

Masculinidades híbridas en el *glam rock* de Måneskin

Sara Arenillas Meléndez

Universidad de la Laguna (San Cristóbal de la Laguna, Tenerife, España)

sara.arenillas@gmail.com, sarenill@ull.edu.es

ORCID: 0000-0002-4613-3816

Recibido: 18/03/2022. Aceptado: 10/05/2022.

Resumen

El grupo italiano de rock Måneskin obtuvo la victoria en Eurovisión en su edición de 2021. Desde entonces, su visibilidad y repercusión global han sido notables, entrando incluso en las listas del *Billboard*. Måneskin se enmarcan en el *glam rock*, conocido por su inautenticidad y su desafío a la heteronormatividad del rock a través de la androginia, el travestismo y el entendimiento del género como *performance*, aspectos que recoge del camp y de la masculinidad afeminada asociada con lo gay. En este artículo realizamos un breve acercamiento al discurso de género en Måneskin aplicando el concepto propuesto, entre otros, por Bridges y Pascoe de “masculinidad híbrida”. En un primer apartado veremos cómo, a pesar de la adopción del *glam*, Måneskin construye una propuesta centrada en las estrategias de autenticidad del rock, conectadas con la masculinidad y la homosocialidad. Después, examinamos la masculinidad híbrida en Måneskin a través de su cantante Damiano David y su bajista Victoria De Angelis, y el videoclip de *I wanna be your slave*. Así, la masculinidad híbrida en Måneskin muestra la flexibilidad y las negociaciones en que actualmente está inserta esta identidad de género.

Palabras clave: *glam rock, masculinidad, Måneskin, autenticidad, Eurovisión*

Hybrid masculinities in Måneskin's glam rock

Abstract

The Italian rock group Måneskin was awarded in Eurovision Song Contest² 2021. Since then, its global audience was growing up and its impact has been remarkable, even entering the Billboard charts. Måneskin are framed as glam rock, genre well-known for its inauthenticity and its challenge to rock's heteronormativity through androgyny, transvestism, and the understanding of gender as a performance, features came up from camp and effeminate



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

masculinity associated with gay. In this research, we make a brief approach to Måneskin's gender discourse, applying the concept defined, among others, by Bridges and Pascoe of "hybrid masculinity". In the first section we examine how, despite its glam features, Måneskin articulates a discourse focused on rock authenticity strategies, which are related to masculinity and homosociality. Then, we examine hybrid masculinity in Måneskin through their singer Damiano David and their bassist Victoria de Angelis, and the videoclip of *I wanna be your slave*. Thus, we highlighted how Måneskin's hybrid masculinity shows the flexibility and the negotiations in which this gender identity is currently inserted.

Keywords: *glam rock, masculinity, Måneskin, authenticity, Eurovision Song Contest.*

Introducción

En las últimas décadas, los estudios de género se han insertado dentro de diferentes disciplinas de conocimiento como consecuencia de la cada vez más amplia visibilización y lucha por la igualdad no solo de las mujeres, sino también de los colectivos LGTBI. La musicología y los estudios culturales no han sido ajenos a esta tendencia. Así, se han ido sucediendo investigaciones que integran estas perspectivas de forma total o parcial (Biddle y Gibson, 2009; McClary, 1991; Wood, 1994).

Desde el campo de las músicas populares urbanas, también se observan importantes esfuerzos por integrar estos enfoques: prueba de ello son estudios de Whiteley (1997) o Hawkins (2017). En el ámbito hispano, también se aprecia esta tendencia gracias a investigadoras como Silvia Martínez García (2003), Teresa López Castilla (2015) o Manuela Calvo (2020).

El trabajo aquí reflejado pretende integrarse en esta línea de investigación, utilizando una metodología que engloba tanto a la musicología como a los estudios culturales y de género. El objetivo es examinar el discurso del grupo de *glam rock* italiano Måneskin, que resultó vencedor del festival de Eurovisión en 2021. Para ello se han tomado, a modo de referencia, tanto trabajos sobre género y músicas populares urbanas —como los de Mary Ann Clawson (1999a, 1999b) o Helen Davies (2001)— como otros concernientes al estudio del *rock* y su compleja construcción de la autenticidad (Moore, 2002) y su *performance* (Auslander, 1999), o al análisis concreto del *glam rock* (Auslander, 2006; Branch, 2012; Cagle, 1995; Gregory, 2002; Philo, 2018; Reynolds, 2016).

Al ser un trabajo enmarcado dentro de los estudios de género, la metodología es eminentemente cualitativa e interdisciplinar, siguiendo el hacer de estudios como el de Doris Leibetseder (2012) o Stan Hawkins (2009). Asimismo, como se ha señalado, las principales disciplinas de las que se toman herramientas son, además de los propios estudios de género, los estudios culturales en sentido amplio —por ejemplo, el trabajo de Auslander (2006) sobre el *glam*, aunque enraizado en los estudios sobre *performance*, entraría en esta categoría— y la musicología aplicada a las músicas populares urbanas —como puede ser el caso de Walser (1993) o Moore (2002)—. Asimismo, las fuentes que se han utilizado son escritas (textos de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

las canciones, prensa, etc.), audiovisuales (grabaciones de actuaciones en directo, videoclips), y sonoras (las canciones “Zitti e buoni” y “I wanna be your slave”).

El análisis se ha realizado desde una perspectiva holística, teniendo en cuenta su aplicación al discurso en su conjunto y la forma en que este es articulado¹. De esta manera, se ha recurrido tanto al examen de la propia música (estructura, textura, timbre, etc.) como al de los textos paramusicales (estética y puesta en escena, letras de las canciones, etc.). No se ha optado, sin embargo, por el uso de herramientas más ligadas a la musicología tradicional, como el análisis armónico-tonal, por cuestiones, por un lado, de extensión y, por el otro, de pertinencia, al ser un trabajo más ligado a los estudios culturales y de género.

El caso de Måneskin es especialmente adecuado para observar cómo las identidades de género y, más concretamente, la masculinidad, están en permanente negociación, y cómo la música es uno de los principales espacios culturales donde esto sucede. Måneskin es un buen ejemplo de este proceso de negociación debido, en primer lugar, a las propias características del *glam*, ya que es un género musical caracterizado por la androginia y el juego con la ambigüedad de género y sexual. En segundo, a que Eurovisión, en donde Måneskin gana relevancia y proyección internacional, es un espacio dado a la visibilización de la comunidad LGTBI y de especial seguimiento por parte de ella. Este certamen es, por lo tanto, un lugar adecuado para articular discursos no apegados a una masculinidad hegemónica o normativa. A través del examen de la propuesta de Måneskin, observaremos cómo, a pesar de los avances y los esfuerzos por superar el marco heteronormativo y patriarcal, aún siguen permaneciendo aspectos de su discurso de forma subyacente.

Eurovisión y las políticas de género

Eurovisión nace en 1956 como un concurso formado a imagen y semejanza del Festival de la Canción de San Remo italiano, cuyos inicios se remontan a 1951. El objetivo de la competición, el cual se ha mantenido a lo largo de las décadas, era que los países europeos se enfrentaran entre sí para elegir a la mejor canción original de pop del año en curso. El énfasis en que son las naciones, primero, y las propuestas particulares, después, las que realmente compiten en Eurovisión es evidente, por ejemplo, en el hecho de que son los nombres de los países los que aparecen en la pizarra de clasificaciones, y no los de los artistas. Ello da cuenta, como explican Karen Fricker y Milija Gluhovic (2013), de hasta qué punto cuestiones geopolíticas y de identidad entran en juego a la hora de erigir al ganador de cada celebración. Además, el país vencedor tiene el privilegio de ser el anfitrión de la siguiente ceremonia, lo que da exposición no solo a la propuesta musical elegida, sino también a la nación que representa. De esta forma, Eurovisión y su evolución es una historia del propio desarrollo de Europa y su redefinición a lo largo de las décadas (Fricker y Gluhovic, 2013, p. 3).

