



Universidad de Oviedo

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA Y CIENCIAS DE LA MÚSICA

CURSO 2023-24

TRABAJO FIN DE GRADO

GLAM-ROCK Y ESTÉTICA CAMP: EL CASO DE ZIGGY STARDUST

CARLA CARCELÉN CATALÁN

TUTORA: CELSA ALONSO CONZÁLEZ

ÍNDICE

1. Introducción

1.1. Justificación del tema y objetivos

1.2. Metodología

2. El *glam rock*: género musical, teatralidad, masculinidad y estética camp

2.1. El *glam* como género musical

2.2. Camp, bases teóricas

2.2.1. *Art school glam*

2.3. Glam y teatralidad

2.4. Masculinidad y sexualidad en el glam

3. Análisis de caso: David Bowie *The Rise and Fall of Ziggy Stardust an The Spiders*

From Mars

3.1. Unión de rock y teatro

3.2. El camp en Ziggy Stardust

3.3. Androginia y sexualidad

3.4. Canciones

4. Conclusiones

Bibliografía

1. Introducción

1.1 Justificación del tema y objetivos

El presente trabajo se centra en el *glam rock*, un género musical surgido en los años 70 del siglo XX en Reino Unido, y que se extendió a los Estados Unidos. Este género se caracteriza por su presentación visual y escénica, así como su poder trasgresor, y cuenta con figuras como David Bowie y T.Rex. El *glam rock* es muy importante para el estudio de la cultura y de la música popular, ya que, a parte de un género musical, se convirtió un movimiento social y cultural, con un gran poder subversivo que escapa de lo convencional. Este género musical es especialmente relevante para los estudios de género y sexualidad, ya que desempeña un papel importante en cuanto a la exploración y construcción de identidades de género a través de la música. De hecho, uno de sus aspectos más destacados fue su capacidad para desafiar las nociones convencionales de masculinidad y feminidad.

El *glam* está muy influenciado por conceptos como el artificio, la ironía y la teatralidad, que nos llevan a su estrecha relación con la estética *camp*. El término *camp* se refiere a un estilo de sensibilidad estética en el arte popular que se fundamenta en el humor, la ironía y la exageración para generar su atractivo, que tuvo una gran influencia en el desarrollo del *glam rock* y de su estética visual.

Cabe mencionar que para la elección de este tema fue muy influyente el conocimiento de la tesis de Sara Arenilla Meléndez, *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1989-2010): el caso del glam rock y sus variantes*, defendida en Oviedo en 2017, en la que estudia el *glam* en España, y que dio lugar a un libro publicado en 2020 por la Sociedad Española de Musicología. Fue de gran importancia, ya que es el primer acercamiento al tema en España de forma académica y no desde un punto de vista divulgativo o periodístico. Debido a esto, la lectura de este libro fue uno de los principales impulsos para el desarrollo de este trabajo.

Mi propio interés por esta música, en particular por David Bowie, ha sido de gran influencia para la elección del tema, es por eso por lo que para el análisis de caso he escogido uno de sus álbumes. Además, me interesan mucho los estudios de género y la

teoría queer, por lo que el *glam rock* me resulta un tema fascinante en el que estas cuestiones se entrelazan de manera significativa con la música.

Los principales objetivos de este trabajo son, por una parte, explicar la problemática que, a lo largo de los años, ha tenido el *glam* para definirse como género musical, ya que la imagen y la estética tienen un papel tan fundamental que cuestiona la relevancia de la música. Por otra parte, el *glam* se sirve de elementos performativos y andróginos, y como hemos mencionado, articula identidades, principalmente de género y sexualidad. El estudio de como articula identidades y como influyó en la construcción de nuevas formas de expresión y de representación de la individualidad va a ser uno de los objetos de este trabajo.

Otro objetivo es explorar las distintas manifestaciones del *camp* y del *glam*, así como la significativa relación que existe entre ambos. Para esto, se examinará la estética visual del movimiento, incluyendo la moda, el maquillaje y la puesta en escena, para poder comprender cómo estas manifestaciones estéticas contribuyeron a la identidad e iconografía del *glam rock*.

Por tanto, este trabajo constará de una primera parte en la que se trazará un marco teórico en el que se abordaran los temas mencionados previamente, elaborando además un estado de la cuestión. Por último, para ilustrar todos estos aspectos, el trabajo tendrá una segunda parte en la que se realizará un estudio de caso del álbum *Ziggy Stardust* de David Bowie, de los más emblemáticos del *glam rock*.

1.2 Metodología

Para analizar el *glam* no podemos aislar el texto sonoro y obviar el resto de los elementos que lo caracterizan, hay que analizar tanto el discurso estético como cultural, otorgándoles tanta importancia como al discurso sonoro. Se deben tener en cuenta elementos como la performatividad y la teatralidad, así como cuestiones de género, ya que son una parte fundamental del *glam*, y sin ellos este género no se entendería de la misma forma. Por lo que es necesario un análisis cultural e interdisciplinar, desde la semiótica, o bien desde los estudios de género.

El uso de una perspectiva semiótica nos permite estudiar los significados de la música y los discursos que construye o que se construyen en torno a ella, ya que es la ciencia que estudia el significado de cualquier sistema de comunicación, expresado a través de signos de todo tipo, los cuales son siempre una construcción social. La música crea significados e identidades, por lo que el análisis de como los crea y de qué forma son percibidos va a ser fundamental para este trabajo.

Los estudios de género buscan poner en evidencia y deconstruir los discursos culturales que estructuran el pensamiento occidental, que es una estructura de pares opuestos. Defienden que el género es una construcción social, y, aplicados a la música, estudian como la música construye estereotipos masculinos y femeninos. Una autora fundamental es Judith Butler, quien cuestiona la idea de que la heterosexualidad es "natural" y explora cómo el género es una categoría cultura tipificada. Butler rechaza la noción de una única identidad femenina y cree en la diversidad de sujetos, criticando el concepto de "sujeto del feminismo" por ser opresivo. Defiende que el género es performativo, es una representación, por lo que se puede deconstruir a través de la repetición subversiva y la parodia, que es lo que hace el *glam*, también con de idea de una identidad masculina. El *glam rock* juega con la identidad sexual y pone sobre la mesa cuestiones que habían sido ignoradas hasta el momento en el rock, por lo que un análisis desde los estudios de género es necesario a la hora de abordarlo.

2.1 El *glam* como género musical

El *glam rock* surge en la década de 1970 en Reino Unido, en unos años llenos de cambios y agitación. Se dan nuevas condiciones sociales, económicas, políticas y culturales, por lo que el rock tendrá que adaptarse a este nuevo contexto. En torno a 1970 se produce lo que para muchos fue un punto de inflexión del rock, ya que sucesos como la separación de los Beatles en 1970, el desastroso concierto de los Rolling Stones en Altamont en 1969 o la muerte de personajes como Janis Joplin en 1970 señalaron el momento en que la música rock dejó de ser apropiada como la banda sonora representativa de la contracultura hippie durante la guerra de Vietnam. De hecho, la narrativa más común es que el rock perdió su estabilidad a partir de este momento. Fue en este contexto en el que surgió el *glam rock*, y se consideró el primer género de rock

después del movimiento contracultural de finales de los años 60 practicado por una cantidad notable de músicos (Auslander 2006).

Para entender el nacimiento del *glam* rock debemos tener en cuenta que la década de los 60 estuvo marcada por reformas liberales y humanitarias. Para el desarrollo de este género fue muy importante una de estas reformas en concreto, la despenalización de la homosexualidad entre dos adultos consentidos, ya que hasta el momento había una mirada muy homofóbica por parte de la sociedad. Esto fue importante para lo que posteriormente sería el género *glam*, ya que la moda empezaría a ser un símbolo de identidad sexual más que de clase. (Gregory 2002)

El *glam* también nació como reacción a la complejidad que había adoptado el rock a finales de los años 60 y comienzos de los años 70, y reivindicaba volver a la simplicidad musical que aportaba el pop. Y así mismo como reacción a algunos aspectos de la contracultura que hacían uso del rock progresivo, la psicodelia y otras músicas. En los años 60, algunos grupos de rock participaban activamente en la corriente contracultural. Se esperaba que los artistas fueran integrantes de la misma contracultura que los escuchaba. Se rechazaba la separación entre artista y público; de hecho, en la contracultura hippie, los músicos debían mostrarse tal como eran, sin disfraces ni personajes, para que el público se sintiera identificado con ellos. Esta actitud refleja el rechazo a la teatralidad dentro de la contracultura, como parte de su búsqueda de la autenticidad (Auslander 2006).

Phil Ochs anticipó aspectos de las actuaciones de rock que vendrían después de la contracultura con un concierto en 1970, en el que se vistió como Elvis. Con esto adoptó un elemento de "role-playing" que lo separó como artista de la audiencia. Ochs no fue el único en anticipar estos aspectos, también hay que tener en cuenta a los grupos Sha Na Na y Alice Cooper. En la actuación de Sha Na Na en Woodstock en 1969 se dio una situación similar, hicieron uso de trajes parecidos al de Ochs, influenciados por Elvis, trajes de lamé dorados. Rich Joffe, miembro del grupo, dijo sobre esta actuación: "Intentamos crear una realidad en el escenario, pero también indicar que no estamos realmente en ella. Definitivamente es algo teatral" (Auslander 2006, 25).

