

# Empoderamiento y masculinidad en la estrategia de género de Alaska

## Empowerment and masculinity in the gender strategy of Alaska

SARA ARENILLAS MELÉNDEZ

*Universidad de Oviedo*

*orcid id: 0000-0002-4613-3816*

Recibido: 15/12/2017

Aceptado: 23/05/2018

doi: <https://doi.org/10.20318/femeris.2018.4322>

*Resumen.* La cantante Alaska ha sido uno de los iconos más representativos de la modernidad en España, participando de forma destacada en la Movida. Según Alberto Mira (2004), el rasgo que definió a la Movida fue la adopción del modelo *camp* de homosexualidad. En este artículo, proponemos un análisis del discurso de género de Alaska, cuyo rasgo más destacado sería la adopción de este modelo *camp* de homosexualidad. Para ello, hemos comparado la versión que realizó del tema *Quiero ser Santa* con la original de Parálisis Permanente, y analizado su dúo con Loquillo en *El ritmo del garaje* y su canción *Rey del Glam*. Alaska habría articulado gracias al modelo *camp* una masculinidad no hegemónica que le habría servido para empoderarse y legitimarse dentro de las escenas de la música popular española. Para ello, Alaska utilizó el artificio propio del *camp* mediante estrategias como el travestismo de la voz o el uso de un estilo performativo externo.

*Palabras clave:* Alaska, *camp*, Movida, artificio, *glam*.

*Abstract.* The singer Alaska has been one of the most representative icons of modernity in Spain, participating prominently in the Movida. According to Alberto Mira (2004), the feature that defined La Movida was the adoption of the homosexuality *camp* model. In this article, I propose an analysis of the gender discourse of Alaska, whose most outstanding feature would be the adoption of this *camp* model of homosexuality. To do this, I have compared the version she made of the song *Quiero ser Santa* with the one of Parálisis Permanente, as well as her duet with Loquillo in *El ritmo del garaje* and her song *Rey del Glam*. Alaska, thanks to the *camp* model, articulated a non-hegemonic masculinity that helped her to be empowered and legitimized within the scenes of Spanish popular music. To pursue this, Alaska used the artifice of the *camp* through strategies such as the use of a cross-dressing voice or a style of performance that involved showmanship.

*Keywords:* Alaska, *camp*, Movida, artifice, *glam*.

---

\* [sara.arenillas@gmail.com](mailto:sara.arenillas@gmail.com)

## Metodología y objetivos

Desde hace años, los estudios de género han cobrado importancia dentro del ámbito académico y se han aliado con disciplinas como los estudios culturales, en los que el análisis de los productos procedentes de la industria musical tiene gran relevancia. En España esta labor ha sido llevada a cabo por autores como Laura Viñuela (2003), Silvia Martínez (2003) o Teresa López Castilla (2015). A nivel internacional han sido relevantes las investigaciones de Simon Frith y Angela Mac Robbie (1978), Susan McClary (1991), Simon Reynolds y Joy Press (1995), Sheila Whiteley (1997), Stan Hawkins (2009, 2015), Freya Jarman-Ivens (2011) o Doris Leibetseder (2012). Este tipo de trabajos aplican una metodología interdisciplinar para explicar cómo las identidades de género se articulan en estos productos culturales a través tanto del plano visual, como del musical y sonoro. El siguiente artículo pretende seguir este modo de actuación y utilizar una metodología interdisciplinar para analizar el discurso de género de Olvido Gara, conocida artísticamente como Alaska, uno de los iconos más destacados del imaginario cultural español. He elegido a esta artista por considerar que su performance del género fue un elemento que influyó de forma determinante en su configuración de un perfil innovador, personal y carismático, que la hizo fácilmente reconocible, a la vez que modelo de influencia para otros intérpretes del entorno.

Así pues, a la hora de llevar a cabo el análisis he tenido en cuenta no sólo cuestiones referentes al plano sonoro, como el tratamiento de voz, sino también otras relativas al visual, como los rasgos de su performance. Concretamente, para el estudio de la performance he tomado el trabajo de Philip Auslander (2006) sobre el *glam* en el que utiliza los conceptos de estilo *performativo* interno y externo, y los modos de actuación “hacer” (doing) y “mostrar que se está haciendo” (showing doing). También he utilizado a Lucy Green (2001 [1997]) para este fin y sus teorías sobre el diferente perfil de género entre los cantantes y los instrumentistas. Para el análisis de la voz he tomado como referencia a Freya Jarman-Ivens (2011) y a Elizabeth Wood (1994). Asimismo, he tomado como referencia a autores procedentes de los estudios de género, fundamentalmente a Judith Halberstam (2008 [1998]) para explicar que el camp no es combinable con la performance de la masculinidad.

El principal objetivo de este texto es estudiar cómo Alaska articuló lo que Alberto Mira (2004) denomina como modelo de homosexualidad camp y cómo ello le sirvió para empoderarse y legitimarse dentro de las escenas del rock y del pop, al permitirle exhibir un tipo de masculinidad marcada por la ambigüedad y la androginia. Para alcanzar este objetivo he estructurado el artículo en cuatro secciones: una inicial, en la que contextualizo la Movida y a Alaska; una segunda, en la que señalo la relación entre la Movida y el modelo camp de homosexualidad propuesto por Mira; una tercera, en la que comparo la masculinidad de Eduardo Benavente y el artificio camp de Alaska a través del tema *Quiero ser Santa*; y una última, donde apunto cómo Alaska pudo gracias a la adopción del modelo camp articular una masculinidad ambigua que le permitía utilizar el rock para empoderarse y legitimarse. En esta última sección he analizado el dúo que realizó junto a Loquillo en *El ritmo del garaje*, así como su canción *Rey del Glam*. Además, he hecho referencia de

forma transversal tanto a la new wave (que era la corriente anglosajona contemporánea a la Movida) como al *glam*, cuyo sino es precisamente el desarrollo de una identidad de género ambigua y transgresora, en la que el camp juega un papel determinante.