Estas implicaciones políticas de Eurovisión han dado lugar a numerosos estudios académicos, los cuales han analizado el fenómeno desde diferentes perspectivas (Fricker y Milija Gluhovic, 2013; Kalman, Wellings y Jacotine, 2019; Paul, 2014). Fricker y Gluhovic (2013, p. 4) señalan que un aspecto clave que demuestra las negociaciones y la construcción de identidades que se dan cita en Eurovisión son las normas en cuanto al idioma que se va a utilizar. Inicialmente, se podía elegir este aspecto de forma libre, pero desde la década de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

sesenta hasta los noventa, las canciones debían estar en la lengua oficial de cada país. Sin embargo, hacia 1999 los concursantes fueron orientados de nuevo a elegir el idioma sin restricciones. Otro ejemplo que da cuenta de la dimensión geopolítica de Eurovisión es el hecho de que, en la primera década de los 2000, un amplio número de países ganadores pertenecía a Europa del Este. Ello indicaba un esfuerzo por tratar de acercar identitaria y políticamente a estos países postsoviéticos a la parte más occidental del continente. Así, autores como Göran Bolin (2006) explican que el aumento de la participación de estas naciones pone de manifiesto la dimensión política de Eurovisión y lo convierte en un instrumento clave para definir lo europeo o luchar por la *europización*².

Otro elemento importante de Eurovisión es su relación con las políticas de género. Autores como Peter Rehberg (2013) o Catherine Baker (2016) han examinado cómo el certamen ha sido especialmente relevante a la hora de mostrar y participar en los cambios y los procesos de articulación de las identidades sexuales y de género dentro de Europa. Catherine Baker (2016), en el citado artículo, analiza cómo Eurovisión ha sido un espacio asociado con la comunidad LGTBI gracias al amplio número de incondicionales que tiene dentro de este colectivo. Esto ha hecho que la competición haya sido uno de los primeros eventos masivos en dar visibilidad a identidades gay y trans (Baker, 2016, p. 4).

Baker (2016) contempla varias etapas dentro de este proceso. En primer lugar, estaría la fase de “visibilización” de la diversidad de género y sexual en Eurovisión, que se iniciaría en 1997 con la participación de Páll Óskar, abiertamente gay, y de Dana International, mujer trans, en 1998. De esta forma, Eurovisión dio cuenta de cómo la tolerancia, la aceptación y la difusión de la diversidad de género habían pasado a ser aspectos claves en la construcción de la identidad europea (Baker, 2016, pp. 5-6). Eurovisión llega a ser calificada, entonces, por Peter Rehberg como “una rara ocasión para la celebración simultánea de lo *queer* y de la identidad nacional” (en Baker, 2016, p. 6)³.

El siguiente período, que comprendería desde 2008 a 2013, es definido por Baker (2016) como la “fase organizativa” de la política LGTBI en Eurovisión. En ella, la competición pasa a convertirse en un megaevento que llena grandes arenas, en donde los países del este tratan de probar su modernidad y su actualización con la Europa más occidental (Baker, 2016, pp. 8-11).

Por último, Baker (2016) pone el acento en la victoria por parte de Conchita Wurst, cuyo nombre real es Thomas Neuwirth, como representante de Austria en 2014. Neuwirth construyó una imagen claramente trans al travestirse de mujer al tiempo que exhibía abundante vello facial. Este triunfo, en un momento en que la situación con Rusia era ya especialmente complicada debido al conflicto con Ucrania en la península de Crimea y el Dombás, fue interpretado por muchos como una confrontación simbólica con Vladimir Putin y sus políticas contra la comunidad LGTBI. Tal es el caso de Philip Bohlman, quien señaló que Eurovisión había reclamado su relevancia siendo capaz de confrontar la homofobia estatal y proporcionar un espacio donde lo *queer* había dado “sentido común a Europa” (en Baker, 2016, p. 13)⁴.

A través de este repaso, se observa que Eurovisión es más que un simple concurso musical: en él no solo se articulan cuestiones relativas a la identidad nacional y europea, sino que se pone de relieve cómo los intentos por construir una sociedad menos heteronormativa se han convertido en un símbolo de la modernidad y el progreso de las sociedades liberales occidentales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Nueva masculinidad y masculinidades híbridas

El triunfo de Måneskin en 2021 en Eurovisión supuso un acontecimiento para las escenas del *rock* a nivel global y permitió a la banda obtener gran visibilidad y repercusión fuera de sus fronteras⁵. María Yuste, en la revista de moda *Tendencias*, escribía poco después de la victoria de la banda una reseña con el título: “El triunfo de Damiano David [cantante y líder de Måneskin] en Eurovisión es también el de la nueva masculinidad en el *mainstream*” (2021). En este artículo trataremos de examinar si realmente el caso de Måneskin puede considerarse, como señala Yuste (2021), una *nueva* masculinidad o, por el contrario, si su éxito demuestra negociaciones y cambios más flexibles y ambivalentes en cuanto al género y la sexualidad.

Los trabajos sobre masculinidad, aunque más tardíos que las investigaciones sobre mujeres, se remontan a los años noventa con publicaciones como *Masculinities*, de R. W. Connell (1995/2005), y actualmente están teniendo gran relevancia dentro de los estudios de género. En el campo de las músicas populares urbanas, esta parcela también está en proyección, como lo demuestran trabajos como los de Scott Harrison (2008), Sam de Boise (2012, 2015) o Kai Arne Hansen (2022), en el ámbito anglosajón, y de académicas como Manuela Calvo (2020), en el Latinoamericano.

El concepto de “nueva masculinidad” está siendo examinado desde diferentes perspectivas, en ocasiones con una visión crítica hacia él. Es el caso del trabajo elaborado por Tristan Bridges y C. J. Pascoe (2014). Estos autores realizan una síntesis de los orígenes y las principales investigaciones con respecto a la expresión *masculinidad híbrida*, que consideran más adecuada para identificar los discursos a los que nos solemos referir cuando hablamos de nueva masculinidad. Como apuntan, el concepto de masculinidad híbrida ejemplifica mejor el continuo estado de cambio en el que la masculinidad y sus discursos están envueltos hoy en día. Asimismo, la noción de *masculinidad híbrida* pretende poner un acento crítico sobre estas transformaciones, ya que no siempre implican una masculinidad *nueva*, esto es, que realmente signifique un acercamiento o logro de la igualdad efectiva entre hombres y mujeres (Bridges y Pascoe, 2014, p. 246).

Las *masculinidades híbridas* se definen por “la incorporación selectiva” de elementos típicamente asociados con diferentes masculinidades marginadas y subordinadas, así como, a veces, con feminidades, en representaciones de género articuladas por hombres “privilegiados” (blancos, heterosexuales, de clase media, jóvenes, occidentales, etc.) (Bridges y Pascoe, 2014, p. 246)⁶. Bridges y Pascoe (2014, p. 247) recogen trabajos de académicos como Demetrakis Demetriou, Michael Messner o Steven Arxer para dar entidad al argumento de que las nuevas formas o hibridaciones de la masculinidad ilustran, más que desafían, la flexibilidad de los sistemas socioculturales que mantienen la desigualdad.

Las conclusiones que Bridges y Pascoe (2014) extraen de esta síntesis son, en primer lugar, que estas prácticas de hibridación de la masculinidad a menudo funcionan de manera que crean cierta distancia entre los hombres jóvenes, blancos y heterosexuales, y la masculinidad hegemónica. Esto permite que algunos de los que las articulan se enmarquen, a nivel discursivo, fuera de los sistemas existentes de privilegio y desigualdad. En segundo lugar, las masculinidades híbridas a menudo se basan en la noción de que las masculinidades disponibles para los hombres heterosexuales, blancos y jóvenes son menos valiosas o relevantes que las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

masculinidades de los *Otros* marginados y subordinados, cuyas identidades fueron, a menudo, producidas por las luchas colectivas por los derechos y el reconocimiento —este sería el caso de la absorción de elementos de la masculinidad afeminada asociada con lo gay—. En tercer lugar, las masculinidades híbridas funcionan como refuerzo a los límites simbólicos y sociales entre los grupos (raciales, de género, sexuales, etc.), afianzando y, a menudo, ocultando la desigualdad con nuevas estrategias (Bridges y Pascoe, 2014, p. 250).