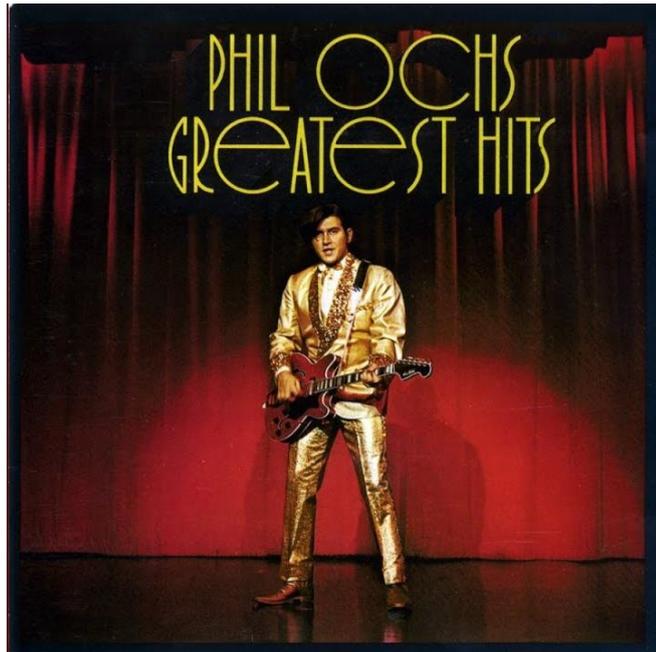


Ilustración 1: Portada del disco Phil Och greatest hits

En cuanto a la duración del *glam*, Van M. Cagle establece una cronología dividida en dos períodos, el primero de expansión, que empieza en 1970 y finaliza en julio de 1973, y otro al que llama periodo de fragmentación, que va desde 1973 hasta 1975 (Cagle 1995). Auslander también propone una cronología similar a la mencionada, y lo divide en dos oleadas, la primera de 1971 a 1973, en la que se encuentran artistas como Marc Bolan y David Bowie, considerados los pioneros del *glam* rock, y la segunda de 1973 a 1975, con artistas como Bryan Ferry y Roy Wood (Auslander 2006). Cabe mencionar que 1972 fue el año de esplendor del *glam*, en el que destacamos el éxito de la banda T.Rex, liderada por Bolan, y la introducción al mundo del personaje de Ziggy Stardust por parte de Bowie (Philo y Calhoun 2018).

Durante muchos años, este género fue ignorado por la prensa del rock, que publicitaba el discurso de que después de los años 70 el rock perdió su rumbo, sin tener en cuenta el *glam* como un hito influyente en la historia del rock. Esta negación viene dada en parte porque la prensa y la crítica de la época no llegaron a entender este género a nivel musical (Lenig 2010). Algunos autores criticaron que el *glam* rock ponía demasiado énfasis en el nivel visual y performativo, dejando de lado la música. Larry Stan y Christopher Waterman en *American popular music* escribieron acerca del álbum *Ziggy Stardust* de David Bowie que “la coherencia del álbum deriva más de la personalidad imaginativa y magnética del cantante y su carácter que de la música

misma” (Lenig 2010, 1-2). En esta misma línea, Steve Waksman argumenta que el glam no se caracteriza por su cohesión como género musical, sino por su atención al aspecto visual y performativo, y por su énfasis en la artificialidad. De esta forma vemos como muchos autores pensaban que el *glam* carecía de un estilo musical cohesionado (Arenillas Meléndez 2020).

Joe Stuessy, en su libro *Rock and Roll, it's history and stylistic development*, dedica un muy breve apartado al *glam*, y respecto a la música dice que “Bowie no era un innovador musical; parecía más un actor que utilizaba la música rock como medio de comunicación.” (Stuessy & Lipscomb 2013). También Van M. Cagle señala que este estilo no tenía una forma coherente como música, pero que tenía un elemento aglutinante, su estilo andrógino (Cagle 1995).

Aunque vemos que el *glam* era un género difícil de definir musicalmente, algunos autores se adentraron a definir algunas de las que se podrían considerar características sonoras. Auslander señala algunas de ellas, principalmente en contraposición con el rock psicodélico: las canciones eran cortas, y las melodías breves y sencillas, con una inclinación hacia la repetición, siguiendo la estructura típica de estrofa y estribillo. Se destacaban la percusión y las voces como elementos principales, con un interés en la variedad de sonidos y texturas más que en la complejidad armónica, ya que generalmente las canciones se basaban en tres acordes. Se daba gran importancia al *hit* y al lanzamiento de *single*. En contraposición con esto, el rock psicodélico, tenía una tendencia a canciones largas que podían ocupar toda la cara de un disco, y su énfasis se encontraba en el virtuosismo instrumental, principalmente de la guitarra eléctrica (Auslander 2006).

Chapman añade que, en cuanto a las convenciones de composición e instrumentación, este género tiene una gran adhesión a la estética del rock/pop convencional (Chapman & Johnson 2016). Otra autora que analiza el estilo musical del *glam* es Georgina Gregory, y dice que esta caracterizado por canción de tres minutos de duración con sonidos de batería mecánica con coros agudos y chillones, y la voz principal afectada por lo que llama “cockney vibrato”. En cuanto a la instrumentación utiliza conjuntos complejos de cámara rock (Gregory 2002).

A pesar de estas características, el estilo del glam rock carecía de una definición precisa, lo que dificultaba diferenciar qué artistas se identificaban con él y cuáles no. En ocasiones se etiquetaba como glam a cualquier artista que incorporara elementos de androginia y teatralidad, lo que generaba confusión en la clasificación (Lenig 2010). Un ejemplo de esto es el grupo The Jackson Five, quienes resultaban confusos en este sentido, ya que, aunque su estética podía resultar similar a la del *glam*, su sonido era soul. Lo mismo ocurría con grupos como Emerson, Lake and Palmer, de rock progresivo, que adoptaron el estilo *glam* a sus espectáculos, pero su música tenía una complejidad no característica de este estilo (Chapman y Johnson 2016).

Como ha señalado Auslander “ningún subgénero del rock puede ser definido solamente en términos musicales, ya que cada uno conlleva una ideología que se manifiesta no solamente en la música y las letras, sino también en los elementos visuales de la actuación y la cultura visual que rodea la música” (Auslander 2006, 39), es por esto por lo que en los siguientes apartados de este trabajo vamos a tratar los temas relacionados con los elementos visuales y performativos del *glam*.

2.2 Camp, bases teóricas

El término camp fue introducido por primera vez en 1909 en el diccionario de *slang* victoriano *Passing English of the Victoria Era* de J. Redding Ware, y lo describe como “acciones y gestos exageradamente enfatizados”. El camp es una sensibilidad estética que se sirve de la exageración y el artificio, cuestiones generalmente relacionadas con la homosexualidad masculina (Cleto 1999).

A partir de 1920 este término se relacionó con el trabajo de autores como Oscar Wilde, en relación a la reutilización del afeminamiento del dandi para crear una identidad homosexual, llevado a cabo por Wilde. Esta nueva identidad se fundamentaba en adoptar posturas que desafiaban las supuestas correspondencias naturales entre el exterior y el interior, siendo el exterior el objeto artístico y el interior el sujeto (Arenillas Meléndez 2020). Para la creación de este modelo camp de homosexualidad se adoptan comportamientos y gestos que han sido asociados a las mujeres, considerados por la sociedad como negativos (Mira 2014).

En 1919 Joan Rivière desarrolló el concepto de la mascarada para explicar la construcción social de la feminidad. Afirmaba que la feminidad era un sinónimo de mascarada, ya que constaba de un conjunto de superficies vacías de contenido (Rivière 1929). Wilde afirmaba que el Yo es en sí mismo una mascarada, y destacaba la falsedad y la falta de autenticidad dentro de lo que percibimos como la realidad. Siguiendo este enfoque Judith Butler, una de las principales teóricas de la teoría queer, explica que las identidades de género son un constructo, se construyen a través de nuestras acciones, gestos y deseos, que son performativos en el sentido de que contribuyen a la creación y mantenimiento de nuestra identidad a través de signos corporales y medios discursivos (Arenillas Meléndez 2020).

La relación del camp con lo *queer* es innegable, de hecho, Moe Meyer define el camp como el “cuerpo total de prácticas y estrategias performativas utilizadas para representar una identidad *queer*” (Meyer 2005, 5). Aunque hay algunas interpretaciones del camp que lo consideran apolítico, Moe Meyer defiende que es inherentemente político y crítico. Meyer añade que no se limita a ser simplemente una estética o una sensibilidad, sino que representa una crítica opositora reprimida y negada, que se manifiesta en las prácticas significativas que constituyen de manera procesual las identidades queer. Aunque afirma que solamente hay un tipo de camp, y que este es *queer*, algunos autores tienen una visión distinta (Meyer 2005).