## 1. Contexto: la Movida y Alaska

Uno de los períodos más estudiados de la música popular urbana española ha sido el acontecido a principios de los ochenta bajo el nombre de la Movida. Académicos nacionales como Héctor Fouce (2006) o Fernán del Val (2014), e internacionales como Susan Larson (2001) o Nichols y Song (2013), se han centrado en el estudio de este fenómeno al considerar que posee un interés sociológico destacado por la particular situación política en la que España se encontraba en aquel momento. La Movida es un fenómeno cultural que engloba tanto a grupos musicales (Radio Futura, Nacha Pop o Aviador Dro) como a integrantes de otras artes como el cine (Pedro Almodóvar) o la pintura (Juan Carreño y Enrique Naya, “Las Costus”), y se considera producto de la apertura al exterior y la libertad de que disfrutaba el país tras la caída del franquismo.

Según Héctor Fouce (2008), la Movida supuso una reacción frente al politizado panorama musical de la Transición (dominado por los cantautores, y el rock progresivo y andaluz), posicionándose “a la contra” al rechazar la participación política explícita. Esta visión es parcialmente compartida por Teresa Vilarós (1998) y su teoría del “desencanto”. Sin embargo, ello no significa que la Movida fuera apolítica: como defienden autores como Tatjana Pavlovic, “el amor de la *movida* por la frivolidad” era “una posición política” que separaba a sus protagonistas de las generaciones anteriores y que producía un “terrorismo de la frivolidad” (2003, p. 95). El discurso de género de Alaska –al igual que el de algunos de sus contemporáneos como Almodóvar & McNamara o Paco Clavel— puede considerarse potencialmente trasgresor y continente de valor político, y, de hecho, Alaska es una referencia nacional del posicionamiento en favor de los derechos de los homosexuales<sup>1</sup>.

La Movida es contemporánea de la new wave (nueva ola) británica y comparte con ella rasgos como el eclecticismo musical o el discurso de modernidad. El término new wave fue aplicado a grupos británicos que surgieron después de la explosión del punk y que, aunque compartían con él su carácter *underground* y su energía, presentaban un sonido más accesible. La new wave era musicalmente heterogénea y englobaba a bandas y artistas dispares entre sí (Talking Heads, Blondie, Devo, B-52’s, etc.) Theo Cateforis (2011) señala que el eclecticismo sonoro no invalida la consistencia de la new wave como tendencia unificada, ya que todas sus propuestas compartían la articulación del concepto de “lo moderno”. Cabe aclarar que, aunque la new wave, como la Movida, se ha asociado con la posmodernidad, Cateforis puntualiza que es reconocida y etiquetada como un mo-

---

<sup>1</sup> En este sentido, recordemos que Alaska ha desfilado en varias ocasiones en la cabalgata del día del Orgullo Gay en Madrid, por ejemplo en 2007 junto a Nancys Rubias (“Comienzan las fiestas del Orgullo Gay en Madrid”, 2007, junio 28. *El País*. Recuperado el 5 de noviembre de 2017, a partir de [http://elpais.com/elpais/2007/06/28/actualidad/1183013329\\_850215.html](http://elpais.com/elpais/2007/06/28/actualidad/1183013329_850215.html))

vimiento musical “moderno”. Del mismo modo que la new wave, las “culturas musicales” de la Movida estaban “emparentadas por su afán de engancharse a la modernidad que llegaba desde otros países, sobre todo Inglaterra” (Fouce, 2006, p. 51)<sup>2</sup>. Helen Graham y Antonio Sánchez (1995) señalan que los españoles han asociado el concepto de modernidad con ser europeo: esto explica que para los artistas de la Movida ser moderno significara absorber las corrientes musicales del resto del continente (especialmente las procedentes del Reino Unido), no sólo las que estaban vigentes en aquel momento, sino también otras que por la situación particular de España no habían podido ser adaptadas en su momento de eclosión. Este es el caso del *glam*, cuyo desarrollo había tenido lugar en la década anterior y cuyo discurso se cimentaba en la articulación de una identidad de género ambigua que levantaba suspicacias de homosexualidad (Auslander, 2006; Branch, 2012; Hawkins, 2009).

La maleabilidad del concepto de “lo moderno”, que permeaba la new wave y que en España fue articulado por la Movida como la emulación del pop y el rock anglosajón, permitió que se sucedieran con rapidez diferentes procesos de adaptación: así, Alaska y otros de su entorno pasaron en un corto período de tiempo del punk de Kaka de Luxe, al *pop-kitsch* de los Pegamoides e incluso al gótico de Parálisis Permanente. Cabe señalar que el paso por estas tres corrientes era posible, en parte, porque éstas compartían dos elementos que estaban presentes en el *glam*: el uso de una estética espectacular y la tendencia a la sencillez sonora. En el caso del punk, esta simplicidad es observable en su valorización de lo *amateur*: así, Alaska señalaba que a pesar de que lo que deseaba realmente era hacer *glam*, el punk era lo que técnicamente estaba a su alcance.

Entonces el punk te permitía subir a un escenario y ser como los Ramones, porque con tocar cuatro acordes y hacer lo que quieres hacer más o menos bien no necesitas ser tan maravilloso como Bowie o Lou Reed. Por eso estaba más cercano para nosotros el punk que el *glam*. No teníamos ninguna posibilidad de ser tan glamourosos ni sexys a los trece o catorce años y el punk era mucho más fácil y cercano (Alaska en: Ordovás, 2002, p. 28).