Bridges y Pascoe (2014) señalan tres tácticas que consideran habituales en estos procesos de hibridación de la masculinidad. La primera es la denominada como “distancia discursiva” (*discursive distancing*), que implicaría a prácticas que tratan de alejarse de la masculinidad hegemónica al tiempo que, de forma sutil, la subrayan⁷. La segunda estrategia sería la del “préstamo estratégico” (*strategic borrowing*). Esta consistiría en tomar prestados determinados elementos de estilos *performativos* procedentes de masculinidades o feminidades asociados con diversos *Otros* marginados o subordinados (Bridges y Pascoe, 2014, pp. 252-253). En este apartado entrarían las absorciones del afeminamiento asociado con la identidad gay masculina, el cual procede del camp generado dentro de las subculturas homosexuales (Cleto, 1999; Meyer, 1994). Muchas de las propuestas del *glam rock*, como veremos en el caso particular de Måneskin, podrían entrar dentro de esta estrategia (Gregory, 2002).

La tercera y última maniobra señalada por Bridges y Pascoe (2014, pp. 254-255) es denominada como “fortificando fronteras” (*fortifying boundaries*) y consistiría en la captación de elementos de masculinidades menos *poderosas* por parte de jóvenes blancos heterosexuales, en formas que oscurecen los límites simbólicos y sociales entre los grupos de los que dependen tales prácticas. Bridges y Pascoe (2014) recogen el trabajo de Jane Ward, “Dude-Sex: white masculinities and ‘authentic’ heterosexuality among dudes who have sex with dudes” (2008). En él, Ward (2008, en Bridges y Pascoe, 2014) estudia los discursos de varones que se definen como heterosexuales, pero que tienen relaciones sexuales con otros hombres. Ward (2008, en Bridges y Pascoe, 2014, pp. 254-255) documenta cómo en su búsqueda de parejas sexuales del mismo sexo indirectamente, primero, destilaban cierta misoginia y fobia a lo femenino al eludir tener relaciones con varones afeminados, y, segundo, hipererotizaban a los hombres de color, lo que redundaría en la valoración excesiva de los genitales masculinos por parte del heteropatriarcado. Así, pues, este tipo de estrategias de hibridación, a pesar de incluir prácticas relacionadas con el colectivo LGTBI (como tener relaciones entre parejas del mismo sexo), reforzarían, más que derribarían, estigmas socioculturales sobre los que se asienta la homofobia y la misoginia.

“Rock and roll never dies”: Måneskin, el glam y la autenticidad

Eurovisión es un concurso que habitualmente se ha encuadrado dentro del género del pop, si bien con el paso de los años se ha vuelto más heterogéneo en términos estilísticos⁸. Marija Maglov reflexiona sobre el papel que la música tiene en Eurovisión e indica que esta es un elemento más del complejo entramado de tácticas discursivas, relacionadas tanto con la identidad nacional como con la europea, que ponen en marcha las naciones participantes (2016, p. 60). En este contexto, una de las candidaturas más cercanas al *rock* que se presentaron al certamen fue la del grupo de metal finlandés Lordi, que se alzó con el triunfo en 2006 con el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

tema *Hard Rock Hallelujah* (Häyhtiö y Rinne, 2007; Maglov, 2016). Como señala Maglov (2016, pp. 63-65), Finlandia presentó con Lordi un producto basado en un imaginario altamente reconocible como finlandés fuera de sus fronteras, debido a que el país contiene a destacados referentes del metal a nivel internacional, como Nightwish, Apocalyptica o H.I.M. Por lo tanto, los géneros musicales en Eurovisión “no deben interpretarse como categorías de valor..., sino como marcadores de identidades deseadas, prácticas sociales y formaciones discursivas hechas para la auto-representación”⁹ (Maglov, 2016, p. 65).

El caso de Måneskin, en este sentido, es también relevante por haber logrado la victoria en Eurovisión, como Lordi, con una propuesta claramente enmarcada dentro del *rock*. Måneskin se formó hacia 2015 en la ciudad de Roma. Su plantilla está compuesta por Damiano David (voz), Thomas Raggi (guitarra), Victoria De Angelis (bajo) y Ethan Torchio (batería). En 2017 participaron en el programa de talentos *Factor X*, donde ganaron visibilidad y quedaron finalistas. Poco después, grabaron su primer disco de larga duración, *Il ballo della vita* (2018), y en 2021 un segundo disco, *Teatro d'ira: Vol. I*, cuyo primer *single* fue “Zitti e buoni”, tema que defendieron en Eurovisión.

Ignacio Pillonetto anunciaba en *Europa FM* a Måneskin tras su triunfo como “los nuevos reyes del ‘glam’” (2021). El *glam* es uno de los géneros más versátiles del *rock*, y sobre el que más investigaciones ha habido en los últimos años¹⁰. Pillonetto señala que, “a pesar de sus diferencias musicales”, representantes legitimados del *glam* como David Bowie, T. Rex o Mötley Crüe están “unidos por un denominador común: la extravagancia” (2021). En efecto, el *glam* recoge la estrategia del camp, procedente de la subcultura gay, de connotar artificio mediante un travestismo espectacular y una estética llamativa, plagada de ambigüedad e ironía (Gregory, 2002; Leibetseder, 2012, p. 6).

El *glam* ha sido relevante precisamente porque esta “extravagancia” y teatralidad del camp le ha permitido poner sobre la mesa el carácter *performativo* del género (Arenillas Meléndez, 2020; Auslander, 2006). Así, se podría decir que gran parte del *glam* articula una masculinidad híbrida mediante el “préstamo estratégico” de estos elementos procedentes de la masculinidad afeminada y subordinada propia del camp asociada con el colectivo gay. Asimismo, el *glam* ha permanecido en una línea intermedia entre el pop y el *rock*, lo que lo ha convertido en uno de los estilos con mayor heterogeneidad dentro de la música popular urbana (Branch, 2012). Todo ello hace del *glam* una de las corrientes del *rock* más adecuadas para tener voz en un espacio tradicionalmente asociado con el pop y en relación con la comunidad LGTBI, como Eurovisión.

La visualidad de Måneskin encaja con la que habitualmente encontramos en el *glam*. Así, sus integrantes aparecen a menudo vestidos con ropas de tejidos brillantes, colores llamativos, zapatos con plataforma, accesorios con plumas, etcétera. Igualmente, todo el grupo suele ir con maquillaje, especialmente su cantante, Damiano David. La preocupación por la imagen, unida al evidente uso de cosméticos por parte de todos los miembros de la banda (independientemente de su sexo) es lo que articula el travestismo y la espectacularidad propia del *glam* en Måneskin.

La letra del estribillo de *Zitti e buoni* señala: “Estoy demente, pero soy diferente a ellos. / Y estás demente, pero eres diferente a ellos. / Estamos dementes, pero somos diferentes a ellos”¹¹. Hay, por lo tanto, una apuesta por la diferencia en el texto, que conecta de forma velada con la intención de Måneskin de reflejar una masculinidad ambigua y menos normativa, propia del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

glam. Sin embargo, cabe preguntarse si realmente el grupo representa una propuesta *diferente*, tanto en términos de género como dentro de las escenas¹² del *rock* y el pop.

Philip Auslander (2006) subraya que el *glam* tuvo valor en los setenta como corriente “inauténtica”, que desafiaba simultáneamente el mito de autenticidad del *rock* y sus estereotipos heteronormativos. Sin embargo, con el paso de las décadas muchos de los que adaptaron el *glam* lo hicieron articulándolo como un género plenamente asentado y legitimado dentro del canon del *rock*. Esto es consecuencia de fenómenos como el de la *retromanía*, señalado en 2011 por Simon Reynolds, que han favorecido la interpretación del *glam* como elemento de culto. Un ejemplo claro de esta ambigüedad de discurso lo hallamos en la supuesta imitación por parte de Måneskin de la conocida *guitar fellatio* que David Bowie efectuó a Mick Ronson en 1972 y que fue fotografiada por Mick Rock¹³ (véase Figura 1). Esta emulación logra un doble propósito: por un lado, redundar en la estética de ambigüedad y transgresión del camp, asociado con la homosexualidad masculina —y presente en el *glam*—, y, por el otro, insertarse dentro de la *retromanía* y el mito de autenticidad del *rock*, demostrando pleno conocimiento de su canon y certificando que el *glam* es parte de él.