En su día Susan Sontag señaló que el camp carecía de contenido sustancial y significativo, debido a su falta de seriedad, por lo que no tiene potencial para ser políticamente relevante (Jarman-Ivens 2009). En su ensayo *Notes on camp* de 1964 Sontag dice “No es verdad que el gusto camp es gusto homosexual” (Sontag 2018, 12). Por lo tanto, La autora separó los códigos significantes del camp de su significado queer, lo cual dificultó la interpretación del camp. Aunque haya cuestiones sobre el camp en las que los teóricos no parecen llegar a un acuerdo -a fin de cuentas, el camp es un concepto teórico-, hay ciertas características asociadas al camp: la extravagancia, el exceso y la exageración, y el artificio y la parodia (Jarman-Ivens 2009).

La parodia es un elemento fundamental en el camp, su mirada siempre es irónica, de hecho Alberto Mira dice que “la mirada camp empieza con la parodia de los roles de género en representaciones más o menos teatrales” (Mira 2014, 147). Esta parodia va

más allá de lo que consideramos como una mera imitación, se trata de verlo todo entre comillas, es decir, cuando utiliza elementos asociados a la feminidad, no quiere mostrar al actor como mujer, sino que mediante la parodia nos muestra las acciones y gestos que convencionalmente se asocian a la mujer. El camp hace visible la distancia entre quien interpreta y lo que interpreta, no percibimos a una mujer, sino a un hombre interpretando a una mujer (Mira 2014). Como veremos, lo mismo ocurre en el glam cuando un hombre sale al escenario con una estética afeminada.



Ilustración 2: Marc Bolan posando con una boa

Conforme el *glam* se fue consolidando, la prensa lo denominó “camp rock” o “gay rock”. Esto se debe a que el *glam* tiene una estética cuya principal característica es el exceso y la exageración de la feminidad en cuerpos supuestamente andróginos. Al utilizar una estética y una ornamentación relacionada con lo que se considera femenino, este género no tenía el mismo impacto si era interpretado por mujeres que si los intérpretes eran hombres, ya que en las mujeres no llamaba la atención que utilizaran estos elementos, no suscitaba tantos sentimientos “incómodos” como si los llevaban los hombres. Otra característica del camp que se puede observar en el glam rock es el uso del estilo y la estética como una forma de desafiar la moralidad, lo serio y lo aburrido. En este momento, la moralidad de la época fue cuestionada por la expresión teatral homoerótica, ya que la postura que adoptaban los intérpretes del *glam* era percibida como afeminada y, sin duda, como una amenaza para la moral y la juventud. Los gestos

y la teatralidad del *glam rock* estaban estrechamente asociados con la homosexualidad, lo que generaba una variedad de opiniones y emociones en la esfera pública de una sociedad donde la cultura juvenil estaba desafiando a la tradicional cultura patriarcal (Marinas 2018).

A parte de la estética de afeminamiento y artificio que relacionan este género musical con el modelo *camp* de la homosexualidad, también encontramos similitudes musicales entre el *camp* y el *glam*. La estética del *camp* es no lineal, se construye mediante la reutilización y la reinterpretación de forma exagerada, y es de esta forma que produce un sentido de la ironía. De la misma manera, el *glam* reinterpreta el rock de los cincuenta como un discurso pop en el Reino Unido de los setenta. El rock está asociado a la idea de la autenticidad, a lo masculino, mientras que el pop tiene connotaciones femeninas debido a su relación con el artificio, por lo que la reinterpretación del rock como pop desafía lo que Susan McClary denomina la “narratividad” musical masculina (Arenillas Meléndez 2020).

Como hemos visto, el *camp* es difícil de definir, ya que, como dice Alberto Mira, “no se refiere a contenidos concretos, sino al modo irónico en que se utilizan estos contenidos”, es una “actitud, un proceso dinámico” (Mira 2014, 145), y esta actitud podemos encontrarla en el *glam*.

2.2.1 Art school glam

Andrew Branch diferencia dos tipos de *glam rock and roll glam* y *art school glam*. Los seguidores del *art school glam* tendieron a menospreciar el *rock and roll glam* debido a su percepción de que carecía del estatus cultural y artístico que atribuían al primero. Consideraban que el *art school glam*, representado por figuras como David Bowie y Roxy Music, promovía ideas más complejas y creativas, y requería una mayor distancia crítica para su apreciación. Esta diferencia en la percepción llevó a una valoración más alta del *art school glam* en términos de desafío artístico y profundidad creativa (Branch 2012).

David Bowie y Bryan Ferry, vocalista de Roxy Music, provienen del sistema de Escuelas de Bellas Artes británico, donde estuvieron en contacto con el *pop art* de Andy

Warhol. El *pop art* de Warhol se puede considerar una adaptación del camp a la sociedad de consumo, ya que puso sobre la mesa el elitismo de la *high culture* al utilizar objetos de la vida cotidiana. Warhol utilizó la ironía y la exageración crítica del camp para elevar productos de la vida cotidiana a la categoría de “cultura”, se trataba de glorificar lo común (Arenillas Meléndez 2020).

En el *pop art*, al igual que el camp de Wilde, la sexualidad y la personalidad se consideraban “una obra de arte a moldear” (Arenillas Meléndez 2020, 49). En la Factory de Warhol cualquier persona podía entrar y convertirse en una superestrella, cualquiera podía moldear su identidad, de hecho, Van M. Cagle menciona que la aclamación era fundamental: “lo que percibas de ti mismo, lo eres” (Cagle 1995, 12), y cuanyo más transgresora fuera la identidad percibida, mejor. El pop art era democratizante, tanto en la teoría como en la práctica (Cagle 1995).

Tanto Bowie como Ferry estaban muy influidos por las ideas warholianas, ambos las utilizaron, pero de maneras distintas. La música de Bryan Ferry en Roxy Music era considerada sofisticada y artística, necesitaba una escucha activa, debido al nivel de esfuerzo que requería. Crearon un pop que se elevaba a una categoría considerada más “cultural”, y, por lo tanto, más sofisticada, se vio como *glam* para adultos. Por otro lado, David Bowie no abandonó la facilidad de escucha del pop, sino que encontró en la adaptación del camp a la cultura de masas de Warhol una forma de crear un producto artístico sin renunciar a la accesibilidad de lo comercial. Como dice Sara Arenillas, “entrecomilló el carácter superfluo del pop, demostrando irónicamente que se podía ser vanguardista y comercial al mismo tiempo” (Arenillas Meléndez 2020, 51).

Después de explorar todas estas cuestiones, podemos afirmar que el camp es el mayor exponente de las performances del *glam rock*. Este género musical bebe de la estética camp, y adapta a la perfección las cuestiones de ironía y excentricidad del camp para crear un nuevo tipo de interpretación en el rock. Así mismo, se sirve del modelo de homosexualidad camp de Wilde para desafiar las convenciones sociales y los roles de género. Y lo hace a través de una música comercial que desafiaba los cánones de la autenticidad del rock.

2.3 Glam y teatralidad

La *performance* es la “interpretación, puesta en escena o recreación en vivo de una obra musical bajo un contexto público, es decir un espacio en el que el intérprete y audiencia compartan un ambiente en común” (Zevallos García 2020, 5). En la *performance* del *glam rock* debemos destacar la teatralidad como elemento característico, que se puede definir como “el aspecto pantomímico de la performance, en la que el intérprete encarna a un personaje aparte de su persona” (Zevallos García 2020. 8).

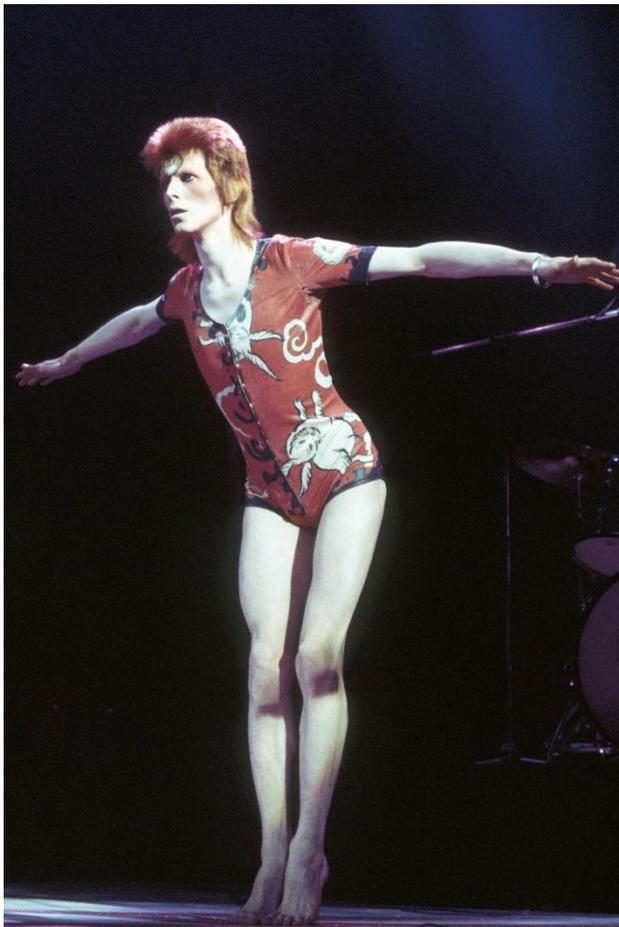


Ilustración 3: Bowie actuando en 1973

Hay tres elementos que deben estar presentes para que se produzca la teatralidad. El primer elemento es la mirada del otro, es decir, la teatralidad solo existe si hay alguien que esté mirando. El segundo elemento es que “la teatralidad se trata de algo procesual, que solo tiene realidad mientras está funcionando”, es un proceso efímero que solo se experimenta como una realidad tangible durante su ejecución. El tercer y último elemento es el fenómeno de la representación, “la dinámica de engaño