La relevancia de la figura de Alaska dentro del panorama musical español ha hecho que varios autores se hayan interesado por su estudio a nivel académico: tal es el caso de Mark Allinson (2003), Silvia Bermúdez (2011) y Duncan Wheeler (2016). Mark Allinson destaca la relevancia de Alaska como icono punk durante sus comienzos como integrante de Kaka de Luxe, mientras que Silvia Bermúdez subraya la estética *warholiana* de los Pegamoides. Los Pegamoides *performaban* un discurso deudor del *pop art* en el que adoptaban una estética *kitsch* de forma autoconsciente e irónica, que los conectaba con el “nihilismo irónico” de la “auténtica inautenticidad” de la posmodernidad (Grossberg, 1992). Alaska continuó después su carrera en solitario, primero junto a Dinarama, con quienes lanzó álbumes como *Deseo Carnal* (1984), y después formando el dúo Fangoria junto a Nacho Canut. Hoy en día sigue siendo uno de los iconos más representativos de la Movida y de la

---

<sup>2</sup> Por ejemplo, el primer disco de Radio Futura de 1980 se titulaba *Música moderna*, al igual que el libro que Fernando Márquez “el Zurdo” publicó un año más tarde.

música popular española, y sigue estando de actualidad gracias al *reality Alaska* y *Mario* que realiza junto a su marido Mario Vaquerizo en MTV España.

## 2. El modelo de homosexualidad camp y la Movida

Autores como Héctor Fouce (2009) han señalado que el camp ha tenido un papel destacado en los discursos de la Movida. Para Alberto Mira (2004) lo que en última instancia unía a todas las propuestas de la Movida era la absorción del camp y su forma de entender la homosexualidad. El término camp podría tener su homólogo español en la expresión “tener pluma”, que hace referencia a la manera exagerada y teatral de comportarse de que usualmente hacen gala los homosexuales afeminados. Mira apunta que el modelo de homosexualidad camp, en contraposición a los modelos *malditista* y homófilo, cuestiona las nociones de normalidad y “disuelve los imperativos morales a través de la ironía y el cuestionamiento de cualquier intento de seriedad”: “El discurso camp no es lógico ni constituye una estética cerrada. Se basa en una mirada oblicua sobre la realidad que sin manifiestos cuestiona las convenciones en torno a las que construimos nuestras vidas”. De este modo, la oposición irónica de la Movida respecto de las estructuras hegemónicas de poder mediante “la frivolidad, el exceso, el juego lingüístico, la teatralización y el hedonismo” se debería a la adopción de dicho modelo de homosexualidad (pp. 25-26).

No está claro que la separación del camp de su lectura homosexual y su ubicación dentro de un contexto *mainstream* y heteronormativo, como ocurría en la Movida, no conlleve la pérdida de su poder de subversión. Autores como Andrew Ross (1989) han puesto en duda que el camp conserve su transgresión al ser masificado y convertido en un estilo-objeto de consumo por la cultura burguesa. Por el contrario, Moe Meyer (1994) argumenta que la falta de contenido del camp lo hace permeable e imposibilita la apropiación de su discurso por parte del poder hegemónico. Fabio Cleto (1999) cree, en la misma línea, que las divisiones del camp que hacen Andrew Ross (1989) en Pop camp/Camp y Susan Sontag (1999 [1964]) en camp “inocente” (naive) y “deliberado” vuelven a un esquema binario que opone el Uno a lo Otro, la Copia al Original, que se inscribe en el pensamiento hegemónico. Cleto subraya algo que ya anotaba Meyer: el camp tiene un componente *queer* que lo vuelve inadecuado para cualquier tipo de dicotomía y que lo dota de una crítica cultural de la que no puede desprenderse. De este modo, el camp masificado y desligado de su contexto homosexual que se hallaba en la Movida no habría perdido potencial subversivo.

El referente musical a través del cual la Movida adaptaba el camp era el del *glam*, que fue el responsable de trasladar el camp al ámbito del rock y el pop (Leibetseder, 2012). Así, Héctor Fouce señala que “la importante presencia” que tuvieron los gays en la Movida entroncaba “(...) con ese gusto por la provocación y el exceso del *glam*” (2006, p. 54). Algunos rasgos del camp (como la ironía y la reutilización del *kitsch*) están presentes en la new wave, pero no necesariamente unidos a la ambigüedad de género o la androginia (como sí ocurría en el *glam*). Con la caída del régimen franquista, la visibilidad de la ho-

mosexualidad se asoció con la adquisición de una mayor libertad sexual y, por ende, con las emergentes fuerzas democráticas y “modernas”. Así, a finales de los setenta la figura del travesti (que responde a la imagen estereotipada del modelo camp del homosexual como ser afeminado) se utilizó como símbolo que certificaba públicamente, por un lado, la clausura y ruptura con los estereotipos franquistas de virilidad y, por otro, la equiparación con Europa<sup>3</sup>. Esta estrategia fue continuada en los ochenta por algunos artistas vinculados a la Movida, como Almodóvar & McNamara, y –como proponemos— la propia Alaska: éstos, adaptaron tardíamente el *glam* y articularon la ambigüedad sexual del modelo camp, que él recogía, como “modernidad”, enlazando así al *glam* con la “moderna” new wave. De este modo, la homosexualidad adquirió más visibilidad –“ser ambiguo estaba de moda” (Mira, 2004, p. 517)— y fue interpretada como un signo positivo de experimentación, convirtiéndose en “uno de los valores en alza de la Movida” (Lechado García, 2005, p. 62). Esto es importante para entender por qué Alaska logró convertirse en un icono de esta época, ya que, como vamos a analizar a continuación, adaptó de forma particular este modelo camp de homosexualidad para lograr un empoderamiento que, en aquel contexto, suponía una novedad.

### **3. Quiero ser Santa: la masculinidad de Parálisis Permanente y el artificio “camp” de Alaska**

Judith Halberstam (2008 [1998]) señala que la masculinidad tiende a entenderse como natural y no *performativa* y que, por este motivo, el camp es difícilmente combinable con la articulación de masculinidad. Halberstam cree que el hecho de que las imitaciones de hombres no hayan sido algo habitual en la cultura de bares de lesbianas (al contrario de lo que ocurre en la cultura de bares gays) “puede deberse a la definición generalizada de la masculinidad del hombre como no *performativa*” y cita ejemplos de productos culturales que legitiman la masculinidad, los cuales “...se refieren constantemente al aspecto no-absurdo de la masculinidad, a la idea de que la masculinidad ‘simplemente es’, mientras que la feminidad se basa en lo artificial” (p. 261). Como señala Alberto Mira, en el modelo camp de homosexualidad “se conjugan las ideas sobre la homosexualidad como inversión y una fuerte tradición misógina que asocia rasgos como la histeria y la superficialidad a las mujeres” (2004, p. 143). Por ello, puesto que el camp en teoría expone y explota la teatralidad (es decir, lo artificial) del género, suele hacer performances exageradas de la “artificial” feminidad, no de la *naturalizada* masculinidad, de modo que sólo las performances de la feminidad pueden ser camp, “porque lo camp trata siempre sobre la feminidad” (Halberstam, 2008 [1998], pp. 265).

<sup>3</sup> En este sentido, véase por ejemplo: Picornell, Mercé (2010). ¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la Transición española hacia la democracia. *Feminismo/s: revista del Instituto de Investigación de Estudios de Género de la Universidad de Alicante*, 16, 281–304.; o Garlinger, Patrick Paul (2000). Dragging Spain into the “Post-Franco” era: transvestism and national identity. In *Una mala noche la tiene cualquiera*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 24(2), 363–382.

Ya desde sus inicios, Alaska señalaba que le gustaría ser hombre sólo para poder ser gay, así como su afición por el *glam* y el estereotipo de hombre afeminado o andrógino (tomado del modelo de homosexualidad camp) sobre el que éste se articulaba (Gallero, 1991, p. 377). Alaska confesaba que al leer el libro de Eduardo Haro Ibars sobre el *glam*, titulado *Gay Rock* y publicado en 1975, comprendió que quería formar parte de ese “mundo gay”: “quería ser como David Bowie, Lou Reed y Marc Bolan” (Ordovás, 2002, p. 28).

Para observar el discurso de género que Alaska propone resulta útil comparar la adaptación que hizo del tema *Quiero ser Santa* que había compuesto junto a Parálisis Permanente (que eran excompañeros suyos, ya que habían pertenecido a los Pegamoides), con la versión “original” propuesta por éstos. Inicialmente, el estilo de la canción recordaba a grupos de post-punk y rock gótico como Bauhaus o The Cure, de los que Parálisis Permanente tomaban sus influencias. El énfasis en el beat es algo típico de estilos como el punk o el heavy y es un rasgo que, según Reynolds y Press, elimina los elementos bailables del rock y lo transforman “(...) en un beat marcial para aquellos que están en guerra con el estatus quo”, lo que ayuda a construir la masculinidad en los grupos afines a dichos géneros (1995, p. 24). Ello puede aplicarse a la versión de *Quiero ser Santa* de Parálisis Permanente, en la que la percusión enfatiza de forma insistente el beat, que se vuelve especialmente reiterativo y mecánico en el estribillo, en donde la batería pasa a acentuar cada pulso: de hecho, el beat es tan importante en ella que en una de las interpretaciones en directo, el vocalista (Eduardo Benavente) realiza, en las partes en que no canta, gestos con las manos que imitan los golpes de acentuación del beat que haría el percusionista<sup>4</sup>.

Lucy Green (2001 [1997]) señala que el perfil de cantante suele estar asociado con el género femenino: puesto que el instrumento de la voz es el propio cuerpo, los cantantes masculinos corren el peligro de “afeminarse”, ya que la exhibición del cuerpo es algo que culturalmente está asociado con las mujeres (esto explica por qué en muchos grupos de rock el vocalista presenta una imagen afeminada y ambigua). Sin embargo, en *Quiero ser Santa* Benavente introduce el grito en varias ocasiones: así, aleja su voz del canto para acercarla al “agresivo” y “masculino” ruido, recurso utilizado a menudo en géneros “masculinos” como el punk (Laing, 1985). Asimismo, la performance de Parálisis Permanente está enfocada a la demostración de destreza musical: los músicos están centrados en su instrumento, e incluso Benavente, cuando no canta, se concentra en “tocar” algo (la batería). Ello, siguiendo a Philip Auslander, entraría dentro del estilo de actuación interno y del modo *performativo* de “hacer” (*doing*) (2006, pp. 100–101).

Si comparamos la versión de Parálisis Permanente con la que Alaska realizó a mediados de los ochenta, constatamos que ésta presenta dos diferencias clave con la primera: un carácterailable y la denotación de artificialidad.

La inclusión del baile en la pieza de Alaska se logra musicalmente a través de diferentes estrategias: por ejemplo, eliminando la acentuación incisiva del beat en la parte del estribillo (que se suple con el añadido de densidad sonora para lograr el clímax), manteniendo la acen-

---

<sup>4</sup> Esta actuación puede consultarse aquí: Parálisis Permanente. *Parálisis Permanente-Quiero ser santa*. Recuperado 20 de noviembre de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=gx58wEf5sCU>

tuación del segundo pulso del compás (que en la versión de Parálisis Permanente sólo estaba en las estrofas) que favorece la construcción de un ritmo “ondulante” y bailable, o subrayando el carácter sincopado de elementos que ya estaban en el tema original (por ejemplo, el motivo conductor del bajo, que incluía una síncopa, es convertido en *riff* para la guitarra, ganando protagonismo y haciendo más visible el juego rítmico). La corporalidad del baile es un aspecto que algunos autores han relacionado con la posible suspicacia de homosexualidad (Gard, 2006), lo que explicaría también el importante papel que la música disco tiene dentro de la cultura homosexual<sup>5</sup>. Así, el baile podría haber ayudado a Alaska a articular una identidad de género relacionada con la performance de la homosexualidad camp.

Al contraponer la actuación mencionada de Parálisis Permanente con la puesta en escena que Alaska realizó junto a Luis Miguélez (guitarrista de Alaska y Dinarama) y Juan Tormento constatamos que el baile es el protagonista de esta última<sup>6</sup>: además de los músicos, se incluye un bailarín con quien Alaska realiza movimientos coreografiados. Esto, no sólo el baile si no también la inclusión de coreografías, es algo que Auslander ha señalado como “innovador” del *glam*: centraba la atención no en la denotación de musicalidad (introversión y concentración en el instrumento) sino de cierta planificación (no de espontaneidad o “naturalidad”, sino de “artificio”) y de disfrute e interacción con el público –de mostrar que se está haciendo algo (*showing doing*), a través de un estilo *performativo* externo (2006, pp. 26–27). Alaska utilizaría este modo de actuación externo, que implicaría teatralidad y artificio ya que pone el acento sobre el hecho de que se está actuando, en oposición al estilo interno de performance de Parálisis Permanente, que buscaría connotar naturalidad.

La androginia del camp también conectaría bien con el sintetizador, que es otro elemento destacado de la versión de Alaska, puesto que es un instrumento ligado a la ambigüedad de género, al poder asociarse con la mujer por su parentesco con el piano, pero también con el hombre por las implicaciones de experimentación tecnológica. A ello debemos añadir que el carácter artificial que denota el sintetizador encajaría con el “artificio” de la feminidad que utiliza el camp.

El artificio es construido por Alaska también mediante su estética. La imagen de la artista ha sufrido abundantes cambios a lo largo de su carrera, pero siempre se ha caracterizado por ser llamativa y espectacular. Alaska utiliza a menudo el maquillaje de forma exagerada utilizando colores fuertes tanto para los labios como para los ojos (véase ilustración): así, la feminidad de Alaska no parece “natural”, sino “maquillada” o basada en un acto “artificial” de maquillaje.



**Figura 1.** Detalle del retrato de Alaska hecho por Bruce LaBruce en el que se puede apreciar el tipo de maquillaje que la artista suele utilizar.

<sup>5</sup> Véase, por ejemplo: Amico, S. (2011). “I Want Muscles”: house music, homosexuality and masculine signification. *Popular Music*, 20(3), 359–378.

<sup>6</sup> Esta actuación puede consultarse aquí: Alaska y Dinarama. *Alaska y Dinarama “Quiero ser santa”*. Recuperado 21 de noviembre de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=j4t9jEvAf8A>.



Freya Jarman-Ivens (2011) señala que la voz es un espacio particularmente propicio para el proceso de subversión del género ya que es al mismo tiempo material (procede o la imaginamos procedente de un cuerpo humano) e inmaterial (es intangible). Así, la voz funciona como un “tercer espacio” entre el cantante y el oyente que resulta especialmente apropiado para la desestabilización, porque en el proceso de asociación de la voz con un cuerpo existe una codificación de género con la que se puede jugar y donde se puede producir una transgresión (ya que podemos “fallar” en dicha asignación). Por su parte, Elizabeth Wood (1994) apunta que en la construcción de una voz “travestida” no es necesario solamente la utilización de una tesitura “atípica” que no se corresponda con el género del cantante (excesivamente aguda, en el caso de los hombres, o excesivamente grave, en el de las mujeres) sino también la implicación de artificio.

Uno de los rasgos que mejor identifican a Alaska es su tratamiento de la voz: ésta denota artificialidad a través del engolamiento y de la entonación de pasajes en una tesitura más grave de lo que de forma “natural” le correspondería<sup>7</sup>. Este tratamiento de la voz por parte de Alaska ya estaba presente en su época con los Pegamoides, encajando con la estética *pop art* de artificio e ironía *kitsch* del grupo, pero se hizo más patente al continuar su carrera en solitario. La voz de Alaska resulta “extraña” en su performance no sólo por la tesitura sino también por el engolamiento, que subraya y ayuda a construir la sensación de artificio. Ello, unido a su “espectacular” estética, articularía una imagen que no se asemejaría tanto a la de un “drag king” –que se regiría por las normas usuales de la masculinidad que evitan el artificio— sino a la de un hombre que hace uso del travestismo (lo que sí dejaría margen para la inclusión del modelo camp de homosexualidad y encajaría mejor con los deseos mostrados por Alaska de querer ser un hombre para ser gay y hacer *glam*).

En resumen, el artificio ligado al modelo de homosexualidad camp se construye en la interpretación de Alaska de *Quiero ser santa* mediante un estilo *performativo* externo que connota teatralidad (*showing doing*), una estética llamativa o espectacular centrada en la exageración, y el engolamiento de la voz y su tendencia a cantar en una tesitura más grave de lo que le correspondería. Asimismo, tanto el baile como el sintetizador son elementos que añaden ambigüedad al discurso. En contraposición, la performance de Eduardo Benavente en Parálisis Permanente estaría cercana a la masculinidad hegemónica al subrayar la introspección y espontaneidad “natural” de estar concentrado en la destreza musical (y especialmente en la instrumental), connotar agresividad mediante el grito y el “beat marcial”, y rehuir la corporalidad del baile y el canto.

## Rock y empoderamiento en el discurso de Alaska

La relación existente entre la articulación de autenticidad en el rock y la construcción y el desarrollo de la masculinidad ha sido señalada a menudo en los estudios de música

---

<sup>7</sup> Dicho recurso recuerda a los trabajos de otras artistas femeninas como Siouxsie, Nina Hagen o Annie Lennox –esta última ha sido estudiada por Gillian Rodger (2004), quien apunta que el travestismo (drag) y el camp es una cualidad destacada de su producción.

popular (ej.: Coates, 1997). Desde sus inicios, el rock ha proveído a los adolescentes —especialmente en el caso de los chicos— de una vía para establecer y fortalecer la homosexualidad y la fraternidad entre ellos, así como de una forma de diferenciarse del resto. De este modo, mientras que el pop mayoritariamente se ha considerado un producto de consumo sin valor artístico y ligado a una audiencia familiar o femenina, el rock a menudo se ha esforzado por mantener un aura de autenticidad y legitimidad, y se ha asociado con un público masculino y con la performance de la masculinidad<sup>8</sup>.

Uno de los iconos más asentados del rock en España es José María Sanz, conocido con el nombre artístico de Loquillo: él, junto con otros como Burning o Rosendo, ha conseguido mantener a lo largo de los años un estatus elevado dentro de las escenas nacionales del rock y granjearse una de las carreras más longevas y estables (Pérez, 2009). *El ritmo del garaje* es uno de sus temas más conocidos. Compuesto por Sabino Méndez, pertenece a su primer disco con los Trogloditas, de nombre homónimo y publicado en 1983. Musicalmente la canción se ciñe al estilo del rock clásico, con una estructura y armonía simples de alternancia de estrofas y estribillos, y una construcción de la estructura en torno a los *riffs* de la guitarra. El tema fue grabado originalmente a dúo con Alaska, con quien lo interpretó en directo varias veces<sup>9</sup>. En esta canción puede observarse como Alaska tiende a cantar en la misma tesitura “masculina” que Loquillo, especialmente en los puentes y en los estribillos, que es cuando cantan juntos (prácticamente al unísono).

*El ritmo del garaje*, además de responder musicalmente a los patrones estilísticos del rock presenta una letra que refleja con bastante fidelidad su estereotipo de rebeldía y su mito de autenticidad. Los versos de las estrofas recogen las palabras del protagonista, un joven que declara que los padres de su novia le “miran mal” por ser un chico “raro”, y cree que en secreto desean que ésta consiga un “novio más formal”.

*Tu madre/ padre no lo dice,  
pero me mira mal.  
¿Quién es ese chico tan raro  
con el que vas?  
Cuando yo estoy delante,  
me trata muy normal,  
y a solas te imagina  
un novio más formal.*

La “rareza” y la rebeldía que provocan la suspicacia de los progenitores de la novia es lo que en el estribillo se reitera de forma insistente: tener una banda de rock and roll (“porque yo/ tengo una banda/ de rock and roll”). De este modo, el rock se dibuja en esta canción como aquello que ayuda a diferenciarse de los demás (lo que convierte al chico

<sup>8</sup> A este respecto pueden consultarse los trabajos mencionados en la introducción de Frith y Mac Robbie y Reynolds y Prees, así como otros como la publicación de Robert Walser sobre el heavy *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music* de 1993.

<sup>9</sup> Una de estas actuaciones puede consultarse en: Alaska y Loquillo. *LOQUILLO+ALASKA - El ritmo del Garage (Directo 1984)*. Recuperado 22 de noviembre de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=azqKLioLiIA>.

en “raro”) obteniendo, así, el control y el poder sobre la propia identidad mediante la rebeldía típica del rock y del estereotipo hegemónico de juventud masculino. Alaska, tanto a través de su voz como de su performance, en la que realiza gestos y movimientos similares a los de Loquillo, no se muestra como el personaje femenino de la canción (la novia) sino como el homólogo del protagonista (el chico roquero/ Loquillo) adquiriendo, así, parte de la posición de poder, legitimación y “masculinidad” de que el rock provee.

Como hemos señalado, el *glam* rock ha sido una de las principales referencias de Alaska: ello se debía a que esta corriente le permitía articular una masculinidad menos ortodoxa (“andrógina”) pero que seguía siendo susceptible de participar del mito de autenticidad del rock. Un tema que hace referencia precisamente a esta corriente es *Rey del glam*, lanzado como single por Alaska junto a Dinarama en 1984. La canción fue escrita por Carlos Berlanga y Nacho Canut, y contiene referencias tanto a la estética andrógina de los artistas del *glam* como a dos de sus representantes más destacados: Marc Bolan (líder de T. Rex) y David Bowie<sup>10</sup>.

*Con tu tacón de aguja  
los ojos pintados,  
dos kilos de Rimmel,  
muy negros los labios.  
Te has quedado en el '73  
con Bowie y T. Rex.  
Hombreras gigantescas,  
glitter en el pelo,  
esmalte de uñas negro,  
leopardo y cuero.  
Te has quedado en el '73  
con Bowie y T. Rex.*

El tema presenta la sencillez y el estilo típico del rock clásico, y en él Alaska utiliza su personal voz engolada y forzada a mantenerse en la tesitura grave. Sin embargo, en el último estribillo a esta entonación se superpone otra con su tono de voz “natural”: en una tesitura más aguda, a la que parece llegar sin esfuerzo. La letra señala:

*Eres el rey del glam,  
nunca podrás cambiar,  
ajeno a otras modas  
que vienen y van  
porque tú,  
eres el rey del glam.*

<sup>10</sup> Puede consultarse su interpretación en directo en: Alaska y Dinarama. *Alaska y Dinarama El Rey del Glam*. Recuperado 20 de noviembre de 2017, a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=u2wrqXc0k>.

Si atendemos a las afirmaciones de Jarman-Ivens, de que la voz es un espacio para la negociación de las identidades de género, podemos aventurar que es en este fragmento en el que Alaska, a través de la inclusión de su tono de voz “normal” superpuesto al de su voz “travestida”, identifica a su “verdadero” yo (el de mujer) con el icono que verdaderamente quería representar: el del travestido y ambiguo rey “gay” del *glam* rock, que respondía y adoptaba el modelo camp de homosexualidad y le permitía insertarse dentro del “poderoso” rock and roll.

## Conclusiones

Alaska ha permanecido como uno de los iconos de la Movida y del pop y el rock español durante décadas. Su particular discurso de género le ha ayudado a mostrarse doblemente como mujer “masculina” o andrógina y como afín a las tendencias que entienden el género como algo abiertamente ambiguo, en constante fluidez. Según el análisis propuesto, en Alaska existiría una performance del modelo de homosexualidad camp señalado por Mira (2004). Como señala Halberstam (2008 [1998]), el camp al utilizar la artificialidad no es fácilmente combinable con la masculinidad: por ello, Alaska para incluirse y legitimarse dentro de las escenas del pop y (especialmente) del rock, no pudo utilizar la masculinidad ortodoxa o hegemónica (que necesita demostrar naturalidad), si no la masculinidad-gay del camp, presente en el *glam* rock, que adoptaba la “artificialidad” de la feminidad.

Esto se aprecia bien en las dos versiones señaladas de *Quiero ser Santa*. La interpretación de Alaska, en oposición a la de Eduardo Benavente con Parálisis Permanente, se acercaría al modelo camp de homosexualidad: Alaska “traviste” su voz, que, al igual que su estética y su música “de sintetizador”, denota la artificialidad propia de él. Así pues, en la performance de Alaska, la voz –junto con una estética exagerada y espectacular— se revela como un elemento fundamental para articular una identidad de género ambigua. El efecto que el discurso de Alaska produciría en el espectador sería el de estar ante un proceso de travestismo, pero no de una mujer travestida de hombre (un drag *king*) que necesitaría ser “natural”, sino de un hombre travestido de mujer (una drag *queen*) que sí utilizaría el artificio. Esta propuesta, además de producir un empoderamiento en Alaska al permitirle representar un tipo de masculinidad (aunque ambigua) desviaría también las suspicacias de homosexualidad al no ajustarse a los cánones de la “ortodoxa” masculinidad de la lesbiana *butch*.

Es verdad que los planteamientos no eran los habituales. Yo veía el sexo como algo que podía elegir entre gustarme una chica o un chico, pero como me gustaban más los chicos, pienso que lo total es ser un chico para ser gay y que me gusten otros chicos. (...) me apetecía ser chico porque me gustaban más. Era una extrapolación rara de lo que te gusta y querer tenerlo tú. Me gustaban más los chicos altos, andróginos, y todo me traía grandísimos problemas (Alaska en: Vaquerizo, 2001, pp. 28-29).

La adopción del discurso de género del camp presenta ciertos problemas a la hora de considerar su valor como estrategia feminista. Por un lado, la toma que realiza de la femineidad como lo artificial corre el peligro de ser considerada como cómplice de las estructuras culturales sobre las que se sustenta la misoginia. Sin embargo, quizá el modelo camp que Alaska adopta es útil, como señalan Meyer y Cleto, a la hora de exponer y dar visibilidad al problema de fondo sobre el que se sustentan tanto la homofobia como la misoginia, que es la percepción binaria del género, en la que “lo femenino” se sitúa negativamente en el lado de lo no-natural o artificial. El camp no reniega de la artificialidad asociada con lo femenino, sino que la reutiliza irónicamente para mostrar el género como una performance –y con ello, de forma subyacente, el patriarcado implícito en la naturalización (“masculina”) del género. Así pues, es difícil negar la importancia del camp a la hora de proponer un entendimiento de la sexualidad y las identidades de género como constructos heterodoxos y movibles, y que tanto en Alaska como en otros contemporáneos suyos fueron el reflejo de un cambio político en España que permitió una mayor exposición tanto de la homosexualidad, como de la igualdad de género.

## Bibliografía

- ALLINSON, MARK (2003). Alaska: Star of stage and screen and optimistic punk. En Jo Labanyi (Ed.), *Constructing identity in contemporary Spain: theoretical debates and cultural practice* (pp. 222–36). Oxford: Oxford University Press.
- AUSLANDER, PHILIP (2006). *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- BERMÚDEZ, SILVIA (2011). La apuesta pop de Alaska: La estética warholiana en los proyectos musicales con los Pegamoides. En Carlos X. Ardavín Trabanco & Jorge Marí (Eds.), *Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)* (p. 259). Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- BRANCH, ANDREW (2012). All the young dudes: educational capital, masculinity and the uses of popular music. *Popular Music*, 31(1), 25–44.
- BUTLER, JUDITH (1990). *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge.
- (1993). *Bodies that matter: on the discursive limits of sex*. Nueva York: Routledge.
- CATEFORIS, THEO (2011). *Are we not new wave?: modern pop at the turn of the 1980s*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- CLETO, FABIO (1999). Introduction: Queering the Camp. En Fabio Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (pp. 1–42). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- COATES, NORMA (1997). (R) Evolution now?: rock and the political potential of gender. En Sheila Whiteley (Ed.), *Sexing the groove: popular music and gender* (pp. 50–64). London: Routledge.
- CONNELL, RAEWYN (1995). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.

- FOUCE, HÉCTOR (2006). *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural*. Madrid: Velecío Editores.
- (2008). Emociones en lugar de soluciones música popular, intelectuales y cambio político en la España de la Transición. *TRANS - Revista Transcultural de Música*, 12. <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/105/emociones-en-lugar-de-soluciones-musica-popular-intelectuales-y-cambio-politico-en-la-espana-de-la-transicion>
- (2009). De la agitación a la Movida. Políticas culturales y música popular en la Transición española. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 13, 143–154.
- FRITH, SIMON, & MAC ROBBIE, ANGELA (1978). Rock and sexuality. *Screen Education*, 29, 3-19.
- GALLERO, JOSÉ LUIS (1991). *Sólo se vive una vez. Esplendor y ruina de la movida madrileña*. Madrid: Ardora.
- GARD, MICHAEL (2006). *Men who dance: aesthetics, athletics & the art of masculinity*. New York: Peter Lang.
- GODES, PATRICIA (2013). *Grandes éxitos de Alaska y Los Pegamoides: el año en que España se volvió loca*. Madrid: Lengua de Trapo.
- GREEN, LUCY (2001 [1997]). *Música, género y educación* (1st 1997). Madrid: Morata.
- GROSSBERG, LAWRENCE (1992). Rock, postmodernity and authenticity. En *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture* (pp. 201–239). London, New York: Routledge.
- HALBERSTAM, JUDITH (2008 [1998]). *Masculinidad femenina*. Barcelona: Egales.
- HARO IBARS, EDUARDO (1975). *Gay Rock*. Madrid: Ediciones Júcar.
- HAWKINS, STAN (2009). *The british pop dandy: masculinity, popular music and culture*. Farnham: Ashgate.
- (2015). *Queerness in pop music aesthetics, gender norms, and temporality*. London, New York: Routledge.
- HOLLIDAY, RUTH, & POTTS, TRACEY (2012). Camp kitsch. En *Kitsch!: Cultural Politics and Taste* (pp. 115-153). Manchester: Manchester University Press.
- JARMAN-IVENS, FREYA (2011). *Queer voices: technologies, vocalities, and the musical flaw*. New York: Palgrave Macmillan.
- KLEINHANS, CHUCK. (1994). Taking out the trash. Camp and the politics of parody. En Moe Meyer (Ed.), *The politics and poetics of camp* (pp. 182–201). London: Routledge.
- LABANYI, JO, GRAHAM, HELEN, & SÁNCHEZ, ANTONIO (1995). Conclusion: modernity and cultural pluralism. En J. Labanyi & H. Graham (Eds.), *Spanish Cultural Studies. An introduction* (pp. 396–418). Oxford: Oxford University Press.
- LAING, DAVID (1985). *One chord wonders: power and meaning in punk rock*. Oakland: PM Press.
- LARSON, SUSAN (2001). 'Resulta que posmodernidad equivale a pintarse el pelo de verde', or getting over Spanish Postmodernism. *Monographic Review/ Revista Monográfica*, 17, 104–118.
- LEIBETSEDER, DORIS (2012). *Queer tracks: subversive strategies in rock and pop music*. Farnham: Ashgate.
- LÓPEZ CASTILLA, MARÍA TERESA (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española*. Universidad de La Rioja.

- MARTÍNEZ GARCÍA, SILVIA (2003). Decibelios y testosterona: una aproximación a las imágenes de género del rock y el heavy. *Dossiers Feministes. No me arrepiento de nada: mujeres y música*, 7, 101–118.
- MCCLARY, SUSAN (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- MEYER, MOE (1994). Introduction: Reclaiming the Discourse of Camp. En Moe Meyer (ed.), *The Politics and Poetics of Camp* (pp. 1–22). New York: Routledge.
- MIRA, ALBERTO (2004). *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: EGALES.
- NICHOLS, WILLIAM J., & SONG, H. ROSI (Eds.) (2013). *Toward a cultural archive of La Movida: Back to the future*. Cranbury: Fairleigh Dickinson University Press.
- ORDOVÁS, JESÚS (2002). *La revolución pop*. Madrid: Celeste.
- PAVLOVIC, TATJANA (2003). *Despotic bodies and transgressive bodies: Spanish culture from Francisco Franco to Jesús Franco*. Albany: State University of New York Press.
- PÉREZ, JORGE (2009). Driving with *la Movida*: The Rock`N`Road aesthetics of Loquillo's rock ibérico. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 10(2), 189–205.
- REYNOLDS, SIMON, & PRESS, JOY (1995). *The sex revolts: gender, rebellion, and rock'n'roll*. Cambridge: Harvard University Press.
- RODGER, GILLIAN (2004). Drag, camp and gender subversion in the music and videos of Annie Lennox. *Popular Music*, 23(1), 17–29.
- ROSS, ANDREW (1989). Uses of Camp. En *No Respect: Intellectuals and Popular Culture* (pp. 135–70). London: Routledge.
- SONTAG, SUSAN (1999 [1964]). Notes on Camp. En Fabio Cleto (ed.), *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject* (pp. 53–65). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- VAL, FERNÁN DEL (2014). *Rockeros insurgentes, modernos complacientes: juventud, rock y política en España (1975-1985)*. Universidad Complutense de Madrid.
- VAQUERIZO, MARIO (2001). *Alaska*. Valencia: La Máscara.
- VILARÓS, TERESA (1998). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- VIÑUELA, LAURA (2003). *La perspectiva de género y la música popular: dos nuevos retos para la musicología*. Oviedo: KRK.
- WHEELER, DUNCAN (2016). All her friends call her Alaska: the cultural politics of locating Olvido Gara in and beyond Madrid's Movida. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 17(4), 361–383.
- WHITELEY, SHEILA (Ed.). (1997). *Sexing the groove: popular music and gender*. London: Routledge.
- WOOD, ELIZABETH (1994). Sapphonics. En Philip Brett, Gary Thomas, & Elizabeth Wood (Eds.), *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology* (pp. 27–66). New York: Routledge.