Figura 1.

Damiano David y Thomas Raggi de Måneskin en Saturday Night Live



Nota. Imagen extraída de la actuación de Måneskin en el programa americano *Saturday Night Live* interpretando su tema *I wanna be your slave*. En ella se puede ver al cantante de Måneskin, Damiano David, y al guitarrista, Thomas Raggi, imitando la famosa *guitar fellatio* de David Bowie a Mick Ronson en 1972 (Måneskin, 2022).

La propuesta de Måneskin sigue, por lo tanto, como veremos, en muchos aspectos los cánones de autenticidad del *rock*, a pesar de recoger el *glam*. La autenticidad en el *rock*, como han señalado autores como Norma Coates (1997), Deena Weinstein (2009), Robert Walser (1993) o Mary Ann Clawson (1999a), está ligada a la homosocialidad y a un discurso de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

masculinidad, en ocasiones, ciertamente hegemónico. El exceso y la provocación han sido elementos que han ayudado a definir con frecuencia al *rock* (Grossberg, 1992). Así, es precisamente en la articulación de una visualidad extravagante y *excesiva* en donde el *glam* conecta más profundamente con ese imaginario. Por ello, la visualidad espectacular y, se podría decir, *travestida* del *glam* de Måneskin no implicaría por sí sola un discurso que desafía la heteronormatividad subyacente en el *rock* y su mito de autenticidad.

Uno de los aspectos clave que ayudan a articular la autenticidad en el *rock* y que —a menudo— lo diferencian del pop es el énfasis sobre la profesionalidad musical. El medio habitual por el que se demuestra esta supuesta profesionalidad es poniendo el acento en la interpretación en vivo, tanto de forma directa —tocando sin hacer uso del denostado *playback*— como indirecta —facturando piezas que podemos imaginar como perfectamente susceptibles de ser ejecutadas sobre un escenario tal y como suenan en la grabación— (Auslander, 1999). Aunque el uso de la electrónica mediante estilos ligados al *techno* y *synth* pop son habituales dentro de Eurovisión, no es el caso de la banda italiana. De hecho, Måneskin muestra en *Zitti e buoni* un *rock* de garaje clásico, con una formación de cuarteto típica del *rock* (voz, guitarra, bajo y batería), y sin aparentes aditivos ni artificios tecnológicos. Esto ayuda a percibir de forma verosímil que el tema se esté reproduciendo fiel o *auténticamente* en vivo, remarcando la profesionalidad de Måneskin como músicos y contribuyendo, con ello, a la construcción de una autenticidad propia del *rock*.

Por otra parte, el peso de la relevancia instrumental en *Zitti e buoni* recae en la guitarra eléctrica. En concreto, la canción se erige sobre un cuidado *riff* que ejerce de hilo conductor y que, aunque apoyado por el bajo, es llevado a cabo por la guitarra. Igualmente, la pieza termina con un poderoso solo de guitarra eléctrica, como viene siendo característico dentro del *rock* y del metal más ortodoxo. Esto refleja, por un lado, la importancia simbólica e icónica de este instrumento para el *rock* (Waksman, 1999) y, por el otro, el deseo de Måneskin de integrarse dentro de él.

Otro elemento que ayuda a reforzar la autenticidad del *rock* en Måneskin en *Zitti e buoni* es el uso del idioma propio, si bien hay que apuntar que esto puede estar condicionado por las propias características de un certamen como Eurovisión —de hecho, el segundo *single* del disco *Teatro d'ira: Vol. I* (2021), al que pertenece “Zitti e buoni”, es “I wanna be your slave”, que está en inglés¹⁴. La utilización de la lengua vernácula ayuda a reforzar una idea de autenticidad que Moore define como “autenticidad en primera persona” o “autenticidad de la expresión”, la cual se basa en la proyección correcta de honestidad e integridad personal hacia el público (2002, pp. 211-214). Por tanto, el uso del italiano es otro de los elementos que contribuyen a erigir una autenticidad cercana al *rock* en Måneskin.

En suma, se puede concluir que Måneskin no articula tanto el *glam* como corriente transgresora e inauténtica del *rock*, como lo fue en los setenta, sino como parte fundamental y legítima de su imaginario y mitología. Tanto es así que los músicos de Måneskin fueron acusados fehacientemente de haber consumido drogas durante la gala de Eurovisión¹⁵, otro de los mitos culturalmente más asociados con el *rock* (Inglis, 2007). No es extraño, por lo tanto, que, al recoger el trofeo eurovisivo, Damiano David *gritara* al mundo la conocida consigna: “*rock and roll never dies*”¹⁶.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

I wanna be your slave: hipersexualización y masculinidades híbridas en Måneskin

María Yuste, en su citada reseña sobre Måneskin, señala que su triunfo en Eurovisión significaba que “Europa habló y dijo que prefería el cuero ajustado, las mujeres bajistas y a los hombres con pelo largo, tacones altos y sombra de ojos” (2021). Asimismo, afirma que los integrantes del grupo “no responden al estereotipo masculino de género” y que su triunfo significaba que esta “nueva masculinidad” iría acompañada de dejar la violencia a un lado en favor del fomento de la empatía y el “apostar por los cuidados”. Esta noticia contrasta con la ya mencionada de Ignacio Pillonetto, en la que la primera referencia que aparece al *glam* es aludiendo al excantante de Van Halen, David Lee Roth, y sus capacidades acrobáticas para “abrirse en un salto imposible” que, según él, recuerdan al masculino Jean-Claude Van Damme¹⁷. Esto nos lleva a reflexionar, en primer lugar, sobre la versatilidad del *glam* y los estereotipos de género y, en segundo, sobre si la propuesta de Måneskin realmente articula una *nueva* masculinidad o, por el contrario, presenta una hibridación entre esquemas asociados con la masculinidad hegemónica (como la exhibición de fuerza o destreza física) y otros tomados de masculinidades subordinadas (como el travestismo o el afeminamiento, asociados con lo gay).

Hemos apuntado que el artificio y la estética espectacular del *glam* son unos de los aspectos que este género recoge del camp. Recordemos que el camp proviene de la subcultura gay y de una identidad homosexual masculina ligada al afeminamiento (Cleto, 1999; Dyer, 1999; Meyer, 1994). Pero ¿es siempre esta ambigüedad andrógina un signo de transgresión? Una de las tácticas que expusimos de la masculinidad híbrida es, precisamente, el “préstamo estratégico” de rasgos de masculinidades asociadas con el *Otro*, en este caso, el colectivo gay, para articular una masculinidad más flexible, pero no por ello necesariamente más inclusiva. Por ejemplo, los New York Dolls, quienes no se declaraban “homo”, sino “tri-sexuales”¹⁸, son un caso en el que el travestismo y la androginia del *glam* es usada como forma de provocación y de alinearse con el exceso del *rock* (Cagle, 2000). Este proceso conlleva, además, en propuestas como las del *glam* metal, una hipersexualización enfocada a demostrar una promiscuidad que subraya la fuerza y la potencia sexual, tradicionalmente asociada en clave positiva con el hombre (Kurennaya, 2012; Walser, 1993).