o fingimiento que se va a desarrollar: el actor interpretando el personaje”, una dinámica que debe hacerse visible (Cornago 2005, 6). Óscar Cornago ejemplifica estas cuestiones en relación con la teatralidad del travestismo, muy interesante ya que esto se da constantemente en el *glam*, con artistas masculinos que utilizan una estética afeminada. Cuando un artista se viste del sexo opuesto es necesaria la mirada del espectador, ya que el punto de partida de la teatralidad es la impresión que va a causar en los espectadores, además solo existirá durante la actuación. Lo fundamental, como hemos dicho, es hacer visibles las dinámicas de fingimiento, para esto se exageran los signos que constituyen lo femenino, de modo que “no se trata de representar lo femenino, sino de representar que se representa el ser-mujer”. Con todo esto podemos definir la teatralidad como “la cualidad que una mirada otorga a una persona que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento” (Cornago 2005, 7).

El artificio siempre ha estado presente en el pop y el rock, pero es en el *glam* donde destaca, ya que se hace un uso autoconsciente del mismo. Es por esto por lo que Simon Reynolds dice que “el *glam rock* llamaba la atención sobre sí mismo como una falsificación” (Arenillas Meléndez 2020, 63). Auslander comenta la idea de Michael Rosenbaum de que existe un estilo interno y uno externo. El estilo interno se refiere a movimientos emocionales y espontáneos llevados a cabo por un grupo o un intérprete. En cambio, el estilo externo se refiere a movimientos y gestos considerados como un teatro separado e independiente de la música. La diferencia entre los dos estilos no es muy clara, ya que acciones que percibimos como internas pueden convertirse en externas debido a la repetición. Auslander aplica estos conceptos a la *performance* de Marc Bolan, quien tomó expresiones y gestos asociados con lo interior y lo espontáneo y los convirtió en rutinas ejecutadas conscientemente, y por lo tanto externas. De esta forma, Bolan se burló del valor que la contracultura hippie atribuía al estilo interior, y estableció las bases para un nuevo tipo de *performance* en el rock que cortejaba la teatralidad (Auslander 2006).

En relación a estos conceptos, Richard Schechner nos habla de dos modos performativos, el “doing” y el “showing doing”. “Doing” es simplemente realizar una acción, y está relacionado con el estilo interno, mientras que “showing doing” es actuar, por lo que se relaciona con el externo. Para Auslander la *performance* de Bolan

mencionada previamente se correspondería con el modelo del “showing doing”. La diferencia entre todos estos conceptos reposa principalmente en las impresiones que ciertas acciones generan en el público, no necesariamente en las intenciones o los procedimientos de los intérpretes (Auslander 2006).

Los artistas de rock utilizan sus nombres para articular un discurso concreto, es por esto por lo que los artistas del *glam* utilizan nombres que no puedan ser fácilmente reconocidos como naturales o reales, sino que deben anunciarse como artificio, y en ocasiones descriptivos de su “pose adoptada” en el escenario. Un claro ejemplo de esto es Gary Glitter, cuyo nombre real es Paul Francis Gadd, y que al adquirir el apellido Glitter expresa su gusto por la ropa brillante que utiliza en sus actuaciones. Vemos, que los nombres ficticios del *glam* caracterizan su discurso de artificialidad (Arenillas Meléndez 2020).

Siguiendo a Simon Frith, Auslander divide la *performance* del intérprete en la música popular en tres planos: la persona real (“el intérprete como ser humano”), la *performance* persona (la auto-presentación del intérprete en el escenario), y el personaje (“una figura retratada en el texto de una canción”). Estos planos no son excluyentes, pueden operar más de uno a la vez (Auslander 2006, 5). Bandas como Alice Cooper y Kiss crearon personajes que utilizaron como su *performance* persona, Kiss creó una banda de superhéroes utilizando la artificialidad del *glam*, de hecho, en los conciertos cada miembro tenía un disfraz de su superhéroe. Por otro lado, Alice Cooper, cuyo nombre real era Vincent Furnier, se separó de su persona real utilizando un nombre femenino. Ambos crearon una *performance* persona, por lo tanto, su espontaneidad, naturalidad y masculinidad eran artificiales (Arenillas Meléndez 2020).

David Bowie llevó esto a otro nivel al crear el personaje de Ziggy Stardust, ya que en los conciertos no era Bowie quien personificaba a los personajes de las canciones, sino que era Ziggy. Con lo cual la “persona real” que interpretaba los personajes no era una persona real, sino que era una “*performance* persona” (Auslander 2006). Cabe mencionar que el uso de personajes no es exclusivo del *glam*, también se da en el rock progresivo, pero de una forma un tanto distinta. Peter Gabriel, en la primera etapa del grupo de rock progresivo Génesis, utilizó personajes para ilustrar las canciones, por ejemplo, en *Dancing with the Moonlit Knight* se disfrazaba de Britannia (Gran Bretaña)

para denunciar la decadencia de los valores de la sociedad británica. En cambio, en el *glam* las identidades no eran percibidas como un acompañamiento a la música, sino que era independientes de ella, de hecho, era la propia música la que parecía ser un añadido a estos personajes (Arenillas Meléndez 2020).

En el *glam*, la teatralidad en los conciertos fue introducida inicialmente por Marc Bolan, quien es considerado el precursor de este género. A través de la vestimenta y la *performance* creó un personaje de otro mundo (Zevallos García 2020). No solamente creó un personaje, sino que creó un mundo para él, un “*Bolanic World*”, lleno de elementos carnavalescos y de fantasía. Este mundo era una vía de escape de la realidad, un lugar donde la audiencia podía escapar de su vida diaria, y de esta forma, era también una respuesta crítica al ambiente del momento. Esta necesidad de escapar de la realidad viene dada por la crisis social que se dio en los años '70 en Inglaterra. De esta forma Bolan proporcionó las primeras pinceladas de la teatralidad, para que posteriormente Bowie la llevara a otro nivel con Ziggy Stardust (Chapman y Johnson 2016).

Cabe mencionar también que la espectacularidad del *glam* no se debe al uso de extras escenográficos, es decir, iluminación, maquinaria teatral, etc. Sino que se caracteriza por la teatralidad del “*showing doing*” y el uso de vestuario extravagante. Los montajes escenográficos son más característicos de rock progresivo, y en el caso de *glam* fueron utilizados únicamente por Alice Cooper, Kiss y David Bowie (Arenillas Meléndez 2020).

Por último, he de añadir que el énfasis en mostrar lo teatral de la música es uno de los elementos más subversivos del *glam*, ya que en otras corrientes del rock se intenta invisibilizar. En el *glam*, se desafía la supuesta autenticidad que caracteriza al rock y se pone sobre la mesa la cuestión de la teatralidad y la ironía en la *performance*. De hecho, el propio David Bowie dijo en 1976: “Lo que estoy haciendo es teatro y solo teatro” (Auslander 2006, 106). Esta actitud desafía las convenciones establecidas en la época, animando a los artistas a explorar la artificialidad en su música y en sus actuaciones, lo cual marca un importante cambio en el panorama musical y performativo de la época.

2.4 Masculinidad y sexualidad en el *glam*

A principios de los años 70 muchos jóvenes se sentían hartos de los roles de género impuestos por parte de la sociedad patriarcal, sobre todo en cuanto a moda y estética (Marinas 2018). El interés por la moda en los hombres era interpretado como un símbolo de homosexualidad, ya que como eran un grupo marginado, podían utilizar ropa más atrevida sin nada que perder. Los prejuicios respecto a la homosexualidad actuaron como barrera para la participación de los hombres heterosexuales en el mundo de la moda. De hecho, como dice Georgina Gregory, “la retórica de la masculinidad dependía de la negación de la moda masculina” (Gregory 2002, 42). En los años 60 se dio un ligero cambio en la moda masculina, que pasó por una cierta feminización con el uso de prendas más ligeras y menos estructuradas. Pero los roles de género seguían muy arraigados en la sociedad, por lo que los hombres, ante esta ligera feminización de la ropa, reafirmaban su heterosexualidad argumentando que a las mujeres les atraía este tipo de ropa (Gregory 2002).

El *glam* emerge de estas dinámicas sociales y culturales, así como de las tensiones relacionadas con el predominio de lo heterosexual y lo masculino. Junto a los movimientos feministas, el *glam* desafió el privilegio heterosexual y masculino, buscaban romper con los roles de género establecidos. El *glam rock* puso sobre la mesa la necesidad de hablar de sexualidad, homosexualidad, y favoreció la formación de los grupos LGTBI. En 1971 David Bowie desafía todos estos roles con la portada del álbum *The Man Who Sold The World*. En ella, sale tumbado en una *chaise longue* con una pose sensual y femenina, con el pelo largo y un vestido “femenino”, la imagen imita en cierta forma la atmósfera de las pinturas renacentistas de siglo XIX, y su pose recuerda a La Maja Vestida de Goya.

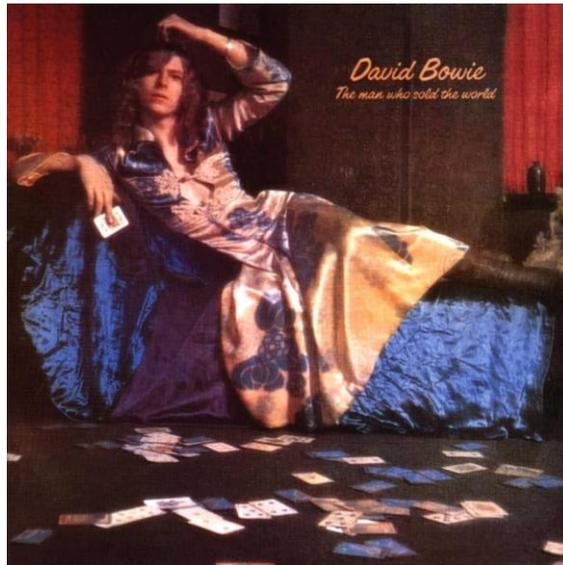


Ilustración 4: Portada álbum *The Man Who Sold The World*

Esta imagen generó fascinación y confusión, ya que, si no fuese porque el nombre del artista está en la portada, no se sabría si la persona fotografiada es una mujer o un hombre. Con esta imagen Bowie desmontó el imaginario estereotipado de que un hombre debía cumplir con el estereotipo de lo masculino y una mujer con lo femenino (Marinas 2018).

Uno de los precedentes del *glam* fueron los mods, una subcultura juvenil que se desarrolló en la Gran Bretaña de los años sesenta. Tenían un gran interés por la ropa, y a diferencia de otras subculturas, no utilizaban la moda como un símbolo de agresión, sino que la veían como un fin en sí mismo, además de ser un símbolo de resistencia simbólica (Hebdige 1979). Su principal interés fue la buena sastrería, y su intención no era ocultar el ostentoso gasto que esto implicaba, sino revelarlo. Como dice Auslander, eran un “mezcla de dandismo, sentido de la moda, narcisismo y consumo ostentoso”, pero además contaban con un fuerte elemento homosexual (Auslander 2006, 58). Tanto Bowie como Bolan se identificaron con la subcultura mod durante su adolescencia, pero de formas muy distintas. Bowie, a pesar de pertenecer a esta subcultura, siempre mantuvo cierta distancia, de hecho, en su canción *The London Boys* habla del abuso de drogas relacionado con los mods, y sugiere que los beneficios de formar parte de la subcultura eran menores que el daño que esto causaba al individuo. A diferencia de Bowie, la identificación de Bolan con el estilo de vida mod no fue crítica, y en 1976 respondió a la canción de Bowie con una canción propia llamada *London Boys*, la cual

grabó con T.Rex. Lo que está claro es que ambos llevaron las “connotaciones de desviación sexual” y la importancia del espectáculo del mod al *glam*. La moda, el maquillaje y la idea de expresión de la identidad a través de la ropa, se convirtieron en uno de los ejes centrales del *glam* (Auslander 2006).

La masculinidad mod, al igual que posteriormente la del *glam*, contrastaba con la masculinidad de la contracultura hippie. Ambas muestran una masculinidad feminizada, con rasgos andróginos, pero en la contracultura esta masculinidad era asumida como heterosexual, mientras en el *glam* y en la subcultura mod sugería la posibilidad de bisexualidad u homosexualidad. Además, la androginia en la contracultura era presentada como natural, ya que defendían que todo el mundo tenía deseos femeninos y masculinos, pero en el *glam* era presentada como artificio. Los artistas de *glam* se alejaron de la masculinidad normativa y de la contracultural, en busca de “un nuevo y radicalmente fluido modelo de identidad sexual: que ya no se define por su permanencia, sino que es el resultado multicolor del cambio y la reinención constante” (Auslander 2006, 61).

La estética glam, que utilizaba indumentaria femenina como ropa y maquillaje, consistía en “enfrentar el sistema de ropa de un sexo con el ‘yo’”, de forma que cuando los artistas actúan enfrentan la apariencia femenina con la esencia masculina, que sería el “yo” (Marinas 2018, 44). Desde una posición privilegiada, estos hombres adoptaron y reinterpretaron una feminidad que combinaba los dos estereotipos de mujer: la mujer correcta y la zorra. Hipersexualizaron esta feminidad y también la hipermasculinizaron, ya que solo ellos como hombres pueden performarla (Marinas 2018).

El maquillaje fue una parte central de la estética del glam, y mostraba claramente como el *glam* percibía la masculinidad como algo construido. En muchas actuaciones los artistas se aplicaban maquillaje, como los New York Dolls en *Don Kirschner's Rock Concert* en 1974, quienes inician la actuación aplicándose maquillaje. También en las propias canciones se puede observar la importancia que tenía, como en la canción *Make Up* de Lou Reed, en la que enumera distintos productos de maquillaje. Tanto esta canción como la actuación de los New York Dolls se presentan como una transgresión de los principios de la masculinidad, pero el énfasis que ponen en mostrar la transformación de

imágenes masculinas en femeninas a través de la aplicación del maquillaje subraya como la masculinidad *glam* es construida (Auslander 2006).

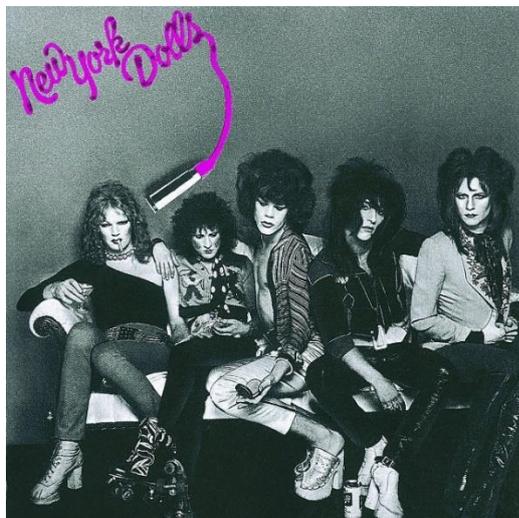


Ilustración 5: Portada álbum New York Dolls (1973)

Tanto la masculinidad como la feminidad son construcciones sociales, pero durante mucho tiempo la feminidad fue entendida como artificial, mientras la masculinidad se presentaba como no construida, se esforzaba por parecer natural (Jarman-Ivens 2013). R. W. Connell nos habla de que no hay un solo tipo de masculinidad, y diferencia cuatro tipos de masculinidades: hegemónica, subordinada, de complicidad y marginal. Para definir la masculinidad hegemónica, Connell se remonta al concepto “hegemonía” de Antonio Gramsci, que se refiere a “la dinámica cultural por medio de la cual un grupo existe y sostiene una posición de mando en la vida social”. Por tanto, tomando este concepto como base, describe esta masculinidad como “la configuración de la práctica de género que incorpora la respuesta aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, lo que garantiza la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres” (Connell 2005, 77). Se refiere a una demostración de la masculinidad a través de la fuerza, la autoridad y la exclusión de las mujeres.

La masculinidad subordinada tiene que ver con las relaciones de dominación y subordinación que existen entre los hombres por cuestiones de género, los hombres homosexuales son un ejemplo de esta masculinidad, ya que son discriminados dentro de los hombres por ser “femeninos”. Por otra parte, la masculinidad de complicidad se refiere a los hombres que tienen relación con la masculinidad hegemónica pero no la adoptan. La masculinidad marginal se construye por identificación con una minoría

marginal, en ocasiones se vincula a prácticas como el travestismo y androginia (Edmondson 2019).

Alice Cooper y Kiss, aunque adoptaron la teatralidad del *glam*, adoptaron una masculinidad distinta a los artistas de *glam*. Los Kiss crearon unos superhéroes que utilizan armas (violencia) para reclamar poder, y Alice Cooper aunque utilizaba accesorios femeninos, se servía de la violencia en sus actuaciones (guillotinas, ahorcamientos, etc.). Ambos utilizaron una agresividad que coincidía con la masculinidad hegemónica, la cual fue mejor entendida en los EEUU que la masculinidad del *glam* británico. Además, mientras que Bolan utilizaba el maquillaje para exaltar su belleza, Cooper lo utilizaban como “un arma ofensiva” (Arenillas Meléndez 2020).

Leyre Marinas explica que los artistas de *glam* representan una masculinidad amanerada digna de los dandis del siglo XIX, y que al mismo tiempo contaban con una actitud desafiante frente a los estereotipos de género. También afirma que este género configuró una nueva sexualidad considerada perversa tanto en mujeres como en hombres, ya que “una chica no podía sentirse atraída por un hombre que parecía una chica, y a un chico no podía atraerle otro chico, pareciera o no una mujer”. Esto generó una atracción hacia lo prohibido y lo secreto, lo cual intensificaba aún más el fanatismo de las fans (Marinas 2018, 46).

Estos artistas no juegan solamente con los aspectos visuales de la masculinidad y la feminidad, sino que también juegan con su voz. Pasan de un tono grave (masculino) a uno más agudo, y por lo tanto afeminado, haciendo uso de la teatralidad característica del *glam*. Esto lo vemos por ejemplo en la comparación de las voces de Marc Bolan, más aguda, y de Gary Glitter, más grave y masculina (Marinas 2018).

El *glam* estuvo dominado por intérpretes masculinos con actuaciones feminizadas, pero excluyó a las mujeres y sus experiencias reales. Utilizaron sus “pieles decorativas”, es decir, sus atuendos y maquillajes, que “resultaron útiles en su puesta en escena del radicalismo sexual” (Edmondson 2019, 28). Suzi Quatro fue la única artista femenina que triunfó en el mundo del *glam*, utilizó el concepto de traspasar los límites de género como una opción viable para las mujeres, desafiando así los roles tradicionales de feminidad. Quatro optó por una presentación vocal masculina para expresarse y ser

escuchada, sin embargo, los sentimientos que transmitió esa voz con el tiempo resultaron ser más bien contrarios al feminismo

Este género tendría mucha importancia en la visibilización del colectivo LGTB, ya que por primera vez en medios como la televisión aparecían personas andróginas y de género indefinido, proclamándose públicamente bisexuales o homosexuales. Como, por ejemplo, David Bowie performando una felación al guitarrista Mick Ronson en medio de una actuación. Estos artistas eran considerados como ídolos y estrellas, pese a tratar temas considerados de dudosa moralidad, como es la sexualidad. El *glam* fue un territorio donde tantos los artistas como sus seguidores pudieron escapar de la cotidianeidad, y desarrollaron otro territorio donde podían descubrirse y reconocerse, así como expresar identidades distintas a las aceptadas socialmente. La escena del *glam* permitió que el colectivo LGTB tuviera cierta presencia en los medios de comunicación, y que formara parte de la escena musical del momento (Marinas 2018).



Ilustración 6: David Bowie realiza una felación a la Les Paul de Mick, de "Ziggy Stardust and The Spiders From Mars" en 1973.

Con todo esto podemos afirmar que el glam rock permitió explorar nuevas formas de masculinidad, burlando la masculinidad heteropatriarcal impuesta por la sociedad. De este modo visibilizó temas ignorados hasta el momento, como cuestiones de género y de sexualidad, a las que les dio un lugar importante en la *performance* y en la escena musical.

3. Análisis de caso: David Bowie *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars*

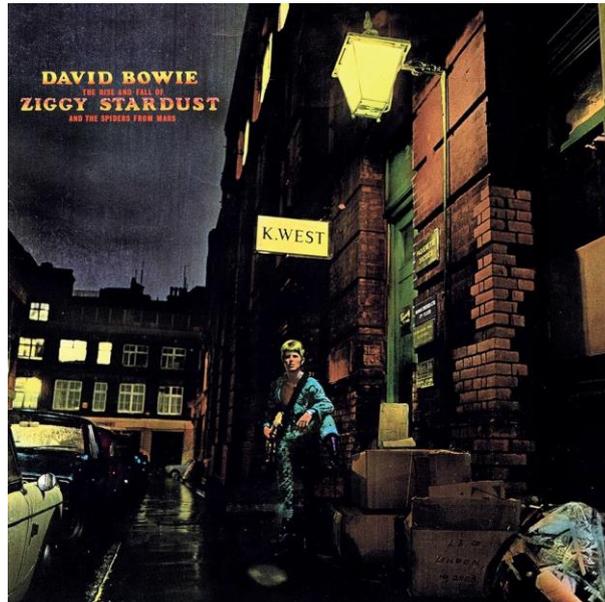


Ilustración 7: Portada álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* (1972)

David Bowie (1947-2016), cuyo nombre original era David Robert Jones, es uno de los máximos exponentes del *glam rock*, esto se debe a la creación del álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars*, su quinto álbum de estudio. Antes de este álbum, Bowie encontró en *The Man Who Sold The World* la fórmula con la que llegaría al éxito: la combinación de ciencia-ficción con la espectacularidad, fundamento de su producción posterior, incluido *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars* (Haro 1975).

En enero de 1972 realizó una entrevista en la revista *Melody Maker* en la que se proclamaba gay, diciendo “soy gay y siempre lo he sido”. Esta afirmación llegó en el momento indicado, ya que los homosexuales se empezaban a desprender de los prejuicios, y lo tomaron como paladín. Bowie se convirtió en un icono de la nueva moral sexual, y partir de estas declaraciones todo el mundo en Inglaterra habla de él. Fue en junio de ese mismo año cuando lanzó *The Rise and Fall of Ziggy Stardust* (Haro 1975).

Este álbum trata sobre el personaje Ziggy Stardust, un alien que tiene la visión de un futuro devastador del planeta Tierra, e intenta advertir a sus habitantes. Para ser escuchado necesita alcanzar la fama, por lo que se convierte en *rockstar*, y es

acompañado por su banda, llamada The Spiders From Mars. Pero, a pesar de sus esfuerzos, Ziggy fracasa en su intento y sucumbe a sus propios excesos y a un estilo de vida desenfrenado como *rockstar*, encontrando su trágico final. Este argumento contiene un simbolismo crítico metafórico sobre el estilo de vida de los músicos de la época (Zevallos García 2020).

Con este álbum, Bowie consiguió perfeccionar la conexión entre el *glam rock* y la ciencia ficción, temática que como ya hemos mencionado, había utilizado con anterioridad. La atmósfera extraterrestre se sentía incluso antes de que sonaran las melodías, debido a la imagen de Ziggy, quien llevaba un mullet naranja, maquillaje excesivo y vibrantes trajes de lycra. “Su alejamiento de la sociedad se transmitía por todo su cuerpo, lo que hacía que el tema central de la alienación en *The Rise and Fall...* pareciera casi superfluo” (Edmondson 2019, 36). Los viajes espaciales y los extraterrestres son de gran interés para Bowie, de hecho, se deja ver ya en 1969 con la canción *Space Oddity*, este interés refleja el creciente entusiasmo por estos temas en la sociedad del momento, avivado a raíz de que Neil Armstrong aterrizara en la luna en 1969 (Zevallos García 2020).

En 1971, Bowie cambió de manager por Tony Defries y firmó con la discográfica RCA, ya que, aunque previamente había tenido contratos con Decca y Phillips, ninguna de estas dos discográficas promovió de forma activa sus proyectos. Defries persuadió a la multinacional RCA de que Bowie sería la siguiente sensación musical y le aseguró un contrato discográfico junto con un anticipo económico. Con este respaldo financiero, Bowie tenía los medios necesarios, mientras que la RCA tenía interés en que Bowie triunfara comercialmente para rentabilizar su inversión. La solución a estos objetivos fue la concepción y promoción de Ziggy. La RCA tuvo un papel importante en el éxito del álbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders From Mars*, compró como parte del contrato los discos anteriores de Bowie (menos el primero), que no habían tenido mucho éxito, y cuando Bowie triunfó con este nuevo álbum sustituyeron las portadas originales por imágenes de Ziggy, promoviendo la escucha de estos álbumes a través de la marca musical de Ziggy (Lindridge y Eagar 2015).

En la primera semana de su estreno, el álbum entró dentro de los 30 L.P. más vendidos de Reino Unido, en el puesto 22, y poco después *Space Oddity* alcanzó el puesto

24. Pese a esto, en EEUU no tenía el mismo éxito que en Reino Unido, por lo que se realizó una de las campañas publicitarias de un disco más potentes hasta el momento. La RCA lanza los cuatro L.P. de Bowie al mismo tiempo, por lo que era imposible para los norteamericanos evitar al cantante, y poco después Bowie inició una larga gira por las principales ciudades norteamericanas. Aunque toda esta campaña no tuvo los resultados esperados por parte de la discográfica, sí que marcó el inicio del mito de David Bowie (Leivas 1984).

3.1 Unión de rock y teatro

David Bowie, con la creación del personaje de Ziggy Stardust consiguió introducir la teatralidad con mayor claridad que hasta el momento, visualizando el concierto como una obra teatral. Arrastró la teatralidad y la pantomima a los conciertos, utilizando la música como medio de narración de la historia. De hecho, el propio Bowie dijo: “Me siento como un actor en un escenario, más que un artista de rock” (en Zevallos García 2020, 32). Este álbum fue inicialmente pensado para ser un show en el West End de London, pero no fue el primer álbum en el que muestra su interés por el teatro, ya que, en su primer disco, *David Bowie* (1967), escribió varias canciones con un musical en mente (Auslander 2006).



Ilustración 8: Bowie actuando como Ziggy Stardust

En la creación de Ziggy Stardust está la idea del actor más que de un artista de rock, y presenta el personaje como un rol que interpretará un tiempo pero que posteriormente otra persona podría interpretar, como si fuera un papel en una obra de teatro. Además, Auslander nos habla de que la idea de “actuar” deliberadamente como una estrella de rock en lugar de simplemente serlo y presentarse como tal contradice el principio de autenticidad del rock. Esto se relaciona con el concepto de “showing doing”, ya que pone énfasis en mostrar que está interpretando a una estrella de rock (Auslander 2006).

Antes de la creación de este personaje, Bowie llevo a cabo una serie de experimentos en cuanto a su performance que le llevaron a la posterior creación de Ziggy. Por una parte, el travestismo, influenciado por Lindsay Kemp, con quien estudió antes de componer el álbum, cuya compañía de mimos se caracterizaba por una “sensibilidad ostentadamente gay”. La producción teatral de Warhol titulada *Pork* también influyó, así como un club llamado Sombrero al que Bowie acudía, era un “prototipo de discoteca, con una clientela mayoritariamente masculina y ambisexual, que tuvo un impacto inmediato en Bowie” (Auslander 2006, 121). Bowie vio en la obra *Pork* y en su elenco la representación viva de las ideas de Warhol, reflejando las características de la cultura pop que le fascinaban. Todo esto le llevó a reflexionar sobre las ideas de Warhol acerca de la teatralidad y la actuación en público, y a considerar la creación de un personaje escénico que fuera adecuado para el concepto del álbum *Ziggy Stardust*. De esta obra teatral también tomo inspiración de sus trajes, ya que eran de género borroso, por lo tanto, andróginos, y esto interesaba a Bowie (Cagle 1995).

Completando el experimento del travestismo, encontramos el desarrollo de una explícita y artificial “performance persona”. En los inicios de los años 70, Bowie experimentó con las performances su banda Hype, quienes hicieron un concierto en Londres en el que se disfrazaron de distintos personajes. Las actuaciones de este grupo no triunfaron, pero establecieron unas bases para la teatralidad de los personajes de Bowie. Además, cabe mencionar que la banda estaba formada por algunos de los músicos que formaría parte posteriormente de The Spiders From Mars. La participación de Bowie en la formación del grupo Arnold Corns también influyó en su forma de fabricar identidades, un grupo similar a Hype pero con otro nombre (Auslander 2006).

3.2 El camp en Ziggy Stardust

Susan Sontag afirmaba que “Lo camp es una concepción del mundo en términos de estilo; pero de un tipo particular de estilo. Es el amor a lo exagerado, lo off, el ser impropio de las cosas” (Sontag 2018, 3). Para Leyre Marinas David Bowie lleva a cabo el camp teorizado por Sontag, y en sus performances, canciones y en su estética está plasmada su concepción del mundo. La canción *Lady Stardust* es un ejemplo de como describe el hedonismo y el estilo vinculado al camp en sus letras: “People stared at the makeup on his face/ Laughed at his long black hair, his animal grace” (“La gente se quedaba mirando el maquillaje de su cara/ Se reía de su largo pelo negro, de su gracia animal”) (Marinas 2018, 50). Pero lo más camp del álbum es su actuación y su estética, sin las cuales no habría logrado un gran éxito entre el público de masas. Para David Kenneth Buckley, Bowie articulaba algunas de las premisas que Sontag había establecido en cuanto al camp. Nos habla de que el deseo de Bowie por fabricarse una personalidad y por ver la vida en términos de teatro está “prefigurada en el argumento de Sontag de que: percibir el camp en los objetos y las personas es entender el Ser como jugar un papel. Es la extensión más lejana, en sensibilidad, de la metáfora de la vida como teatro” (Buckley 1993, 160).

3.3 Androginia y sexualidad



Ilustración 9: David Bowie vestido por Kansai Yamamoto

David Kenneth Buckley, en su estudio sobre David Bowie, habla de Ziggy como el ícono “quintessential del cambio de sexo”, basándose principalmente en cómo está construido visualmente este personaje (Buckley 1993, 176). Los conciertos de este álbum se caracterizaron por estar repletos de motivos abiertamente homosexuales, como la simulación de una felación por parte de Bowie a Mick Ronson de la que hablamos previamente. Además, la forma en la que el Bowie/Ziggy se movía en el escenario era deliberadamente coqueta y femenina. Los trajes que utilizaba este personaje complementaban esta idea de travestismo y androginia, ya que no era ropa de hombre ni de mujer, sino que, influenciados por el kabuki, estos trajes señalaban la cultura extraterrestre y difuminaban las identidades sexuales (Buckley 1993).

David Bowie abrió preguntas “sobre la identidad sexual que previamente habían sido reprimidas, ignoradas o simplemente insinuadas en la cultura del rock y la juventud” (Hebdige 1979, 88). De hecho, su encarnación como Ziggy fue mencionada en la revista *Esquire* (revista de moda masculina de los EEUU) como el tercer evento dentro del Top 10 que ayudó a “homosexualizar” la cultura popular en EEUU (Cagle 1995). Bowie utilizó connotaciones homosexuales como parte de la construcción de la identidad de este personaje. Su intención era desafiar las normas sociales y desestabilizar las expectativas del público, provocando discusiones sobre la sexualidad y la identidad en la cultura popular, y esto lo consigue que su entrevista con Melody Maker (Lindridge y Eagar 2015).

Como ya hemos afirmado, la representación intencional que Bowie hacía sobre sí mismo y sobre Ziggy como una estrella de rock hedonista homosexual, o sexualmente ambigua, se manifestaba a través de la representación de actos sexuales simulados en los conciertos y su vestuario andrógino, pero también se retrata mediante algunas de sus letras. En concreto vamos a mencionar algunos versos de la canción *Moonage Daydream*: “The church of man love is such a holy place to be...” y “I'm a mama-papa comin' for you, I'm the space invader”. La primera letra muestra una tendencia homosexual, mientras que, en la segunda, con la expresión “mama-papa” se ve un claro guiño a la androginia (Lindridge y Eagar 2015).

3.4 Canciones

El disco empieza con *Five Years*, que establece el tono para el resto del álbum con su percusión medida, el uso de eco y acordes que se suman gradualmente hasta alcanzar el climax de la canción. Durante toda la canción predomina un ritmo lento y acompasado que resuelve en una mayor fuerza al final con la repetición del estribillo (“Five years, five years”, “Cinco años, cinco años”). En esta canción, el personaje está preocupado ya que le quedan solamente cinco años para vivir, por lo que, en el último estribillo, el climax, escuchamos como la voz de Bowie se va quebrando cada vez más, reforzando el sentimiento desgarrador que sufre su personaje. Siguiendo el ambiente más pausado de esta canción, nos encontramos con *Soul Love*, una balada a tiempo lento con coros de los años 50, en la que la guitarra juega con la melodía y se nos muestra a un Bowie romántico. Destaca el uso del saxofón, que tiene un tratamiento casi clásico que refuerza la atmósfera melódica y expresiva de la canción (Leivas 1984).

Una de las canciones que más éxito tuvo fue *Starman*, publicada en abril de 1972 como adelanto del disco. Narra desde la perspectiva de los jóvenes que sintonizan la radio y reciben el mensaje de un extraterrestre que les trae una nueva visión del rock and roll, instándoles a liberarse de las restricciones y responsabilidades que les impiden ser auténticos. Es una llamada directa para que la cultura juvenil se desvincule de la influencia cultural parental (Marinas 2018). Para esta canción, Bowie utilizó el estribillo de la canción *Over the Rainbow* de Judy Garland, añadió partes de la melodía de *You Keep me Hanging On* de las Supremes y terminó utilizando partes del álbum *Loaded*, de The Velvet Underground (Tropper 2018).

La canción que da nombre al disco, *Ziggy Stardust*, narra la historia de Ziggy y su banda, dando cohesión al álbum sobre este “rockstar” ficticio. Esta canción es un rock and roll típico de principios de los años 70, con guitarra eléctrica, acústica, bajo y percusión, y tiene la estructura básica del rock A A’ B (estribillo) A’’ B’ Coda. Debemos destacar el uso que hace Bowie del timbre de la voz, actúa como dos narradores distintos, el primero que canta tiene un acento “cockney” (acento inglés característico de áreas específicas de Londres, conocido por su pronunciación distintiva), mientras que el segundo narrador tiene una voz más refinada y sin acento. En el estribillo estas dos voces suenan al unísono en un registro más agudo, y Bowie utiliza una voz más chillona para ambos narradores. (Vela 2010).

“Hang on to yourself”, la octava canción del disco es un rock and roll acelerado marcado por una energética línea del bajo que refleja las sobrecargadas letras de Bowie. El cantante emplea una variedad de voces que van desde el énfasis en frases como "She wants my honey not my money she's a funky-thigh collector", hasta una risa desapegada cuando habla de la vida sexual con su pareja “we move around like tigers on Vaseline”. En la expresión “come on”, que se va repitiendo a lo largo de la canción, Bowie adopta un tono más suplicante, y termina con repeticiones cada vez más suplicantes que se intercalan con pesadas respiraciones (Auslander 2006). La canción *Suffragette City* sigue el mismo tono de esta canción, el inicio de la guitarra de Ronson pone el ambiente en el rock, el ritmo de la canción va aumentando, el piano se mueve con alegría, bailoteando, y la guitarra eléctrica crea un caos ordenado (Leivas 1984).

La canción que cierra el álbum es *Rock and Roll Suicide*, que nos muestra a un Bowie íntimo, lírico y sobre todo desgarrado, su faceta más destacada. Susurra su historia sobre la guitarra acústica con voz angustiada, y a medida que avanza el resto del grupo se suma a la interpretación. Los instrumentos se unen al lamento del cantante, aumentando en fuerza y ritmo hasta llegar al grito desgarrado del primer “You’re not alone”, antes de la outro/coda, respaldado por disonancias y un corte abrupto que transforma el canto en un gemido desesperado (Leivas 1984). Esta canción desgarradora culminación de la decadencia, donde Ziggy reflexiona sobre los aspectos de la fama y la lucha emocional entre la vida y la muerte (Marinas 2018).

Este álbum, pese a utilizar formas tradicionales del rock, intenta deconstruir la seriedad de este. Mientras que el lenguaje utilizado en el rock progresivo daba prioridad a juegos de palabras elitista y sofisticados, con un gran gusto por las alusiones clásicas, aquí Bowie utiliza un lenguaje directo y claro. Por otra parte, como ya hemos comentado, hay canciones que son alusiones directas al rock and roll, pero el álbum en general se distancia de algunos de los parámetros, como los largos solos de guitarra, y se acerca a una hibridación del pop y el rock (Kenneth Buckley 1993).

4. Conclusiones

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el *glam rock* surge como respuesta a los roles de género establecidos por la sociedad pero también a la contracultura de los años sesenta. Algunos jóvenes que quieren romper con el orden social establecido y con las costumbres y tradiciones culturales heredadas de la cultura parental y vieron en el *glam rock* una herramienta para hacerlo públicamente a través del juego y dentro de la cultura pop, sin negar (sino al contrario) la comercialidad como algo opuesto a la autenticidad.

Como hemos comentado, musicalmente es un género difícil de definir, y no cuenta con unas características concretas establecidas a las que los músicos se puedan adherir. Podemos decir que si algo que tienen en común los distintos artistas *glam* es el eclecticismo de su música, no se adhirieron a un solo estilo musical, sino que incorporaron una gran variedad de influencias. Pero fueron sus elementos estéticos y performativos los que hicieron del *glam* un género con poder subversivo. Su estética se caracteriza por un gusto andrógino y por el uso de indumentaria extravagante.

Parte de sus elementos más subversivos los adoptó del camp, como la parodia y el gusto por la exageración, lo cual añadió a sus performances para desafiar la autenticidad del rock. La figura de Oscar Wilde fue fundamental, ya que tomaron su idea de subrayar la falsedad dentro de la "realidad" y la utilizaron en todos los aspectos de su performance, principalmente en cuanto a la sexualidad. David Bowie fue el máximo exponente del *glam rock*, estuvo influenciado por el camp, pero más significativamente por Andy Warhol, de quien tomó la idea de que lo comercial también podía ser alta cultura y vanguardista, y adaptó esta idea al pop.

La teatralidad fue fundamental para romper con la performance del rock establecida hasta el momento y para burlar los discursos de autenticidad de este. Utilizaron el artificio en todos los planos de la performance, desde los gestos hasta los nombres artísticos, y sobre todo en la creación de personajes como Ziggy Stardust. El *glam rock* destacó por esta artificialidad, y más en concreto, por querer hacerla visible. Además, el *glam* no quiere representar la realidad, más bien quiere huir de esta, así que la teatralidad fue fundamental para lograr escapar, ya fuera con personajes alienígenas o asumiendo otras identidades que permitieran a los artistas, y a los fans, vivir en otra realidad y ser otra persona por un momento.

Fue de gran importancia para poner sobre la mesa cuestiones de sexualidad, ya que ayudó a que los colectivos LGTBI+ aparecieran en medios de comunicación, ya fueran especializados en música o generales. Estos artistas desafiaron la dominancia de lo heteropatriarcal en la música, más concretamente en el ámbito del rock, y crearon un espacio en el que la diversidad de género y sexual podía expresarse de forma libre, desafiando las normas establecidas y promoviendo la inclusión. Aunque debemos mencionar, que la mayoría de estos artistas eran hombres heterosexuales que utilizaron connotaciones homosexuales para romper con la masculinidad hegemónica del rock.

Pero, aunque ayudaran a la visibilización de este colectivo, repitieron un hábito del rock, la marginación de las mujeres. Pese a que la feminización es una parte importante de la estética y la performance del *glam rock*, era una feminidad que solamente estos artistas masculinos podían utilizar, era una herramienta para crear una nueva masculinidad, y que como se ha mencionado en otros epígrafes, la única mujer que consiguió abrirse hueco en este género fue Suzi Quatro.

5. Bibliografía

- Arenillas Meléndez, S. 2020. *Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010) el caso del Glam Rock y sus variantes*. Madrid: Sociedad Española de Musicología
- Auslander, P. 2006. *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*. USA: University of Michigan Press.
- Branch, A. 2012. "All the young dudes: educational capital, masculinity and the uses of popular music". *Popular Music* 31 (1): 25-44.
- Cagle, V. M. 1995. *Reconstructing Pop/Subculture: Art, Rock, and Andy Warhol*. California y Londres: Sage Publications.
- Chapman, I. y Johnson, H. 2016. *Global glam and popular music. Style and Spectacle from the 1970s to the 2000s*. Nueva York: Routledge.
- Cleto, F. 1999. *Camp: Queer aesthetics and the performing subject: A reader*. USA: University of Michigan Press.
- Connell, R. W. 2005. *Masculinities*. Londres: Routledge.
- Cornago, Óscar. 2005. "¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad". *Telonde fondo. Revista de Teoría y Crítica teatral*, 1: 1-13.

- Hebdige, D. 1979. *Subculture. The Meaning of Style*. Londres y Nueva York: Routledge (edición española Barcelona: Paidós, 2004)
- Edmondson, H. 2019. "Watch that man: Gender representation and queer performance in glam rock". Tesis doctoral, Ohio State University.
- Haro Ibars, E. 1975. *Gay Rock*. Madrid: Ediciones Júcar.
- Gregory, G. 2002. "Masculinity, Sexuality and the Visual Culture of Glam Rock". *Culture and communication* 5: 35-60.
- Jarman-Ivens, F. 2013. *Oh boy!: Masculinities and popular music*. Nueva York: Routledge.
- Jarman-Ivens, F. 2009. "Notes on musical camp". En *The Ashgate research companion to popular musicology*, 189-203. Londres: Routledge.
- Kenneth Buckley, D. 1993. "Strange Fascination: a Study of David Bowie". Tesis doctoral, University of Liverpool.
- Leivas, E. 1984. *DAVID BOWIE*. Gijón: Ediciones Júcar.
- Lenig, S. 2010. *The Twisted Tale of Glam Rock*. USA: Bloomsbury Publishing.
- Lindridge, A. y Eagar, T. 2015. "And Ziggy played guitar: Bowie, the market, and the emancipation and resurrection of Ziggy Stardust". *Journal of Marketing Management* 31: 546-576.
- Marinas, L. 2018. "Queen Bitch: David Bowie, el glam rock y la redefinición de la feminidad en las subculturas inglesas de los 70". TFM, Universidad Complutense de Madrid.
- Meyer, M. 2005. *The politics and poetics of camp*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Mira, A. 2014. *De Sodoma a Chueca*. Barcelona: Editorial Egales.
- Philo, S. 2018. *Glam Rock: Music in Sound and Vision*. Londres: Rowman & Littlefield Publishers.
- Rivière, J. 1929. "Womanliness as a mascaeraed". *International Journal of Psycho-Analysis*, X: 303-313
- Sontag, S. 2018. *Notes on Camp*. Penguin Modern. London, England: Penguin Classics.
- Stuessy, J. y Lipscomb, S. 2013. *Rock and roll: Its history and stylistic development*. Nueva York: Pearson Education
- Tropper, B. 2018. "Major Tom, Ziggy and the Thin White Duke: an analysis of personas, fictional characters and their worlds in selected lyrics by David Bowie". Tesis doctoral, Universidad de Graz.
- Vela, J A. 2010. "Is Ziggy Stardust Camp?: David Bowie As A Case Study In Music And Camp". Tesis doctoral, Texas State University-San Marcos.

Zevallos García, H. A. 2020. “El impacto de la teatralidad dentro de los conciertos de música popular contemporánea de género rock psicodélico, glam y progresivo (1970–2019)”. Tesis doctoral, Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas.