalista del grupo de Vulpes. El escándalo fue de grandes dimensiones: portada en todas las revistas influyentes, extensos artículos de opinión por autores como Camilo José Cela, Antonio Gala, Francisco Umbral o Rosa Montero... Vulpes protagonizaron la mayor provocación conocida en la historia de la música punk española, lo que conllevó su separación el mismo año –para solo juntarse una vez más en 2005 y grabar un disco. Todo esto conllevó la necesidad de crear una *mobida* (con b porque en euskera no existe la v) propia en el País Vasco<sup>77</sup>.

#### 1.4. La figura de Alaska

Dentro del contexto de la Movida madrileña, la figura de Alaska fue uno de los iconos más representativos del punk, que destacó especialmente por romper estereotipos femeninos. Rafael Escalada la describe, junto con el alcalde madrileño Tierno Galván y la sala Rock-Ola, como “el elemento integral del trío fundamental” de la Movida<sup>78</sup>. Y en palabras de Silvia Bermúdez:

Alaska personifica a la Movida, ese ser de explosión de creatividad. [...] Respecto a los campos de producción cultural, recordemos que, en primer lugar, Alaska es central para entender la Movida en el área de la música como uno de los miembros fundadores del paradigmático grupo Kaka de Luxe, y luego la cantante y, en última instancia, la personalidad más representativa de los Pegamoides, y Alaska y Dinarama. Alaska también destaca como Bom, la chica punk [...] del primer largometraje de Pedro Almodóvar, *Pepi, Luci, bom y otras chicas del montón* (1980). Por último, Alaska es relevante en el mundo de la televisión al convertirse, a partir de 1984, en parte del programa infantil de gran impacto *La bola de cristal*, contribuyendo así a que la Movida se haga presente en los hogares españoles de la época<sup>79</sup>.

Según esta autora, Alaska aún continúa ejerciendo dentro del imaginario cultural de la España como una figura mediática que siempre aparece en la televisión, los

---

<sup>77</sup> Mora y Viñuela (eds.), *Rock around Spain*, 111-112.

<sup>78</sup> Jorge Marí, “La Movida como debate”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13 (2009): 130.

<sup>79</sup> Silvia Bermúdez, “Memoria y archivo: La Movida, Alaska y procesos de arqueología cultural”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13 (2009): 174.

escenarios –desde 1992 como Fangoria junto a Nacho Canut– en la publicidad, revistas del corazón y como “diva” dentro de la comunidad GLTB. Este último es un aspecto importante –al cual remite Bermúdez citando a Gema Pérez-Sánchez en su libro *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture: From Franco to la Movida*–, ya que la Movida supuso un momento de experimentación con la sexualidad y desarrollo de nuevas identidades de género, y la sociedad homosexual tuvo una influencia directa en este tema. Desde los inicios de la Movida, Alaska ha sido identificada con el mundo gay, porque en sus palabras –recogidas en el libro de Gallero– “siempre es un ambiente de máxima permisividad y mínimos prejuicios, no sólo morales o sexuales, sino también culturales, ideológicos [y] musicales”<sup>80</sup>.



Imagen 3. Alaska.

Como mujer que vivió la Movida se describe –en una entrevista para RTVE– como una privilegiada pues ya empezó a vivir como mujer cuando los cambios se estaban produciendo, no tuvo que luchar tanto por ello:

Yo tuve mucha suerte porque fui mujer con inquietudes culturales, con inquietudes de género... pero lo fui con trece años, es decir, no tengo una tara anterior. Cuando yo empiezo a ser mujer, cuando me empieza a interesar el sexo, el maquillaje, las cuestiones sociales... todo está cambiando. Entonces yo no siento que tenga que pegarme contra nada, yo sencillamente actúo. Y además, doble ventaja, me he movido siempre en el mismo mundo, entre músicos, cantantes, directores de cine,

---

<sup>80</sup> Gallero Díaz, *Sólo se vive una vez*, 377.

transexuales... o sea, ningún problema nunca. Entiendo que mi realidad no es real, lo sé, pero esa es mi realidad<sup>81</sup>.

Más conocida con el sobrenombre de Alaska, Olvido Gara (México D.F., 1963), cantante de origen mexicano, llegó a España a los diez años y dentro del contexto de la Movida a los trece. Su agitada carrera musical la llevó a fundar diferentes grupos musicales que tuvieron un relativo éxito en el contexto musical de la época (Kaka de Luxe, Alaska y los Pegamoides, Alaska y Dinarama, y Fangoria). Su carrera empezó con el colectivo punk Kaka de Luxe, formado junto con Fernando Márquez “el zurdo” y Enrique Sierra (voz), Nacho Canut (bajo), Manolo Campoamor (voz) y Pablo Martínez (batería). Este grupo fue de vital importancia en la Movida y sirvió como detonante para la creación de otros muchos grupos. Sus influencias procedían del punk de Los Ramones y Sex Pistols, pero también se dejaba entrever la huella del pop. Sus letras, graciosas e irónicas, se convirtieron rápidamente en himnos de la juventud. El grupo, en palabras de Enrique Sierra:

Ese nombre (Kaka de Luxe) estaba muy bien porque refleja un compendio de lo que éramos... ya que había otras muchas influencias al margen del punk y del glam que casi nos conectaban más que la propia música (...). El fanzine no era un fanzine punk, era un fanzine en el que se hablaba de punk, glam, rock y de todo lo que nos gustaba, y suponíamos que el grupo era lo mismo (...) Para nosotros el punk era eso, era la cristalización de todas esas cosas. Nada tenía que ver con la posterior idea estereotipada que viene a decir que para ser punk tienes que escupir y otras ordinarieces. No considerábamos que es tuviera que ser inherente al punk<sup>82</sup>.

Tras la ruptura del grupo y la dispersión de sus ejecutantes, comenzaron a formarse otros nuevos: Radio Futura, Paraíso, La Mode y Alaska y los Pegamoides. Este último en el cual seguían Alaska, Nacho Canut y Carlos Berlanga, con la incorporación de Ana Curra (teclista) y Eduardo Benavente (batería), irrumpió en el panorama musical español con una estética pop y nuevos sencillos editados por Hispavox como *Horror en el hipermercado*, *Quiero ser un bote de Colón* y *Otra dimensión*. Debutaron en 1982 con el álbum *Grandes Éxitos*, que contenía canciones

---

<sup>81</sup> Entrevista recogida en: <http://lab.rtve.es/la-movida/>, respondiendo a la pregunta: ¿Fue una ventaja ser mujer en la Movida?

<sup>82</sup> Héctor Fouce. *El futuro ya está aquí...*, 53.

como “Llegando hasta el final” o la conocida “Bailando”. Después surgió Alaska y Dinarama, integrado por Carlos Berlanga y Nacho Canut, y ya posteriormente, Fangoria –únicamente formado por Nacho y Alaska.

Como ya he mencionado, Alaska fue una de las figuras claves de la Movida. Fouce la describe como “una persona de máscaras múltiples, que evoluciona del punk al glam o a lo siniestro para terminar la década como discípula del acid house”<sup>83</sup>. La apariencia que daba al tocar con el grupo Kaka de Luxe y subir al escenario con una guitarra era la de personaje de estrella del rock. A través de canciones como “Bailando” (1982), “Ni tú ni nadie” (1984) o “¿A quién le importa?” (1986), entre otras, Alaska se convirtió en uno de los símbolos de la nueva independencia y libertad de la mujer.

Centrándome más en la faceta musical, continuaré con la figura de Alaska y la relación con la liberación del cuerpo, en concreto en el de la mujer, que se produjo en la Transición realizando el análisis de la *performance* de la canción “Bailando” de Alaska y los Pegamoides en la actuación que realizaron en el programa Aplauso de RTVE en 1982<sup>84</sup>. “Bailando”, que apareció en el mercado en 1982 bajo el sello de Hispavox, tenía un tono más vinculado a la música disco, circunstancia que aprovecharon algunos críticos para rechazar esa búsqueda de lo comercial que parecía tener la canción, asociándola al tema “Cuba” de los Gibson Brothers, de 1978.

La canción se estructura en un compás de 4/4 y de subdivisión binaria en el cual se van alternando repetitivamente los acordes de Dm, Gm y Am. El primero ocupa un compás entero, mientras que Gm y Am abarcan entre los dos otro compás. La letra alude a un sentimiento celebratorio y de disfrute que se consigue bailando y a la gran vida social que tiene la cantante por pasarse el día en discotecas y demás lugares de baile. Al mismo tiempo, se asocia todo ello a la ingesta de alcohol: “Bebiendo, me paso el día bebiendo, la cocktailera agitando, llena de soda y vermut”. En la actuación en directo analizada<sup>85</sup>, aparecen en escena los intérpretes que formaban el grupo de Alaska y Pegamoides –Alaska (voz), Nacho Canut (bajo), Carlos Berlanga (guitarra y letrista de la canción), Ana Curra (teclista) y Eduardo Benavente (batería) –, a los que se añaden

---

<sup>83</sup> Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí...*, 158.

<sup>84</sup> Vídeo de la actuación: <https://www.youtube.com/watch?v=R2EnbNk4wIc>

<sup>85</sup> Rafael Cervera Torres, *Alaska y otras historias de la movida* (Barcelona: Plaza y Janés, 2002), 222.

varios instrumentos de viento (dos trompetas, dos trombones, un saxofón tenor y un saxofón alto). Entrando ya en cuestiones de *performance*, podemos señalar varios aspectos importantes:

- Vestimenta: todos los intérpretes aparecen con un estilo que parece mezclar el punk con rasgos góticos. Centrándome especialmente en la figura de Alaska, esta aparece con un vestido negro de manga de tirantes en un solo hombro, medias moradas y botas de tacón negras y guantes largos negros (abiertos en los dedos). Encima del vestido utiliza un cinturón de metal del que cuelgan cadenas con cruces y en los guantes pulseras de pinchos y tachuelas de metal. El pelo está dividido en dos por una cinta negra en la frente: media melena suelta hacia abajo y otra media de punta hacia arriba al estilo punk. Tiene pendientes colgantes y mucho maquillaje en ojos, labios y colorete morado muy exagerado. Los instrumentistas de viento aparecen con traje negro y máscaras blancas en la cara
- Elementos de atrezzo en el escenario: de fondo se encuentra un juego de luces de colores que enfatiza el tono festivo del tema y su vinculación a la música disco.
- Actitud en el escenario: todos los instrumentistas están realizando *playback*. Los componentes del grupo, excepto Alaska, se han cambiado los instrumentos –por ejemplo: Ana Curra debería de estar en los teclados y en cambio aparece al bajo. También destacan los instrumentistas de viento porque al llevar máscaras es imposible que puedan tocar. Todo ello es un símbolo de subversión y de énfasis en la imagen por encima de lo sonoro.
- Baile o movimiento en el escenario: Alaska se mueve continuamente bailando al ritmo de la música con brazos, piernas y cadera.
- Elementos de provocación: vestimenta, maquillaje, letra de la canción, forma de cantar y la actuación en *playback*.
- Personaje de *performance* que representa: Alaska representa a un personaje que le gusta el baile y la fiesta y, sobre todo, al que le importa poco lo que piensen de ella.

- Si establece una conexión con el público o no: se percibe como, nada más empezar la canción, el público conecta rápidamente con los intérpretes y baila al ritmo de la música.
- Si la música ayuda a la expresión de la letra: Además de que todo el acompañamiento instrumental y el ritmo incitan al baile, aparecen sonidos de caja y de silbato que acentúan más aún ese ambiente celebrativo al que alude la letra de la canción.
- Estilo vocal: Alaska posee un timbre de voz grave, de contralto. No realiza muchos adornos vocales y hay partes en las que recita la letra en vez de cantarla.

Avanzando unos pocos años más en su carrera musical aparece la canción “A quién le importa” como uno de los mayores éxitos de Alaska con el grupo Alaska y Dinarama –acompañada de Nacho Canut y Carlos Berlanga. Publicado por Hispavox, en 1986, como parte del álbum *No es pecado*<sup>86</sup>, pronto se convirtió en un himno de la juventud del momento y, en especial, de la comunidad homosexual, aunque la letra no hiciera específicamente alusión a ellos, sino que más bien era un manifiesto a la rebeldía y a la ruptura de prejuicios sociales. En 2010, el tema fue elegido por la revista *Rolling Stone* como el número 52 en la lista de las 200 mejores canciones del pop-rock español<sup>87</sup>.

La canción se estructura en una forma de estrofa-estribillo muy simple, en compás de 4/4:

- Introducción: 8 compases de introducción de percusión, guitarras eléctricas, teclados y bajo eléctrico. La batería desde el inicio acentúa con la caja el segundo y cuarto pulso
- Estrofa 1: Alaska comienza a cantar la estrofa en anacrusa, en el último compás de la introducción.
- Estrofa 2: estructura similar a la primera estrofa.
- Puente: tanto cantado como instrumental, que sirve para enlazar las estrofas con el estribillo.

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, 242.

<sup>87</sup> Consultado on-line en: <http://rollingstone.es/listas/las-200-mejores-canciones-del-pop-rock-espanol/>

- Estribillo
- Repetición del estribillo
- Interludio instrumental
- Estrofa 3: similar a las dos anteriores.
- Puente
- Estribillo
- Repetición de estribillo
- Interludio instrumental
- Estribillo: terminando con un *fade-out*.

A partir de un breve análisis de la letra de “A quién le importa” se puede concluir lo siguiente:

- La protagonista de la canción, Alaska, hace hincapié en el hecho de que su vida la vive como ella quiere, esto se percibe en frases como “mi destino es el que yo decido, el que yo elijo para mí”, “me mantendré firme en mis convicciones, reforzaré mis posiciones” o “yo soy así, y así seguiré, nunca cambiaré”.
- Además, se mantiene firme a su modo de vivir la vida a pesar de que la gente la critique y hace alusión a lo poco que le importa este hecho “[...] y a mí me importa un bledo”.
- Señala que estas críticas se deben a la envidia que le tienen otras personas.
- Esta envidia viene provocada por que ella ha decidido ser libre, no tener dueño.
- Finalmente el lema y estribillo de la canción alude que como ella viva su vida o lo que diga no debería importarle a nadie más que a ella: “¿a quién le importa lo que yo haga [...] lo que yo diga?”.

El análisis de la *performance* de esta canción lo llevaré a cabo a partir del videoclip que se rodó en el escenario del programa que presentaba la propia Alaska, *La bola de cristal*, en 1986<sup>88</sup>. En él aparecen cuatro instrumentistas detrás, subidos a dos plataformas circulares (dos guitarristas en la de la izquierda y el bajista con el teclista en la de la derecha), Alaska está encima de otra plataforma circular delante de las otras y rodeada de gente que baila alrededor. En cuanto a los elementos performativos:

---

<sup>88</sup> Videoclip de la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=sOu3Dy5A4ME>

- Vestimenta: Alaska aparece con una falda ceñida y una chaqueta de color plateado con flecos, una camiseta transparente y unas medias de color verde y botas altas plateadas con tacón. El peinado llama la atención por sus partes rapadas a los dos lados de la cabeza y el resto recogido con una cinta que recoge sus rastas en un moño alto. Para completar su vestimenta lleva unos pendientes de aros plateados grandes y maquillaje plateado en los ojos, junto con unos labios de color rojo, muy resaltados.



Imagen 4. Alaska en el videoclip de “A quien le importa”, 1986.

- Elementos de atrezzo en el escenario: las tres plataformas (una de las cuales, la de Alaska, gira), una bola de discoteca que gira con luces de colores colgada del techo y de fondo la cara de Alaska pintada en grande, de la que sale un tobogán rojo de la boca y dos manos que aparecen a los lados y se van moviendo (con unas uñas largas y afiladas).
- Actitud en el escenario: Alaska hace *playback*, pues ni siquiera lleva micrófono. Presenta una actitud de diva, con fuerza y arrogancia sobre el escenario.
- Baile o movimiento en el escenario: Alaska gesticula mucho con manos y brazos durante toda la canción a la vez que mueve todo el cuerpo al ritmo de la música.
- Elementos de provocación: la vestimenta, la letra de la canción, la actitud que demuestra, el personaje que representa y el escenario.
- Personaje de performance que representa: en mi opinión, la posición en la que se encuentra bailando en una plataforma giratoria, levantando un brazo a lo alto de

vez en cuando y con la gente bailando alrededor pero en una posición inferior, demuestra una actitud de poder sobre los demás, un personaje casi llevado a lo divino que demuestra la actitud de la letra de la canción.

- Si establece una conexión con el público o no: el público rodea la plataforma en la que se encuentra Alaska y baila al ritmo de la música, coreándola y también dando palmas, lo que demuestra una clara conexión con ella y con la canción.

Alaska fue un símbolo también para otras agrupaciones musicales de la Movida. El grupo Radio Futura le dedicó una de las canciones de su primer disco, “Divina” (*Música Moderna*, 1980), versionando el tema “Ballrooms of Mars” del grupo inglés T-Rex, liderado por Marc Bolan. Realizando un breve análisis de la canción y de su vídeo<sup>89</sup> se puede aventurar cómo entendían y describían la figura de Alaska sin llegar a especificar que era ella en la que se habían inspirado:

- En primer lugar, el título “Divina” y la letra de la canción hacen referencia, en palabras de Héctor Fouce<sup>90</sup>, a una mujer “misteriosa, magnética, cambiante y peligrosa”. Esto último se percibe en las frases “Cuando los monstruos tienen nombre de mujer” y “Hay cosas en la noche que es mejor no ver”. Esta última también podría hacer referencia a los encuentros furtivos y aventuras que se desarrollaban por la noche en los locales. Basándome en las definiciones de Laura Viñuela y Eduardo Viñuela, la actitud de la mujer que describe esta canción haría referencia al rol de la mujer “mala”, una *femme fatale* que sale de noche a bailar, que canta en un grupo...
- Fouce relaciona las frases en las que hace referencia a bruja y pequeño gánster como “personaje en el escenario por encima de lo que haga o deje de hacer”<sup>91</sup>.
- Aparte de tomar una canción de Marc Bolan, se hace referencia a David Bowie como músico que cambia de aspecto en múltiples ocasiones. Además estos dos músicos fueron los iconos más emblemáticos del glam en el Reino Unido, de los cuales Alaska y otros individuos de la Movida tomaron muchas referencias estéticas y musicales. También las alusiones a los bailes de Marte (traducción del título de la canción de Bolan), la nave, luna y estrella, los sonidos agudos de

---

<sup>89</sup> Vídeo de la canción: <https://www.youtube.com/watch?v=iCEpLGfgYXY>

<sup>90</sup> Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí...*, 128.

<sup>91</sup> *Ibidem*, 128.

los sintetizadores y las imágenes del vídeo que pone de fondo Radio Futura durante la canción, con cohetes despegando, pueden hacer alusión no solo a Bolan sino también a una de las canciones más exitosas de Bowie, “Space Oddity”.

- También hacen referencia al grupo Kaka de Luxe, del cual Alaska fue fundadora e intérprete (tocando, no cantando).
- El ritmo de la canción, como señala Fouce, incita al movimiento, al baile, y es tomado como arma femenina de seducción<sup>92</sup>. También se encuentran tres alusiones al baile (primera, segunda y cuarta estrofa).
- La letra de la canción, en general, parece tener una mera función lúdica y celebratoria, aunque a la vez ponen en relieve la figura de una artista de la misma época.

En definitiva, Alaska no solo fue una de las principales protagonistas musicales de la Movida, sino que sirvió como símbolo y mediación para otros grupos y, con ello, como influyente emblema de una nueva visión de la mujer que paulatinamente se abriría paso en la democracia española.

---

<sup>92</sup> *Ibidem*, 158.

## CAPÍTULO 2: La homosexualidad y la música glam de la Movida

---

### 2.1. La comunidad homosexual y sus derechos en España

Paralelamente al panorama reivindicativo que se produjo en la Transición por los derechos de las mujeres, la comunidad homosexual o gay también empezó a reclamar su espacio en la sociedad. La palabra “gay”, según Juan Herrero Brasas, con su significado actual, “fue introducida por la escritora americana Gertrude Stein a principios del siglo XX y, en la actualidad, dentro del mundo de habla inglesa, algunos grupos más reivindicativos prefieren el término *queer*”<sup>93</sup>. Dicho término contiene varias acepciones: como sustantivo, como verbo y como adjetivo. Según el primero, se ha utilizado de forma peyorativa –relacionándolo con la sexualidad– traduciéndolo como “homosexual”, “gay”, o, incluso, “maricón” y haciendo referencia así a la falta de decoro y a la supuesta anormalidad de las orientaciones homosexuales. Como verbo, significaría “perturbar”, dando a entender que lo que harían las teorías *queer* sería desequilibrar las normas establecidas. Por último, como adjetivo designaría todo aquello que fuera “extraño” o “raro”. El término *queer* podría definir la naturaleza subversiva tanto de una mujer que no sigue los patrones de la feminidad subordinada –por lo que también haría referencia a lo nombrado en el primer capítulo de este Trabajo de Fin de Grado–, como a una mujer con rasgos masculinos, un hombre afeminado o una persona vestida con ropa del género opuesto<sup>94</sup>. Como señalan María Luisa Quintero y Carlos Fonseca, “las prácticas *queer* reflejan la transgresión de la heterosexualidad institucionalizada que constriñe los deseos que intentan escapar de la norma”<sup>95</sup>.

El origen de estos estudios *queer* se remonta a los años setenta del siglo XX, cuando empezaron a aparecer nuevas teorías sobre la sexualidad –como las de Michel Foucault y las de Jeffrey Weeks–, el descubrimiento por parte de John Boswell y Kenneth Dover de pruebas sobre la práctica y tolerancia de la homosexualidad desde la

---

<sup>93</sup> Olga Viñuales, *Identidades Lésbicas: discursos y prácticas* (Barcelona: Ediciones Bellaterra, 2000), 51.

<sup>94</sup> Carlos Fonseca y María Luisa Quintero. “La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas”. *Revista Sociológica*, 69 (2009): 45-46.

<sup>95</sup> *Ibidem*, 46.

Antigüedad hasta la Alta Edad Media, y los escritos de Adrienne Rich sobre lesbianismo. Todo ello se unió al nuevo cambio social que se estaba produciendo tanto por los movimientos a favor de los derechos de las mujeres como de los homosexuales, así como la lucha contra el sida. Además, cada vez se fue produciendo un mayor interés por el estudio de la sexualidad, lo que ayudó notablemente al desarrollo de las teorías *queer*. Universidades como la de Columbia, en Nueva York, y la de Duke, en Carolina del Norte, contribuyeron sobremanera al desarrollo de esta teoría, además del Center for Lesbian and Gay Studies de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. También en Estados Unidos se empezaron a editar las principales revistas periódicas de estudios sobre diversidad sexual, como el *Journal of the History of Sexuality*. En Europa fue pionera la Universidad de Utrecht –en los Países Bajos– con un Departamento de “Interdisciplinary Gay and Lesbian Studies”, junto con la Universidad de Ámsterdam. En el panorama español también se han realizado trabajos sobre sexualidad, homosexualidad y lesbianismo, pero todos ellos publicados a través de editoriales independientes, por lo que todavía sigue, en este tema, a la cola de otros países<sup>96</sup>.

La primera ola de movilización de lesbianas y gays (LG) en España tomó Barcelona como epicentro y coincidió históricamente con el momento de la Transición a la democracia. Fueron liderados por el denominado *Front d'Alliberament Gai de Catalunya* (FAGC), creado en 1975 por diez grupos que surgieron para participar en el movimiento de liberación gay en España, ante los problemas que compartía esta comunidad –la legalización de la homosexualidad, entre otros. Esta forma de liberación sexual se asoció más en España a la ocurrida en Francia que a la de Estados Unidos o Gran Bretaña<sup>97</sup>. En palabras de Kerman Calvo, “en España la mayoría de los activistas entendieron la liberación personal y sexual como medio a través del cual los homosexuales ganarían una nueva conciencia como contribuyentes a la revolución social”<sup>98</sup>. Sin embargo, la unidad de estos grupos empezó a desvanecerse cuando se resolvió el primer conflicto importante con el Estado, la legalización de la

---

<sup>96</sup> *Ibidem*, 46 y 47.

<sup>97</sup> Kerman Calvo, “Spain: Building Reciprocal Relations between Lesbian and Gay Organizations and the State” en *The Lesbian and Gay Movement and the State: Comparative Insights into a Transformed Relationship* (Arlington: Ashgate, 2011), 169.

<sup>98</sup> “In Spain most activists understood personal and sexual liberation as a means through which homosexuals would gain a new consciousness as contributors to social revolution” (*Ibidem*, 169, traducción mía).

homosexualidad en 1978, lo que contribuyó a una atenuación de los movimientos de protesta.

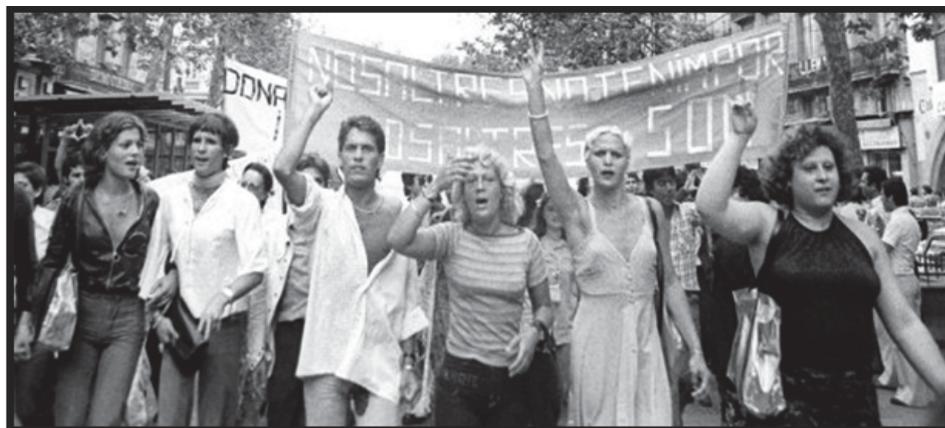


Imagen 5. Manifestación por la amnistía de gais y lesbianas y por la derogación de la Ley de Peligrosidad Social de esta comunidad. Barcelona, 26 de junio de 1977.

La *Plataforma de Gays y Lesbianas de Cataluña (CGL)* –fundada en 1986, con sede en Barcelona– fue la organización reformista líder en España hasta la segunda mitad de la década de 1990. Este tipo de organizaciones reformistas se terminaron creando en prácticamente todas las comunidades autónomas, fiel reflejo del proceso reformista del movimiento LG español. Estos nuevos grupos empezaron a formar alianzas con partidos políticos de la izquierda al mismo tiempo que las manifestaciones sociales y culturales de diversidad sexual iban ganando visibilidad en el país. Los medios de comunicación, principalmente la radio y la televisión, también contribuyeron a elevar la presencia de estos grupos LG.

A parte de la celebración del “Orgullo” que se realiza en Madrid desde 1990 – evento que congrega a miles de personas en el que se muestra la diferencia y diversidad de culturas sexuales–, uno de los mayores logros de esta comunidad fue la aprobación de la ley que regulaba el matrimonio entre personas del mismo sexo, en 2005<sup>99</sup>. A pesar de todo esto, hoy en día todavía distan de poseer los mismos derechos que los heterosexuales. Siguen existiendo problemas legales y culturales sobre la homosexualidad y sus derechos, desde los de transgénero a la visibilidad lésbica<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> Para ampliar información: <http://www.boe.es/boe/dias/2005/08/08/pdfs/A27817-27822.pdf>

<sup>100</sup> Calvo. “Spain: Building Reciprocal Relations”, 170 y 171.

## 2.2. La “pluma” durante la Transición

En su libro sobre la cultura durante la Transición, Teresa Vilarós hace alusión al término de “pluma” en dos sentidos. El primero estaba vinculado a “aquellas relaciones ‘con pluma’ en argot popular, es decir, aquellas que hacen de barrocas formas de representación de lo femenino su atributo y/o su fetiche”. El segundo tenía que ver con la drogadicción practicada por un amplio sector social a partir de 1975, cuando se produce la entrada masiva de la heroína en España. Como señala la autora, ambas “plumas” se hacen a menudo indistinguibles, la experiencia hacia un uso abierto, descompartimentalizado y generalizado de la heroína se hace epistemológicamente inseparable de una experiencia que se abre, en total abandono lúdico, a cuerpos, sexos y sustancias variadas y compuestas<sup>101</sup>. Así, este término, en los primeros años de la Transición, haría referencia a la representación de una identidad sexual determinada (la homosexual) y/o de una conducta social (la drogadicción). Aunque ambas definiciones se suelen encontrar juntas, no tiene por qué ser imprescindible en todos los casos<sup>102</sup>. Esta categoría de “pluma” que utilizaré, de acuerdo con la autora, rechazó las categorías de identidad y evitó cualquier forma de participación en la política<sup>103</sup>.

Como consecuencia de todo esto y de la influencia de otras culturas de esta era posmoderna, la producción cultural de los años setenta y ochenta en España expresó la “pluma” a través de la cultura –cine, cómics, pintura, fotografía y música-, fomentando el componente lúdico y la expresión de la sexualidad por “una necesidad de liberar una libido social que en general podemos asumir que se encontraba reprimida o restringida”<sup>104</sup>. Alberto Mira también hace referencia a la asociación entre “pluma” y homosexualidad, subrayando que en España fue “fuerte e insoslayable”<sup>105</sup>. Esta aparecería como una atribución o cualidad de algunos grupos homosexuales que marcan la diferencia respecto a los heterosexuales por el tipo de gestos, tono y actitudes que

---

<sup>101</sup> Teresa M. Vilarós, *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española, 1973-1993* (Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1998), 180.

<sup>102</sup> *Ibidem*, 191.

<sup>103</sup> *Ibidem*, 185.

<sup>104</sup> *Ibidem*, 190.

<sup>105</sup> Alberto Mira, “Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar” en *Almodóvar: el cine como pasión* (Toledo: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), 178.

desarrollan, relacionándose así con la cultura *camp*<sup>106</sup>. Esta última apareció en los años veinte del siglo pasado, como una sensibilidad estética asociada a manifestaciones del mundo del espectáculo –cuplé, shows, toreo, copla y folclóricas, pop...– y a roles de género muy exagerados, mezclando la ironía y el humor. Dichos contenidos, aunque fueran más frecuentes durante esta década, también se manifestaron dentro de la Movida –como veremos posteriormente– y enlazaron específicamente con las películas de Pedro Almodóvar.

El discurso *camp* ha funcionado desde entonces de una manera más limitada, pero siempre cuestionando opciones sexuales de una manera irónica más que conduciendo a la creación de identidades sexuales propias. Durante la Transición esta cultura actuó al frente de los estereotipos de género y se ocupó de aspectos que los “progres” habían marginado, como el placer y la imaginación. Todo este discurso en el que el *camp* se refiere a lo homosexual apareció a través del travestismo<sup>107</sup>.

### **2.3. Influencias de la escena glam exterior**

Una de las influencias internacionales que recibió la Movida y que partió de la estética *camp* anteriormente comentada –por su tendencia a la teatralidad y al travestismo, dando mucha importancia a la estética– fue el glam o glam rock. Esta manifestación musical –apócope de *glamour*, como ya adelanté en la introducción de este Trabajo de Fin de Grado– incitó a la búsqueda de una identidad propia, normalmente homosexual o que creaba ambigüedad sexual.

A partir de la década de los setenta la música rock británica y estadounidense, uno de los referentes de la contracultura, comenzó su decadencia. Así surgió el glam rock como el primer estilo post-rock de la contracultura, que posteriormente se identificó como género al contar cada vez con más adeptos. Marc Bolan (Londres, 1947 – 1977) y David Bowie (Londres, 1947) fueron las figuras más reseñables de este nuevo género, innovadores en todos los aspectos. Iniciaron y consolidaron el glam, dejando un gran legado para los intérpretes de la segunda ola del glam inglés –Bryan Ferry y Roy Wood. Fue Bolan el primer artista que situó el glam en la sociedad, a medio camino

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, 185.

<sup>107</sup> *Ibidem*, 186.

entre el rock psicodélico y el glam. Fue figura de transición de este género, creando el primer prototipo, primero liderando el grupo Tyrannosaurus Rex –hijo en la escena musical *underground* londinense– y después T. Rex<sup>108</sup>. David Buckley lo describe de esta manera:

En muchos sentidos Bolan preparó el terreno para Bowie. Esto lo admite incluso el propio Bowie. Ambos habían abierto surcos parecidos a finales de los sesenta. Los dos eran de extracción folk pop, pero Bolan fue el primero en realizar la transición de artista de culto para minorías amantes del sonido acústico a dios del pop seguido por el gran público. Bowie le siguió, lo hizo mejor y llegó más lejos, pero Bolan había abierto la puerta<sup>109</sup>.

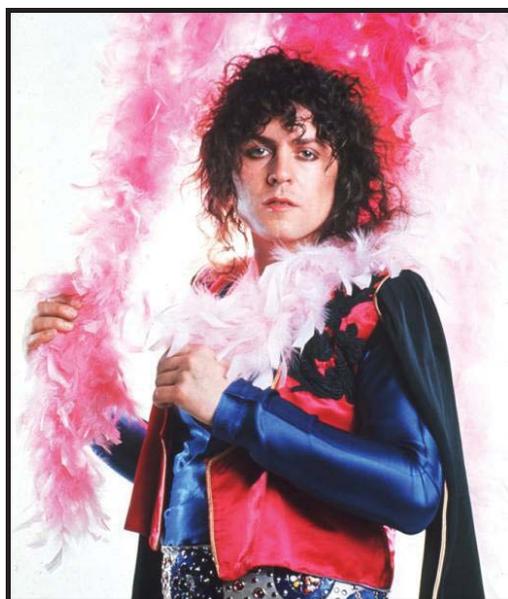


Imagen 6. Marc Bolan.

En la música de los grupos de Bolan predominó la creación de texturas a partir de la superposición o solapado de voces a partir de un conjunto de sonidos instrumentales. Utilizó su voz como un instrumento central de improvisación. Con un tono de tenor agudo, nasal y con una gran carga de vibrato, su voz fue inconfundible. Apuntaba a la creación de una identidad homosexual, no solo por su tono, sino también

---

<sup>108</sup> Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (Michigan: University of Michigan, 2006), 71.

<sup>109</sup> David Buckley, *David Bowie, una extraña fascinación* (Barcelona: Ediciones B, 2001), 83.

por su control de la dicción y un silabeo que los críticos calificaban de “afeminado”, creando así un rol de ambigüedad sexual a la hora de realizar la *performance*<sup>110</sup>.

Bowie fue un paso más allá e introdujo de forma mucho más notable el componente teatral en escena. En 1972 creó el personaje –icono del glam– de Ziggy Stardust, un extraterrestre bisexual, afirmando así la carga performativa que conllevaba el género y la relevancia de la sexualidad a través de este extraño personaje. A través del travestismo y del desarrollo de la performance de una manera artificial, Bowie desafió todos los roles sexuales convencionales de la cultura rock de la época<sup>111</sup>. Su interpretación de un papel gay o bisexual era una representación de signos que constituían una identidad como algo subversivo a la hora de realizar la performance. Como icono cultural, Bowie indagó:

...en los estereotipos aceptados que tienen significado simbólico, como heroísmo y maldad, comedia y tragedia; aquellos arquetipos que contribuyen a formar los relatos que sostienen nuestra cultura. Al convertirse en un héroe, y una clase especial de héroe –manipular de la prensa, pansexual-, jugaba con la propia estructura de nuestra forma de entender lo que nos rodea<sup>112</sup>.



Imagen 7. David Bowie representando al personaje de Ziggy Stardust. 1973.

---

<sup>110</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 78, 81 y 90.

<sup>111</sup> *Ibidem*, 106 y 121.

<sup>112</sup> Buckley, *David Bowie*, 31.

En sus conciertos hizo uso de muchos medios teatrales: juegos, iluminación, maquillaje y vestuario, llevando el género a identificarse como algo ambiguo, que creaba identidades sexuales nuevas (como personajes)<sup>113</sup>.

#### **2.4. El glam en la Movida madrileña: Almodóvar/McNamara y Tino Casal**

La música popular urbana, al igual que puede construir estereotipos –como ya he analizado en el capítulo anterior–, también puede crear roles sexuales, ya sean gays, lesbianos, bisexuales, transexuales o de transgénero, y conformar así una nueva identidad que subvierte las estructuras heterosexuales ya existentes<sup>114</sup>. La forma en la que estos roles se manifestaron durante las décadas de los setenta y los ochenta, y en particular dentro del ámbito de la Movida, fue –de la manera que he mencionado anteriormente–, a través del travestismo y la teatralidad, pero siempre desde un punto de vista lúdico y celebratorio, además de centro de creación de personajes con diversas identidades sexuales. El glam, como género que creó representaciones de identidades *queer* accesibles a cualquier persona, de la orientación sexual que fuera, influyó mucho en este contexto. El cantante asturiano Tino Casal fue la principal figura representante del glam en la Movida, aunque Pedro Almodóvar y Fabio McNamara combinaron en los escenarios algunos elementos del glam con otras estéticas anteriores.

Almodóvar y McNamara partieron fundamentalmente de una estética *camp*, que de alguna manera volvía a utilizar ciertas actitudes y preferencias iconográficas, como el travestismo, anteriores al glam. La Movida, que se caracterizó por la búsqueda de aquello que pueden tener en común elementos tan dispares en música como pueden ser el punk y la tonadilla –de tradición franquista– utilizó elementos de esta tradición folklórica en ropa y decorados mezclados con la nueva estética punk. Este tipo de estética se encontró principalmente en las películas de Pedro Almodóvar y en sus performances junto a McNamara en los escenarios más relevantes de la Movida<sup>115</sup>. El

---

<sup>113</sup> Auslander, *Performing Glam Rock*, 139 y 151.

<sup>114</sup> Sheila Whiteley y Jennifer Rycenga (eds.), *Queering the popular pitch* (New York: Routledge, 2006), 1.

<sup>115</sup> Alberto Mira. “Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar” en *Almodóvar: el cine como pasión* (Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2005), 187.

primero con una estética más de “folkórica”, con bata, vestidos, medias, pendientes, pelucas, collares, maquillajes y tacones; y el segundo con una vestimenta mucho más punk, utilizando cuero, ropas rasgadas, maquillaje, peinados típicos...

Pedro Almodóvar (Ciudad Real, 1949), director de cine, guionista y productor manchego, está considerado uno de los cineastas españoles independientes con mayor proyección internacional. No obstante, tras el estreno en 1980 de su primer largometraje, *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, pocos críticos lo consideraron como un representante del género cinematográfico nacional. La película recibió muchas críticas por ser grosera, absurda y por tener un guión flojo<sup>116</sup>. Finalmente, tras varios filmes más apreciados, se consagró con *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), nominada para el Oscar a mejor película extranjera.



Imagen 8. Pedro Almodóvar. Fotografía de Chris Makos.

A los dieciséis años se trasladó a Madrid, donde alternó su trabajo como administrativo en la compañía Telefónica con la grabación de cortos en súper 8 y la colaboración en diversas revistas y montajes teatrales. A su vez, participó activamente cantando y escribiendo letras en los inicios de la Movida madrileña, de la que llegaría a convertirse en un símbolo, junto con Fabio McNamara, con quien formó el dúo

---

<sup>116</sup> Marta García Carrión. “Un cine para la democracia” en *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español* (Valencia: Universitat de València, 2012), 494.

Almodóvar-McNamara en 1982. En sus primeras películas aparecieron algunos de estos iconos de la Movida como Alaska, Félix Rotaeta o el mismo Almodóvar y, además, contribuyó a la creación de una imagen nueva de Madrid como centro de la modernidad o posmodernidad. En su película *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* mezcló diversas formas expresivas de la época, desde el comic a la fotonovela, el videoclip o el melodrama clásico norteamericano, con varios referentes de la cultura popular española: sainetes, Carlos Arniches, Miguel Mihura, zarzuelas, toros... todo ello con una mirada posmoderna. El propio Almodóvar describe así esta película, la cual se relaciona con el contexto de la Movida:

Yo quería que la película fuese muy punk (la escribí en 1978 y era lo que se llevaba) aunque estaba escrita en tono paródico, no quería hacer *Sid and Nancy* sino un sainete español de la época. El contenido y el tono eran deliberadamente gruesos, sucios y juveniles. Una mezcla del *underground* americano de final de los setenta con el Arniches de la corrala, o Mihura, que siempre fue muy modesto, sin olvidar el mundo del cómic<sup>117</sup>.

Almodóvar distorsionó elementos de la cultura española a un nivel tal que quedaron eliminados los rasgos identificatorios franquistas y se recodificaron dentro de las diversas subculturas que se estaban produciendo en el momento<sup>118</sup>. Esta combinación de tradición y modernidad no solo se apreció en sus películas, en las que se mezclaba el esperpento con rasgos costumbristas, sino también en las performances del dúo Almodóvar-McNamara. Fabio de Miguel (Madrid, 1957), más conocido como Fabio McNamara, Fanny McNamara o Fanny Sensation, se transformaba por la noche en un personaje travestido con trajes ceñidos, de cuero y con colores brillantes o dorados, con tacones y maquillado en exceso, cuyo fin era la búsqueda de la provocación. Su fama no llegó más allá de los primeros años de la Movida, pues se quedó estancado en esa imagen que creó, la “pluma” exagerada, el alcohol y las drogas<sup>119</sup>.

Las actuaciones del dúo Almodóvar-McNamara ocuparon, fundamentalmente, la sala de conciertos Rock-Ola durante los primeros años de la década de los ochenta,

---

<sup>117</sup> García Carrión. “Un cine para la democracia”, 495.

<sup>118</sup> *Ibidem*, 495-496.

<sup>119</sup> José Manuel Lechado. *La Movida: una crónica de los 80* (Madrid: Algaba, 2005), 281.

primeramente junto con su grupo Black Kiss Dolls, del que posteriormente prescindieron para llevar una banda sonora, como ellos mismo explicaron en una entrevista en 1983 en el programa *La Edad de Oro*<sup>120</sup>.

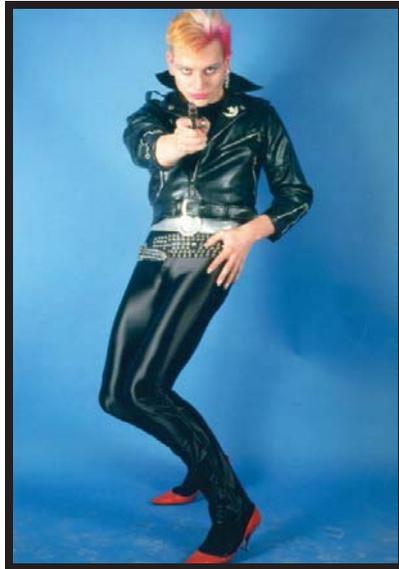


Imagen 9. Fabio McNamara travestido.

Lo que ellos hacían –como reconocían abiertamente- era un plagio de las canciones que más les gustaban, desde rancheras hasta heavy. En palabras de Almodóvar:

Es evidente que no somos músicos [...] Lo que ocurre, en efecto, es que nuestras canciones responden a nuestros gustos, pero nuestra capacidad de tergiversación y de transformación es tal, que yo creo que el plagio desaparece y acaba convirtiéndose en una obra maestra, incluso a nuestra costa<sup>121</sup>.

Esta puesta en escena con una imagen derivada del glam, una “pésima” interpretación musical –según Lechado– y unas letras que constantemente hacían alusión al sexo y a las drogas, utilizando la transgresión continua y la parodia, no tuvieron éxito fuera del panorama nacional, pero sí contribuyeron a mostrar a la sociedad la cara más rebelde y festiva del colectivo homosexual<sup>122</sup>.

---

<sup>120</sup> Entrevista on-line en la página de RTVE: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-edad-de-oro/antologia-mejor-edad-oro-capitulo-2/780667/>

<sup>121</sup> *Ibidem*, 20:20.

<sup>122</sup> Lechado. *La Movida: una crónica de los 80*, 281.

La canción “Suck It to Me” de este transgresor dúo –que apareció como banda sonora original en la película *Laberinto de Pasiones* (1982), de Almodóvar– se centra, de una forma tan lúdica que roza lo grotesco, en el tema de las drogas, muy en boga en el contexto de la Movida. El consumo de estas sustancias estupefacientes se ha presentado muchas veces en las letras de las canciones como un fin en sí mismo, un disfrute e incluso una provocación. Esta canción, en palabras de Héctor Fouce:

Se construye como una forma típicamente celebratoria, el funk, una forma enfocada al baile y, en su origen, a la reivindicación orgullosos de la negritud. Con el tiempo, este género musical fue asociado a ciertas películas en serie B conocidas como *blackexploitation*, dirigidas al público negro y protagonizadas por negros. El uso del funk en Almodóvar y McNamara conecta con esta idea de las películas baratas, de argumentos sencillos y en las que se elogia el ambiente de los guetos y barrios bajos<sup>123</sup>.

Sobre una forma bastante simple y un ritmo repetitivo, tanto los músicos como los cantantes pueden ir añadiendo elementos melódicos con facilidad (al igual que sucede en el hip hop). Entre el inglés y el castellano, la canción comienza con los gritos de Almodóvar contando del uno al diez en inglés y la contestación de McNamara a cada número. Después se alterna el estribillo, “Suck It to Me”, con las estrofas, en las que uno de los cantantes enumera varias drogas mientras el otro introduce después un comentario para cada una de ellas y después, de igual manera, ocurre lo mismo con bebidas alcohólicas. Coloca así en la misma lista las drogas “duras” con las “blandas” y productos de otro tipo, por lo que se produce una banalidad del tema real, también al añadirle comentarios coloquiales al describir sus efectos<sup>124</sup>.

El análisis de la performance lo realizaré sobre un vídeo de la actuación que realizaron en la sala Rock-Ola de Madrid el 7 de enero de 1983<sup>125</sup>. En el escenario aparecen los dos cantantes (Almodóvar y McNamara), acompañados de Bernardo Bonezzi (guitarra), Jordi Árboles (batería), Gaspar Montalbano (percusión) y algunos miembros de Alaska y los Pegamoides: Carlos Berlanga (guitarra), Nacho Canut (Bajo), Ana Curra (teclados). En total, ocho intérpretes.

---

<sup>123</sup> Héctor Fouce. *El futuro ya está aquí* (Madrid: Velecio, 2006), 151-152.

<sup>124</sup> *Ibidem*, 152.

<sup>125</sup> Vídeo de la performance: <https://www.youtube.com/watch?v=jncdiPOJf6I>

- Vestimenta: los instrumentistas quedan en un segundo plano, vestidos casi todos de oscuro y con gafas de sol. En primer plano destacan Pedro y Fabio con unas vestimentas transgresoras. El primero vestido de señora: camión de color carne con un cinturón negro de tachuelas, una bata azul con lo que parecen flores de color rojo, pendientes largos que terminan en una bola grande de colores, collar simulando a uno de perlas y probablemente con tacones (aunque en el vídeo no se aprecia). El segundo, con un traje de cuero cortados por las piernas y dejando los brazos y medio torso al aire y atado con correas a los lados, un pendiente en la oreja izquierda con forma de cuerno, una correa en el cuello como collar, tacones. Resumiendo, Almodóvar con una estética muy de “folklórica” y McNamara con una vestimenta más vinculada al punk de tendencia homosexual.
- Elementos de *atrezzo* en el escenario: al estar casi en penumbra no se aprecian más que los telones de fondo que parecen de tela de cortina.
- Actitud en el escenario: ambos cantantes se comportan con mucha naturalidad representando su papel. McNamara da la sensación de tener una actitud como si hubiera consumido drogas (real o fingida). La actitud de Almodóvar es más la de una señora de edad avanzada con gestos de poner las manos apoyadas en la cintura. Ambos improvisan partes de la letra, hablan entre ellos y se dirigen a los músicos y al público. Y Almodóvar en algún momento coge un vaso y bebe (posiblemente alguna bebida alcohólica, por el color).
- Baile o movimiento en el escenario: ambos se mueven un poco por el escenario, aunque sin exagerar. Almodóvar sobre todo mueve las caderas al ritmo de la percusión en algún momento y se toca el pelo, mientras que McNamara mueve continuamente todo el cuerpo: caderas, brazos, cabeza cada vez que canta...
- Elementos de provocación: la vestimenta, la actitud que tienen en el escenario, los movimientos, la letra de la canción y la forma de cantarla. Toda la puesta en escena de ambos vocalistas es transgresora y provocativa.
- Personaje de performance que representa: Almodóvar se ha travestido de un personaje femenino más “folklórico”, aunque llevado un poco al extremo, mientras que McNamara adopta una estética más propia del punk homosexual. Ambos con los ojos, los labios y las mejillas exageradamente maquillados. Se

tratan mutuamente como si fueran mujeres, como queda claro al principio, cuando McNamara le dice a Almodóvar “¡qué muermo, tía!”.

- Si establece una conexión con el público o no: desde el comienzo ambos vocalistas se dirigen al público diciendo que les van a cantar una canción que todavía no han escuchado.
- De qué manera expresa la letra de la canción: la relación de la letra con la puesta en escena de ambos artistas se podría buscar en el vaso del que bebe Almodóvar y la actitud que demuestra McNamara, del que se sabía que consumía estupefacientes con regularidad.
- Si la música ayuda a la expresión de la letra: no tiene mucho que ver, pues es una base sobre la cual se va construyendo una melodía y la letra de la canción recitada por ambos personajes.
- Estilo vocal: como he dicho en el apartado anterior, más que cantar, recitan la letra. Esta recitación se basa, sobre todo, en gritos y una voz ronca de McNamara. La mayoría de las frases las terminan de forma muy seca. En la única parte en la que se podría encontrar algo de melodía, si es que se puede calificar así, sería en el estribillo “Suck It to Me”.

Menos vinculado a la estética *camp* de la pluma de la Transición española y más heredero del glam inglés de Marc Bolan y David Bowie, la figura de Tino Casal fue muy influyente en la Movida madrileña. Antonio Méndez lo describe como:

Uno de los personajes más singulares, inquietos y de mayor personalidad en la historia pop-rock en España, siempre atento a los sonidos más en boga del momento. Así, en los sesenta siguió tendencias mod, psicodélicas o, en los setenta, una exposición glam con un acusado sentido del espectáculo que lo acompañaría toda su vida profesional<sup>126</sup>.

José Celestino Casal (Oviedo, 1950–Madrid, 1991), más conocido por el nombre artístico de Tino Casal, dejó sus estudios en la Escuela de Arte y Oficios de Oviedo para introducirse en el mundo de la música, impulsado por el rock británico de los años sesenta. Formó parte de numerosas bandas como Los Zafiros Negros o Los Archiducos, antes de comenzar su carrera como solista en la década de los setenta,

---

<sup>126</sup> Antonio Méndez Casanova. *Guía del pop y el rock 60* (Madrid: Visión Net, 2006), 17.

cuando viajó a Inglaterra a conocer figuras del glam-rock como David Bowie<sup>127</sup>. También destacó también como conocido productor de grupos como Obús o Vídeo (fundando uno de los primeros sellos independientes en Asturias, KM \$\$\$)<sup>128</sup>.

Con su estilo personal, aunque influido por la estética glam británica, creó de forma muy teatral una ambigüedad sexual que despertó recelos en la época. Además no se encasilló en ese estilo –como sí que hicieron otros miembros conocidos de la Movida en sus propios estilos–. Parfraseando a Lechado, Tino Casal correspondería al género masculino lo que fue Alaska para el femenino. Ambos constituyeron cada uno un género propio y destacaron como figuras más representativas de la Movida en toda España<sup>129</sup>.



Imagen 10. Tino Casal.

Entre sus canciones destacan “Pánico en el Edén” –sintonía de la Vuelta Ciclista a España en 1984–, “Champú de huevo”, “Embrujada” y “Eloise”<sup>130</sup>, de la cual realizaré el análisis de una performance. “Eloise” fue la versión de un clásico de Barry Ryan que llevaba el mismo nombre –compuesta por el hermano de este, Paul Ryan, y también versionada por The Damned en 1986. La canción apareció en el álbum *Lágrimas de*

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, 18.

<sup>128</sup> José Manuel Lechado. *La Movida: una crónica de los 80...*, 274.

<sup>129</sup> *Ibidem*, 63-64.

<sup>130</sup> *Ibidem*, 274.

*cocodrilo* de 1987 –grabado en los Estudios Doubletronic de Madrid por la discográfica EMI<sup>131</sup>–, y llegó a ser número 1 en Los 40 Principales y uno de sus temas más emblemáticos. La forma de la canción sería la siguiente:

- Introducción instrumental
- Estrofa 1
- Estribillo
- Estrofa 2
- Estribillo
- Puente simétrico: formado por un interludio instrumental, un fragmento vocal en el que se ralentiza la música, cambia el acompañamiento, desaparece la percusión y cambia la forma de cantar de Tino Casal a una dinámica mucho más *piano*, y de nuevo un interludio instrumental.
- Estrofa 3
- Estribillo: similar a los anteriores pero con algún cambio de letra.
- Coda final: también cantada repitiendo el nombre de Eloise hasta que la canción termina con un *fade out*.

El análisis de la performance lo realizaré sobre un vídeo de la actuación de Tino Casal en el programa de TVE *Sábado Noche* en 1988<sup>132</sup>. Aparecen en el escenario el cantante (Tino Casal) en primer plano, detrás la banda formada por un pianista, un guitarrista, un percusionista con timbales, un bajista, un arpista, dos teclistas (uno de ellos con sintetizador) y detrás de estos una orquesta de cuerda, poco perceptible detrás de los atriles.

- Vestimenta: los músicos de la banda llevan trajes de colores llamativos con brillantes, con un estilismo entre el punk y el barroquismo de Tino Casal, destacando un gusto un tanto gótico que estaba muy en boga en la comunidad homosexual de la Movida. Tino Casal, en el cual me centraré más, aparece con un traje de color azul aguamarina con hombreras de color negro y camisa morada con brillantes (la chaqueta del traje tiene por dentro un forro de color negro que cae simulando una capa), una capa de un color azul más oscuro con

---

<sup>131</sup> Consulta on-line en: <http://lafonoteca.net/grupos/tino-casal/discos>

<sup>132</sup> Vídeo de la performance: <https://www.youtube.com/watch?v=tcizCcKsno>

con también brillante y con numerosos broches plateados (también en el traje), un guante de color negro en la mano izquierda junto con pulseras de metal y en la mano derecha un guante dorado con púas. Dos pendientes en la oreja izquierda

- Elementos de *atrezzo* en el escenario: candelabros con velas encima de una tela arrugada en el piano de cola, el micrófono con una luz dentro, el bastón que lleva Tino Casal y juegos de luces en el escenario.
- Actitud en el escenario: los músicos de la banda que le acompaña demuestran una actitud bastante exagerada tocando, en especial los teclistas. Tino Casal adopta una actitud provocativa y teatrera, pero a la vez que impone con su presencia.



Imagen 11. Tino Casal con la vestimenta de la performance. 1988.

- Baile o movimiento en el escenario: centrándome ya solamente en Tino Casal, gesticula de forma exagerada con los brazos y las manos continuamente y, en algunas ocasiones, mueve todo el cuerpo al ritmo de la música. En el minuto 2:48, en la parte en la que se apaga la luz y ralentiza la música, se quita la capa y la tira al suelo y después juega con la otra capa que le sale de la chaqueta del traje.
- Elementos de provocación: la vestimenta, los elementos de *atrezzo* y los movimientos que hace en el escenario junto con la forma de cantar del vocalista.

- Personaje de performance que representa: influenciado por las performances de David Bowie, Tino Casal juega con la iluminación, la vestimenta la lleva al concepto de barroquismo, no llega a utilizar maquillaje exagerado, pero junto con la forma de cantar y los gestos crea un personaje con un género ambiguo.
- Si establece una conexión con el público o no: no hace ningún gesto o alusión al público.
- De qué manera expresa la letra de la canción: con los gestos y movimientos que realiza mientras canta, al igual que el momento en el que se apagan las luces, se ralentiza la música, cambia su forma de cantar y solo se ve el micrófono y el reflejo que proyecta, para enfatizar la frase en la que dice “me ocultas algo”.
- Estilo vocal: Tino Casal, al igual que Marc Bolan, utilizaba la voz como instrumento improvisatorio. También poseía un tono de voz agudo, un registro de tenor que se ampliaba con los cambios a falsete, lo que conllevó a crear también una identidad “afeminada” por la ambigüedad sexual que se producía a la hora de realizar la performance.

## CONCLUSIONES

---

En general, la bibliografía sobre la Transición a la democracia dedica más apartados a otras manifestaciones culturales que a la música. Este Trabajo de Fin de Grado suma su modesta contribución a aquellos estudios que redefinen el papel de la música como agente de cambio social en este período. Si durante el franquismo la búsqueda de la identidad a través de la música se había basado en el folklore y el repertorio religioso, haciendo hincapié en la unidad de la patria, la tradición y el catolicismo, esto se rompió totalmente con la llegada de la Transición. La música, en conexión con las transformaciones sociales, se empieza a preocupar por otros temas que empezaron a estar en boga como la libertad, los derechos sociales y sindicales, la educación, el compromiso político, la subversión de los roles de género o la liberación sexual, entre otras cuestiones<sup>133</sup>. Además de la función estética de la música, de sobra conocida, sus posibilidades para conectar con ideas subversivas y luchar por cambios sociales y políticos son muy importantes, y ahí radica también su peligrosidad para el Estado<sup>134</sup>.

Las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX en España se señalan siempre como una época de cambios sustanciales. La continua transformación de instituciones – tanto políticas como económicas y sociales– continuó en busca de la estabilidad y la proyección internacional que supusieron la nueva Constitución y la entrada en la Unión Europea. Los cambios estructurales se realizaron de manera paralela a la transformación social en busca de la ansiada libertad por la que se había luchado en la etapa anterior. Sin embargo, esta euforia de los primeros años de la democracia convivió con un proceso de desencanto provocado por el llamado “pacto de silencio” que se produjo en la Transición. Este sentimiento se acentuó, sobre todo, en las generaciones más jóvenes, que decidieron permanecer al margen de la política del país y vivir los primeros años de la democracia como una etapa de diversión en la que se experimentó con diversas

---

<sup>133</sup> Ángel Medina, “Acotaciones musicales a la transición democrática en España” en Celsa Alonso González (ed.), *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea* (Madrid: ICCMU, 2011), 267-268.

<sup>134</sup> Ana María Sánchez Catena, “¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? La imagen de la mujer a través de algunas canciones de principios de los años 80 en España” en *Mujeres, espacio y poder* (Sevilla: Arcibel, 2006), 654.

formas culturales, en una búsqueda continua de originalidad y subversión de roles impuestos por la sociedad. En el ámbito musical de la Movida, lo que se observa a partir de las letras de las canciones y las *performances* es, en palabras de Héctor Fouce:

Una selección del enunciatario en función de los códigos estéticos, en contraste con la pretendida universalidad de las letras de los cantautores. [...] La Nueva Ola enfatizó la dimensión estética y la experimentación cotidiana. [...] apelando a la naturaleza sensual. [...] Además de la función lúdica y celebratoria también se percibe la necesidad de llamar la atención subvirtiendo cualquier cosa que estuviera de su mano para llamar la atención del público<sup>135</sup>.

Ahora bien, sería un error pensar que la Movida, por basarse en el descontento y la frivolidad, no tuvo consecuencias sociales. Precisamente su valor transformador derivó de su capacidad de provocar, de subvertir los estereotipos y convenciones de una sociedad que había permanecido aletargada durante décadas. Esta época supuso un notable avance en los derechos de la mujer y del colectivo homosexual en España, y la Movida significó la visibilización y normalización de temas hasta entonces silenciados. Todavía hoy, aunque los tiempos han cambiado mucho, tenemos que llamar la atención sobre las cuestiones de igualdad de género y diversidad de opciones sexuales, que siguen de plena actualidad.

La influencia de otros géneros y estilos musicales internacionales procedentes de Estados Unidos y del Reino Unido facilitó el establecimiento en España de una cultura *underground* propia. Esta apropiación de elementos musicales, estéticos y sociales se realizó tratando de generar unas formas propias de hibridación con los géneros nacionales junto con una reivindicación de los nuevos derechos de género, apostando por ello con una actitud rebelde que subvirtiera los roles sociales establecidos anteriormente durante la etapa franquista. Todo ello solo puede apreciarse si se realiza un detenido examen de cuestiones sociológicas a la vez que un análisis formal tanto de la música como de las letras y la *performance* para observar cómo se llevaron a cabo estas reivindicaciones a través de nuevos recursos y de actitudes transgresoras.

Por un lado, grupos como Vulpes contribuyeron desde el punk a subvertir estereotipos de género y a visibilizar la sexualidad femenina, y cantantes más

---

<sup>135</sup> Héctor Fouce, *El futuro ya está aquí* (Madrid: Velecio, 2006), 128-129.

vinculados a la Nueva Ola como Alaska lucharon por mantener su carrera en lo alto del panorama musical, igualándose a los hombres y convirtiéndose en referentes para sus contemporáneas y para generaciones posteriores, por encima de las críticas recibidas por su aspecto, su música y su deseo de libertad. Por otro lado, hay que destacar el papel que tuvieron en este proceso de apertura figuras como Tino Casal, Pedro Almodóvar o Fabio McNamara que, gracias a la estética andrógina y transgresora que presentaban en sus *performances* y sus canciones, a través del glam o de su combinación con la cultura *camp*, sirvieron de referente para la comunidad homosexual en el ámbito estético y musical.

Sobre los planteamientos de ampliación de este trabajo, podrían haber varias posibilidades. Una de las opciones sería ampliar tanto el ámbito geográfico de la Movida española a otras ciudades en las que también destacó (como en Vigo o Barcelona) y extender también el rango de los grupos y de los temas que se expresaron en esta Nueva Ola. También podría ampliarse este estudio realizando algunas entrevistas a algunos de los principales protagonistas de la Movida madrileña –tal y como fue inicialmente mi idea, realizando una entrevista a Santiago Auserón–, para conocer cómo vivieron o cómo recuerdan ellos la Movida, cómo expresaron esas actitudes de rebeldía a los roles impuestos por la sociedad y qué significaron para ellos ciertas letras de canciones. Otra manera de desarrollar lo planteado aquí sería examinar la recepción y la influencia real de la Movida en otros géneros y estilos coetáneos y posteriores, a través del vaciado de prensa y del análisis musical. Por último, se podría profundizar en lo que ya he estudiado a través de nuevas teorías del género como *performance*, principalmente las de Teresa de Lauretis o, sobre todo, Judith Butler, que podrían aportar nueva luz sobre las actuaciones musicales de la Movida en relación con el género.



## FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

---

### Fuentes videográficas:

Vídeo de la canción *Me gusta ser una zorra* de Las Vulpess:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ZZBmBAe2G8g>

Vídeo de la entrevista realizada Mamen y Begoña (dos de las integrantes del grupo Las Vulpess) en 2003 por ETB 2: <https://www.youtube.com/watch?v=dzbMFb6zIrk>

Vídeo de la canción “Divina” de Radio Futura:  
<https://www.youtube.com/watch?v=iCEpLGfgYXY>

Vídeo de la *performance* de la canción “Bailando” de Alaska y los Pegamoides, realizada en 1982 en el programa *Aplauso* de RTVE:  
<https://www.youtube.com/watch?v=R2EnbNk4wIc>

Vídeo de la *performance* de la canción “Suck it to me” de Almodóvar y McNamara, realizado en la sala Rock-Ola de Madrid el 7 de enero de 1983:  
<https://www.youtube.com/watch?v=jncdiP0Jf6I>

Vídeo de la *performance* de la canción “Eloise” de Tino Casal, realizada en 1988 en el programa *Sábado Noche* de TVE: <https://www.youtube.com/watch?v=tcizCcKsno>

Vídeo de la *performance* de la canción “A quién le importa” de Alaska y Dinarama, realizada en 1986 en el programa *La bola de cristal*:  
<https://www.youtube.com/watch?v=sOu3Dy5A4ME>

### Recursos en línea

Boletín Oficial del Estado: <http://www.boe.es/>

Enciclopedia biográfica en línea: <http://www.biografiasyvidas.com/>

Página de la revista Rolling Stones: <http://rollingstone.es/>

## Bibliografía

- Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra civil española*. Madrid: Alianza, 1996.
- Alonso González, Celsa. “El beat español: entre la frivolidad, la modernidad y la subversión”. En *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Madrid: ICCMU, 2005.
- Auslander, Philip. “Musical Personae”. En *The Drama Review*, 50/1 (2006): 100-119.
- Auslander, Philip. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: University of Michigan, 2006.
- Bermúdez, Silvia. “Memoria y archive: La Movida, Alaska y procesos de arqueología cultural”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13 (2009):174.
- Biddle, Ian. “Of Mice and Dogs: Music, Gender, and Sexuality at the Long Fin de Siecle”. En *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003.
- Buckley, David. *David Bowie, una extraña fascinación*. Barcelona: Ediciones B, 2001.
- Cagle, Van M. *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*. Thousand Oaks: Sage, 1995.
- Calvo, Kerman. “Spain: bulding reciprocal Relations between Lesbian and Gay Organizations and the State”. En *The Lesbian and Gay Movement and the State: Comparative Insights into a Transformed Relationship*. USA: Ashgate, 2011.
- Cervera, Rafael. *Alaska y otras historias de la Movida*. Barcelona: Plaza y Janés, 2002.
- Cruz, Jacqueline y Zecchi, Bárbara (eds.). “Prólogo”, en *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004.
- Cruz-Cámara, Nuria. “Se movió la mujer tras la movida?”. En *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004.
- Fonseca, Carlos y Quintero, María Luisa. “La Teoría Queer: la de-construcción de las sexualidades periféricas”, *Revista Sociológica*, 69 (2009): 45-47.

<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/6903.pdf> (Fecha de consulta: 9 de julio de 2015).

Fouce, Héctor. *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio, 2006.

García Carrión, Marta. “Un cine para la democracia”. En *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español*. Valencia: Universitat de València, 2012.

Gallero Díaz, José Luis. *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora, 1991.

Gould Levine, Linda. “Feminismo y repercusiones sociales: de la Transición a la actualidad”. En *La mujer en la España actual. ¿Evolución o involución?* Barcelona: Icaria, 2004.

Hoskins, Barney. *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution*. New York: Pockett, 1998.

Lechado, José Manuel. *La Movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005.

Marí, Jorge. “La Movida como debate”. *Arizona Journal of Hispanic cultural Studies*, 13 (2009): 130.

Medina, Ángel. “Acotaciones musicales a la transición democrática en España”. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2011.

Méndez Casanova, Antonio. *Guía del pop y el rock 60*. Madrid: Visión Net, 2006.

Mira, Alberto. “Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar”. En *Almodóvar: el cine como pasión*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha, 2005.

Mora, Kiko y Viñuela, Eduardo (eds.). *Rock around Spain: Historia, industria, escenas y medios de comunicación*. Lleida: Universitat de Lleida, 2013.

Moreno, Amparo. *Mujeres en lucha: El movimiento feminista en España*. Barcelona: Anagrama, 1977.

Nichols, William (ed.). “Special Section: La Movida de Madrid”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 13 (2009): 105-181.

- Pérez, Jorge. "Queer Traces in the Soundtrack of la Movida". En *Toward a Cultural Archive of la Movida: Back to the Future*. Teaneck, NJ: Fairleigh Dickinson, 2013.
- Ríos Longares, Carlos José. *Y yo caí... enamorado de la moda juvenil. La movida en las letras de sus canciones*. Alicante: Agua Clara, 2001.
- Rodríguez López, Rosalía y Bravo Bosch, María José (Eds.). *Experiencias jurídicas e identidades femeninas*. Madrid: Dykinson, 2010.
- Sánchez Catena, Ana María. "¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste? La imagen de la mujer a través de algunas canciones de principios de los 80 en España". En *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: Arcibel, 2006.
- Sastre García, Cayo. *Transición y desmovilización política en España (1975-1978)*. Madrid: Universidad de Valladolid, 1997.
- Soto, Álvaro. *La Transición a la democracia: España, 1975-1982*. Madrid: Alianza, 1998.
- Tusell, Javier. *La Transición a la democracia: España, 1975-1982*. Madrid: Espasa, 2005.
- Vilarós, Teresa M. *El mono del desencanto: Una crítica cultural de la transición española, 1973-1993*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1998.
- Viñuales, Olga. *Identidades Lésbicas: discursos y prácticas*. Barcelona: Ballaterra, 2000.
- Viñuela, Eduardo. "Los videoclips españoles y la redefinición de los mitos nacionales en los años ochenta". En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2011.
- Viñuela Suárez, Eduardo. *El videoclip en España (1980-1995): Gesto audiovisual, discurso y mercado*. Madrid: ICCMU, 2010.
- Viñuela Suárez, Eduardo y Viñuela Suárez, Laura. "Música popular y género". En *Género y cultura popular. Estudios culturales I*. Ballaterra: UAB, 2008.

Viñuela Suárez, Laura. “La construcción de las identidades de género en la música popular”. En *Dossiers Feministes 7. No me arrepiento de nada: mujeres y música*. Universitat Jaume I: Instituto Universitario de estudios feministas y de género, 2003.

Whiteley, Sheila y Rycenga, Jennifer (Eds.). *Queering the popular pitch*. New York: Routledge, 2006.

Whiteley, Sheila. *Women and popular music*. New York: Routledge, 2000.