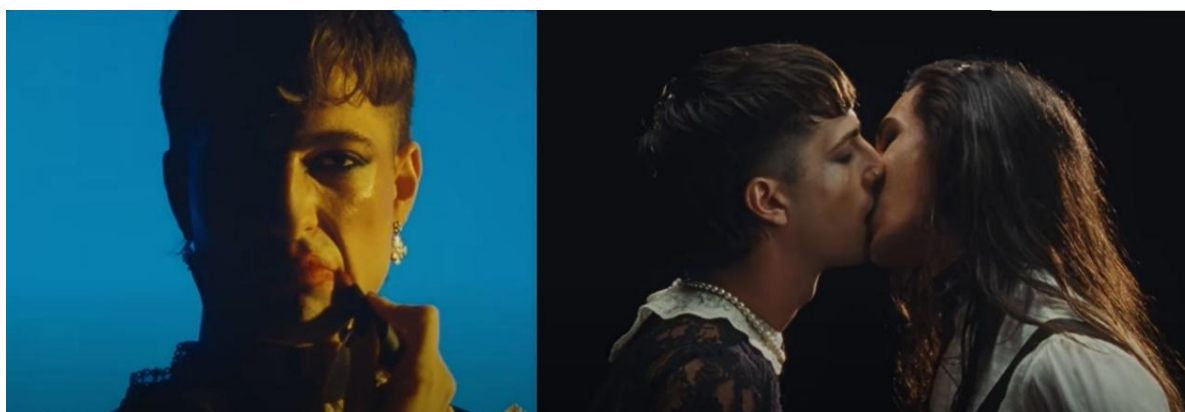
Måneskin presenta un discurso de hipersexualización similar al de esos referentes. Un ejemplo es su videoclip de *I wanna be your slave*¹⁹. El estribillo de la canción señala: “Quiero ser tu esclavo, quiero ser tu amo, quiero hacer latir tu corazón, correr como montañas-rusas. / Quiero ser un buen chico, quiero ser un gánster, porque tú puedes ser la belleza, y yo podría ser el monstruo”²⁰. Las insinuaciones sexuales en el video son constantes: en él, Damiano David aparece siendo pintado con una barra de labios, llevando ropa interior de mujer y besándose con uno de sus compañeros de grupo (véanse figuras 2 y 3). Igualmente, a lo largo del corto van apareciendo los diferentes componentes de la banda con las manos atadas y ropajes de cuero sugerentes. De este modo, las alusiones a la supuesta perversión y al carácter pecaminoso de la promiscuidad sexual, inherentes a la estética sado y al *bondage*, son claras tanto en la letra (“tú serás la belleza, yo seré el monstruo”) como en las imágenes.

Figura 2.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Fotogramas del videoclip “I wanna be your slave”, de Måneskin



Nota. Damiano David pintando sus labios (derecha) y besándose con su compañero Ethan Torchio en el videoclip de *I wanna be your slave* (Måneskin, 15 de julio de 2021).

Aunque todos los componentes de Måneskin utilizan maquillaje y una estética espectacular, es el vocalista, Damiano David, el que usa el travestismo y el afeminamiento de forma más evidente. Esto no es casual: como han puesto de manifiesto estudios como los de Lucy Green (1997), el perfil de cantante, por su utilización del cuerpo como instrumento, es uno de los pocos espacios dejados para las mujeres dentro de las esferas de la música. Así, es habitual que el miembro que muestra mayor feminización dentro de los grupos de *rock* sea el vocalista (véase Mick Jagger, Steve Taylor, David Lee Roth, etc.). Sin embargo, cabe apuntar que Damiano David a menudo ejecuta un canto semideclamado (véanse las primeras estrofas de *Zitti e buoni*) y, en cualquier caso, no utiliza una voz travestida mediante mecanismos como el falsete o, en palabras de Elizabeth Wood, “safónica” (1994). Esto redundaría en la sensación de estar ante una masculinidad más normativa de lo que, *a priori*, el travestismo y la hipersexualización hacia ambos sexos de Damiano David podría indicar. De hecho, en el fotograma en que Damiano David aparece con lencería de mujer se muestra al lado de la bajista, Victoria De Angelis, con los brazos levantados y flexionados en el típico gesto masculino de mostrar los bíceps (véase Figura 3).

Figura 3.

Fotograma del videoclip “I wanna be your slave”, de Måneskin



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Nota. Damiano David con lencería de mujer y enseñando sus bíceps junto a su compañera Victoria De Angelis en el videoclip de *I wanna be your slave* (Måneskin, 15 de julio de 2021).

Igualmente, la presentación de la homosexualidad dentro de un ambiente de perversión, como ocurre en *I wanna be your slave*, contribuye más a perpetuar los estigmas hacia el colectivo gay en nuestro imaginario sociocultural que a su naturalización. Por ello, quizá sería más correcto hablar, en el caso de Damiano David, de una masculinidad híbrida, que toma prestados, estratégicamente, elementos asociados con la masculinidad afeminada de lo gay para presentar una masculinidad menos normativa, pero que sigue redundando en ciertas estructuras subyacentes del patriarcado. Por otra parte, hay cuestiones como el uso de la voz que no permiten hablar de una *performance* completa de lo estereotipadamente femenino por parte de Damiano David, sino, más bien, de la adopción selectiva de aquellos elementos que le permiten enmarcar su discurso dentro de la provocación y el *exceso del rock*.

Otro aspecto que destacar de Måneskin es la inserción de una chica dentro del grupo, en calidad de bajista. Victoria De Angelis es tan relevante para la génesis de la banda que, supuestamente, el nombre de esta fue debido a su ascendencia danesa²¹. Mary Anne Clawson ha estudiado cómo un elemento clave del *rock* es el papel que este tiene dentro de la construcción de la homosocialidad y la camaradería masculina en la adolescencia (1999a). Clawson ha investigado sobre las razones y las consecuencias de la inclusión mayoritaria de mujeres como bajistas dentro de los grupos de *rock* alternativo e *indie* de los noventa (1999b). Su estudio devela cómo dicha estrategia era una forma de adaptar la división laboral desigual en términos de género, del patriarcado, a las bandas de *rock*. De este modo, los grupos de *rock* alternativo de esta época, con sensibilidad hacia las reivindicaciones del feminismo, se abrieron a incluir mujeres en su plantilla, pero en un espacio secundario, como es el del bajo.

Clawson (1999b, pp. 206-208) descubrió que las mujeres ocuparon los puestos de bajistas porque, por un lado, los hombres no querían encargarse de ellos (preferían el rol de guitarra, con más visibilidad, carga compositiva y con, supuestamente, mayor necesidad de pericia técnica), lo que dejaba numerosas vacantes para el rol de bajista; y, por el otro, porque se sentían cómodas con el papel de sustento y apoyo en la sombra que ejerce este instrumento.

Un ejemplo de esto último es la propia puesta en escena de Måneskin en Eurovisión: aunque Damiano David trata de emparejarse con todos los miembros de la banda en algún momento de la ejecución, es al lado del guitarrista en donde se posiciona durante el estribillo de *Zitti e*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

*buoni*²². Igualmente, aunque De Angelis tiene un solo de bajo, es el del guitarrista Thomas Raggi el que cierra la canción, debido a lo que obtiene mayor visibilidad. Igualmente, la *guitar fellatio* previamente mencionada de Damiano David es con el guitarra, lo cual, por un lado, es comprensible al estar tratando de *performar* la ambigüedad homosexual masculina propia del *glam*, y, por el otro, debido a las lecturas evidentes de remisión a la heterosexualidad que conllevaría el hacerla con De Angelis. Sin embargo, este aspecto pone de nuevo a Thomas Raggi en primer plano, subrayando indirectamente el papel secundario del bajo y su ejecutante. En su libro, Philip Auslander dedica un capítulo, titulado “Suzi Quatro wants to be your man. Female masculinity in glam rock”, a la figura de Suzie Quatro, la única mujer insertada de forma relevante dentro del *glam* en los setenta y que también era bajista (2006, pp. 193-226). La inserción de Victoria De Angelis dentro de Måneskin no sería, por lo tanto, una propuesta novedosa, sino que recordaría, por un lado, al canon más clásico y pretendidamente auténtico del *glam*, y, por otro, se enmarcaría en la tendencia a incluir mujeres en el perfil secundario del bajista dentro del *rock*.

Helen Davies (2001, p. 304) señala que una de las formas en que a menudo se integra a las mujeres dentro de las bandas de *rock* es a través de una suerte de masculinización que las permite configurarse como “uno más de los chicos” (*one of the boys*). Esto es claro en el caso de Måneskin, donde continuamente se trata de remarcar el funcionamiento de la banda como una unidad a través de la estética visual y de la puesta en escena. Por ejemplo, para la actuación en Eurovisión, sus miembros iban vestidos con trajes de lamé color burdeos de confección similar, y no había ningún extra sobre el escenario, ni *atrezzo* añadido, que desviara la atención de ellos como grupo²³. Este énfasis en Måneskin como un todo indisoluble redundaba en la mencionada homosocialidad y camaradería masculina que impregna las escenas del *rock*, en la que se trata de integrar en calidad de igual a De Angelis. De la misma forma, el hecho de que Måneskin adopte el travestismo y la androginia del *glam* —es decir, una masculinidad menos normativa e híbrida, que toma prestados elementos asociados a la mujer, como el maquillaje— puede haber ayudado a que su inclusión se haya llevado a cabo sin que ella haya tenido que adoptar una estrategia plena de masculinización. Por ello, se podría pensar que no solamente Damiano David esté presentando una estrategia de hibridación, sino también la propia De Angelis al insertarse en el entramado homosocial de una banda de *rock* siendo “uno más de los chicos”, pero sin dejar de lado aspectos asociados con lo femenino, como la preocupación por la estética o el ejercer un cierto papel secundario.

Sin embargo, cabe reflexionar sobre las consecuencias que tiene el discurso de hipersexualización de Måneskin para la figura de De Angelis, ya que el entramado sociocultural del patriarcado no actúa de la misma forma en ella. De hecho, esta hipersexualización, presente en algunas propuestas del *glam*, corre el riesgo de convertirla en un objeto más de la mirada masculina, desdibujando el valor que tiene su participación en una estructura normalmente conformada por hombres, como es la banda de *rock*.

Un ejemplo del peligro de esta desviación se halla en el video antes mencionado de *I wanna be your slave*: al inicio, aparece De Angelis lamiendo una manzana, y, más tarde, sacando la lengua con la palabra *sin* (‘pecado’, en inglés) pintada en ella (véase Figura 4). Esto es significativo, ya que muestra que, a pesar de los aparentes intentos por mostrar un discurso de género transgresor por parte del *glam* de Måneskin, se sigue dejando escapar este tipo de

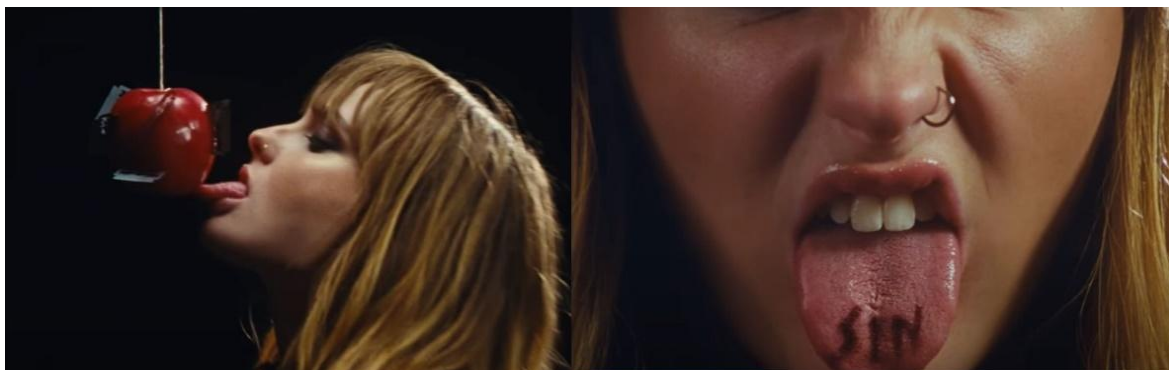


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

alusiones (Eva-manzana-pecado original) que se hallan en la base del discurso heteropatriarcal occidental y su misoginia.

Figura 4.

Fotogramas del videoclip de “I wanna be your slave”, de Måneskin.



Nota. Victoria De Angelis de Måneskin lamiendo de forma sugerente una manzana con cuchillas de afeitar (izquierda) y con la palabra *sin* (‘pecado’) pintada en su lengua (derecha), durante el videoclip de *I wanna be your slave* (Måneskin, 15 de julio de 2021).

Sin embargo, más adelante en el video se muestra a De Angelis realizando acciones que son tópicos de la masculinidad: escupe sobre su compañero Ethan Torchio y, al igual que Damiano David, enseña sus bíceps. Todo ello demuestra que Victoria De Angelis es una figura clave en Måneskin y complementaria a la de Damiano David. Juntos, articulan una identidad de género cercana a las estrategias de la masculinidad híbrida, a medio camino entre la eliminación de la desigualdad (incluyendo a una mujer dentro del grupo y adoptando elementos de la masculinidad subordinada y camp de lo gay) y la repetición de estereotipos y esquemas procedentes del patriarcado (como ubicar a la mujer en un papel secundario o persistir en su sexualización).

Conclusiones

A lo largo de este artículo, hemos tratado de realizar un breve acercamiento a la propuesta de Måneskin. En primer lugar, hemos visto cómo Måneskin intenta, en gran medida, erigirse como un grupo auténtico, el cual es un rasgo valorado dentro de la cultura del *rock*. Después, hemos examinado como tanto el cantante, Damiano David, como la bajista, Victoria De Angelis, presentan prácticas que podrían encajar con un discurso de hibridación de la masculinidad y la femineidad, basadas en la táctica del *préstamo estratégico* que apuntan Bridges y Pascoe (2014). David trata de absorber elementos de lo femenino, como el maquillaje o la lencería, pero articulándolos dentro del discurso de provocación, exceso y autenticidad del masculinizado *rock*. Por su parte, De Angelis intenta ser parte de la homosocialidad que rodea a las bandas de *rock* sin perder la sofisticación estética asociada con la mujer, y sin que ello suponga caer completamente en la condición de objeto visual a que la somete la mirada patriarcal. Sin embargo, su rol sigue la tendencia a incluir a las mujeres dentro de los grupos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

de *rock* en calidad de bajistas, ocupando, por lo tanto, un rol secundario y de soporte o *cuidado* del conjunto. Tampoco elude la sexualización a la que el discurso de hipersexualización propuesto por cierta parte del *glam*, que Måneskin recoge, la somete.

Este trabajo pretende, así, ser una reflexión sobre hasta qué punto propuestas *glam* como la de Måneskin son verdaderamente transgresoras desde la perspectiva de género, ya que, en el caso del grupo italiano, representan más bien una “masculinidad híbrida”, que recoge el afeminamiento del camp, absorbido por el *glam*, pero sigue articulando, en gran medida, elementos canónicos dentro del *rock* (la provocación, el exceso, la guitarra, etc.), con la consiguiente presencia de su patriarcado subyacente. Por ello, cabría sopesar lo que supone que un discurso de estas características haya triunfado en una arena tan cercana a la comunidad LGTBI como Eurovisión. Quizá la victoria de Måneskin signifique que, efectivamente, la última frontera por conquistar en el terreno de la igualdad es el cambio en los esquemas que articulan la masculinidad y ponga de relieve la dificultad para encontrar tácticas que supongan de forma efectiva y homogénea una masculinidad realmente *nueva*.

Por último, es pertinente abrir ciertos interrogantes en cuanto a lo que significa el triunfo de Måneskin en Eurovisión, que puedan servir, quizá, para futuras investigaciones. En primer lugar, cabe reflexionar sobre el hecho de que Måneskin facture un *glam rock* de corte clásico, que ya no es un género musical netamente anglosajón, sino británico (recordemos que el *glam rock* se enmarca en la tradición británica del dandismo y de la inclusión de este dentro del *rock* y el pop, y que, de hecho, nunca llegó a tener éxito en los circuitos norteamericanos). Asimismo, la propia sofisticación estética del *glam* puede relacionarse con facilidad con Italia, al ser el país un puntal en lo que a tendencia e industria de la moda se refiere. Måneskin muestra, además, asociaciones que remiten al norte de Europa, como el origen danés de su nombre. Sin embargo, la banda no deja de manifestarse como italiana a través de elementos como el idioma. Todo ello en un momento en que la salida de Reino Unido de la Unión Europea ha reconfigurado el panorama geopolítico, dando mayor voz y capacidad de acción a los países del sur mediterráneo como Italia.

El *glam* sirve a Måneskin para revelar, a través de Eurovisión, a una Italia cosmopolita, liberal, supuestamente tolerante y transgresora en cuanto a las actuales configuraciones del género, así como a la altura de facturar productos culturales del mismo nivel que el *rock* y el pop anglosajón. En definitiva, muestra a una Italia capaz de ejecutar un *glam rock* netamente británico sin serlo, *europeo*, lo que confirma que el concurso es un espacio de autorrepresentación de los países que es útil para sus diferentes aspiraciones geopolíticas. Todo ello abre incógnitas sobre, por un lado, el escenario que se ha ido configurado dentro del conjunto europeo a raíz del *brexit* y, por el otro, las consecuencias de la persistencia en recurrir a la cultura anglosajona cuando se intenta proyectar la imagen de una sociedad abierta y desarrollada.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Referencias bibliográficas

- 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. (1999). Tryin' to make it real: Live performance, simulation, and the discourse of authenticity in rock culture. En Autor, *Liveness: Performance in a mediatized culture* (pp. 73-127). New York: Routledge.
- Auslander, P. (2006). *Performing glam rock: Gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baker, C. (2008). Wild dances and dying wolves: Simulation, essentialization, and national identity at the Eurovision Song Contest. *Popular Communication*, 6(3), 173-189.
- Baker, C. (2016). The 'gay Olympics'? The Eurovision Song Contest and the politics of LGBT/European belonging. *European Journal of International Relations*, 23(1), 97-121.
- Biddle, I. y Gibson, K. (Eds.). (2009). *Masculinity and Western musical practice*. Farnham: Ashgate.
- Boise, S. de (2012). *Masculinities, music, emotion and affect* (Tesis doctoral). Universidad de Leeds, Leeds.
- Boise, S. de (2015). *Man, masculinity, music and emotions*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bolin, G. (2006). Visions of Europe: Cultural technologies of nation-states. *International Journal of Cultural Studies*, 9(2), 189-206.
- Branch, A. (2012). All the young dudes: Educational capital, masculinity and the uses of popular music. *Popular Music*, 31(1), 25-44.
- Bridges, T. y Pascoe, C. J. (2014). Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities. *Sociology Compass*, 8(3), 246-258.
- Cagle, V. M. (1995). *Reconstructing pop/subculture: Art, rock and Andy Warhol*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Cagle, V. M. (2000). Trudging through the Glitter trenches: The case of the New York Dolls. En S. Waldrep (Ed.), *The Seventies. The Age of Glitter in popular culture* (pp. 125-151). Nueva York/Londres: Routledge.
- Calvo, M. (2020). Masculinidades y feminidades en la música metal. *Con X*, 6, 2-28.
- Clawson, M. A. (1999a). Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band. *Popular Music*, 18(1), 99-114.
- Clawson, M. A. (1999b). When women play the bass: Instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music. *Gender & Society*, 13(2), 193-210.
- Cleto, F. (Ed.). (1999). *Camp: Queer aesthetics and the performing subject*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Coates, N. (1997). (R) Evolution now?: Rock and the political potential of gender. En S. Whiteley (Ed.), *Sexing the groove: Popular music and gender* (pp. 50-64). Londres: Routledge.
- Connell, R. W. (1995/2002). *Masculinities*. Berkeley: University of California Press.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Davies, H. (2001). All rock and roll is homosocial: The representation of women in the British rock music press. *Popular Music*, 20(3), 301-319.
- Dyer, R. (1999). It's being so camp as keeps us going. En F. Cleto (Ed.), *Camp: Queer aesthetics and the performing subject* (pp. 110-116). Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and social change*. Oxford: Polity.
- Fricker, K. y Gluhovic, M. (Eds.). (2013). *Performing the "New" Europe: Identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Green, L. (1997). *Music, gender and education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gregory, G. (2002). Masculinity, sexuality and the visual culture of glam rock. *Culture and communication*, 5(2), 35-60.
- Grossberg, L. (1992). Rock, posmodernity and authenticity. En Autor, *We gotta get out of this place: Popular conservatism and postmodern culture* (pp. 201-239). Londres/Nueva York: Routledge.
- Hansen, K. A. (2022). *Pop masculinities: The politics of gender in twenty-first century popular music*. Nueva York: Oxford University Press.
- Harrison, S. (2008). *Masculinities and music: Engaging men and boys in making music*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Hawkins, S. (2009). *The British pop dandy: Masculinity, popular music and culture*. Farnham: Ashgate.
- Hawkins, S. (Ed.). (2017). *The Routledge research companion to popular music and gender*. Oxford/Nueva York: Routledge.
- Häyhtiö, T. y Rinne, J. (2007). Hard rock Hallelujah! Empowering reflexive political action on the internet. *Journal for Cultural Research*, 11(4), 337-358.
- Inglis, I. (2007). "Sex and drugs and Rock'n'Roll": Urban legends and popular music. *Popular Music and Society*, 30(5), 591-603.
- Kalman, J., Wellings, B. y Jacotine, K. (Eds.). (2019). *Eurovisions: Identity and the international politics of the Eurovision Song Contest since 1956*. Singapur: Palgrave Macmillan.
- Kurennaya, A. (2012). *Look what the cat dragged in: Gender, sexuality, and authenticity in 1980s glam metal* (Tesis de maestría). Parsons the New School for Design, Nueva York.
- Leibetseder, D. (2012). *Queer tracks: Subversive strategies in rock and pop music*. Farnham: Ashgate.
- López Castilla, M. T. (2015). *Música electrónica y cultura de club: un estudio postfeminista de la escena española* (Tesis doctoral). Universidad de La Rioja, La Rioja.
- Maglov, M. (2016). Musical genre as an indicator of the unity in diversity concept: Case study of the ESC's winning song Hard Rock Hallelujah. *ART+MEDIA Journal of Art and Media Studies*, 10, 59-65.
- Måneskin. (22 de mayo de 2021). *Måneskin - Zitti E Buoni - Italy?? - Grand Final - Eurovision 2021* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=RVH5dn1cxAQ>
- Måneskin. (23 de mayo de 2021). *Eurovision2021 winner måneskin: rock-n-roll never dies!* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=v2iVCyD9Npc>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Måneskin: este el resultado del test de drogas de su cantante, acusado de consumir cocaína en Eurovisión. (25 de mayo de 2021). *Rock Fm*. Recuperado de https://www.rockfm.fm/al-dia/noticias/maneskin-este-resultado-del-test-drogas-cantante-acusado-consumir-cocaina-eurovision-20210525_1307395
- Måneskin. (15 de julio 2021). *Måneskin - I WANNA BE YOUR SLAVE (Official Video)* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yOb9Xaug35M>
- Måneskin. (23 de enero de 2022). *Måneskin: I Wanna Be Your Slave (Live) - SNL* [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=59MJbfNTUXs>
- Mariskalrock. (mayo de 2021). maneskin-2021-eurovision [Imagen]. Recuperado de <https://mariskalrock.com/wp-content/uploads/2021/05/maneskin-2021-eurovision.jpg>
- Martínez García, S. (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, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Mineápolis: University of Minnesota Press.
- Meyer, M. (Ed.). (1994). *The politics and poetics of camp*. Londres: Routledge.
- Moore, A. F. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music*, 21(2), 209-223.
- Paul, J. (2014). *The modern fairy tale: Nation branding, national identity and the Eurovision Song Contest in Estonia*. Tartu: University of Tartu Press.
- Pedro, J., Piquer Sanclemente, R. y Val Ripollés, F. del. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas: genealogía, límites y aperturas. *Etno: Cuadernos de etnomusicología*, 12, 63-88.
- Peterson, R. A. y Bennett, A. (2004). *Music scenes: Local, translocal, and virtual*. Nashville: Vanderbilt University press.
- Philo, S. (2018). *Glam rock: Music in sound and vision*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Pillonetto, I. (29 de mayo de 2021). Måneskin, los nuevos reyes del “glam”. *Europa FM*. Recuperado de https://www.europafm.com/noticias/musica/mneskin-nuevos-reyes-glam_2021052960b1e75672f188000157b761.html
- Rehberg, P. (2013). *Taken by a stranger: How queerness haunts Germany at Eurovision*. En K. Fricker y M. Gluhovic (Eds.), *Performing the “New” Europe: Identities, feelings and politics in the Eurovision Song Contest* (pp. 163-177). Londres: Palgrave Macmillan.
- Reynolds, S. (2011). *Retromania: Pop culture’s addiction to its own past*. Londres: Faber and Faber.
- Reynolds, S. (2016). *Shock and awe. Glam rock and its legacy, from the seventies to the twenty-first century*. Nueva York: Faber and Faber.
- "Si dice Måneskin, non Moleskine!": origine e significato del nome della band (12 de diciembre de 2017). *Sky It*. Recuperado de <https://xfactor.sky.it/info/maneskin-non-moleskine-x-factor-2017>
- Unterberger, A. (7 de agosto de 2021). Måneskin. With a Eurovision win and a viral cover smash, the Italian rock group has fans “Beggin” for more. *Billboard*, 72.
- Waksman, S. (1999). *Instruments of desire: The electric guitar and the shaping of musical experience*. Cambridge: Harvard University Press.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Walser, R. (1993). Forging masculinity: Heavy metal sounds and images of gender. En Autor, *Running with the devil: Power, gender and madness in heavy metal music* (pp. 108-136). Hanover: University Press of New England.
- Weinstein, D. (2009). The empowering masculinity in British heavy metal. En G. Bayer (Ed.), *Heavy metal music in Britain* (pp. 17-31). Farnham: Ashgate.
- Whiteley, S. (Ed.). (1997). *Sexing the groove: Popular music and gender*. Londres: Routledge.
- Wood, E. (1994). Sapphonic. En P. Brett, G. Thomas y E. Wood (Eds.), *Queering the pitch: The new gay and lesbian musicology* (pp. 27-66). Nueva York: Routledge.
- Yuste, M. (25 de mayo de 2021). El triunfo de Damiano David en Eurovisión es también el de la nueva masculinidad en el *mainstream*. *Tendencias*. Recuperado de <https://www.tendencias.com/general/triunfo-maneskin-eurovision-tambien-nueva-masculinidad-mainstream>

Notas

¹ Para la noción de *discurso*, se ha tomado como referencia a Norman Fairclough (1992), quien concibe que el significado de este se produce tanto a través de los propios textos lingüísticos como de prácticas discursivas y sociales.

² No es casual que entre las medidas impuestas recientemente a Rusia por su ataque a Ucrania se encuentre la no participación en el certamen. Véase: “Eurovisión no permitirá”, *El País*, 2022.

³ Dentro de esta fase de “visibilización”, se incluirían propuestas como las del grupo ruso T.a.T.u. en 2003 —que debían gran parte de su éxito a su sugerencia de lesbianismo— y *performances* con estrategias camp, como la de la ucraniana Verka Serduchka en 2007 (Baker, 2016, pp. 6-7).

⁴ “Philip Bohlman (2014), meanwhile, argued that Eurovision had ‘reclaimed its relevance’ by being able to confront state homophobia and provide a space where ‘the queering of the ESC had given common meaning to Europe’ through Conchita’s win” (Bohlman, en Baker, 2016, p. 13).

⁵ Por ejemplo, la prestigiosa revista americana *Billboard* señalaba que el grupo había alcanzado el número 22 en su lista global después de haber ganado el concurso. Véase: Unterberger (2021).

⁶ “‘Hybrid masculinities’ refer to the selective incorporation of elements of identity typically associated with various marginalized and subordinated masculinities and —at times— femininities into privileged men’s gender performances and identities” (Bridges y Pascoe, 2014, p. 246).

⁷ Sería el caso, por ejemplo, de los hombres que acuden a las *barber shops* para demostrar una masculinidad menos hegemónica (al preocuparse por su aspecto físico), pero no a las peluquerías comunes. Tras ello, habría una apreciación sutil de mayor profesionalidad de las primeras (usadas y pensadas para hombres) sobre las segundas (comúnmente asociadas y utilizadas por mujeres). Por lo tanto, a pesar de intentar transmitir una masculinidad menos hegemónica, acudir a este tipo de espacios redundaría en la jerarquía de género del patriarcado de manera indirecta (Bridges y Pascoe, 2014, pp. 250-252).

⁸ Por ejemplo, en ediciones donde los países del este de Europa ganaban visibilidad se presentaron propuestas que trataban de incluir reminiscencias del folklore propio (Baker, 2008, p. 174).

⁹ “Musical genres shown on the ESC are not to be interpreted as value categories..., but as markers of wanted identities, social practices and discursive formations made for self-representation” (Maglov, 2016, p. 65).

¹⁰ Véase: Reynolds (2016) o Philo (2018).

¹¹ Letra original: “Sono fuori di testa ma diverso da loro. / E tu sei fuori di testa ma diversa da loro. / Siamo fuori di testa ma diversi da loro”.

¹² El concepto de escena ha sido discutido en profundidad en los últimos años dentro de los círculos académicos que analizan las músicas populares urbanas. Una de las categorizaciones más aceptadas es la de Peterson y Bennett (2004), quienes definen *escena* como una actividad de índole social que acontece en un espacio y periodo de tiempo concretos que engloba diferentes agentes (productores, músicos y aficionados), que comparten gusto musical y que se distinguen colectivamente del resto a través de la música y otros signos culturales (p. 8). Estos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

autores distinguen entre escenas locales, translocales y virtuales. Esta diferenciación ha sido objetada por autores como Pedro, Piker Sanclemente y Del Val (2018, p. 74), quienes abogan por una comprensión del término de *escena flexible*, pero también utilizan el concepto de *glocal* para “cuestionar la oposición taxativa entre lo global y lo local” (p. 76), con el fin de examinar la forma en que ambos planos confluyen dentro de las escenas musicales. Sin embargo, en el ejemplo que nos ocupa de Måneskin sería útil, en todo caso, ubicarlos dentro de una escena translocal del *glam*, enmarcada, a su vez, en los circuitos cercanos al *rock* de corte más clásico o canónico. Igualmente, cabe señalar que Måneskin y Eurovisión se hallan insertos en una suerte de escena virtual ubicua, en la que las nociones de local y global pierden parte de su significado.

¹³ La foto puede consultarse en Ronson, M. (1972). “David Bowie and Mick Ronson, Guitar Fellatio, 1972”. Recuperado de <https://sfae.com/Artists/Mick-Rock/David-Bowie-and-Mick-Ronson-Guitar-Fellatio-1972>

¹⁴ Los temas de Måneskin suelen estar en italiano, aunque es habitual que en sus álbumes haya una o varias canciones en inglés.

¹⁵ La presión hacia el grupo fue tal que tuvieron que someterse a un control de drogas para desmentirlo. Véase, por ejemplo: “Måneskin: este el resultado”, *Rock Fm* (2021).

¹⁶ El momento de recogida del premio en Eurovisión que se menciona puede consultarse en Måneskin (2021).

¹⁷ Ignacio Pilonetto señala: “vemos a un cantante con mayas ajustadas abrirse de piernas en un salto imposible. El split tiene tal nivel que, incluso, Jean-Claude Van Damme estaría algo celoso... El tipo de la melena rubia no es otro que David Lee Roth” (2021).

¹⁸ David Johansen, líder de los New York Dolls, en Cagle, V. M. (2000, p. 117).

¹⁹ El videoclip puede consultarse en Måneskin. (15 de julio 2021). “Måneskin - I WANNA BE YOUR SLAVE (Official Video)” [Video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=yOb9Xaug35M>

²⁰ Letra original: “I wanna be your slave, I wanna be your master, I wanna make your heart-beat, run like rollercoasters. / I wanna be a good boy, I wanna be a gangster, 'cause you can be the beauty, and I could be the monster”.

²¹ *Måneskin* significa ‘luz de la luna’ en danés. Para más información sobre el origen del nombre del grupo, puede consultarse: “Si dice Måneskin”, *Sky It* (2017).

²² La actuación de Måneskin en Eurovisión puede consultarse en Måneskin (22 de mayo de 2021).

²³ La fotografía de los miembros con el vestuario que llevaron a Eurovisión puede consultarse en Mariskalrock.com (2021).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional