

**GLAM ROCK:
MÉS ENLLÀ DE PLATAFORMES I ESPECTACLE**

Mia de Freitas Moussalli
Treball de Fi de Grau
Tutora: Dra. Magda Polo Pujadas
Grau en Historia de l'art

Juny 2025
Curs 2024-2025

RESUM:

En aquest treball s'analitza com el glam rock, moviment cultural ubicat en la Gran Bretanya dels anys setanta, s'origina i es popularitza en un context de crisi econòmica i social. Encara més, a diferència d'altres gèneres musicals i subcultures que mostren interès a manifestar sobre les problemàtiques polítiques i culturals, el glam opta per obrir una via d'escapisme a través de l'extravagància, la interpretació i la creació de personatges escènics, generant una posada en escena perfectament catalogada com a *camp*. Així doncs, aquest estil no només desafia les normes establertes de gènere i identitat sexual, sinó que s'allunya de l'autenticitat defensada per estils musicals anteriors. Per tant, nodrint-se d'espectacles nostàlgics com el circ, el teatre i una posada en escena grandiosa, fusionant-ho amb música rock, s'oferia una experiència sonora i visual incomparable. D'aquesta manera, a partir de figures com Marc Bolan, Alice Cooper i David Bowie, de qui farem un especial enfocament, exemplifiquem com el glam va esdevenir una forma d'entreteniment que posava en dubte els diferents rols de gènere definits per una societat heteronormativa.

Paraules clau: Glam rock, Gran Bretanya, Ziggy Stardust, David Bowie, androginia, moda masculina, ambigüitat de gènere, subcultures britàniques, cultura popular anys setanta, estudis culturals, música com a espectacle.

RESUMEN:

En este trabajo se analiza cómo el glam rock, movimiento cultural ubicado en Gran Bretaña de los años setenta, se origina y populariza en un contexto de crisis económica y social. Es más, a diferencia de otros géneros musicales y subculturas que muestran interés en manifestar sobre las problemáticas políticas y culturales, el glam opta por abrir una vía de escapismo a través de la extravagancia, la interpretación y la creación de personajes escénicos, generando una puesta en escena perfectamente catalogada como campo. Así pues, este estilo no sólo desafía a las normas establecidas de género e identidad sexual, sino que se aleja de la autenticidad defendida por estilos musicales anteriores. Por tanto, nutriéndose de espectáculos nostálgicos como el circo, el teatro y una puesta en escena grandiosa, fusionándolo con música rock, se ofrecía una experiencia sonora y visual incomparable. De esta forma, a partir de figuras como Marc Bolan, Alice Cooper y David Bowie, de quien haremos un especial enfoque, ejemplificamos cómo el glam se convirtió en una forma de entretenimiento que ponía en duda los diferentes roles de género definidos por una sociedad heteronormativa.

Palabras clave: Glam rock, Gran Bretaña, Ziggy Stardust, David Bowie, androginia, moda masculina, ambigüedad de género, subculturas británicas, cultura popular años setenta, estudios culturales, música como espectáculo.

Abstract:

This work analyzes how glam rock, a cultural movement located in Great Britain in the seventies, originated and became popular in a context of economic and social crisis. Furthermore, unlike other musical genres and subcultures that show interest in expressing political and cultural issues, glam chooses to open a path of escapism through extravagance, interpretation and the creation of stage characters, generating a staging perfectly categorized as a field. Thus, this style not only challenges the established norms of gender and sexual identity, but also moves away from the authenticity defended by previous musical styles. Therefore, feeding on nostalgic spectacles such as the circus, theater and a grandiose staging, merging it with rock music, it offered an incomparable sound and visual experience. In this way, based on figures such as Marc Bolan, Alice Cooper and David Bowie,

on whom we will focus in particular, we exemplify how glam became a form of entertainment that questioned the different gender roles defined by a heteronormative society.

Keywords: Glam rock, Great Britain, Ziggy Stardust, David Bowie, androgyny, men's fashion, gender ambiguity, British subcultures, 1970s popular culture, cultural studies, music as spectacle.

Agraïments:

Vull expressar el meu agraïment a la Dra. Magda Polo Pujadas pel seu acompanyament, les indicacions precises i les valuoses recomanacions de lectura, que han estat fonamentals per a l'elaboració d'aquest Treball de Fi de Grau.

També vull donar les gràcies a la meva família i la meva parella per la seva paciència incondicional durant els moments de més estrès, i per estar sempre al meu costat animant-me a seguir endavant i a confiar en els meus objectius.

ÍNDIX

1. Introducció.....	1
2. Objectius i Metodologia.....	1
3. Estat de la qüestió.....	2
4. Context sociopolític de l'Anglaterra dels anys 60 i 70.....	5
4.1. Naixement de les subcultures.....	10
4.1.2. Classe treballadora i classe mitjana.....	16
4.2. Context musical a la Gran Bretanya de finals dels seixanta i inicis dels setanta.....	17
4.2.1. Escena musical.....	20
4.3. Glam Rock.....	22
4.3.1. Teorització.....	22
4.3.2. Què és el glam rock?.....	24
5. L'ambigüitat de gènere en el glam rock.....	31
5.1. L'androgínia com a desafiament a les normes de gènere: jugar amb la imatge.....	31
5.1.1. Antecedents al glam rock.....	35
5.1.2. La falta de referents femenins.....	40
5.2. La performativitat del gènere: Moda i actitud.....	43
5.2.1. Moda masculina i Cultura Juvenil.....	44
5.2.2. Ascens de la feminitat i l'ambigüitat de gènere en la moda masculina.....	46
5.3. De la brillantor a la fluïdesa de gènere: camí cap a l'estètica del Glam Rock.....	49
6. Ziggy Stardust.....	53
6.1. L'arribada de David Bowie a la fama.....	53
6.2. La construcció d'una identitat ambigua: influències, impacte i estètica.....	60
6.3. <i>The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars</i>	64
6.4. Anàlisi estètica, musical i compositiva de l'àlbum.....	65
6.5. Portada i estètica del disc.....	65
6.6. Llettra i significat.....	68
7. Conclusions.....	73
Bibliografia.....	75

1. Introducció

El glam rock, originat a inicis de la dècada dels setanta a la Gran Bretanya, no només es caracteritza per la seva innovació en l'escena musical sinó també per una dimensió estètica i performativa penetrant, qüestionant així les normes de gènere establertes per una societat britànica de la postguerra. Així doncs, a través d'una lectura de diferents moviments socials i culturals contextualitzats entre els seixanta i els setanta, observarem com els valors tradicionals d'identitat i sexualitat es posaran sobre la taula.

Ens ubiquem en un context en què la comunicació i la producció massiva anirà creixent, modificant la visió del món per part de la joventut, cada cop més protagonista en les propostes culturals i artístiques. De forma que, entrem en la disputa entre una generació amb desig de canvi i una altra, educada abans de la Segona Guerra Mundial, defensora d'uns estaments establerts. D'aquesta manera, el sentiment d'aspirar a més fou constant per a molts adolescents, impulsant així la creació de diferents col·lectius i subcultures que, per moda, ideals i gustos musicals, es distingien de la resta. Com a resultat, el glam rock es converteix en una de les primeres manifestacions que explorava des de la sexualitat i la identitat, diferent de la manifestació política o social de la resta de subcultures, una nova via de presentar-se davant una societat de valors tradicionals i crítica amb l'alteritat.

Per tant, a través d'una lectura cap a diferents autors i figures que constitueixen l'estil i l'escena musical en qüestió, com David Bowie, exposarem sobre les intencions i l'imaginari pel qual aquests expressaren les noves inquietuds d'una joventut en crisi amb afany de crear, explorar i proclamar una nova visió social, cultural i artística.

2. Objectius i Metodologia

Juntament amb això, a partir d'una anàlisi breu de l'entorn polític, social i cultural, a més de les diferents escenes musicals del període seleccionat, arribarem al nostre objecte d'estudi principal, el glam rock. Cal tenir present que, al llarg dels anys seixanta, predominava la utopia del moviment contracultural hippie, però un cop entrat els setanta, la joventut s'adonà del fracàs d'aquest idealisme i, per tant, exigeix noves formes culturals que s'adaptin a les noves demandes. Com a resultat, es passa d'un interès per l'autenticitat expressat musicalment per gèneres com el rock progressiu, a una temptació cap a l'exageració, la ironia, l'ambigüitat de gènere i el joc entre el real i el fictici. De forma que, el glam rock neix en aquest context com a representant d'una nova era musical, estètica i comercial. Tot i això, la seva durabilitat fou curta com si es tractés d'un producte més d'aquesta societat capitalista.

És cert que, per tal d'endinsar-nos en l'ambigüitat que portà el glam, hem examinat sobre diferents conceptes de teoria de gènere i sobre diversos antecedents i referents revolucionaris respecte als valors tradicionals i normatius. De forma que, introduïrem al lector, una mirada teoritzada des de l'alteritat que, tal com hem observat, ha estat marginada i menyspreada tant a escala pràctica com teòrica. Tot plegat, exposarem a les poques referents femenines que podríem classificar com a glam, ja que el seu pas per la música ha estat oblidat i no canonitzat.

A més a més, farem una lectura general dels diferents artistes representatius del gènere i estil musical en qüestió. No obstant això, com a últim apartat, ens enfocarem precisament en la figura de David Bowie, artista que portà les rendes del glam cap a nivells artístics i estilístics únics. Encara més,

analitzarem visualment i musicalment, l'àlbum que el llençà a la fama com a un dels fundadors del glam rock, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

Així doncs, a través de l'estudi de les lletres, l'estètica i la construcció del seu alter ego, Ziggy Stardust, es pretén entendre la manera en què Bowie emprà la música com a mitjà de ruptura amb els discursos normatius sobre el gènere i la identitat en la cultura popular de l'època.

La metodologia emprada per a la realització d'aquest treball ha estat a través de la lectura de diferents articles, llibres i revistes contemporànies al context escollit per a entendre la visió de la època, sobretot per a comprendre els canvis de paràmetre en la moda masculina cap a una estètica més efemíndia i poc convencionalista. A més a més, ha estat essencial la visualització de documentals amb entrevistes incloses sobre músics, productors a més de familiars i amics de David Bowie per a poder aprofundir en la seva trajectòria artística inicial, per on passà d'un jove amb aspiracions delirants a una estrella mundial del rock. Per tal de fer-ho tot més entendre, ha estat fonamental escoltar molta música de tots aquests referents i influències definitòries per al glam rock, entrenant així a la oïda per a distingir totes les similituds i diferències entre les diverses propostes artístiques. Així doncs, a partir de l'escolta d'àlbums i contingut visual, s'ha pogut captar i observar l'estètica *camp* i ambigua del glam rock.

Respecte a l'elaboració de portades per a la separació dels blocs, visualment imaginatives, han estat formades a partir de la tècnica del *collage* amb elements característics de cada apartat del treball. Així doncs, es tracta d'imatges d'icones, arquetips, objectes i artistes que formen part de la cultura popular del període escollit i que resumeixen les principals idees del bloc.

3. Estat de la qüestió

En aquest treball d'investigació, es recolza d'un ampli corpus teòric que engloba des d'estudis culturals i filosòfics fins a anàlisis específiques del fenomen del glam rock, amb la finalitat de contextualitzar i analitzar tant la seva aparició com compromís social, estètic i de gènere. L'estat de la qüestió s'ha organitzat en tres blocs, tal com hem estructurat la nostra anàlisi, que corresponen als diferents sectors plantejats: el context sociocultural de la postguerra britànica i les subcultures juvenils, la teoria de gènere i la seva ambigüïtat en el glam rock i, per acabar, una exploració de la figura de David Bowie, el glam rock i l'àlbum que el llençà a la fama, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

Pel que fa al primer bloc, per a entendre el sorgiment del glam rock en el seu context històric, ha resultat fonamental tractar sobre *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra* (1976) de Hall, S i Jefferson, T., un estudi basat en les subcultures juvenils de la Gran Bretanya com els *teddyboys*, els *mods* o els *rockers*, i com una societat marcada per la devastació bèl·lica, emergeixen grups amb noves iniciatives i distingits per una estètica, un tipus de música i certs codis socials, que expressen la seva necessitat de pertinença i de ruptura amb l'ordre establert. La idea de resistència simbòlica i estètica serà clau per a entendre el terreny en el qual posteriorment, germinà el glam rock. En consonància amb aquesta lectura sociològica, l'obra filosòfica de Horkheimer i Adorno, *Dialéctica de la Il·lustración* (1944), ha permès emmarcar críticament la indústria cultural i la manera en què diferents productes culturals, com el glam, poden interpretar-se tant com a formes d'alienació com de resistència, depenent del seu enfocament. La seva

conceptualització de l'engany cultural possibilita reflexionar sobre la tensió entre l'art i el mercat de masses, fonamental en el cas del glam rock.

Per afegir, tot i que no ha estat directament llegida, s'ha tingut en compte l'obra de Philip Auslander, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006), especialment per la seva aproximació al gènere musical com a performance i espectacle teatral amb relació a la identitat de gènere, concepte que és exposat en el següent bloc.

Respecte al segon bloc teòric, s'endinsa sobre la dimensió de gènere i l'estètica del glam rock, partint així d'una lectura fonamental per a entendre la performativitat de gènere, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) de Judith Butler. En aquest cas, realitza una crítica a les concepcions tradicionals de gènere, desafiant la idea que el gènere és alguna cosa natural i fixa. A través de la seva teoria de la performativitat, Butler argumenta que el gènere no és una essència interna ni una veritat biològica, sinó un conjunt d'actes i discursos repetits que constitueixen el que entenem com identitat de gènere. Aquesta perspectiva és fonamental per analitzar les manifestacions culturals com el glam rock. Així doncs, a través de l'anàlisi de les identitats no normatives i la subversió del binari hem examinat a artistes com David Bowie que, encarnen una ruptura amb els cànons tradicionals a través de l'ambigüitat de gènere i la transgressió estètica. Per tant, *Gender Trouble* resulta principalment rellevant en el segon bloc, ja que permet articular com el glam rock funcionà com un espai d'exploració i de qüestionament a les normes heteronormatives a través del cos, el vestuari, l'ambigüitat i l'espectacle.

A més, també ha resultat rellevant l'assaig *Notes on Camp* (1964) de Susan Sontag que aporta una eina conceptual para a identificar la sensibilitat camp, especialment en el que respecte al seu excés estilístic, teatralitat i androgínia. A diferència d'una apreciació tradicional plenament basada en la serietat o el bon gust, el *camp* es caracteritza per l'ostentació d'ironia i ambigüitat, i així ha esdevingut en una forma de resistència enfront de les normes estètiques i socials dominants. Aquesta estètica específica, és una de les claus per a entendre l'atractiu cultural i visual de figures com Marc Bolan o Bowie.

Així mateix, l'obra de Sara Ahmed, *The cultural Politics of Emotion*, ha resultat útil i convenient per a contextualitzar com les identitats queer i les seves expressions emocionals són percebudes i regulades dins de societats normatives. La seva formulació sobre l'alteritat afectiva ha permès comprendre les tensions entre el desig, la norma i la dissidència que s'expressen en el glam rock com a fenomen cultural.

Igualment, la publicació *Top of the Pops 50th Anniversary* (2014) de Patrick Humphries, també ha estat consultada per analitzar el rol mediàtic a la difusió del glam rock, especialment en les actuacions dels artistes que introduïren l'estil musical a escala massiva, Bolan i Bowie. Tot i això, aquesta font s'ha emprat especialment com a complement contextual, per a observar l'abast popular del gènere.

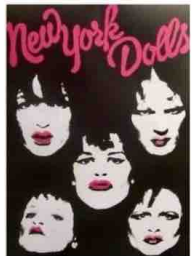
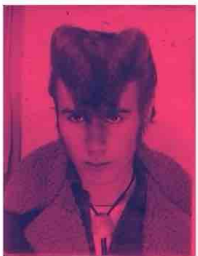
En relació amb el tercer bloc, centrat especialment en la figura de David Bowie com a icona representant del glam rock. La lectura *The Words and Music of David Bowie / Becoming Ziggy Stardust* (2007) de James E. Perone, ofereix una reconstrucció detallada de la seva trajectòria musical, des dels seus projectes inicials fins a la consolidació com a model cultural a través del seu personatge fictici, Ziggy Stardust. Aquesta publicació permet dibuixar una evolució tant artística com conceptual, destacant les marques que defineixen la seva identitat escènica i musical.

D'altra banda, la biografia de Christopher Sandford, *Bowie: amando al extraterrestre* (1997), amplia aquesta visió amb qüestions sobre la seva vida personal, influències artístiques (tot l'entorn de Warhol, com l'espectacle *Pork* o bé, figures com Lou Reed o Iggy Pop) i experiències en la seva gira als Estats Units, on visqué com una autèntica estrella del rock. A més, destaca el paper fonamental que adquirí Angie, dona d'en Bowie, amb la construcció d'una imatge pública extravagant i completament, fora de norma. En aquest cas, també caldria mencionar l'obra de Benoît Clerc: *David Bowie: La historia detrás de sus 456 canciones* (2022), utilitzat sobretot per a l'anàlisi final del contingut líric i musical dels seus discs, amb especial atenció a *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

Finalment, com a última menció, el llibre *Glam! Bowie, Bolan and the Glitter Rock Revolution* (2004) de Barney Hoskyns ha estat essencial per a obtenir una visió panoràmica del moviment del glam rock, la seva expansió internacional i el paper dels seus exponents inicials. Així doncs, a través d'aquest, ens ha ajudat a entendre perfectament quines eren les premisses de l'estil visual i musical d'aquest gènere, a més de les diferents intencions de cadascun dels artistes com a rupturistes pel que fa a la moda masculina. Encara més, aporta testimonis valuosos de l'època i contribueix a la comprensió del seu impacte estètic, cultural i musical.

UK

60s-70s



4. Context sociopolític de l'Anglaterra dels anys 60 i 70:

Per tal d'endinsar-nos en l'espectacle del glam rock, caldria fer una breu lectura del context de l'Anglaterra del moment. Primerament, ens ubiquem en l'Europa de la postguerra (1945) caracteritzada en esdevenir escenari de grans pèrdues, amb ciutats destrossades protagonitzades pel caos i un alt nombre de morts que superaren als set milions de víctimes. Així doncs, Europa s'afeblí com a territori mentre que els Estats Units i l'URSS esdevingueren en les dues grans potències mundials de major influència. A causa d'aquest panorama traumàtic, sorgiren ajudes i organitzacions per tal d'actuar com a resposta al desastre causat per la Segona Guerra Mundial com l'ONU amb l'objectiu de prosseguir amb la pau a través de la cooperació i diàleg entre diferents territoris per a la resolució de problemes de diferents sectors.

Caldria mencionar l'ajuda del secretari de l'Estat Nord Americà, George Marshall, responsable d'activar el pla Marshall, entre els quals, Gran Bretanya resultà com un dels països benefactors d'aquesta ajuda econòmica d'un total de disset mil milions de dòlars per tot el territori europeu. Això, ho podríem complementar amb la reflexió del crític americà, Frederic Jameson:

*“la impresión general de que en algún momento posterior a la Segunda Guerra Mundial empezó a surgir un nuevo tipo de sociedad (diversamente descripta como sociedad postindustrial, capitalismo multinacional, sociedad de consumo, sociedad de los medios, etcétera). Nuevos tipos de consumo; obsolescencia planificada; un ritmo cada vez más rápido de cambios en la moda y los estilos; la penetración de la publicidad, la televisión y los medios en general a lo largo de toda la sociedad en una medida hasta ahora sin paralelo; el reemplazo de la antigua tensión entre el campo y la ciudad, el centro y la provincia, por el suburbio y la estandarización universal; el desarrollo de las grandes redes de supercarreteras y la llegada de la cultura del automóvil: éstos son algunos de los rasgos que parecerían marcar una ruptura radical con la sociedad de la preguerra en que el alto modernismo todavía era una fuerza subterránea.”*¹

Així doncs, ens ubiquem en una societat establerta amb el sorgiment de noves relacions i pactes internacionals dels Estats amb l'objectiu de no repetir la catàstrofe causada pel conflicte bèl·lic. Una societat protagonitzada pel lideratge d'un sistema capitalista i una precaució en la reaparició de noves crisis econòmiques. També caldria comentar, com reflexiona Jameson, la idea de perdre del concepte d'història, és a dir, passem d'una societat amb un reteniment clar al passat permanent a viure en un present i canvi constant, causant així la desaparició de tradicions i maneres de viure que anteriorment eren fonamentals i perdurables. Ens ubicarem en una societat liderada pel consumisme i capitalisme, amb un constant bombardeig d'imatges i canvis socials juntament amb la nova apreciació del temps i el present, dos trets característics del procediment cap a una societat postmodernista. Una societat en contínua transformació, amb l'aparició de nous aparells tecnològics molt vinculats amb els mitjans de comunicació de masses i el trasllat de població de l'àmbit rural a les grans ciutats, generant una necessitat d'urbanitzar noves metròpolis que responen a les noves inquietuds socials i polítiques del segle XX.

La proposta era trobar una cohesió entre els conceptes treball i capital, és a dir, un equilibri entre els empresaris i els treballadors per tal d'evitar tensions socials i una millora econòmica. Se cerca d'implantar un lliure comerç de béns de major facilitat en els intercanvis, una política redistributiva integrant-hi al poder sindical, aplicar i garantir una major inversió en els serveis públics com la salut,

¹ Jameson, F. El giro cultural Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 1999. p. 37

limitar la lliure circulació de capital per a evitar crisis financeres i la regulació del govern en l'economia per a incitar un creixement en aquells països destacats per un capitalisme avançat ja establert. No obstant això, la maniobra ideada anteriorment fou renunciada a partir de l'arribada del pensament neoliberal, el qual promovia una menor intervenció de l'Estat en l'economia. Es promogueren els seus principis de certa atracció amb l'ús dels conceptes "dignitat" i "llibertat individual" com a valors fonamentals d'aquesta societat moderna i avançada.

Anys més tard, a finals de la dècada dels seixanta, Anglaterra formà part d'una de les grans potències regides sota aquest capitalisme avançat. Cal mencionar al Partit Laborista, dins el govern des de 1964 i encapçalat per Harold Wilson, on l'enfocament principal econòmic de major consideració fou la sortida de la crisi econòmica. Durant la seva direcció, Wilson s'hi dedicà sobretot en els àmbits de l'economia, les relacions laborals, les polítiques socials i l'educació.

Buscava una economia que es desenvolupés de manera planificada sense concedir-ho tot al mercat lliure. D'aquesta manera, engegà el *Department of Economic Affairs* (DEA), un organisme per a fixar objectius econòmics per tal d'impulsar la inversió i increment econòmic. A més a més, formà el Ministeri de Tecnologia amb el propòsit d'incitar la investigació i el desenvolupament per a una actualització en l'indústria tecnològica britànica.

A causa de l'augment de vagues per la imperant frustració pública del moment, el poder de Wilson l'any 1969 instaurà una llei laboral que pretenia fer un gir a la legislatura dedicada a les relacions laborals. És en aquest context on succeeix una forta confrontació entre el grup de sindicats britànics, Trade Union Congress, que rebutjava clarament les propostes del govern. Fins i tot, aquesta discordança es va veure en la figura del ministre d'Interior, James Callaghan.

A través de diferents mesures per tal de restablir la balança de capital, obtenint l'any 1969 més ingressos que gastos. No obstant això, l'any 1970 tornà el dèficit, causant l'afebliment del Partit Laborista i la seva derrota electoral. Dels diferents factors que es duren a terme, caldria esmentar la devaluació de la lliura per al foment d'exportacions i la reducció d'importacions per a anivellar el que guanya el país i el que gasta en comerç internacional. Per a reforçar-ho, podem indicar el que examina el teòric David Harvey:

*"[...] el Partido Laborista había sido concebido desde hacía mucho tiempo como un instrumento de poder de la clase obrera al servicio de fuertes sindicatos, a menudo muy combativos. En consecuencia, la estructura del Estado del bienestar que se había desarrollado en Gran Bretaña era mucho más elaborada y extensa [...]. Los pesos pesados de la economía (carbón, acero y la industria automovilística) estaban nacionalizados, y una gran parte de las viviendas disponibles pertenecían al sector público. [...] Los vínculos de solidaridad contruidos a través del movimiento sindical y de los gobiernos municipales eran rotundamente manifiestos."*²

L'any 1971, amb el govern conservador d'Edward Heath, s'introduí la Llei de Relacions Industrials amb la pèrdua de les eleccions per part del govern laborista el 1970. La llei conservava gran part de les idees manifestades anteriorment, tot i això, va ser derogada pels laboristes en reprendre el control del govern durant les eleccions de 1974. En l'àmbit de polítiques socials, en podem mencionar diverses de les reformes que s'hi van dur a terme en el Parlament com la despenalització parcial dels actes homosexuals en la Llei de Delictes Sexuals, l'abolició de la pena de mort, l'Aprovació de la Llei de l'Avortament i la disminució de 21 a 18 anys per a votar.

Respecte a l'àmbit educatiu, durant el govern laborista, es cercà d'imposar en les autoritats locals la readaptació de les *grammar schools* (escoles tècniques, preparatòries a la universitat) en

² Harvey, D. Breve historia del neoliberalismo. España: Ediciones Akal, 2007. p. 64.

comprehensive schools (escola de secundària). Així doncs, es caracteritza per un període on el sector d'educació obligatòria continuà creixent posterior al poder conservador d'Edward Heath. No obstant això, la gran disputa durant l'administració laborista, es feia vigent en la incompetència per part del govern de pujar l'edat d'ensenyança obligatòria, a causa de la gran inversió requerida per a les infraestructures com personal educatiu i aules d'ensenyament. Així doncs, les despeses/inversions públiques dedicades a l'educació anaren ascendint conjuntament amb el nombre de professors i professores al llarg de la segona meitat de 1960. Aquest augment també va ser patent en la quantitat d'estudiants que continuaren cursant els seus estudis un cop passats l'ensenyança obligatòria, motivant la població estudiantil que seguia augmentant any rere any. Per tant, observem com en aquest context gestionat per Wilson, mostra una ampliació d'oportunitats per a aquells infants de classe obrera i treballadora que fins ara havien estat en segon pla. Així mateix, augmentaren les places en les universitats i escoles politècniques.

Un altre factor pel qual es veurà activat positivament en aquest context és el sector d'habitatges. Serà en aquest període on s'edificaren moltes vivendes respecte als sis anys anteriors del poder conservador. S'aplicà l' *Option Mortgage Scheme (1968)* amb l'objectiu de reduir els costos d'habitatges pels compradors de baixos ingressos, d'aquesta manera, creixia l'oportunitat d'esdevenir propietari per a un major sector de la població. Per tant, serà a causa d'aquest esquema que s'afavorirà el mercat de la vivenda privada i la planificació urbanística, on s'introduïren noves urbanitzacions. Així doncs, oferia dos beneficis per tal de facilitar el pagament d'hipoteca amb el subsidi d'interessos i la possibilitat d'adquirir un descompte fiscal sobre els interessos pagats de la hipoteca.

Tot i així, caldria contextualitzar el tens clima que s'hi produí entre les societats angleses i irlandeses, ubicat el conflicte al nord d'Irlanda entre l'IRA i l'exèrcit britànic. La confrontació prové d'antigues disputes entre catòlics i protestants que mantenien valors clarament oposats respecte als dos territoris. L'any 1968, Irlanda es veu arruïnada per les revoltes organitzades per l'Associació pels Drets Civils d'Irlanda del Nord (NICRA), liderada per l'església catòlica i que exigia el dret a vot, vivenda i treball pels catòlics del país. D'aquesta manera, es dona l'inici del conflicte Troubles, terme que significa problemes en anglès i s'utilitzà com a eufemisme per la querella violenta que durà dècades d'exaltació i brutalitat entre pro-britànics i catòlics. L'any 1969, part de l'exèrcit britànic arribà a Irlanda del Nord per a finalitzar i alleujar el conflicte. No obstant això, alimentà la situació amb odi i violència per tot el país, sobretot amb molt impacte a les ciutats Belfast i Derry. També caldria esmentar, dins aquest context de revoltes, la formació de l'IRA Provisional en l'àmbit irlandès.

A mesura que passen els anys, el conflicte entre els dos bàndols es potencia i pren un caràcter sanguinari i atroz, sobretot amb la implantació aplicada pel govern britànic del lliure internament sense judici de tot ciutadà, sense tenir en compte edat ni sexe, sospitós per a formar-ne part de l'IRA, engegà un entorn ple d'abusos i suborns per part dels britànics cap a la població nacionalista d'Irlanda. La disputa empitjora el 30 de gener de 1972, quan l'exèrcit anglès actua contra la població de Derry, assassinant a catorze persones, durant una manifestació pacífica contra l'internament. Aquest fet és actualment conegut com a Bloody Sunday i va causar la presència i assalts de l'IRA en ciutats de la Gran Bretanya com Londres i Birmingham, prolongant el conflicte fins a la dècada dels noranta. Així doncs, l'enemistat per part del bàndol britànic cap als irlandesos es fa més visible i present. Ja no es tracta d'una discriminació de caràcter religiós sinó un sentiment d'odi cap a totes aquelles famílies irlandeses immigrants que s'instal·laven en territori anglès. Aquesta antipatia vers la comunitat irlandesa ubicada a la Gran Bretanya també fou visible en confrontacions de carrer per part de bandes de joves unionistes en contra dels republicans. Aquests expressaven el seu odi a través de l'impediment d'entrada a la comunitat irlandesa en clubs i pubs, a més de nombrosos murals ofensius en espais públics.

Pel que fa al context de l'Anglaterra de la postguerra era caracteritzada pels tres pilars següents: prosperitat, consens i aburguesament. Tal com ens comenten Hall i Jefferson: *"la década de 1950 y los primeros años de la de 1960 supusieron una gran mejora respecto a los años de entreguerras y al periodo eduardiano"*.³ Així doncs, entenent aquest període de plenitud econòmica i de benestar, la classe treballadora ho associà amb el dret de consum ja que es creien en una millor situació que els seus predecessors. Si abans tan sols podien invertir en productes de supervivència bàsica, ara es permetien el luxe de gastar en televisions, electrodomèstics i viatjar. En quant al consens, aquest pacte impulsat per l'Estat i establert per les diferents classes angleses com a objectiu d'evitar conflictes i promoure estabilitat en el país. D'aquesta manera, al finalitzar la Segona Guerra Mundial, es fomentà un territori de benestar que oferia diferents serveis públics (educació, salut, pensions...). Gràcies a totes aquestes ajudes, permeté el procés d'aburguesament social per a tots aquells joves amb noves oportunitats de treball i mobilitat geogràfica per tal d'ascendir d'estatus. Començaren a disposar d'un poder adquisitiu propi, facilitant l'accés a un estil de vida que abans era reservat pel sector més benestants. Serà a causa de tot aquest procediment, que la classe treballadora abandonà la sensació d'inferioritat respecte a les altres classes que constituïen la societat anglesa del moment.

És en aquest Estat de benestar on el paper dels sindicats i diverses institucions obreres s'uniren amb els partits polítics laboristes i d'esquerres per tal de lluitar pels drets dels treballadors. D'aquesta manera, s'afavorí la seva presència en el poder. No obstant això, a finals del seixanta, es començà a contemplar traces de crisi a causa de l'acumulació de capital a la Gran Bretanya. Les empreses ingressaven menys diners, provocant menys inversions per a crear llocs de treball per a la població. Pujà el nombre de desempleats i augmentaren les despeses socials per als ajuts per aquells ciutadans sense treball o amb dificultats econòmiques. Per tant, aquest període de prosperitat es perd pel sorgiment d'un desequilibri econòmic i social provocat per les tensions entre treballadors, empreses i el govern fins a finals de 1970.

Aquesta situació empitjorà durant el poder del conservador Edward Heath (1970-1974), caracteritzant aquesta etapa amb un creixement de vagues que denunciaven les propostes promogudes pel govern. Aquest afavoria una política dedicada a les grans empreses i deixava en segon terme a les classes obreres que requerien ajudes. Així doncs, s'imperà un malestar en diferents sectors fonamentals per a l'economia anglesa com les mines de carbó, els ports i el sistema ferroviari. Com a resposta a aquesta precarietat, els treballadors lluitaren amb la implantació de vagues, protestes legals organitzades per sindicats i l'ocupació de mines i fàbriques com a mètode de pressió cap al govern. Aquests reivindicaven pels seus drets, per uns salaris mínims decents, al dret a ajudes econòmiques en cas de perdre el treball, una millora de seguretat en les seves infraestructures de treball i un control de jornades laborals, demanant millors condicions i menys hores de treball.

Després del conflicte bèl·lic, les ciutats britàniques es van veure obligades a reconfigurar les seves trames urbanes. Una de les causes d'aquesta reorganització va ser la immigració massiva de famílies de les colònies britàniques: la Índia, el Carib i Pakistan. Així doncs, en aquesta etapa es portaran a terme els Council House, habitatges humils de protecció oficial per aquella població incapaç de pagar vivendes privades. Aquest sector d'habitants, immigrants i treballadors, van ser reubicats en els suburbis de les ciutats reedificant grans blocs de pisos i que en algunes ocasions, creixeren tant, que esdevingueren en les anomenades new towns o ciutats noves en lloc de simples barris. Podríem mencionar Milton Keynes com a una d'aquestes noves ciutats reurbanitzades en aquest context.

³ Hall, S. & Jefferson, T. Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra. España: Traficantes de Sueños, 2014. p. 79

A més, sota aquestes circumstàncies, el concepte de família canvia i es passa de famílies nombroses al terme família nuclear. Per gran part de la població anglesa, hi ha una adaptació de noves zones i estil de vida, més reduït i sense la tradició de llars espaioses on hi conviessin les diferents generacions. Per tant, es formen a partir d'aquí, els primers xocs culturals per aquest sector de la societat britànica. Podríem mencionar el que ens comenten Hall i Jefferson:

*“La «cultura» de un grupo o clase es su modo de vida particular y distintivo, los significados, valores e ideas corporizadas en las instituciones, en las relaciones sociales, en los sistemas de creencias, en las buenas costumbres, en los usos de los objetos y en la vida material”.*⁴

Així doncs, quan parlem del terme en qüestió, tenim en compte una sèrie de valors, tradicions, idiomes i maneres d'actuar que són compartits per un col·lectiu de persones. De fet, en la mateixa publicació, ens parlen dels mapes de significats, aquests tracten dels principis pels quals els individus organitzen la societat i entenen el seu entorn. Aquests significats no són individuals sinó compartits pels membres d'un grup. De manera que, aquests són construïts socialment, no universalment. Depenent de quin territori t'ubiquis, el sentit de diferents costums i valors seran diversos. En aquest entorn, la cultura britànica de la postguerra tenia un fort valor del treball, la disciplina i la família tradicional, mentre que els immigrants portaven diferents costums i formes de pensar. Cal afegir que, la cultura no pot ser homogènia, sinó que hi ha condicionants que pacten una jerarquia entre classes i cultures. El poder adquisitiu, l'educació i la professió són determinants. Tot això causa que la lectura entre una cultura amb una altra, juntament amb la relació entre classes, poden ser de dominació i subordinació.

A finals de la dècada dels seixanta, a la Gran Bretanya, la principal lluita social anteriorment encarnada per la burgesia i la classe treballadora, s'amplia amb l'arribada dels migrants provinents de les antigues colònies britàniques. Això alimentà tota una sèrie d'onades racistes a la comunitat desplaçada cap a la perifèria de les ciutats, també zona ubicada de la classe obrera, magnificant les tensions entre les diferents cultures.

El proletariat defensava uns valors conservadoracionistes i defensaven un model de família tradicional, de pocs recursos i liderada pel pare, qui acostumava a ser l'únic amb un ofici amb jornades laborals molt llargues. No obstant això, amb esforç i treball, foren afectats per l'aburguesament, considerant-ho com una evolució en el seu estatus i qualitat de vida. Aquest procediment colpejà amb l'arribada d'aquests immigrants amb qui havien de conviure i compartir espai, els quals no van ser ben rebuts per la població local considerant-los com a una amenaça laboral i perill pel seu estil de vida. A més, tot i que legalment fossin britànics, els anglesos no els acceptaven com a part de la seva societat.

Juntament, amb tot aquest marc social i polític, relacionant-ho amb els successos dels Estats Units i França, apareixen nombroses agitacions encarnades per diferents moviments estudiantils i de joves acadèmics que reclamaven un canvi respecte a aquesta societat tradicional imperant fins aleshores. Aquests denunciaven les institucions i l'Estat de corrupció i es mostraven en contra dels valors conservadoracionistes que cohibien la llibertat de l'individu. Serà amb el paper d'aquests joves protestants, de famílies de classe mitjana i amb estudis universitaris, el qual s'afegiran en diversos col·lectius que anaven enfront de les ideologies pactades per l'Estat conservador. Així doncs, per tal de demostrar la seva discrepància, s'originaren moltes vagues universitàries i manifestacions com a crit per a defensar les condemnes de llibertat sexual, el dret a l'avortament, el feminisme, els moviments LGTB i conflictes bèl·lics que s'estaven reproduint arreu del món. D'aquesta manera, és en aquest escenari que neix la contracultura, diferents col·lectius i moviments socials i d'implicació

⁴ Ibid, p. 63.

ideològica que es mostren clarament en contra de la cultura dominant, dirigint els seus atacs i descontentament dels principis tradicionals que promovien les institucions.

4.1. Naixement de les subcultures:

Així doncs, els joves britànics adquiriren un paper rellevant dins el context presentat. La cultura juvenil sorgeix en la dècada dels anys cinquanta protagonitzada pel consum de masses encapçalat pels adolescents, l'auge de l'entreteniment imprescindible per a la vida i la popularitat de la televisió:

*“El entretenimiento no es una suspensión de las creencias, sino una suspensión de los valores. Incluso podría decirse que ese es el significado del “entretenimiento” tal como se practica entre nosotros: el alivio de suspender los valores con los que estamos hartos de vivir y tememos abandonar.”*⁵

Aquests joves, nascuts després de la Segona Guerra Mundial, entre la dècada dels quaranta i cinquanta, foren encaminats cap a un canvi d'estratificació social. És a dir, disposaren de majors oportunitats de viure amb noves ajudes en l'àmbit educatiu i laboral promogudes per l'Estat de benestar, millorant la seva economia i així, el seu capital no anava plenament assignat a productes de subsistència. Aquesta nova generació tenia el poder de modificar el seu estatus social amb el luxe de gastar més en l'oci i béns de consum. A més, ens ubiquem en un moment de major llibertat i canvi en la mentalitat que es veurà involucrat en una conducta més oberta en l'oci, la sexualitat i la moda.

Per tant, en disposar de valors i identitats tan distants a la dels seus progenitors, educats en la preguerra, aquests joves formaren part de diversos col·lectius amb estètiques i reflexions concretes basant-se plenament la seva identitat en aquesta cultura de l'oci i l'entreteniment.

Amb tot això, també hi va haver una integració d'altres cultures establertes pels immigrants ubicats en els suburbis de les ciutats. Un exemple és la influència caribenya en la música i moda en la joventut anglesa. Així doncs, aquesta generació fou clau per a la transformació de la societat de la postguerra i en la creació de col·lectius com els *mods*, *punks*, *skinheads* i *rockers*, d'estils de vida molt diferents a de la dels seus pares. D'aquesta manera, la cultura juvenil va ser originada amb aquest estil de vida capitalista promogut pels adolescents i que en la indústria publicitària i cultura de masses s'introduïa com a *cool*. Es produeix un canvi de paradigma, durant la postguerra, plasmat amb una gran producció musical, tèxtil i una consciència del temps lliure amb un ascens de l'oci i el divertiment. En aquest marc innovador de la societat britànica, sobretot es farà vigent amb l'arribada dels mitjans de comunicació, l'art, entreteniment i cultura de masses.

Les indústries culturals, conscients d'aquest canvi social, amb aquest impacte del públic adolescent i l'estil de vida consumista que es veurà protagonitzada a partir d'aquest moment, s'aprofitaren per a promoure una cultura juvenil dirigint-se a un *target* concret per a vendre els seus productes. D'aquesta manera, les grans empreses publicitàries guanyaren grans beneficis amb el propòsit de focalitzar-se plenament en la venda pels joves britànics. Amb això, podem mencionar l'obra *Dialèctica de la Il·lustración* d'Adorno i Hockheimer, qui ens argumenten sobre la manipulació de les indústries culturals cap a la població a través del món del consum:

“Los productos de la industria cultural pueden contar con ser consumidos alegremente incluso en un estado de dispersión. Pero cada uno de ellos es un modelo de la gigantesca maquinaria económica que mantiene a todos desde el principio en vilo: en el trabajo y en el descanso que se le asemeja. De cada película sonora, de cada emisión de radio, se puede deducir aquello que no podría atribuirse como efecto a ninguno de ellos tomado aisladamente, sino al conjunto de todos ellos en la sociedad.

⁵ Marcus, G. (2005). Rastros de carmín : una historia secreta del siglo XX. Editorial Anagrama, 1993. p. 53.

*Inevitablemente, cada manifestación particular de la industria cultural hace de los hombres aquello en lo que dicha industria en su totalidad los ha convertido ya. Y todos los agentes de ésta, desde el productor hasta las asociaciones femeninas, velan para que el proceso de la reproducción simple del espíritu no lleve en modo alguno a una reproducción ampliada.*⁶

Aquí ens reflexiona sobre la falta d'atenció que requereix per a consumir aquells productes vinculats amb les indústries culturals com les pel·lícules, la música o la ràdio. Així doncs, no precisem d'un esforç intel·lectual per a gaudir plenament d'aquests. Com a finalitat, aquests han de ser consumits per al divertiment i una dispersió de l'espectador sense un qüestionament del contingut. A més, ens tracten sobre la maquinària econòmica, un mecanisme que controla la societat tant en l'àmbit del treball com en l'oci. D'aquesta manera, el descans s'assimila a les hores de treball, ja que el temps lliure continua configurant la societat d'acord amb els interessos del sistema econòmic implantat. Cada un d'aquests productes, formats en la societat de consum, no va dedicat a un ús individual sinó col·lectiu perquè formen part d'aquest sistema que influeix per complet a les persones. Per tant, és en les indústries culturals on no només es busca satisfacció pel consumidor sinó crear gustos i modes. L'individu pensa que escull de manera pròpia el que vol comprar, però realment els seus valors i objectius han estat modelats per la indústria cultural. Així doncs, tots els factors que en formen part dediquen la seva funció en mantenir el *status quo* d'aquest procediment de masses. De manera que, el que ens comenten Adorno i Horkheimer és que la indústria cultural no es basa només en l'entreteniment sinó en preservar la societat i les seves limitacions aplicades pel capitalisme, evitant qualsevol mena de desafiament pel sistema.

En aquest sentit, podríem relacionar-ho amb la lectura *Cultura en tensió*, concretament el capítol de *Classicisme punk*⁷. Ens exposa una visió crítica respecte a la cultura, considerada com a un invent brillant de l'home, però que pot arribar a oprimir la creativitat i originalitat individual. De fet, Georg Simmel la denomina com a "recipient petrificat", és a dir, cosa que origina maneres determinades com cànons, institucions i obres que provoquen una limitació cap a la mateixa creativitat que les formà. Aquesta visió negativa, també present en Adorno i Horkheimer, es pot veure reflectit en l'actual finalitat de la cultura, el comerç i en el glam rock. De fet, aquesta escena musical s'origina com a una nova proposta respecte al rock convencional i els estereotips de gènere. No obstant això, el glam acabarà esdevenint en un producte més per a les companyies discogràfiques i perdent així el seu impacte social i musical.

És interessant entendre que, tot i oprimir-nos, la cultura s'ubica en la base del sentit de la nostra existència. Sense disposar de divinitats ni religions a les quals adorar plenament i trobar una resposta absoluta, recolzem en petites expressions culturals com cançons, literatura, obres pictòriques, etc. Podríem mencionar al poeta i dramaturg, Antonin Artaud en la seva publicació *El teatro y su doble* (1938) on exposa perfectament aquesta actitud *punk* i denuncia en contra de la cultura petrificada convertida en una església buida reclosa per ombres. Una foscor que actualment està representada pels aparadors que han parsatit els espais públics de la vida urbana: "*El problema, tant per al teatre com per a la cultura, segueix sent el d'anomenar i dirigir les ombres.*"⁸

D'aquesta manera, en la lectura proposada s'exposa el concepte *Classicisme punk* amb la menció dels autors Diderot, Nietzsche i Artaud que reflexionen sobre la tensió entre les formes establertes i la llibertat creativa que es localitzen en la cultura.

⁶Horkheimer, M., Adorno, T. W., & Sánchez, J. J. *Dialéctica de la Ilustración: Fragmentos filosóficos*. (1st ed.). Trotta, Editorial S.A, 2023. p. 172.

⁷Garcés, M. *Classicisme punk* a Cruz, N (Ed.). *Cultura En Tensió: Sis propostes per reapropiar-nos de la cultura*. Rayo Verde Editorial, 2016, p. 13-32.

⁸Ibid, p. 27.

És considerat mencionar el que expressa Nietzsche sobre la cultura, proclamada com un desafiament creatiu de la vida en contra de l'estupidesa. Així doncs, enfront de la mateixa absurditat generada per la cultura que l'autor anomena egoisme. Concretament, ho determina com a "egoisme dels acomodats"⁹ que es projecta amb una incapacitat de mirar més enllà d'un mateix, per una falta d'empatia. Per tant, fa una crítica cap a l'egocentrisme i l'individualisme de l'estat, les falses modes i les institucions que dominen la societat: "*educar-nos contra la nostra pròpia època convé que alguna vegada ens enfadem seriosament perquè les coses millorin.*"¹⁰

També cal comentar sobre la recerca de la individualitat, l'originalitat i la singularitat al mateix temps de sentir-se identificat amb un col·lectiu determinat a través d'elements o marques d'una estètica particular. D'aquesta manera, la indústria fou qui ensenyà a com viure l'adolescència, basant-se en una imatge de rebel·lia, llibertat i autenticitat a través dels productes. Així doncs, amb el procediment de la globalització i la posició dominant en la que es trobava la potència nord-americana, arribaren tota una sèrie de productes que commocionaren a tota una generació. Durant el context bèl·lic, amb l'entrada de l'exèrcit americà, el territori britànic fou plenament envaït per productes típicament americans com les llaunes de *Coca Cola*, els pantalons texans i altres icones de la cultura estatunidenca que guanyaren gran popularitat en la joventut britànica. També arribaren films de producció nord-americana com *The Wild One* (1954) amb Marlon Brando o bé, *Rebel Without a Cause* (1955) amb James Dean, que popularitzaren el caràcter dels joves d'una gran ànsia de llibertat i d'una necessitat per trencar amb tot el preestablert. Així doncs, la moda del moment estarà encapçalada per caçadores de cuir, motocicletes i aquest esperit rebel adquirit per la joventut del moment. Aquesta actitud revolucionària també es va veure incidida en produccions cinematogràfiques dins el territori britànic com el moviment *British New Wave* o els *Angry Young Men*, on es volia denunciar les problemàtiques que patien les classes obreres i s'allunyaven de l'elegància de Hollywood.

Anys més tard, en la dècada dels seixanta i dels setanta, els films que foren produïts al Regne Unit abordaren temàtiques més vinculades a les inquietuds del moment com la moda, la llibertat sexual a través d'escenes explícites, estils de vida més glamurosos i la fixació de Londres com a centre de modernitat i tendències avantguardistes. Per tant, en aquest context, ubiquem tot un seguit de films actualment reconeguts com *A Clockwork Orange* (1971) que mostra la violència de la contracultura juvenil o bé, *Blow Up* (1966), un film que exposa l'estil de vida bohemí i sofisticat dels seixanta. Respecte a l'àmbit musical, el Regne Unit és un dels grans protagonistes en l'escena i destaca clarament amb la seva producció amb grans artistes com The Beatles, The Kinks, The Rolling Stones, Led Zeppelin... que esdevingueren mundialment reconeguts i representaren el que denominem, British Invasion.

Per tant, serà l'Anglaterra de la postguerra un escenari on acollí a una gran diversitat de subcultures formades per joves com a forma de protesta respecte a les dificultats i problemàtiques econòmiques i socials. Aquest sector de la població, a causa de les condicions en què s'afrontaren el dia a dia, estaven angoixats arran de la impossibilitat d'optimitzar el seu estatus i oportunitats socials que oferien les institucions. D'aquesta manera, formen aquests col·lectius on comparteixen tota una sèrie de valors, estètiques i modes per a fer visible el seu descontentament.

Dins d'aquestes subcultures, caldria esmentar als *teddy boys* (Fig. 1), inspirats en el rock and roll americà. Aquests aparentment tenien un estil *rockabilly*, és a dir, portaven *skinny jeans*, samarretes de coll alt i sabates de tipus brogues. Tal com comenta Stanley Cohen: "*they were the first group whose*

⁹ Ibid, p. 25.

¹⁰ Ibid, p. 26.

style was self-created."¹¹ Aquests són considerats els predecessors dels *mods* i els *rockers*, amb els seus pentinats D. A. (*duck arse*) els quals s'inspiraven de les estrelles nord-americanes. La seva estètica vinculada amb les motocicletes també l'adoptaren els *rockers*.

Els *rockers* (Fig. 2) són un altre d'aquests grups, reconeguts com a rivals dels *mods* (Fig. 3). Aquests eren joves motoristes de classe treballadora amb tendències violentes, presentant-se amb una imatge masculina i conflictiva respecte a la resta de subcultures. Els *rockers* eren relacionats amb les seves grans i excèntriques motocicletes, jaquetes de cuir negres i amb un gust musical inspirat en el rock n' roll americà amb artistes com Elvis Presley, Buddy Holly, Gene Vincent, Eddie Cochran o Bill Haley.

12

Poc després, aquesta moda estilística i musical *rockabilly* es desplaçà cap a gustos més alineats del R&B i el blues, emulant a la cultura de la comunitat negra nord-americana, típicament adoptada pels *mods*. Aquests eren joves de classe treballadora amb aspiracions d'un ascens social. Mostraven gran obsessió per la moda i la seva estètica vestint amb jaquetes militars, botins i camises amb el logo de *Royal Air Force*. A més, estaven influenciats pels *teddyboys* en la vestimenta i buscaven conscientment aparentar més moderns i superiors a través dels seus escúter italians, el jazz modern, l'ska i el R&B.¹³ Cal dir que, fou el compositor, cantant i guitarrista americà, Muddy Waters, qui condicionà a molts dels artistes britànics de mitjans dels cinquanta i al llarg dels seixanta cap a l'exploració de base americana en la direcció d'un blues elèctric i rural. De fet, la incidència d'artistes del blues com Waters es veurà en bandes o figures posteriors com ara, per la cançó *Mannish Boys* que inspirà amb el nom d'una de les bandes primerenques de Bowie. O bé, els mateixos Rolling Stones, que s'anomenaren així com a banda en inspiració de la cançó *Rollin' Stone* de Waters l'any 1948.¹⁴

Una altra d'aquestes comunitats són els *punk* (Fig. 4), originats posteriorment durant la dècada dels setanta amb una estètica transgressora portant jaquetes bomber, pentinats amb crestes, l'ús d'imperdibles i sabates Dr. Martens. Eren anarquistes i expressaven, amb la moda i la música, la seva infelicitat i protesta amb el sistema amb problemàtiques com la inactivitat laboral, la crisi econòmica i violència política del moment com el terrorisme de l'IRA, l'augment de violència als carrers entre grups de neonazis, socialistes, la policia... Fou en aquest cercle on l'odi i la ràbia cap a la corona britànica es manifestava en bandes com els Sex Pistols amb els seus temes *God Save The Queen* i *Anarchy in the UK* amb lletres que reflectien clarament el seu descontentament i que buscaven provocar.

La moda i els negocis formaren una part important per a l'expansió del *punk*. És més, a Londres s'ubicava la famosa botiga *SEX*, local molt freqüentat pels *punks* els quals s'inspiraven sobretot per l'estètica introduïda pel músic i mànager dels Sex Pistols, Malcolm McLaren, i la icònica dissenyadora, Vivienne Westwood. Aquests dos personatges van afavorir en l'estil i comunitat *punk* dins el territori anglès ajudant amb l'arribada de bandes nord-americanes célebres com Ramones i New York Dolls.

¹¹ Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of the Mods and Rockers*. New York: St. Martin's Press, 1980, p. 183.

¹² Perone, J. E. *Mods, Rockers, and the Music of the British Invasion*. Connecticut: Praeger, 2009, p. 2.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 36.



Fig. 1 - Teddy boys.



Fig. 2 - Rockers.



Fig. 3 - Mods a bordo di Lambretta 175 TV 3ª serie del 1962. Wikimedia Commons.



Fig. 4 - A happy group of punks in Coventry city centre. 31st March 1984. Coventry Telegraph.

La classe obrera requeria capital per a poder gastar en diferents béns, objectes i activitats, en un moment en què el mercat de postguerra disposava d'una infraestructura econòmica pactada. No obstant això, els diners i el mercat no eren determinants per a classificar quins grups utilitzaven quins productes per a significar les seves identitats. D'aquesta manera, tal com ens comenten en *Rituales de resistencia*¹⁵, aquesta resignificació consta de diferents etapes on els mencionats *teddyboys*, *rockers*, *mods*, *punks*... esdevingueren en icones de la quotidianitat de la cultura pop com a conseqüència del nou mercat juvenil i adolescent.

Dins d'aquestes fases, caldria destacar la primera. Aquesta es basa en un rebuig dels significats assignats fusionant elements d'altres sistemes de significats, convertint-se en un codi cultural diferent i generat per la pròpia subcultura. En aquest punt, els *punks* foren un col·lectiu denominat com a "perillós" i neonazi a l'apropiar-se d'esvàstiques i canviar la seva simbologia un cop establerta per l'exèrcit Nazi alemany. Així doncs, reconeixien el valor i ferida que causà en la societat de la postguerra i l'usaven com a mètode de provocació.

La segona fase consisteix a canviar i portar al seu terreny aquells elements que havien estat elaborats per grups o bandes diferents. Aquí podem mencionar als *teddyboys*, *mods* i *punks* que basaren la seva indumentària i estètica en aquests fonaments. En el cas dels *teddyboys*, aquests americanitzaren les vestimentes eduardianes incloent-hi objectes típicament *cowboy*, texans, corbates de llaç, els *skinny*

¹⁵ Hall, S. & Jefferson, T. Op. Cit. 119.

jeans, l'estil *zoot suit* popularitzat a partir de la dècada dels quaranta, etc. Respecte als *mods*, aquests reinventaren les jaquetes M-1951 exportades pels soldats americans de la Segona Guerra Mundial. Les van apropiar amb estampes de l'escut de l'exèrcit anglès, esdevenint en equipatges estrangers amb una nova lectura patriòtica. Això passava el mateix amb l'aplicació d'adhesius en els seus vehicles característics, les motos italianes Vespa i Lambretta. D'aquesta manera, podien distingir-se de les motocicletes dels *rockers* a més d'un evident narcisisme amb la col·locació de miralls i fars per tal de ressaltar i ser vistos.

Un altre dels factors és la modificació d'un significat mitjançant la seva exageració, aïllament o intensificació. En aquest cas, podem mencionar als *punk* i la seva apropiació de l'imperdible. No se sap realment si fou per qüestions d'estètica o pràctiques en la que atorgaren un nou significat a l'objecte a través de l'exageració. Per tant, es començaren a produir tota mena de productes amb imperdibles com cinturons, collarets, samarretes... fins i tot, l'estètica del pírcing es va veure molt incidida en l'estètica *punk* com si es tractés d'un imperdible pel cos humà. Es buscava excés i grandiositat en aquests casos, per tal d'impactar més a la població. Com més gran era l'imperdible o perforació, més anàrquic i *punk* era l'individu.¹⁶

Així doncs, aquestes seran una de les moltes maneres en què les subcultures utilitzaren productes del mercat juvenil i s'apropriaren al seu terreny reproduint el seu propi imaginari i estil.

Això ho podem posar en comú amb l'escrit de Hall i Jefferson, la idea que els grups juvenils no escullen els seus productes sinó que en representen uns valors, unes estètiques i un estil de vida que ells volen mostrar cap al món:

*"Esto significaba negociar, sobrepasar o inclusive incorporar de manera positiva muchos de los significados negativos que, en el código de la cultura dominante, estaban asociados a estos elementos: la imagen del preso con la cabeza rapada, el atuendo de trabajo, la ropa fuera de temporada, etc. Los nuevos significados emergieron porque los pedazos tomados o revividos fueron puestos en un nuevo y distintivo ensamble estilístico, pero también porque los objetos simbólicos (vestimenta, apariencia, lenguaje, ritos, estilos de interacción, música) formaban un todo con las relaciones, situaciones y experiencias del grupo: cristalizaba una forma expresiva que de esa manera definía la identidad colectiva del grupo."*¹⁷

Un exemple seria amb els *skinheads*, un col·lectiu que anava amb botes, *jeans* i els caps rapats amb la intenció de presentar-se amb els ideals de masculinitat, classe obrera i rudes. També ens parlen de l'efecte recíproc, és a dir, la relació entre els objectes i la identitat del grup és bidireccional. Per tant, els objectes reflecteixen uns valors pel col·lectiu i el grup els atorga un nou significat a aquests productes. Així doncs, resignificaren tota una sèrie d'elements que en la cultura dominant era percebuda com a quelcom negatiu i traslladant-ho dins el seu propi codi cultural.

D'aquesta manera, un grup no només adopta alguns elements visuals, sinó que s'entrellaça amb la seva manera de viure i quin paper adquireixen dins la societat. Per tant, tot té a veure amb les relacions, situacions i experiències del grup. L'estil subcultural no es pot separar de l'estructura del col·lectiu, sinó es tracta d'una forma d'expressar-se dins el context social.

¹⁶ Marina, L. *Queen Bitch: David Bowie, el glam rock y la redefinición de la feminidad en las subculturas inglesas de los 70*. Universidad Complutense de Madrid: Docta Complutense, 2018. p. 25.

¹⁷ Hall, S. & Jefferson, T. Op. Cit. 120.

4.1.2. Classe treballadora i classe mitjana:

Fins aquest moment hem estat enfocant plenament la nostra mirada cap a les classes treballadores, però cal tenir en compte que també hi va haver subcultures de la classe mitjana en l'etapa de la postguerra. Hem de considerar que, sobretot amb relació a aquest estudi, el nostre foc social i cultural es basa en l'art i els valors de la classe obrera, cosa que ens ho exposa perfectament James E. Perone en *Mods, Rockers and the Music of The British Invasion*:

*"While we will not detail the Mods, Rockers, and Teds per se — they are being used primarily as a metaphor for the changing aesthetics in British youth culture from the 1950s to the early 1960s — it is important to note that sociologists have determined that despite their outward differences (hair, dress, mode of transportation, and so on) the groups share several crucial links. For one thing, members of the youth gangs of the 1950s and early 1960s tended to be working class. And, although some members of the gangs described themselves as middle class, very rarely were Britain's upper social and economic classes represented in the Teds, Mods, or Rockers. Likewise, we shall see that skiffle and rock musicians that sprang up within British youth culture in the 1950s and early 1960s also tended to come from the working class."*¹⁸

No obstant això, hauríem de qüestionar una dedicació amb el mateix enfocament que les tendències pròpies de la classe obrera. Al llarg dels anys setanta, la joventut de classe mitjana es troba en un escenari perceptible a nous moviments culturals i socials, molt diferents de la generació dels seus progenitors. Així doncs, aquests seran els protagonistes de nous moviments expressius molt reaccionaris cap a la població. Es menciona de la participació d'aquests joves estudiants en la cultura de l'oci, però cal tenir en compte que també foren grans participants en la creació de subcultures alternatives com els *hippies*, el consum de drogues, els diversos moviments en relació amb l'alliberació sexual, els estudiants radicalitzats en protestes polítiques i l'abandonament de la societat tradicional. Tot i això, la contracultura fou l'element més rellevant dins aquest context i classe social reconeguda pel seu desafiament de la cultura dominant. Aquesta s'associa sovint a la radicalització i politització d'alguns grups i la despolitització d'altres. Mentre uns col·lectius protagonitzaren accions de protesta, altres simplement optaren per rebutjar la societat tradicional amb un mínim interès polític. Fou en la dècada dels seixanta que la moda dels cabells llargs, la música folk i rock, valors liberals i l'oposició a tot allò *mainstream* formava part de la posició dels *hippies*, popularitzats per la revista *Time* l'any 1967 i per l'escriptor Timothy Leary amb la cèlebre frase: *"Turn on, tune in, drop out"*¹⁹ com a invitació de viure una experiència més autèntica. Londres es va convertir en un dels centres principals dominats per la cultura *hippie* on s'organitzaven esdeveniments com la conferència *Dialectics of Liberation* el juliol de 1967, defensant els drets de la comunitat negra, la teoria marxista i la poesia *beat*. El moviment *hippie* també reflectava una gran influència de la cultura popular nord-americana, la literatura i la música a Gran Bretanya.²⁰

A través de la lectura de *Rituales de Resistencia*, podem exposar les diferències que hi trobem entre les subcultures de classe obrera i de classe mitjana. Pel que fa a les estructures de classe treballadora, aquestes acostumen a ser més col·lectives i organitzades, sovint denominant-se com a banda. A més, mostren una clara separació entre les seves institucions dominants (família, escola i treball) i els locals d'oci que els representa com els *pubs*, carrers, discoteques, sales de concerts, camps de futbol... El

¹⁸ Perone, J. E. Op. Cit. 4.

¹⁹ Auslander, P. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. The University of Michigan Press, 2006. p. 10.

²⁰ Taylor, J. D. *The party's over? The Angry Brigade, The Counterculture, and the British New Left, 1967–1972. The Historical Journal*, 2015. p. 886.

seu objectiu no és formar una societat alternativa sinó, apropiant-se d'espais preexistents dins el seu entorn. A més, a l'estar plenament condicionats per la rutina laboral, presenten un clar contrast entre les nits d'oci del dissabte amb el retorn a l'ofici dilluns a primera hora.

No obstant això, caldria posar en contrast l'estructura de classe mitjana, molt més difosa i individualitzada que no pas els treballadors. Aquests no es limiten al temps d'oci, sinó busquen alterar totes les esferes de la seva vida com la família, el treball i l'educació com a noves formes de vida. Encara més, en comptes d'apropriar-se a l'entorn existent, aquests cercaren espais alternatius on pogueren experimentar aquestes noves maneres de vida. Sobretot en la dècada dels seixanta, aquestes cultures alternatives formaren espais com comunes, col·lectius i xarxes de suport que funcionaren com a una realitat poc convencional.

Per tant, mentre que la joventut de classe obrera continuava estructurada pel cicle laboral i d'entreteniment imposat per la cultura dominant, la classe mitjana disposava de major llibertat per a trencar amb el preestablert culturalment i socialment.

L'oposició a la cultura dominant, per part del sector de treballadors, es manifesta en la vida social quotidiana. És per això, que en diverses ocasions els actes de resistència com disturbis, vandalisme i disputes entre *hooligans* són denominades per la cultura del control com a delinqüència sense realment conèixer el context social i econòmic. Per tant, aquestes subcultures en l'àmbit de l'obrer foren clarament reprimides i etiquetant-los com a criminals, mentre que els moviments de classe mitjana foren percebuts com una amenaça intel·lectual i ideològica. En els dos casos, foren perseguits i controlats per la cultura dominant, amb una clara intenció de neutralitzar el potencial transformador d'aquests col·lectius.²¹

4.2. Context musical a la Gran Bretanya de finals dels seixanta i inicis dels setanta:

En la dècada dels seixanta la música adquirí un paper molt rellevant en la cultura dels joves britànics, originada fora del sistema escolar, ja que cercava aquest esperit agitat que parlava tant dels sentiments generacionals com del consumisme adolescent. Estem tractant d'una generació que no va viure la Gran Depressió ni els bombardejos germànics cèlebrament coneguts com *The Blitz* que es produïren a la Gran Bretanya del 7 de setembre de 1940 al 11 de maig de 1941. D'aquesta manera, aquest nou sector de la població, amb l'afany d'un canvi respecte a les generacions anteriors, van deixar enrere els valors parroquials i adoptaren nous de més hedonistes. Així mateix, els artistes i compositors progressivament anaven reclamant el seu paper significatiu i sovint eren considerats com a poetes representants d'una generació o bé, d'un col·lectiu reprimat que exigia reconeixement. Aleshores, del pop es passà al rock, gènere musical que demostrà que no era tan efímer com els crítics advertien.

Per tant, al llarg de la dècada dels seixanta i els setanta, es desencadenà tota una sèrie de gèneres musicals com el Glam Rock, el Heavy Metal, el Punk, el Folk Rock o el Reggae que representaren la plenitud creativa i cultural d'aquest període. Un factor important va ser el desenvolupament dels mètodes de gravació a partir dels setanta sobretot el qual ajudaren a obtenir nous sons, anteriorment impossibles d'aconseguir i s'obrí tot un camí de noves possibilitats expressives. Per tant, serà a través d'aquests canvis tècnics i estilístics que portaran a la creació de nous repertoris musicals de forta connotació social. Llavors, podem assenyalar com molts estudiosos de la matèria en qüestió, exposen la música pop com una combinació de lletra i melodia, a més d'un fort impacte social representant d'un canvi constant. En relació amb això, fou en aquest moment en què el paper dels vinils esdevingué fonamental en la cultura de la música popular, ja que es convertiren en l'eix central de

²¹Hall, S. & Jefferson, T. Op. Cit. 122-123.

consum musical. A través dels canvis de la situació d'habitatges i l'estructura familiar, a més d'una millora econòmica, molts adolescents van tenir l'oportunitat de disposar la seva pròpia habitació equipada amb un tocadiscos estèreo.

A diferència d'avui dia, on la música majoritàriament s'escolta a través del *streaming* i per internet, en els setanta el *cassette* permeté gravar i compartir cançons entre els joves, impulsant relacions en comunitat on la música era la base d'aquesta. A més, això portà al desenvolupament del *mix-tape*, és a dir, compilacions personalitzades de temes en un *cassette*.

Per tant, amb l'ascens del *cassette*, els adults també podien escoltar els seus temes preferits mentre conduïen. No obstant això, no serà realment fins a la dècada dels vuitanta i la comercialització dels *Walkman* de Sony, que es podrà escoltar música al carrer de manera privada. Però podem mencionar el *blaster ghetto* que es promocionà a mitjans dels setanta i possibilità als adolescents escoltar pel carrer els temes que més apreciaven col·lectivament.

Un altre factor important és la creixent influència dels discjòqueis de ràdio. Amb BBC Radio, emissora que anteriorment menyspreava la música pop, es reorganitzà per complet l'any 1967. De fet, BBC Radio 1 es va crear com a resposta a la forta competència amb les ràdios pirata que es transmetien de manera il·legal en vaixells ubicats en les costes britàniques. Així doncs, aquest nou retransmissor especialment emetia música popular, contractant als discjòqueis de les ràdios pirata i se'n beneficià exponencialment. La ràdio mai s'apagava, sonava en les fàbriques, els camions, els tallers, en les cases, etc. A més, el públic tenia la possibilitat de participar durant l'emissió a través de dedicatòries, peticions o bé, concursos sorpresa. Esdevingué un fenomen social molt popular i alguns discjòqueis es convertiren en grans personalitats com Tony Blackburn amb la seva música soul, Dave Lee Travis o Noel Edmonds que tan sols reproduïen novetats musicals i, Annie Nightingale, primera dona discjòqueis en els setanta i l'única representant femenina durant molt temps.

Entre aquestes novetats d'aparells tecnològics, caldria tractar-ne de la televisió, amb el programa destacat, *Top of the Pops*. Aquest classificava els vint millors de la setmana i diferents bandes imitaven els seus discos en estudi. Això sobretot fou molt popular entre els joves, que especulaven sobre qui seria el número 1 de la setmana. Per tant, observem aquesta presència dels medis en les vides dels britànics. De fet, posteriorment tractarem de Bowie i de la seva performance en *Top of the Pops* que obri un camí de possibilitats en l'expressivitat i teatralitat de la posada en escena musical:

*"Because music was such a big business, and huge amounts of money were rolling in, the record companies realised very, very quickly that TV exposure provided an enormous boost. It was becoming - certainly by the end of the 60s - bigger than radio exposure. And an appearance on Top of the Pops moved your record up the charts. It delivered an enormous amount of money... It was an alliance which made everyone happy: the BBC got a - relatively - cheap programme; the record companies got this huge financial boost; and the stars got exposure."*²²

Com a alternativa, podem esmentar el programa nocturn de baix pressupost *The Old Grey Whistle Test* que mostrava la nova tendència d'interpretar la música popular de manera seriosa. Aquest fou creat l'any 1971 pel canal BBC 2 i presentaren a artistes com Billy Joel, Heart, New York Dolls, entre d'altres. Aquests es basaven en llargues sessions en viu i oferien a grans estrelles prometedores en una plataforma televisiva.

Juntament amb això, es desenvolupà la premsa musical especialitzada com *The New Musical Express*, originada l'any 1952 i de les més influents del moment sobretot de gran popularitat durant la *punk*

²² Humphries, P. *Top of the Pops 50th Anniversary*. Gales: McNidder & Grace, 2013. p. 61.

era. Aquesta s'especialitzà en la presentació de música emergent, underground i amb la disposició d'entrevistes de grans estrelles i noves figures populars. Tot i això, la publicació fundada a partir de 1926, *Melody Maker*, esdevingué en la gran competidora d'aquesta.

Igualment, les experiències musicals en comunitat també es veien afectades per tots aquests canvis. De fet, els salons de ball que estaven típicament lligats amb l'escena d'home pregunta a dona com a parella de dansa i acompanyats de música en viu, anaren adaptant-se a les noves inquietuds culturals. Aquests espais van ser ràpidament substituïts per discoteques o *pubs* equipats amb tocadiscos. De manera que, la normalitat de parelles de ball s'anà perdent entre els joves anglesos i esdevingué en peculiaritat. Els costums socials s'estaven renovant i tant els homes com les dones, tenien l'oportunitat de conèixer-se fora dels salons o en altra tipologia de locals.

Un espai on escoltar col·lectivament música en viu eren els festivals i fou en la dècada dels setanta on l'augment d'aquests a la Gran Bretanya augmentà veloçment. Dècades anteriors eren populars els festivals de jazz, que oferien música innovadora i alcohol. Però, a partir del festival de Woodstock als Estats Units l'any 1969, s'impulsà l'organització de festivals gratuïts a la Gran Bretanya com ara, el Festival de Glastonbury de 1971. La possibilitat d'entrada gratuïta en aquests esdeveniments anava molt en la línia de la filosofia i valors dels joves del moment, però també era una bona estratègia per a vendre vinils i popularitzar als artistes. És cert que, actualment la venda i presentació músics va molt diferent, però en aquella època un festival podria convertir-se en una carta de presentació cap a nous grups o artistes.

Un altre d'aquests actes multitudinaris que cercava una comercialització factible era el Festival de l'Illa de Wight en els anys 1968, 1969 i 1970. En aquest cas, ja en els setanta, van poder assistir un total de 600.000 persones per tal d'escoltar a estrelles com Jimmy Hendrix, Joan Baez o bé, grups com The Who, The Moody Blues, etc. També és reconegut el Festival de Reading, que en la dècada dels seixanta començà amb jazz, però es passà al rock, i va ser dels primers a acollir el gènere del punk rock cap a finals de dècada. Tot i així, també va ser escenari de disputes entre diferents bandes subculturals dels setanta, mostrant així una persistència en la creació de comunitats que ja s'estaven originant durant la dècada anterior. Tal com hem mencionat prèviament, estaven els *mods* i els *rockers*, però en els setanta hi sorgeixen col·lectius com els *punks*, els *skinheads*, els aficionats al heavy metal, entre d'altres. Per tant, era a través de la vestimenta, l'estètica i els valors que compartien diferents individus en el que categoritzava una subcultura. Així doncs, l'exclusivitat era quelcom evident entre aquests grups i era difícil admirar tant el punk com el disco ja que, mostraven posicions socials molt diferents.

De fet, dins del que és la subcultura punk i post punk, va ser de les que involucrà més activitats variades. El que principalment estava "de moda" era formar part d'un grup amb qui podies expressar l'ira i denunciar les problemàtiques socials del país. Així doncs, sobretot a partir de la segona meitat dels setanta, gran part dels estudiants de secundària pertanyien en una banda musical punk o post-punk. El punk rock també es desenvolupà amb diferents disciplines artístiques com ara, a través de la popularització dels *fanzine*, revista gràfica per on es presenten temàtiques relacionades amb la música, la política i altres qüestions. De fet, un dels grups punk més reconeguts de Manchester, The Buzzcocks, finançaren el seu propi disc sense haver de demanar representació d'una discografia. Això expressa molt bé el concepte de *Do It Yourself* i engegà tota una arribada de petites discogràfiques independents que reformaren la indústria musical del Regne Unit fins al sistema de segells dels nostres dies.

4.2.1. Escena musical:

En aquest apartat tractarem sobre alguns dels diferents gèneres musicals que esdevingueren popular en el nostre context històric concret. No obstant això, és difícil realment definir els límits i contorns d'un estil musical i és matèria de debat, ja que sovint els gèneres estan més vinculats amb la promoció i les etiquetes que usen per a vendre un producte a les masses. A més, sovint hi ha cançons que musicalment o estèticament no coincideixen amb cap gènere musical sòlid. Tot i això, en classificarem alguns d'aquests i els presentarem en relació amb el context.

En el seu moment, era reconegut com a Heavy Metal i es caracteritzava amb música popular teatralitzada, els seus màxims exponents són Black Sabbath, Deep Purple i Judas Priest. Aquest gènere també es defineix per la seva posada en escena amb molt de volum del qual era habitual, gran dramatisme i teatralitat, a més de l'ús d'un tipus de veu molt original. Les temàtiques de les cançons, generalment, tendien a ser fosques. Es parlava de la guerra, el consum de drogues, el satanisme, el sadomasoquisme, entre d'altres. Així doncs, aquesta obscuritat en les lletres es veu present en molts temes d'aquest estil musical, entre ells, *Screaming for Vengeance* de Judas Priest. El caràcter de la música metal, a través dels codis de vestimenta i els temes tractats, es definia a partir d'un desig estètic de rebel·lia en contra de la vida optimista, elegant, tradicional i oportunista.

També podríem esmentar als artistes classificats dins del gènere rock progressiu, els quals seguien l'herència deixada per Bob Dylan i posteriorment, per The Beatles, de valorar la música popular com un art rellevant i com a un estil de vida possible. També ens ubiquem en un moment en què la tendència a gravar discos de llarga duració o àlbums conceptuals creixia i en trobarem grans clàssics com *Stairway to Heaven* de Led Zeppelin, un tema d'un total de vuit minuts caracteritzat per una composició filosòfica, inclús onírica, amb la presència d'una atmosfera il·lusòria i ambiental.

En quant al rock progressiu, caldria esmentar la tendència del *rock poetry*, popularitzada gràcies al major accés de la poesia britànica representada per autors com Adrian Mitchell, que incidí en l'elaboració de lletres rock. Dins d'aquesta tipologia, en podríem mencionar l'àlbum *Thick as a Brick* de Jethro Tull (1972) el qual consistia en una cançó dividida en dues parts, distribuïda una en cada banda del vinil. En lloc de temes separats, juga amb la idea d'una peça única que flueix de manera contínua. Fou creat com a paròdia als àlbums conceptuals, populars en aquell moment. A més, la portada del disc representava un diari de dotze pàgines, on s'exposava l'adaptació del poema escrit per l'infant geni i fictici, Gerald Bostock. Tot i així, les lletres eren escrites veritablement pel líder de la banda, Ian Anderson.

Respecte a les cançons rock, no són únicament poesia, sinó estan representades amb sons, gesticulació, performance, tècniques d'estudi i gravació, etc. Per tant, cal tenir present que les lletres han evolucionat apreciablement des dels primers anys dels Beatles com temes *I wanna hold your hand* o *She loves you, yeah, yeah, yeah*. Aquests canvis en la música popular i les lletres no es pronuncià tan sols en el rock progressiu, sino en altres entorns com en el folk rock de Richard Thompson o l'ambient post punk representat per artistes com Elvis Costello.

Respecte a això, segons Edward Macan i la seva publicació *Rockin' the classics*, el rock progressiu fou un intent de tancar l'esquerda entre l'alta cultura i la baixa cultura. És a dir, buscava unir el que era considerat com a culturalment culte com la música clàssica, amb el que és popular i comercial. Tot i això, aquest gènere musical fou criticat en diverses ocasions com a elitista, massa centrat en si mateix i molt exagerat en el moment de representar-ho. Es caracteritza pels seus solos instrumentals de llarga durada, pels seus àlbums conceptuals sobre temàtiques filosòfiques o narratives i estèticament no buscaven cap diferenciació jeràrquica enfront del públic. No es tracta d'un estil on la vestimenta i el performatiu siguin imprescindibles.

Un altre dels gèneres que podem mencionar és el folk. Fou en la dècada dels seixanta on es divulgà exponencialment per tot el país, amb l'aparició de clubs molt relacionats amb l'estil i on es reunien els seus fans per a escoltar i compartir aquesta música. En aquest cas, el que més s'apreciava en aquests recintes era l'autenticitat i originalitat de la lletra i els artistes. Es buscava veritat en la música. A més, aquests locals es definien com a espais on se celebrava un tipus de música per al poble, lluny del que és tot el consumisme i indústria pop. No obstant això, sovint el seu públic era majoritàriament protagonitzat per intel·lectuals i professors que no pas per a gent de classe obrera. A finals dels seixanta i inicis dels setanta, el folk es barrejà amb altres estils com el psicodèlic i el progressiu. Dins el context britànic, Donovan és un dels artistes més influents de l'escena musical folk. Aquest s'influenciava dels cantautors nord-americans, com Bob Dylan i d'idees del moviment *flower power* que estava associat a la psicodèlia dels seixanta. Una altra d'aquestes bandes és The Incredible String Band, diferenciats per l'ús d'instruments medievals i orientals en la seva música de so acústic. Dins del que és la tendència més psicodèlica del folk, hi trobarem a artistes com Syd Barrett amb *The Madcap Laughs* o Nick Drake amb *Five Leaves Left*, que jugaven amb un estil més íntim, melancòlic i experimental del folk.

No obstant això, fou a inicis dels setanta quan la psicodèlia començà a passar de moda i molts dels grups folk que no s'havien adaptat a altres corrents musicals, acabaren dissolent-se o desapareixent de l'escena. Pel que fa a artistes que agafaren nous camins per a experimentar musicalment és necessari mencionar al duet acústic Tyrannosaurus Rex, que es transformà en T. Rex, un grup molt més elèctric i proper al rock.

Al llarg d'aquests anys, també cal tractar-ne de la solidificació d'un mercat específic dins les vendes de discos on destacaren bandes com Fairport Convention, The Dubliners, Pentangle o bé, The Chieftains. Aquests grups acostumaven a tocar una mescla de música tradicional d'àmbit rural amb noves composicions. A més, solien presentar cançons amb temàtiques com la vida rural, el pas de les estacions, d'amor, etc. Però, no fou fins als inicis dels setanta, amb artistes com Richard Thompson, que començaren a barrejar elements del folk amb el rock i així, originant el que es denomina com a folk rock.

Un altre d'aquests gèneres musicals, desenvolupats a la Gran Bretanya durant els anys seixanta a través de Jamaica, és el reggae. En un principi, tan sols era escoltat i consumit per la comunitat caribenya que vivien en les grans ciutats britàniques. L'estil musical es representa per un llenguatge dialèctic jamaicà, una actitud rebel i un ritme característic i marcat pel baix. De fet, esdevingué en una representació pels joves britànics i caribenys en un moment de poca representació i educació multicultural. No obstant això, a poc a poc, l'estil fou adoptat per a joves blancs i britànics participants de subcultures contraculturals com els *mods* o els *skinheads*.

Fou en la dècada dels setanta quan el reggae formà part dels principals corrents musicals en l'escena britànica i es transformà en un símbol representatiu pels joves caribenys que buscaven formar part de la societat britànica però sense renunciar als seus valors i cultura.

De totes maneres, el reggae va tenir dificultats per a ser completament acceptat per la indústria i mitjans de comunicació britànics. Les emissores de ràdio estaven generalment controlades per persones blanques que no prioritzaven aquest tipus de música i per tant, molts els joves adoptaren els *sound systems*²³ portant la música al carrer. D'aquesta manera, s'originaren actes com el Carnaval de Notting Hill.

El primer gran èxit reggae en el Regne Unit va ser *The Israelites* de Desmond Dekker (1969), una cançó que tracta sobre la vida de la comunitat negra de classe obrera i com aquests havien de treballar durament per a alimentar a les seves famílies. A més, relacionava la diàspora africana amb els

²³ Sistemes de so portàtil.

israelites de l'Antic Testament els quals algun dia en serien alliberats de l'exili. No obstant això, qui realment popularitzà el reggae a escala mundial fou Bob Marley amb el seu àlbum *Catch a Fire* (1973) que impactà en l'escena musical dels setanta. A més, pocs anys més tard sorgiren altres grups reggae formats per joves britànics descendents de famílies caribenyes com Aswad o bé, Steel Pulse.

Amb tot això, caldria mencionar sobre el glam rock, un altre dels gèneres musicals que incidiren fortament en l'activitat musical britànica i del que parlarem detalladament en el següent apartat.

4.3. Glam Rock:

4.3.1. Teorització:

Per a entendre l'esperit del glam rock i dins de quin context sorgeix, caldria mencionar al sociòleg Philip Ennis, qui descriu que l'any 1970 significà un canvi de direcció dins la història del rock. Al llarg dels anys seixanta, el rock havia progressat molt artísticament, culturalment i políticament, però a través d'un conjunt de successos, aquest requeria una ruptura de significats. El concert d'Altamont de 1969, organitzat per The Rolling Stones, el qual finalitzà amb violència i mort d'alguns dels seus espectadors. Es volia convidar un total de 300.000 persones a un concert gratuït, amb l'objectiu de crear una petita societat que donés exemple de com comportar-se en esdeveniments de tal envergadura a la resta dels Estats Units, però acabà sent una idea desastrosa. Un altre dels fets que marcaren un canvi de rumb fou la massacre de Kent State (1970) on un policia assassinà un total de quatre estudiants que protestaven contra la guerra del Vietnam. A més a més, fou l'any 1970 quan succeí la dissolució de The Beatles, símbol del final d'una era musical i cultural. La mort de Hendrix, Joplin i de l'integrant de The Rolling Stones, Brian Jones, també impactà la decadència de la contracultura *hippie*. Molts d'aquests músics, icones de la contracultura, moriren de sobredosis. Un altre fet que marcà la fi d'una era fou la convenció demòcrata de 1968 i el judici als Chicago Seven que significaren protestes, violència policial i la confirmació que el sistema no estava canviant de manera esperada. Tot i que l'anàlisi d'Ennis s'enfoca primordialment a la cultura nord-americana, la decadència contracultural també s'anava expandint per la Gran Bretanya. Tots aquests fets eren desmoralitzadors pels joves que havien crescut durant la revolució cultural dels seixanta. Amb tot això, no tenia sentit continuar cantant sobre la pau, l'amor i la llibertat, en una situació en què tot semblava desplomar-se: "*rock music could no longer serve as the soundtrack of the Vietnam era hippie counterculture*".²⁴ Així doncs, a través de la consideració d'Ennis, el glam rock sorgeix dins d'aquesta necessitat de novetat en un context en què la desil·lusió imperava entre els joves. Per tant, es tracta de la primera forma de rock que sorgeix després del fracàs de la utopia i contracultura *hippie* com a una resposta cap a aquest buit artístic. La finalitat de ser rebel i canviar el món ja no serà essencial en el glam, sinó es veurà representat per un univers de fantasia, purpurina i provocació.

Tal com teoritza l'acadèmic John Stratton, el glam rock suposava un problema pels estudis acadèmics culturals, que estaven creixent amb rapidesa a inicis dels setanta. Aquests estudiosos consideraven que la cultura juvenil com els mencionats *skinheads*, *punks*, etc. s'originaren com a força de classe treballadora i opositora a la cultura i valors dominants que representaven al sector mitjà o alt de la societat britànica.

Així doncs, hem de tenir en compte que, ideològicament, el glam rock no el podem interpretar com a una subcultura basada excepcionalment a representar una classe social, ja que coneixem la seva atracció tant per a joves treballadors com per la classe mitjana. El que sí cerca és convertir-se en un producte comercial, produït per la indústria musical del moment. Per tant, no en podem tractar tant

²⁴Auslander, P. Op. Cit. 9.

d'un moviment rebel o de denúncia cap a aspectes polítics o socials, sinó posa èmfasi a construir una imatge, en l'espectacle i l'aparença. Així doncs, es tracta d'una cultura juvenil interessada a mostrar la diferència entre la realitat i la il·lusió, fent evident l'actuació de quelcom fals i poc autèntic.

Un altre aspecte, del que tractarem a posteriori, és la qüestió de gènere i sexualitat en el glam rock. Gran part de les estrelles que representaren aquest gènere musical eren homes heterossexuals, però que vestien de manera andrògina i que desafiaven els límits de gènere preestablerts. A més, el seu públic majoritari estava compost per noies joves i fanàtiques, menyspreades sovint pels estudiosos anomenant-les *teenyboppers*, com si es tractés d'una idiotesa ser-ne seguidor d'aquests.

En relació amb la seva teorització, en podem mencionar a les figures Ian Taylor i David Hall, que resumeixen en la seva publicació de 1976 com el glam rock és una eina perfecta pel capitalisme i la seva nul·la intervenció com a un llenguatge expressiu cultural i artístic. A més, exposen que el gènere en qüestió eliminà qualsevol potencial alliberador que disposava la música anterior com el rock progressiu o el moviment hippie, que sí que mostraven una clara voluntat en transmetre un missatge de caràcter polític o social. També discuteixen sobre l'ambigüitat sexual del gran referent i artista del glam rock, David Bowie, com a una estratègia comercial i no com un *statement* polític o social. El veuen com a la figura perfecta per a les noves tendències de la indústria de la moda i per a transformar allò rebel, alternatiu i underground com a quelcom maco i fàcil de vendre: *'the perfect representative for consumer capitalism to tranquilize the underground.'*²⁵

Juntament amb això, afirmaven que els fans del glam rock no eren més que consumidors passius i no tenien cap mena d'esperit rebel enfront de les tendències més tradicionals de l'època. Els definien com a joves atrapats en una espiral de nihilisme sense sentit, perdent-se en una estètica del glam sense realment qüestionar res, com a víctimes d'una falsa consciència. En relació amb els seus seguidors, tot i que el glam no disposés d'una estructura estable com altres corrents juvenils, sí que tenia una identitat cultural clara. Així doncs, el glam rock tan sols era visible en el moment d'actuar, sobre l'escenari, amb presentacions musicals teatrals conscients de la seva interpretació com si fos un ritual. Per tant, el glam existeix com a espectacle i no tant com un estil de vida fora l'escenari com els *punk*, els *rockers*, els *mods*, etc.²⁶

Dins del què és el glam rock i la seva teorització, en podem esmentar a Dick Hebdige i la seva publicació *Subculture: The Meaning of Style* de 1979. En aquest llibre, l'autor defensa que el glam rock sí que ofereix noves possibilitats en els àmbits de sexualitat i gènere, a més de ser un espai on el sector més alternatiu tenia veu en expressar-se i ser descobert per les grans masses. No obstant això, de la mateixa manera que Taylor i Hall, presenta una actitud jeràrquica respecte als estils musicals anteriors. Hebdige critica durament al glam determinant-lo amb les etiquetes de frívol, narcisista i políticament evasiu. A més, coincideix amb el menyspreu cap a les *teddyboppers* com a fans poc serioses. També es mostra crític amb les figures de Bowie i de la banda Roxie Music, considerant-los massa estètics i elitistes, de gran pretensió intel·lectual. Tot plegat, Hebdige defineix el glam com a un divertiment a diferència de les subcultures anteriors com els *mods*, els *rockers*, els *teddyboys*, etc. valorades positivament i contemplades com a rellevants.

Tot i així, hem de tenir en compte que gran part dels teòrics que estudiaven l'impacte de la cultura juvenil del moment eren homes. Podem mencionar a teòriques com Angela McRobbie i Jenny Garber amb *Girls and Subculture* (1975) que iniciaren un estudi sobre les noies adolescents de Birmingham. Aquestes parlen de la cultura femenina, que no representava aquesta actitud rebel protagonitzada per homes, sinó que es movia en entorns més domèstics on es dedicaven a escoltar música, escriure, etc.

²⁵ Buckingham, D. Glitter, glam and gender play: pop and teenybop in the early 1970s, *Growing Up Modern: Childhood, Youth and Popular Culture Since 1945*. 2017, p. 2.

²⁶ Stratton, J. Why doesn't anybody write anything about glam rock? *Aust. J. Cultural Studies*, 1986. p. 3.

Per tant, cal contemplar la falta de representació femenina en els estudis que s'han dut a terme en aquest àmbit social i cultural, passant completament com a desapercebudes o bé, malinterpretades.

4.3.2. Què és el glam rock?

En el moment de definir què és el glam rock és complicat categoritzar els diversos artistes que se'ls han classificat dins del gènere en qüestió. De fet, moltes de les actuacions que es van realitzar al programa BBC han estat categoritzades dins del glam però que podríem qüestionar la seva presència en el gènere. Entre els diferents grups, podem esmentar a Mud o bé, Chicory Tip que els classificaríem més en pop de masses que no pas en glam rock. Altres es tractaven de *revivals*, és a dir, s'inspiraven plenament en estils musicals anteriors com succeïa amb Alvin Stardust, una versió moderna de Gene Vincent, estrella de la dècada dels cinquanta. Altres arribaren tard a la tendència del glam i ràpidament s'allunyaren d'aquest corrent, tot i que adoptaren elements visuals en la seva vestimenta que s'inspira perfectament del glam. En aquest cas, podem mencionar a artistes com Elton John o bé, Freddie Mercury.

Quan formulem què és el glam, hem d'entendre que no es tracta únicament d'un gènere musical sinó com un estil visual i completament performatiu. En termes musicals no és precisament innovador, sinó tota l'estètica i actitud que acompanyen a les melodies fins i tot, similars als temes pop. Acostumaven a ser cançons de 3 minuts de durada aproximadament, amb una estructura senzilla d'alternança de vers i tornada. A més, solien construir-se a partir d'un tempo marcat i constant de 4/4. Per tal de generar certa afinitat amb el públic durant els concerts, les cançons presentaven línies repetitives per les quals es poguessin cantar fàcilment i, depenent de la banda, hi hauria algun *break* amb solos típics del rock i amb un fort protagonisme de la guitarra elèctrica. Pel que fa a les veus, molt singulars, sovint les forçaven per replicar els forts accents londinencs de Cockney. Així doncs, cal considerar la gran originalitat del glam en la seva teatralitat i l'ambigüitat de gènere i no tant en la seva producció musical.

Una altra qüestió a tenir en compte és que no tots els artistes sota la categoria de glam sonaven igual. Diverses bandes arribaren en el número 1 o 2 en les llistes d'èxit britàniques durant 1972 i 1974, entre elles, Slade (*Cum Feel the Noize*), T. Rex (*Metal Guru*), Sweet (*Blockbuster*), Bowie (*The Jean Genie*), Gary Glitter (*Rock-n-Roll parts 1 and 2*), Mud (*Tiger Feet*), entre d'altres.²⁷ Les seves cançons, generalment es caracteritzaven per la presència de ritmes marcats per la bateria amb *floor tom-toms*²⁸ en comptes de plats. També hi havia un gran protagonisme de les guitarres que interpretaven els temes amb un so agut i *treble*. Els cants grupals i aplaudiments rítmics també n'eren constants i ajudaven a la creació d'una sensació atmosfèrica i vivaç. Un altre efecte era el *wall of sound*²⁹, inspirat en el productor Phil Spector, produint un so amb moltes capes a partir de l'ús de reverb en els cors vocals. Cançons com *Cum on Feel the Noize* de Slade o bé, *Metal Guru* de T. Rex exemplifiquen perfectament aquest estil de producció. No obstant això, trobarem un altre extrem en el

²⁷ BRANCH, A. All the young dudes: educational capital, masculinity and the uses of popular music. Popular Music, 2012. p. 28.

²⁸ Els *floor toms* són uns elements fonamentals per a que el baterista pugui completar els seus redoblements o ritmes d'un so més greu. Els *floor toms* són molt semblants al bombo de bateria pel que fa a mides, però ofereix una sonoritat completament diferent. Hi ha bateristes que munten els seus sets fins a dos *floor tom*, per obtenir una gran versatilitat de so i poder fer redoblements i adorns més complets.

²⁹ Mètode de producció per a les gravacions de pop i rock, desenvolupat pel productor estatunidenc, Phil Spector a inicis de la dècada dels seixanta en els estudis Gold Star. Spector obtingué un so dens i amb molt reverb. Aquest so fou creat a través de la participació de moltes guitarres, tant elèctriques com acústiques, totes a l'uníson. A més, afegí diversos arranjaments instrumentals interpretats per una gran quantitat de músics, arribant a proporcions similars a la d'una orquestra.

glam rock, amb un enfoc més progressiu i artístic. Bandes com Roxy Music i Sparks eren grups més experimentals, en canvi, Slade i The Sweet podrien estar catalogats dins d'un pop més comercial. En el cas de Roxy Music, utilitzaven una àmplia gamma d'instruments, a part de guitarres i bateria. En la cançó *Ladytron*, s'inclou una part d'oboè gràcies a la formació clàssica del multiinstrumentista Andy Mackay. També podem esmentar l'interludi del tema *Grey Lagoons*, on gràcies a Brian Eno es produeix un solo d'harmonica manipulat a través de la tecnologia, amb efectes de sintetitzadors, cintes, etc., allunyant-se del so clàssic i tradicional del rock. D'aquesta manera, bandes com Roxy Music, apostaven per un tipus de música més experimental, inquietant i amb una estètica més sofisticada a través del joc de sintetitzadors amb cançons com *Beauty Queen* o *In Every Dream Home a Heartache*. També hi havia un camí intermedi dels quals formaven part artistes com Bowie, Sparks, Queen, Cockney Rebel i Wizzard. En aquest cas, utilitzaven melodies familiars, amb tornades repetitives i estructures convencionals, però també hi havia certa experimentació amb el so, amb certs tocs extravagants o inesperats: “*what might be identified as calculated mutations which lay claim to the pretence of individualism*”.³⁰ Tal com ens comenta el teòric, Andrew Branch, es tractava d'una experimentació molt pensada i amb l'intent de ser originals però dins d'uns límits reconeixibles per l'espectador. A més, es pot vincular amb el que deia Adorno, de com la indústria cultural a vegades ofereix una pretensió de l'individualisme, cosa que pot semblar modern i autèntic, però que segueix dins del que el mercat accepta. Això és el que succeeix amb aquests artistes que innoven, però no trenquen del tot amb les normes establertes.

Mud i Alvin Stardust mostren certa influència en la reproducció de sons del rock dels anys cinquanta i seixanta, mentre que Queen es converteix en una banda d'estadi completament simfònica i èpica en les seves melodies. Un altre exemple és David Bowie amb la seva androginia teatral i performativa, al contrari de Suzi Quatro, artista més directa i més en la línia d'un rock clàssic.

En relació amb la seva teorització, el glam rock sovint s'ha classificat, per teòrics com Hebdige, en dos tipus: alt i baix. El que correspon al *high glam*, es tractaria d'una proposta més experimental i artística representada per artistes com Bowie i Roxy Music. En canvi, el que tractàrem de *low glam* hi podríem afegir a Gary Glitter o Slade, projectes amb un resultat més comercial, senzills i dirigit específicament per un públic de masses. No obstant això, altres crítics com Philip Auslander, s'hi oposaran a aquesta divisió considerant totes les propostes artístiques dirigides per un mateix circuit comercial. Tant Bowie com Slade eren estrelles admirades pels adolescents britànics, *teddyboppers*, encara que fossin propostes més o menys intel·lectuals per l'audiència. Tot i així, encara que es mostrin algunes diferències entre els ídols glam, hi ha una gran tendència al *revival* dels anys cinquanta i seixanta. Aquests miraren cap el passat i s'influencien sovint del rock n' roll i del pop de les dues dècades anteriors.

Així doncs, és complicat definir exactament el glam rock. Però la característica per la qual coincideixen la majoria d'artistes és la importància de l'estil visual i performatiu del gènere. El glam es converteix en escenari on s'originen tota mena de personatges, icones i disfresses. El que predomina és el joc entre el femení i l'extravagant, generalment representat per homes heterossexuals, cosa poc habitual per l'època. Aquests artistes solien portar roba brillant amb teles metàl·liques, setí i vellut. Les plataformes, el maquillatge cridaner, les boes amb plomes i les jaquetes extravagants són elements estilístics típics del look glam. Per tant, tal com presentarem posteriorment, es tracta d'una ruptura estètica respecte gran part dels artistes anteriors que estaven tradicionalment presentats dins els rols de gènere establerts per la societat.

D'aquesta manera, observem com la teatralitat del gènere és el que destaca d'aquests i el diferencia amb altres. A més de presentar diverses propostes, algunes més comercials o d'altres més artístiques,

³⁰ BRANCH, A. Op. Cit. 29.

sovint els grups eren classificats com a glam pel fet de tenir tan sols un representant amb aquestes característiques. Per exemple, el guitarrista Dave Hill era qui mostrava aquest aspecte més extravagant dins del grup Slade i ens comenta específicament sobre la seva vestimenta: “*I would always like to surprise the band with what I was going to wear. It's actually true that people would tune in to see what gear I was in the top hat... the silver or gold boots..., it was all part of the selling of Slade.*”³¹ Un altre d'aquests músics excèntrics és Steve Priest, baixista i un dels fundadors de la banda Sweet. Cal tenir en compte que, tot i vestir de manera poc convencional, no volia dir que tots aquests prenguessin una actitud més femenina amb relació al producte presentat. Un exemple és Mick Ronson, guitarrista de Bowie que portava una llarga cabellera rossa amb una vestimenta brillant, però continuava mostrant una conducta molt masculina i dominant, característica del rock heavy i tradicional.

Un factor important és la relació del glam amb els mitjans de comunicació visuals, ja que es volia transmetre aquesta teatralitat i artificialitat a un públic ampli. Cal tenir en compte que, durant el 1961 el 71% de les famílies britàniques disposaven d'una televisió, mentre que l'any 1971 augmentà a un 91% d'habitacles:

*“The glam rock generation was the first to be socialised during a period when television, with its emphasis on the image, was pervasive and taken for granted. It was the first generation to be able to watch, as a mass, both working-class and middle-class, its rock performers on 'Top of the Pops' and 'The Old Grey Whistle Test.’”*³²

Un d'aquests medis, pel qual molts artistes del gènere actuaven, va ser el programa de televisió *Top of the Pops*. Aquest, emès des de la BBC, durant finals de la dècada dels seixanta esdevingué molt popular entre l'audiència i pràcticament, un terç de la població britànica ho veia (17 milions de persones). Es tractava d'un espai on actuar molt desitjat per part de les estrelles del moment, ja que els hi donava l'accés cap a un gran nombre d'espectadors. Sovint, es convertia en una carta de presentació cap a molts artistes pel fet que, tan sols servia per a mostrar-se. En el programa no era necessari tocar en directe, sinó que es feia *playback* a una pista gravada anteriorment i per tant, només s'havien de preocupar en imitar l'actuació. D'aquesta manera, la *performance* és essencial on el *look* i l'actitud esdevenen protagonistes. Tal com comenta Jeff Simon: “*Glam rock was the first and last musical genre that was solely created on, and because of, Top of the Pops. If the show hadn't existed, there would have been no Glam Rock.*”³³

Un moment clau que marcà la popularització del glam fou l'actuació de Marc Bolan amb la seva banda T-Rex, en el programa de *Top of the Pops* a inicis de 1971 mentre cantava *Get it On* i *Hot Love* amb purpurina platejada al rostre, provocant la ràpida difusió del maquillatge entre els joves britànics. Fou gràcies a aquesta audició que el divulgaren com a músic i grup exitós a partir de 1972, any clau pel glam rock i quan David Bowie presentà un dels seus àlbums més cèlebres com a Ziggy Stardust. No obstant això, fou a partir del 1973 quan el gènere musical en qüestió anava afeblint la seva reputació i mostrant la seva curta trajectòria. De fet, fou en aquell mateix any quan Bowie assassinà de manera inesperada al seu alter ego, Ziggy Stardust, durant un dels seus concerts. Així doncs, tota aquella parafernàlia en escenari s'anava diluint i ja en els anys 1974 i 1975 trobaríem una segona generació de bandes glam com Arrows o Cockney Rebel, però aquella essència inicial del gènere ja s'havia perdut. Cal dir que, gràcies a la seva relació amb els programes musicals, el glam és un dels primers corrents juvenils de fàcil cronologia.

³¹ Humphries, P. Op. Cit. 54.

³² Stratton, J. loc. cit.

³³ Humphries, P. Op. Cit. 53.

A partir d'aquí, s'estava acostant la era disco, originat i popularitzat en clubs nocturns de Filadelfia i Nova York, a més de que el punk en breus apareixeria amb força. Aquestes noves estètiques i maneres de fer música, tot i ser diferents al glam rock, mostren alguna actitud compartida com ara, la seva actuació teatral, la ruptura amb allò preestablert i la importància de la imatge. La breu vida del glam va ser ben rebuda per alguns artistes com Bowie, que s'apigueren adaptar-se a les noves tendències i experimentar amb altres sonoritats i estètiques. En canvi, altres figures com Alvin Stardust foren incapaces de seguir ràpidament el curs de la decadència glam i perdre la seva popularitat entre el públic que buscava un altre tipus de producte.

Un altre aspecte a tenir en compte és el moment en què els artistes esdevenen en estrelles cèlebres del glam. Majoritàriament, no es tractava de figures de poca carrera musical sinó, molts feia anys que estaven en el sector i no fou fins a la seva transformació com icones que es convertiren en qui són per a nosaltres actualment. Sovint, aquesta segona carrera era tan diferent de la primera, que l'artista era interpretat com a un personatge inautèntic, amb la voluntat d'entretenir al públic: "*The second career constructed the artist either for him/herself or for the glam rock subculture members, or both, as inauthentic.*"³⁴ Amb el cas de David Bowie, a qui donarem un enfocament especial a posteriori, ja havia format part de diversos projectes amb àlbums pop i de caràcter teatral, però sense gran ressò. Un altre d'aquests personatges és Gary Glitter, anteriorment conegut com a Paul Raven, cantant de balades pop i cançons rock n' roll clàssiques. Aquest començà el seu període glam a partir de la col·laboració amb el productor Mike Leander. També podríem mencionar a Roy Wood, qui formà part de diversos grups de Birmingham com The Falcons o The Move, però el seu estrellat s'enaltí en el moment de convertir-se en l'icona glam. Una altra de les reinencions més impactants és la de Marc Bolan, qui experimentà diverses vides artístiques anys abans de presentar-se com a T-Rex l'any 1971, passant-se a la guitarra elèctrica i maquillant-se durant els seus concerts. Aquest, durant la dècada dels seixanta, s'hi presentava com a Toby Tyler amb el rol de cantant i projecte similar al folk de Bob Dylan. També formà part del grup John's Children, de caràcter *mod* i rebel, aquests van arribar a lliurar sis *singles* i un àlbum, però no van poder gaudir de gran popularitat entre els joves britànics. També fundà el duo acústic i psicodèlic conegut com a Tyrannosaurus Rex, amb la creació de diversos àlbums inspirats en el misticisme de l'obra *The Lord of the Rings*. Per tant, observem com Bowie, Glitter i Bolan, durant el seu procediment de reinenció varen canviar, en alguna ocasió, els seus noms o projectes artístics. En aquest cas, no es presentaven amb els seus noms reals, sinó amb noms artístics, cridaners i reconeixien a l'artista com a part de l'espectacle. Així doncs, anticiparen la teatralitat del glam rock i negaren qualsevol mena d'identitat fixa, ja que aquestes estaven en constant evolució i transformació.

4.3.3. Com sorgeix el glam rock?

En aquest moment, Gran Bretanya s'ubica en un estat econòmic molt confús i predomina un gran descontentament per part de la població. D'aquesta manera, el glam rock sorgeix com una via d'escapament de les noves realitats de la societat de la postguerra. A diferència de la dècada anterior i amb gèneres musicals com el folk, el glam rarament tractaria de temàtiques de caràcter polític o social. De fet, el seu caràcter extravagant, teatral i fantasiós contrasta amb la realitat en crisi que patia la població britànica. Es convertia en un producte d'oci, no basat ni en el treball ni en l'esforç, per tant, unia els conceptes de teatre i oci. Tot i no ser habitual la referència política i contemporània en les

³⁴ Vid. nota 31.

lletres glam, trobarem alguna excepció com la cançó “Five Years” interpretada per Ziggy Stardust, que parla d’una apocalipsi hipotètic i fictici: “*we’ve got five years, that’s all we’ve got*”.³⁵ Pel que fa a les lletres, generalment eren autoreferencials i parlaven del món del rock, de l’estrellat i de la fama. Algunes també mostraven cert caràcter nostàlgic, de mirar en temps enrere i sense cap proposta de canvi. Així doncs, diversos artistes glam com Bowie o Roxy Music, miraren cap al passat per cercar inspiració en el Hollywood clàssic, les actuacions del circ tradicional i en la decadència de l’etapa de Weimar a l’Alemanya dels anys vint i trenta. En relació amb això, Bowie mostrava una gran admiració per l’estètica i valors del feixisme, el qual anava més enllà de simples comentaris en premsa, sinó afegint un to polèmic en la seva obra. Per tant, tot i que el glam desafiava les normes de sexualitat i gènere establertes, també es pot definir com a políticament escapista i fins i tot, de caràcter conservador. No volia enfrontar els problemes socials que succeïen en aquell moment, sinó buscaven evadir-se d’aquests a través del glamur i la nostàlgia.

Cal tenir en compte que, l’idealisme del seixanta de rebutjar el sistema a través de l’art, s’anava afeblint i molts dels seus músics, transformats en glam, patien aquesta desil·lusió de l’utopia de l’estiu de l’amor cada cop més amarg. A més, el sistema polític reaccionà enfront d’aquesta contracultura amb corrents i valors que seguien una tornada a la moral, des del poder, més conservadora. Els corrents més radicals com el moviment *hippie* a la Gran Bretanya, s’anaven fragmentant o perdien força tot i això, la marxa feminista continuava vigent i ascendent. Llavors, tant la premsa underground com el radicalisme de classe anava disminuint i l’èmfasi que se li atorgava en la política activista sobre un bé col·lectiu i social, a partir d’aquest moment, esdevingué en individualista i centrada en temes de gènere i sexualitat. D’aquesta manera, es dona pas al que són els *Sixties* als *Seventies*, deixant de banda a l’autenticitat i canvi social dels seixanta al progrés cap a un major escapisme de la realitat i una expressivitat exposada a través de l’artifici. Caldria remarcar que, a finals dels seixanta, és quan comença una divisió clara entre el pop comercial i el rock serio, divisió que representa a l’alta cultura i la baixa cultura. De manera que, el glam qüestiona tant l’autenticitat del rock i el corrent *hippie* com l’acceptació passiva del pop tradicional que oferia un entreteniment sense reflexionar el que significa fingir. Es tracta de saber el seu caràcter il·lusori i performatiu.

En relació amb el concepte d’espectacle, caldria mencionar a les figures Michael Baxandall i Guy Debord sobre el terme en qüestió i la seva vinculació en el poder. Cal tenir en compte que, durant la contracultura dels seixanta, hi havia una sospita de les imatges i de la visibilitat perquè eren interpretades com un recurs del sistema dominant i comercial. En primer cas, Baxandall ho defineix com a una eina d’ús per les elits, per on exposen tota una sèrie de valors amb el fi dels seus propis interessos. És a dir, l’espectacle com un tipus d’exhibició pública. No obstant això, Debord parla del mateix terme, però el determina com un mode de relació social. És a dir, vivim en una societat on les nostres relacions humanes estan mediades per imatges, per aparences, per representacions en lloc d’experiències reals. Així doncs, l’espectacle esdevé en el mode en què el capitalisme organitza la vida social, causant una relació entre els individus basada plenament en més representacions.³⁶ Per tant, el glam abraçava a la comercialització amb l’objectiu de vendre’s com a espectacle de masses, mentre que altres gèneres musicals s’hi negaven a formar-ne part. La imatge ho és tot i la falsedat en els personatges serà constant, ja que els artistes s’inventaran alter egos amb una estètica visual impactant. Això ens ho expressa perfectament Stratton: “*One manifestation of the expression of the inauthentic as authentic, the critical inversion of hippie and rock values, is to be found in the importance of recreation and recuperation for the subculture.*”³⁷

³⁵ Bowie, D. 1972. Five Years [Cançó]. The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars.

³⁶ Auslander, P. Op. Cit. 15.

³⁷ Vid. nota 31.

Una altra qüestió, en relació amb l'artista i l'espectador, és la jerarquia estilística que es genera entre les estrelles dels seixanta i els personatges glam. Els artistes de rock progressiu i psicodèlic cercaven complicitat i identificació amb el públic vestint-se igual a ell, amb *blazers*, jerseis de coll alt i pantalons de vestir. En canvi, els músics pop sí que mostraven una diferenciació amb l'espectador, mostrant-se més elegants i acceptant el seu rol com a animadors, però no estranys ni inaccessibles. No obstant això, el glam rock no buscava ni empatitzar amb el públic ni generar qualsevol mena de jerarquia a través de la seva vestimenta. Tan sols, a través del seu vestuari, projectaven la idea d'espectacle. Anaven pràcticament disfressats i es mostra com un show sense pretensions: *"the image which he presented was nothing else but the image of an image, the performer as star commenting on the image of the star as performer."*³⁸

A més de la importància de l'artista com a intèrpret, caldria considerar a la figura del productor. Aquests agafaren un paper rellevant en la composició de cançons glam i molts d'ells foren col·laboradors constants en diversos dels exponents glam per tal de crear un so reconeixible. Gary Glitter amb Mike Leander, Alvin Stardust amb Peter Shelley, T. Rex amb Tony Visconti i David Bowie es produïa a ell mateix, primerament amb l'associació de Ken Scott i posteriorment, amb Tony Visconti. A diferència del resultat original i natural d'una artista del corrent hippie, el glam cerca ocultar la individualitat de l'artista a partir d'un producte completament dissenyat des de la seva producció. Per tant, esdevindran en productes autònoms amb els quals podràs ballar, divertir-te i jugar, prescindint de qualsevol missatge i veritat interior.

La teatralitat era fonamental en el glam, aquests no només s'inspiraven d'artistes provocatius com Elvis Presley i Little Richard sinó que miraven cap a les formes d'entreteniment del passat. També podríem mencionar al cantant folk, Phil Ochs, reconegut pel seu activisme polític al llarg dels seixanta. Aquest, en una de les seves actuacions, aparegué amb un vestit daurat de lamé, imitant a Presley, acció que destorbà al públic. L'ús d'aquest vestit significà un gest teatral per part de l'artista, que entrava en conflicte amb els valors de la contracultura *hippie*, la qual rebutjava específicament la teatralitat en la música. Aquesta declinació cap a l'espectacle, tal com ens comenta Auslander, es basava en tres idees clau de la contracultura: *"the he emphasis on spontaneity and living in the present the desire for community, and the suspicion that spectacle moment, served the interests of the social and political status quo."*³⁹ Així doncs, fou tant a la Gran Bretanya com als Estats Units en la que l'autenticitat i originalitat es reflectia en la forma de viure d'aquesta comunitat al llarg dels seixanta.

No obstant això, tornant al glam, cal tenir en compte que no es tractava d'una simple repetició, sinó que estava interessat en l'acte d'interpretar, encara que no fos completament innovador. El teatre Vaudeville i Music Hall, espectacles de tradició britànica protagonitzats per números d'humor, musicals, etc., foren un clau referent per aquesta nova generació d'artistes glam. A més, tota l'estètica dels cires i els cabarets d'arreu d'Europa també foren evidents en la seva influència a través dels *shows* acolorits, l'exageració de les *performances* i sovint, la presència d'un cert caràcter sexual. Per tant, el glam combina aquests diferents estils d'espectacle i l'afegeix música rock per a obtenir un producte desafiant completament innovador i impactant.

Podríem resumir això amb la figura de Gary Glitter ja que, imitava les excèntriques coreografies i la tipologia de *shows* del director nord-americà del Hollywood dels anys trenta, Busby Berkeley. Glitter apareixia a l'escenari amb ballarines vestides amb colors brillants i platejats, motocicletes i focs artificials, per tant, s'assimilava a un espectacle de cinema, però aquest es feia en directe i amb música en viu. Un altre d'aquestes estrelles era Alice Cooper, d'aspecte terrorífic, fosc i amb la identitat d'un circ rebel. Durant les seves actuacions, sovint es mostraven decapitacions teatrals i falses, violència

³⁸ Vid. nota 31.

³⁹ Auslander, P. Op. Cit. 10.

posada en escena i extreta de films de terror. Així doncs, observem com aquests concerts es defineixen com una experiència visual i sensorial, fins i tot, cercant una forta impressió a l'espectador. A més, es genera una mena d'efecte mirall entre la participació de l'artista i el públic, convertint-se en el mateix espectacle. Quan el glam començà a popularitzar-se, molts dels seus fans assistien als concerts empastifats de purpura i brillantor, imitant als intèrprets.

De fet, Bowie va tenir l'oportunitat d'estudiar l'art de la mimica a través de Lindsay Kemp, de qui prengué referència a l'hora d'actuar en l'escenari sobretot durant l'etapa de Ziggy Stardust i el seu successor, Aladdin Sane. Bowie buscava interpretar a personatges ficticis, molt diferents del públic i, per tant, impossible de sentir-se identificat, ja que es tractava de personalitats molt estranyes i exagerades. En relació amb això, Philip Auslander ens comenta que l'objectiu de Bowie no era ser un artista autèntic que expressava les seves preocupacions a través de les lletres, sinó que volia actuar com un actor del Music Hall. Per tant, concedia el seu producte com si es tractés d'una obra teatral i musical, no tant la d'una confessió personal. De la mateixa manera, el músic, compositor i actor britànic David Essex barrejava el seu personatge escènic amb el qual interpretava en els films *That'll Be The Day* (1973) i *Stardust* (1974).

En poques paraules, en el moment d'entendre què és el glam rock, hauríem d'esmentar dos conceptes cabdals:

D'una banda, el glam és postmodern, ja que ho era dècades abans que el terme en qüestió s'utilitzés popularment. Tot i tractar-se d'una etiqueta inhabitualment emprada en termes musicals, en trobem certs enfocaments que s'assimilen amb el glam rock. Per tant, s'apropia i barreja estils del passat sense realment trobar-ne una coherència. Una altra característica és la paròdia, molt habitual en el glam, sovint fent burla a l'autenticitat i serietat de l'artista rock. L'artifici és un altre dels trets comuns, d'un producte completament fabricat amb l'ús d'un *atrezzo* que realça el grau d'expressivitat en els concerts. Fins i tot, podríem esmentar el terme *kitsch* on es dificulta identificar una frontera clara entre quelcom bell i quelcom lleig, ja que tot és possible dins el glam. Aquest cerca una barreja entre elements de l'art elevat com ara, extrets de l'òpera, el teatre, la moda, etc., però a la vegada ho fusionava amb un art més vulgar vinculat amb el món de la televisió, les revistes, etc.

D'altra banda, caldria mencionar el concepte camp, del qual no anava només lligat en qüestions de sexualitat, sinó també es pot portar a una actitud artística i estètica. De fet, serà el nostre punt de partida per al següent apartat, l'ambigüitat de gènere en el glam rock.

GLAMROCK



5. L'ambigüitat de gènere en el glam rock:

5. 1. L'androgínia com a desafiament a les normes de gènere: Jugar amb la imatge

El glam rock sempre ha anat molt lligat amb què són els termes ironia i camp. Tal com expressa Sontag: “*Es más, la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y la exageración.*”⁴⁰ Això es pot vincular perfectament amb la tendència musical en qüestió, reconeguda com a producte de la indústria de masses i com a una obra teatral portada en escenari. També es pot entendre el camp com un procediment estètic, una manera de veure el món però no basat en termes de bellesa sinó des del grau d'artifici. Així doncs, aquest no es pot limitar només en un àmbit sinó pot ser percebut en objectes i comportaments humans. Per tant, el camp es troba en films, persones, cançons populars, etc. Tota la parafernàlia glam, encarnada per estrelles amb maquillatge brillant, plomes, plataformes i pentinats extravagants, és camp. En canvi, la música en concert com el rock progressiu, que manca d'ornament en la seva expressivitat, no pot ser camp. Un altre concepte que caldria fer esment és androgínia, ben exposat per Sontag, “*El andrógino es ciertamente una de las mejores imágenes de la sensibilidad camp.*”⁴¹ S'arriba a comparar el terme amb aquelles figures protagonistes de les pintures i poesies prerrafaelites, del que s'inspira David Bowie en la portada per l'àlbum *The Man Who Sold The World* (1970), fins a la fragilitat bella de l'actriu andrògina Greta Garbo. De fet, ella considera que el que resulta més atractiu en aquesta estètica camp és anar en contra del que la societat s'espera dels rols de gènere.⁴² Així doncs, el camp i l'androgínia s'identifiquen en la delicada atracció sexual radicada contra el mateix sexe com explica Sontag:

“*Lo más hermoso en los hombres viriles es algo femenino; lo más hermoso en las mujeres femeninas es algo masculino... Aliado al gusto camp por lo andrógino, hay algo que parece muy distinto pero que no lo es: un culto a la exageración de las características sexuales y los amaneramientos de la personalidad.*”⁴³

Dins del que és l'ambigüitat, és fonamental mencionar l'escrit de Judith Butler *Gender trouble* on es qüestiona sobre si el gènere és quelcom que disposem, com a condició externa o bé, com a quelcom que defineix la nostra essència. Habitualment, el concepte de gènere ha estat associat amb la identitat dels individus, dificultant la relació entre el gènere com a construcció social i cultural, amb la seva percepció com a quelcom essencial i distintiu. Butler posa en qüestió “*If gender is constructed, could it be constructed differently, or does its constructedness imply some form of social determinism, foreclosing the possibility of agency and transformation?*”⁴⁴

Així doncs, si acceptem que el gènere és una construcció, es tracta d'una creació flexible i variable o bé, una construcció determinada per normes socials estrictes que anul·len qualsevol possibilitat d'agència individual o transformació? És a dir, hi ha alguna possibilitat de resistir-nos als rols de gènere imposats per la societat i reconfigurar-los cap a altres propostes identitàries? En aquest cas, Butler adverteix sobre el perill d'interpretar la construcció de gènere com a un principi regit per lleis universals sobre diferenciació sexual, de manera que si això succeeix, pot haver-hi el perill de caure en un determinisme similar al determinisme biològic.

Cal dir que, la distinció entre sexe i gènere sorgí per a rebutjar el pensament que defensa que la biologia és destí, és a dir, que l'anatomia és el que determina el rol d'una persona en la societat. A

⁴⁰ Sontag, S. Contra la interpretació y otros ensayos. Notas sobre Lo “Camp”. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2011, p.515.

⁴¹ Ibid, p.520.

⁴² Edmonson, H. Watch That Man: Gender Representation and Queer Performance in Glam Rock. Oklahoma State University: Tesis doctoral, 2019, p. 11.

⁴³ Sontag, S. loc. cit.

⁴⁴ Butler, J. GENDER TROUBLE: Feminism and the Subversion of Identity. New York: Routledge, 2007, p.11.

partir d'aquesta diferenciació, el gènere és una construcció cultural i no una conseqüència directa del sexe biològic, no està tan fixat com el sexe sembla ser-ho. Per tant, significa que el gènere permet una gran varietat d'interpretacions del sexe. No es tracta d'un lligam únic i fix entre el sexe biològic i com aquest ha d'expressar-se culturalment com a gènere. Com a resultat, el que és la unitat del subjecte, entra en disputa.

No hi ha relació obligatòria i natural entre el sexe biològic i el gènere que una persona expressa. Encara més, si afirmem que el sexe és binari (home/dona), no significa que home com a gènere hagi de correspondre plenament en cossos masculins i que una dona es limiti tan sols en cossos femenins. Tot i que, a simple vista, aquesta interpretació pugui resultar qüestionable, caldria remarcar que el gènere no té per què limitar-se només a dues categories. De fet, el que podríem definir com a sistema binari de gènere és la possibilitat que el gènere reflecteix al sexe o està restringit per ell. Això és el que desafia Butler. Per tant, si aprofitem la idea que el gènere és totalment independent del sexe, aquest esdevé en un *free-floating artifice*⁴⁵, és a dir, com a alguna cosa flexible i no estable. De manera que, el masculí pot aplicar-se a un cos femení i viceversa, trencant així amb el lligam tradicional entre sexe i gènere. En relació amb això, Butler qüestiona sobre què és el sexe i com se'n concedeix aquests dos termes en qüestió. És alguna cosa natural, hormonal o anatòmic? Si posem sobre la taula la idea de que el sexe és inalterable, potser aquest també forma part d'una construcció cultural de la mateixa manera que el gènere. De fet, fins i tot, potser el sexe sempre ha estat gènere, cosa que implicaria que la gran diferenciació entre els dos conceptes, no existeix veritablement.

Podríem fer esment de Sara Ahmed i la seva obra *The Cultural Politics of Emotion*, qui distingeix l'orientació sexual com una atracció i, a la vegada, com aquesta et posiciona en el món. Per tant, es tracta d'una qüestió sexual a més d'existencial i espacial, els quals determinen com et relaciones i encaixes en els models que la societat espera. Així doncs, aquesta orientació, condicionarà les teves possibilitats en els espais socials com la llar, l'escola o el treball, on tan sols pocs s'identificaran. Per tant, l'orientació sexual afecta en la forma de viure dels subjectes i esdevé en una qualitat material, existencial i corporal. En cas d'irrompre l'ordre establert, ets considerat com a perillós pel fet de trencar la cadena social de no encaixar en l'amor i la família normatiu.⁴⁶

Respecte a la construcció de gènere, caldria tenir en compte des d'on i des de quina perspectiva es construeix aquest. Trobem interpretacions que indiquen que el gènere és una inscripció cultural en cossos anatòmicament diferenciats, és a dir, que aquests cossos responen passivament a unes lleis culturals establertes pràcticament impossibles d'alterar. Així doncs, Butler conclou amb l'advertència de si entenem aquesta construcció cultural del gènere com a quelcom dictat per lleis invariables, el gènere esdevé tan rígid i determinat com ho era sota el valor de biologia és destí. Per tant, en aquest cas no és la biologia qui regeix i defineix els rols de gènere sinó la cultura, la nova destinació.

Podríem fer esment de Simone de Beauvoir: "*one is not born a woman, but, rather, becomes one.*"⁴⁷, on reforça la idea que un individu no neix sent dona sinó que esdevé dona a partir de tot un procediment imposat per la cultura i la societat. Tal com esmenta Butler, en cap moment Beauvoir especifica que la persona que es converteix en dona és femella.

De fet, els debats de la construcció de gènere tendeixen a estancar-se en la divisió filosòfica clàssica, és a dir, entre el lliure albir i el determinisme. Així doncs, aquests conceptes que utilitzem per a definir termes tan complexos com gènere i cos, imposen limitacions en la nostra manera de pensar. És a causa d'aquestes restriccions lingüístiques que condicionen el marc en el qual ens ubiquem a l'hora de plantejar aquests temes. En aquest cas, s'ha percebut el cos de dues maneres possibles. Per una banda, el mitjà passiu, és a dir, el cos com a taula rasa per on la cultura inscriu significats i valors. Per

⁴⁵ Ibid, p.10.

⁴⁶ Ahmed, S. *The cultural politics of emotion* (Second edition). Routledge Taylor & Francis Group, 2015, p. 145.

⁴⁷ Beauvoir, S. de. *The Second Sex*. New York: Vintage, 1973, p. 301.

altra banda, l'eina del lliure albir, on el cos és un mecanisme que fem per a manifestar una voluntat interna i concloure els nostres propis sentits culturals. De totes maneres, les dues interpretacions redueixen el cos com a quelcom sotmès als patrons culturals o a la voluntat individual. Per tant, tal com exposa Butler, aquest no és neutral abans de ser catalogat per les normes de gènere, sinó que està modelat per les regles imperants de la societat. Per tant, el cos guanya significat a través de les normes de gènere que el configuren, posant en qüestió així la idea que aquest existeixi de forma independent o prèvia al gènere. De manera que, el cos no és estrictament producte de significats externs sinó que, participa activament en la seva construcció. Sara Ahmed també ens exposa sobre la construcció poc neutral del cos: “*Bodies take the shape of norms that are repeated over time and with force. The work of repetition involves the concealment of labour under the sign of nature.*”⁴⁸ Per tant, els cossos s'originen a partir de la repetició forçada que consolida la forma corporal catalogada com a normativa. A més, aquesta reproducció constant de determinades accions és oculta per a nosaltres i, per tant, percebuda com a natural. Així doncs, per a poder formar-ne part de l'ideal, els cossos es deformen i cerquen d'adaptar-se a les demandes socials, però això també bloqueja altres accions. Un exemple és la mostra de la virilitat de l'home, però aquest, a partir de paràmetres culturals convencionals, no expressa la seva vulnerabilitat.

Aquesta lectura amb el que és el model establert per la societat, pot definir-se, com ens comenta Sara Ahmed, en la família heterosexual on s'estableixen uns ideals morals, polítics i culturals. Així doncs, tot allò que no encaixa dins d'aquests com ara, persones *queer* o immigrants, són percebudes com una amenaça. No obstant això, l'alteritat reforça la normativitat i distingeix el que has de ser i el que no has de ser. Segons Ahmed, l'heterosexualitat no només és un concepte emprat per a l'orientació sexual sinó: “*heterosexuality becomes a script that binds the familial with the global: the coupling of man and woman becomes a kind of 'birthing', a giving birth not only to new life, but to ways of living that are already recognisable as forms of civilisation.*”⁴⁹ En aquest cas, el guió del qual ens menciona l'autora relaciona la família, és a dir, un entorn més íntim, amb projectes de dimensió molt més àmplia com la plasmació de la nació, la civilització i l'ordre global. A més, la possibilitat de procrear entre una parella heterosexual es vincula amb una producció estable del futur de la civilització i la cultura dominant. Per tant, aquells que no en formen part dels paràmetres establerts, s'interpretaran en diferents tipologies de discurs relacionat amb la por a la ruptura d'aquests ideals. Llavors, estem parlant de xenofòbia, homofòbia i por a la barreja racial. Així mateix, es pot originar l'odi a través de l'enveja o del desig d'alguna cosa. En aquest cas, podríem fer menció de Michael Bronski, que exposa l'ambivalència en com els heterosexuals perceben la cultura *gay*. Per una banda, pot ser rebutjada per por i per altra, per enveja per una suposada ruptura amb les convencions i viure un estil de vida més obert i lliure. Això també ens ho expressa Slavoj Žižek, qui teoritza sobre aquest possible ressentiment per part del normatiu i del sorgiment de la consciència d'haver perdut els seus espais de divertiment a causa de l'alteritat. Per tant, aquesta homofòbia no és simplement odi, sinó una manera de respondre al plaer que se l'atribueix a l'altre.⁵⁰

Ahmed qüestiona la sensació d'aquells que no en formen part d'aquests paràmetres establerts, el qual podem identificar en l'imaginari estètic del glam rock. De fet, l'autora tracta de les emocions *queer* com la incomoditat o bé l'alegria, exposant la gran gamma de possibilitats de sentir. I, per tant, depenent del context social i cultural, les emocions poden variar. Així mateix, cal tenir en compte la

⁴⁸ Ahmed, S. loc. cit.

⁴⁹ Ibid, p. 144.

⁵⁰ Ibid, p. 162.

significació del terme *queer* al llarg de la història, habitualment emprat com a un insult dirigit per als que són percebuts com un fracàs en el model normatiu.

En aquest cas, podem posar en qüestió la idea de comoditat i incomoditat en l'espai per part dels menyspreats, referint-se sobretot a la gent *queer*. Ahmed considera que els subjectes que no formen part d'aquest ideal sovint poden sentir-se incòmodes en espais dissenyats plenament per al normatiu. De manera que, aquesta inquietud es manifesta en forma de desorientació lligada amb el cos, com si estigués fora de lloc. Així doncs, aquesta sensació d'estranyament provoca una gran consciència del cos, superfície i de les mateixes accions, com si no pogués simplement ser. "*An acute awareness of the surface of one's body*"⁵¹ ho descriu Ahmed, com la impossibilitat d'habitar en una pell social i simbòlica que ha estat plenament dissenyada per als cossos heterossexuals que sí que se senten còmodes en aquests entorns. Els *queer*, en canvi, han de reprimir les seves expressions per tal d'evitar incomodar als inclosos en la societat normativa. Així doncs, l'espai determina com s'han de comportar aquests subjectes i són imposats sobre els seus cossos i llibertats d'expressió. Per tant, mentre un sector de la població sent el confort en aquests indrets, l'altre requereix un esforç invisible d'autocensurar-se, cosa que mostra el privilegi de qui descansa sobre el treball emocional d'aquells que han d'adaptar-se i amagar-se.

Això es pot relacionar perfectament amb el glam rock i la seva ambigüitat duta a terme en els locals de concert. En el cas de la ironia en el glam, trobarem la presència d'artistes com David Bowie i Marc Bolan que, conscientment, actuaven de forma poc habitual en la lectura tradicional de gènere amb l'objectiu de fer un bon espectacle. Així doncs, cal tenir present que era una expressió artística i no tant una revelació d'una identitat de gènere indefinible. A partir de l'ús de maquillatge i vestuari androgin, es presentaven davant els seus fans, però caldria diferenciar la posició en la qual aquests artistes s'ubicaven, és a dir, des d'un rang de poder dominat per l'home heterossexual. Així doncs, aquests podien jugar a ser *queer*, sense realment suportar les conseqüències que els esperava en l'època.

Aleshores, actualment el glam és recordat com una tendència musical que promovia la llibertat sexual i representació de diferents identitats *queer*, no obstant això, la gran contradicció del gènere és que molts dels seus representants tan sols utilitzaven l'estètica com a performance. De manera que, les estrelles podien disfressar-se i canviar de perfils contínuament, mentre que molts dels seus fans sí que vivien aquelles noves identitats de manera real i sovint en van ser castigats per a fer-ho. En aquest cas, caldria fer menció de la forta declaració de Bowie en la revista *Melody Maker* del gener de 1972, on es declarà homosexual en portada: "*I'm gay and I always have been, even when I was David Jones.*"⁵² Malgrat això, Simon Reynolds desacredita aquest manifest per part de l'artista com a un sortir de l'armari i més com un acte teatral, irònic i provocador. La seva declaració l'allunyà del rock *mainstream* però guanyà un aura molt interessant com a artista, molt particular i estranya, seduint a molts. De fet, Bowie s'identifica molt amb el que Sontag comenta del concepte *most refined*⁵³ com a quelcom que trenca amb la convencionalitat. En aquest cas, això incloïa jugar amb el gènere, vestint-se i actuant de formes que creuaven els límits entre el que és masculí i el que és femení.

Per tant, cal ser conscients d'aquesta contradicció en el glam i com aquestes estrelles, veritablement heterossexuals, obrien un espai nou on molts dels seus espectadors podrien sentir-se còmodes. Encara més, la possibilitat d'assistir als concerts amb maquillatge i vestuari on els límits de gènere desapareixien, en part, és gràcies a la visibilitat d'aquests representants del glam rock.⁵⁴

⁵¹ Ibid, p.148.

⁵² Ronson, S. *Me and Mr. Jones*. London: Faber & Faber, 2024, p. 23.

⁵³ Sontag, S. Op. Cit. 519.

⁵⁴ Edmonson, H. Op. Cit. 10.

5.1.1. Antecedents al glam rock:

El gènere binari no pot trencar-se, ja que, mai ha estat complet o sencer. Així doncs, la creença que tan sols existeixen dos gèneres és una construcció fràgil i no ha estat acceptada de manera coherent i universal. Cal tenir en compte que, al llarg dels segles, moltes cultures han conviscut amb més de dos gèneres i, per tant, la rigidesa del binarisme actual no és una veritat històrica. La idea predominant cristiana-colonial que els homes són subjectes amb la finalitat d'inseminar a les dones, objectes reproductius, és una visió que no s'aplica en totes les cultures tant antigues com actuals. En conseqüència, la concepció de masculinitat i feminitat mai han encaixat perfectament als únics models bíblics de cos d'home i cos de dona. Encara més, el gènere, com una persona actua i s'expressa, no està intrínsecament segons el sexe del qual has nascut.

Portant-ho en el nostre àmbit, la música i la disconformitat de gènere han estat dos termes interrelacionats durant molt temps, abans que es desenvolupés la indústria musical i el resultat com a producte. Es tracta d'un àmbit artístic, on els límits de gènere es desdibuixen. D'aquesta manera, quan el patriarcat se sent amenaçat, denomina a totes les idees provocatives com a perjudicials, modernes i inventades, tot i que la veritat és una altra. Per tant, la idea que tan sols existeixen dos gèneres ha estat emprada com a mètode opressiu per part del sistema de poder blanc, capitalista i patriarcal. Un exemple és quan els invasors europeus s'establiren a les Amèriques i observaren com moltes de les seves cultures desafiaven els conceptes de gènere i sexualitat establerts. Així doncs, utilitzaren aquesta diversitat com a excusa per a categoritzar aquests pobles com a salvatges i inferiors, justificant el genocidi i violència que els implantaren. Juntament amb això, podríem tractar sobre el període d'esclavitud en els Estats Units, quan els homes i dones blancs s'aferraren als rols d'identitat tradicionals per a autodenominar-se superiors respecte a les persones esclavitzades que no encaixaven dins del model patriarcal cristià blanc. Això formà part d'una campanya del control i violència, autoritzada per l'Estat, per a dominar els cossos i les identitats dels seus habitants. Llavors, una de les vies de llibertat d'expressió sobre el gènere no tradicional és la música, convertint-se en un refugi per a provocar als rols instaurats per la societat, fins i tot, quan aquests són castigats per la comunitat. En la música, el *drag* es converteix en una forma d'actuar i jugar artísticament parlant. S'experimenta a través de manifestacions artístiques poc tradicionals, protagonitzades per dones que canten amb veus greus i masculines a més, d'homes que adopten una feminitat que va més enllà del tradicional. Es tracta d'eliminar tots els límits establerts entre un gènere i un altre, jugant amb identitats molt perilloses segons quins contextos socials. No obstant això, el que era celebrat i glorificat en l'escenari, sovint era menyspreat en la quotidianitat.

Tal com vam mencionar en les principals influències del glam rock, l'espectacle de varietats, caldria fer esment a l'artista *vaudeville*, Julian Eltinge. La podem presentar com a *drag*, un intèrpret d'inicis de segle XX molt popular que, tot i reptar a les convencions de gènere, era aplaudida i alabada pels espectadors en l'entorn artístic. A més, no fou fins a l'any 1967 a la Gran Bretanya, quan s'aprovà la llei de delictes sexuals que permetia la relació privada entre dos homosexuals majors de vint-i-un anys. Per tant, això demostra com l'art esdevenia un espai temporal on les normes establertes quedaven suspeses en l'aire i es permetia una ruptura de les regles rígides que dominaven la societat. Caldria tenir present que, en el món acadèmic, des del cèlebre estudi de l'antropòloga Esther Newton l'any 1972, s'ha debatut sobre els diversos rols que aquests imitadors femenins participen en el *drag*. De fet, s'ha lligat el terme amb el camp com una actuació exagerada, irònica i teatral, adjectiu que formen part de l'humor i l'estètica *queer*. Juntament amb això, s'ha relacionat el *drag* amb el cos, com una eina d'expressivitat de gènere. De tota manera, tal com comenta Jack Halberstam, la investigació sobre les *drag queens* ha estat favorable mentre que la dels *drag kings*, intèrprets oposats, ha estat

pràcticament nul·la. Per tant, reivindica la figura de la dona i ens classifica diferents tipologies d'expressió de gènere femení relacionades amb el masculí a través de les seves estètiques.

Primerament, trobem al *drag king*, una dona que es disfressa d'home i actua de forma teatral. Així doncs, el seu objectiu no és convertir-se en un home realista sinó, en una interpretació d'un home en forma d'espectacle irònic i exagerat. En segon lloc, parlariem de la *male impersonator*, dona que imita a l'home de forma natural i realista. De manera que, aquesta no representa la masculinitat des d'un punt de vista paròdic i ridícul. En tercer lloc, trobaríem a la *drag butch*, dona masculina que es vesteix durant el seu dia a dia amb roba estereotípica d'home. Per tant, es tracta d'una expressió quotidiana de gènere i no tant una exhibició. Per tant, caldria tenir present els dos conceptes fonamentals en l'actual teoria de gènere, *drag* i *performance*. En els dos casos, s'ha emprat per a analitzar com les identitats de gènere poden ser més percebudes com a quelcom teatral i com a una construcció social, que no pas en algo fix. Segons Esther Newton, el *drag* presenta una discontinuïtat entre el gènere i el sexe biològic. No obstant això, l'antropòloga no ho interpreta com a un problema sinó que, afirma el sorgiment de la creativitat de gènere a partir d'aquesta separació. El *drag* esdevé en una forma de jugar, crear i interrogar els rols tradicionals. De fet, Butler classifica tres dimensions sobre la corporeïtat del subjecte: l'anatòmica, la identitat de gènere i el gènere *performance*. En el cas del concepte *performance*, on l'autora argumenta que el gènere no és sino es fa, acció considerada com a *performance*, ja que ha estat repetida contínuament. Llavors, el *drag* segons Butler, és el resultat d'una paròdia sobre l'existència d'una identitat autèntica, evidenciant que tots actuem i considerem natural segons el qual se'ns espera del nostre gènere. Per tant, a través del *cross-dressing*⁵⁵ i les identitats dins del context lèsbic, *butch/femme*, es posa en qüestió el gènere com a autèntic i natural. Per això, caldria contemplar la diferència entre la cultura *gay* masculina i la cultura lèsbica, ja que tant Newton com Butler, analitzen el *drag* com una forma d'actuar molt vinculada a la cultura homosexual masculina. S'ha de dir que, tradicionalment, el terme no ha estat gaire associat amb la cultura de locals lèsbics, a més la manera en què es representa la masculinitat i la feminitat és força diferent en cossos masculins i femenins. Per tant, les diferents actuacions *drag*, tant d'homes com de dones, signifiquen i impacten de la mateixa manera?⁵⁶

Quan parlem de masculinitat, se sol interpretar com a quelcom seriós i, per tant, poc teatral. Llavors, és complicat relacionar-ho amb el camp, molt diferent de l'efecte i l'estètica de feminitat en les *drag queens*, que es caracteritzen per la seva exageració i provocació posada en escena. Això no vol dir que un *drag king* no pugui actuar des de l'humor i la ironia, però és cert que la seva feminitat sovint és visible i trenca per complet amb la idea d'un camp tradicional. És per això que, l'autor proposa una nova terminologia cap a aquests espectacles, és a dir, el *kinging*.⁵⁷ Aquest és un concepte que serveix per a descriure un tipus d'humor *drag* masculí, fet per dones. D'aquesta manera, s'evita la confusió de significats i experiències *drag*, amb el reconeixement que les dones que actuen la masculinitat ho presenten des d'una altra posició social, visual i emocional. Llavors, això podria estar estrictament lligat a la falta de referents femenins en el glam rock, ja que les seves postes en escena no van estrictament relacionades amb el camp, terme molt utilitzat en el moment d'analitzar el glam.

Tornant amb els antecedents, tot i haver estat invisibilitzats, al llarg de la història de la música moderna ha estat representada per artistes *queer*, *trans* i de gènere no conforme. En aquest cas, la música pop no hagués veritablement existit sense la presència d'intèrprets que trenquessin amb les normes de gènere, fonamental pel desenvolupament i esperit de la música popular. Com a punt de

⁵⁵ Butler, J. Op. Cit. 174.

⁵⁶ Halberstam, J. Female Masculinity. Duke University Press, 2019, p. 236.

⁵⁷ Ibid, p. 238.

partida, una figura clau és Gertrude ‘Ma’ Rainey, de les grans estrelles del blues, contractada l’any 1923 per la companyia Paramount, en el context dels Estats Units. Ella destacà per la seva potència vocal i androgínia, juntament amb la seva companya i fidel amiga, contractada per Columbia Records, Bessie Smith. Totes dues foren artistes *queer* i pioneres del blues que cantaven cançons sobre relacions homosexuals sense eufemismes. Ens ubiquem en una època en què els afers *queer* no eren acceptats i tan sols podien ser revelats a través de vies artístiques, habitualment amb temàtiques i metàfores de doble sentit. Un dels seus temes, *Sissy Blues*, representen aquest entorn on Ma Rainey celebra alegrement als homes homosexuals efeminats. Caldria remarcar que la paraula *sissy*, ha estat emprada en moltes ocasions com a un terme despectiu cap als homes amb expressions o actituds femenines, així i tot, Rainey l’utilitza amb orgull i humor: “*My man’s got a sissy / His name is Miss Kate / He shook that thing like jelly on a plate.*”⁵⁸

Ma Rainey i Bessie Smith, juntament amb altres compositores com Lucille Bogan, es convertiren en models a seguir, sobretot per a les dones de la comunitat negra situada en els Estats Units. A través de les seves lletres, transmetien un missatge intimidant cap als valors patriarcals imperants en la cultura dominant. No expressaven temes sobre un amor ideal i matrimonial, encara més, tractaven d’històries amb realisme, sobre relacions plenes de desigualtat, dolor i inconvenients. Així doncs, qüestionaven els rols de gènere que pertoca tant als homes com a les dones, obrint les portes cap a un tipus de música que acollís i celebrés l’androgínia i la diversitat sexual.

Les identitats transgressores en l’àmbit de la música han estat presents durant molts segles. De fet, un dels grans representants són els *castratti* italians, que des del segle XVI fins al XX, cantaven amb una veu andrògina, no masculina ni femenina. Aquests cantants eren adorats en l’entorn operístic i sacre, ja que podien arribar a notes molt altes amb una gran capacitat pulmonar. Fins i tot, podríem tractar-ne d’un tercer gènere, pel fet que no corresponien als rols masculins ni femenins de l’època, aquests eren castrats abans de la pubertat, tot per una raó musical. Caldria fer esment a l’últim castrat supervivent, Alessandro Moreschi, qui tingué la possibilitat d’enregistrar la seva veu a través de cilindres de fonògraf. Conservem de material escàs, tan sols dels anys 1902 a 1904, no obstant això, són gravacions excepcionals que posen en manifest la qualitat vocal del castrato. Aquest demostra una veu aspra i vibrant, de gran dificultat en identificar el gènere el qual trenca completament amb l’esquema tradicional que caracteritza a l’home i la dona vocalment. Fins i tot, el seu enregistrament adquireix una qualitat sobrenatural i fantasmal, quasi d’un altre món. En relació amb això, a partir de l’ascens de la música gravada, el so de la veu i el cos de l’intèrpret agafaren camins separats. És a dir, abans la idea d’escoltar música significava veure a l’artista actuar en viu, de manera que cos i veu estaven units. No obstant això, gràcies al desenvolupament dels sistemes d’enregistrament vocal, la veu no té per què estar associada al cos del cantant, simplement escoltem, sense relacionar un so amb una identitat. El gramòfon, per exemple, no té gènere, tan sols reproduceix sons. Tot i continuar disposant de veus, tradicionalment emmarcades dins dels estereotips de gènere, també apareixen sons innovadors que no encaixen dins dels paràmetres del femení i del masculí.

Podríem mencionar el llibre *The Queen’s Throat* de Wayne Koestenbaum, que teoritza sobre la proliferació de la música gravada i l’articulació de l’homosexualitat, associada a l’androgínia, com una categoria social: “*Both inventions arose in the late nineteenth century, and concerned the home. Both are discourses of home’s shattering: what bodies do when they disobey, what bodies do when they are private.*”⁵⁹ Per tant, aquests dos termes, estan lligats en l’àmbit de la llar, com un espai lliure d’expressar i experimentar música i identitats transgressores.

⁵⁸ Rainey, M. *Sissy Blues*. Cançó: Paramount Records, 1924.

⁵⁹ Geffen, S. *Glitter Up the Dark: How Pop Music Broke the Binary*. University of Texas Press, 2020, p.5.

Situant-nos en la primera meitat del segle XX, a través de la música negra, s'originaren tot un conjunt de gèneres musicals que s'allunyaven de tendències europees i més academicistes. Estem parlant de gèneres com el jazz, el rhythm-and-blues i el rock and roll que desafiaven les normes establertes de raça, sexualitat i gènere. Per tant, la música popular neix en un context marginal, fora de les convencions blanques i binàries, impulsada sobretot per la comunitat negra estatunidenca que no formava part de la cultura colonial blanca. En relació amb això, tal com comenta Brian Ward, acadèmic d'estudis culturals, afirma l'aparició d'elements glamurosos ja en la dècada dels anys cinquanta i ho relaciona amb músics i cantants que havien de confrontar amb certes amenaces racistes. En aquest cas, ens introdueix a artistes com Antoine "Fats" Domino, que es presentaven davant el públic amb tota una sèrie d'elements vinculats amb l'estètica femenina. Aquests, exposant-se amb vestits i maquillatge, al no presentar-se sexualment amenaçant, mostraven menys perill de violència per part de nous oients, representat especialment per homes blancs i heterosexuals. Per tant, a través de la visió de Ward, podríem considerar que, inicialment, aquesta forma de feminització no estava tan sols relacionada amb una idea d'estil, sinó com a mètode per a sobreviure físicament i adaptar-se auditivament a les noves demandes del públic. De fet, aquesta qüestió de la falta de perill sobre la figura de "Fats" Domino, ens la comenta perfectament el productor i compositor musical, Harold Battiste: *"He was just a happy jolly guy. He wasn't a sexual threat. He might have been, but he didn't appear to be. He was more like Santa Claus."*⁶⁰

Aquests valors en l'entorn musical, rupturistes, foren representats per dones intèrprets com Sister Rosetta Tharpe, Billie Holiday, a part de les mencionades Ma' Rainey, Bessie Smith i Lucille Bogan, a més d'homes músics com Little Richard i Esquerita (fig. 5). El mateix Little Richard explica com portava el seu maquillatge: *"eyelashes longer than Josephine Baker's"*⁶¹

Estem parlant d'artistes que a través de lletres (Ma' Rainey i Bessie Smith amb lletres d'amor lèsbic), vestuari (Big Mama Thornton cantava rhythm-and-blues amb vestit i corbata típicament atribuït al vestuari masculí) i actuació (Little Richard amb la seva interpretació extravagant, amb un bon ús del *falsetto* atribuïnt-li una veu poc convencional i masculina), trencaven amb les identitats de gènere tradicionals. També podríem esmentar a grups R'n'B com The Platters o The Clovers, que eren característics per les seves veus agudes i delicades, poc convencionals per als intèrprets masculins fins ara.

No obstant això, a causa de la popularitat d'aquestes actuacions que encarnen valors poc tradicionals, la indústria musical blanca s'apodera d'aquestes manifestacions artístiques i reduïren l'impacte del missatge rupturista. Es deixà de banda els seus orígens i es buscà una manera de vendre la música en forma de producte per a les masses, promocionant-ho com a quelcom innovador i per a una societat patriarcal i blanca.

Si considerem a Elvis Presley com al primer gran fenomen popular dirigit per a les masses blanques, el podem contemplar com la gran icona que escandalitzà a les generacions anteriors a causa de la seva mentalitat oberta en mostrar la sexualitat. No obstant això, ajudà a establir noves maneres de llegir la identitat masculina, com una nova identitat cultural, entre els joves que l'escollaven. Tot i no ser denominat en el seu moment, Elvis mostra connotacions andrògines (fig. 6), amb una fusió de qualitats tant masculines com femenines. A més, la seva música presentava influències del R&B negre i ho fusionava amb el *country* blanc, trobant un públic general que gaudís de les seves aportacions. No obstant això, agità a tota una sèrie de crítics tradicionals que denunciaven la sensualitat dels seus moviments, categoritzant-ho com a inacceptable i fins i tot, massa femení per a ser un artista masculí.

⁶⁰ Alexi, K. Glam "Heroiners". Gaps in Glam Historicisation from Black Self-Feminised Musicians to the Herstory of Glam Rock. Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis: *Studia de Cultura*, 2021, pp. 10-11.

⁶¹ Ibid. p.11.

Jack Gould, crític del *New York Times*, denuncià l'any 1956 a Presley utilitzant una terminologia habitualment emprada per a menysprear a dones cantants de l'àmbit de l'entreteniment:

*"His one specialty is an accented movement of the body that heretofore has been primarily identified with the repertoire of the blonde bombshells of the burlesque runway. The gyration never had anything to do with the world of popular music and still doesn't."*⁶² Bàsicament, el batejà com un mal cantant, un artista sense talent per al ball i superficial, comparant-lo amb una *bimbo*, una bomba sexual ignorant. Així doncs, això demostra com en aquell context, figures com Elvis es convertien en un repte per a la norma del que havia de ser un home blanc. Tot i això, actualment Presley és un artista difícilment classificat dins de l'androgínia, ja que s'ha convertit en un músic *mainstream* i els seus gestos i trets sexualitzats que en un principi impactaren a l'espectador, s'han normalitzat amb el pas del temps i amb l'aparició de noves formes d'espectacle.



Fig. 5- Artistes Little Richard (esquerra) i Esquerita (dreta).



Fig. 6- Elvis Presley com a un dels precedents de l'androgínia en la moda masculina.

Juntament amb això, caldria tenir present que l'estètica *dandy* en l'expressió artística ha estat representada durant un llarg període de temps, però aquest ressorgirà activament en l'estil del glam rock. El dandisme, una actitud estètica i de vida concentrada en l'estil, l'elegància i sofisticació exagerada, que desafiava les normes convencionals de la masculinitat. Hi trobem arrels ja en l'afectació i la moda extravagant de l'època de la Restauració Anglesa del segle XVII amb figures com Beau Brummell qui representà un de les icones *dandy*. També fou símbol en l'obsessió per l'estètica d'autors com Joris-Karl Huysmans amb la novel·la *À rebours*, juntament amb la figura d'Oscar Wilde i *El retrat de Dorian Gray*. De forma que, reanimant en el glam, el dandisme com a forma de vida decadent, oposada a la naturalitat acabaria influenciant la cultura pop. Sovint, aquesta idea s'ha vinculat amb la possibilitat que les joves adolescents preferien els seus ídols efeminats en comptes de l'arquetip d'home masculí i tradicional. A més, tal com relaciona Hoskyns, Camille Paglia en la seva publicació *Sexual Personae*, examinà el dandisme teoritzat per Baudelaire com una reacció cap a la recerca d'uns valors defensors d'un retorn a la naturalesa, el qual podríem lligar amb la contestació del glam rock com una necessitat de canvi als valors de l'idealisme hippie.

Així mateix, tal com Sontag definia l'androgínia en les seves *Notas sobre lo camp* a través de figures com Greta Garbo, si tan sols hagués esperat tres anys més en la seva realització, n'hagués pogut exemplificar amb moltes estrelles pop que seguien un estil poc convencional respecte als seus rols esperats. Fins i tot, Hoskyns qüestiona la possibilitat de catalogar a Jimi Hendrix i a Eric Clapton com

⁶² Gould, J. *Elvis Presley Rises to Fame as Vocalist Who Is Virtuoso of Hootchy-Kootchy: The times looks back.* The New York Times. 1956. Consultat en: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/partners/aol/special/elvis/early-elvis1.html>

a possibles *dandys* que vestien de forma poc usual. Tot i això, aquests encara eren encapçalats dins del rock masculí i heterosexual. També es fa menció de la figura de Syd Barrett, líder de Pink Floyd, associat amb un estil més delicat i poètic a través de les seves camises d'encaix i seda. Finalment, també podríem considerar el paper que duren a terme The Rolling Stones, qui tot i ser un grup de nois més vulgars, començaren a popularitzar l'estètica ambigua en la cultura popular a través de la seva actitud provocadora.⁶³

Per tant, a través de la música, es permet una expressivitat més rica i lliure que el llenguatge parlat ofereix. Juntament amb això, proporciona un espai obert pel que fa a les regles binàries de gènere, suprimint qualsevol classe de límit del qual pertany d'una identitat a una altra.

5.1.2. Falta de referents femenins:

En el moment d'investigar sobre el glam rock i el seu llegat, fins i tot amb una lectura *queer*, sovint ens hem trobat amb la situació de nul·la representativitat femenina, ja que ha estat completament exclosa d'anàlisi. Així mateix, a través de la lectura de diverses publicacions, a les artistes se les han reconegut més com a influències o excepcions no integrades específicament en el cànon del glam rock. I, per tant, com a no fundadores del que és el gènere musical en qüestió.

D'aquesta manera, hem de tenir en compte que han deixat passar a grups femenins com The Runaways, The Pleasure Seeker (banda prèvia de Suzi Quatro), Heart i d'altres menys reconegudes com ara Bobbie McGee o Cherrie Vangdelder Smith. També hi ha teòrics com Doris Leibetseder, que comuniquen la possible integració d'Annie Lennox i Grace Jones com a ramificacions del glam, és a dir, com a influències d'aquest gènere.⁶⁴ Així doncs, quan parlem de dones i glam rock, la qüestió d'homes precursors en l'escena musical es veurà repetidament en el discurs, ja que totes aquelles bandes femenines ignorades han estat habitualment considerades, com ens comenta Katharina Alexi, com a "*late bloomers*" és a dir, com a hereves d'una tendència i, per tant, no com a creadores.

Les mencionades, Suzi Quatro i The Runaways, en molt poques ocasions han estat catalogades dins del glam rock, i sovint, aquestes dones tot i haver tingut la seva popularitat, són exposades com a figures estranyes, exòtiques i com a excavacions del passat, com si es tractés d'una evidència marginal i no com a figures reconegudes al llarg del temps. De fet, Suzi Quatro competia en les llistes d'èxit amb el mateix Alice Cooper, figura cabdal del glam. Juntament, The Runaways disposaren de molta fama internacional, especialment al Japó. En relació amb aquesta visió, clarament parcial i subjectiva, estudiosos com Simon Reynolds, tan sols classifiquen a Suzi Quatro com a possible referent glam; també Paul Auslander intervé en aquesta qüestió, singularitzant la narrativa, precisant que ella és l'única inclosa en el cànon del gènere, reduint la història glam a una sola dona.⁶⁵

Tot plegat, podríem fer esment de la musicòloga Marcia Citron, que reflexiona sobre la importància de la recepció en la crítica i el públic, ja que és a partir d'aquests que es determina qui entra en el cànon musical del moment. És fonamental aquest aspecte perquè com a estrella, seràs recordat o passat desapercebut al llarg de la història de cultura popular. A més, en aquest cas és important tractar sobre el *male gaze*, concepte que ens defineix perfectament Laura Mulvey, tot i enfocar-ho més en l'àmbit del cinema:

"In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote

⁶³ Hoskyns, B. Glam! Bowie, Bolan and the glitter rock revolution. Londres: Faber And Faber, 1998, pp.10-12.

⁶⁴ Alexi, K. Glam heroines. loc. cit. (apud Leibetseder, D. (2012). Queer Tracks. Subversive Strategies in Rock and Pop Music, p.17).

⁶⁵ Ibid.

to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and Signifies male desire."⁶⁶

Així doncs, les dones han estat interpretades a través d'aquesta mirada masculina, d'homes heterossexuals que les observen i desitgen contemplar-les. De fet, tal com hem esmentat a Reynolds i la seva interpretació de Suzi Quatro, tot i mencionar-la, només l'analitza a través d'aspectes físics basant-se plenament en estereotips de gènere. Encara més, compara la seva veu amb la d'un gat salvatge, símbol de gran càrrega dramàtica i sexual. No obstant això, tot i el comentari de la mateixa Suzi "you're supposed to be soft, you're supposed to be cute"⁶⁷, Reynolds comenta: "Onstage and in TV appearances, Quatro screwed up her eyes when she screamed the chorus, looking mean but cute"⁶⁸. Per tant, això demostra com artistes femenines han estat, pràcticament sempre, examinades des d'un punt de vista misogin i amb una falta d'atenció a la música produïda i posada en escena. Aquesta percepció no es troba habitualment en la investigació d'artistes masculins, cosa que mostra la tradició masculista en el periodisme musical, ja que peca en la constant cosificació del cos femení i la singularització de referents. En qualsevol cas, totes aquestes dones, al no presentar un impacte o transgressió de gènere evident, molts estudiosos han optat per no incloure-les en el glam, ja que consideren fonamental aquesta qüestió per a formar-ne part del cànon.

Enfocant-nos en el concepte de masculinitat femenina, tal com exposa Jack Halberstam, aquest ha estat emprat per Philip Auslander com a recurs per a examinar a la cantant i baixista glam, Suzi Quatro. Segons Halberstam, la masculinitat no és exclusiva en els homes sinó que les dones també poden posseir diferents trets que s'identifiquen socialment com a masculins, sense haver d'estar imitant als homes. Així doncs, aquests assumptes poden estar reptant al que són les normes de gènere tradicional, tal com és presentada Suzi Quatro, que descompon la feminitat normativa (fig. 7). De fet, Auslander, l'analitza a través d'una versió que realitza d'una cançó dels Rolling Stones, *I Wanna Be Your Man* i la presenta davant l'espectador com a una dona *butch*, terme també emprat per la mateixa artista. De totes maneres, en el moment d'emprar certes etiquetes relacionades amb l'entorn *queer*, tot i posar-ho en evidència, pot resultar perjudicial i limitant, ja que homogeneïtza una gran diversitat de perfils i pot arribar a reproduir exclusions de determinades comunitats. Per a completar-ho, Judith Butler expressa: "I'm permanently troubled by identity categories, consider them to be invariable stumbling-blocks, and understand them, even promote them, as sites of necessary trouble."⁶⁹ Per tant, aquestes denominacions poden esdevenir en obstacle, però a la vegada, són eines de poder i visibilitat. Quan parlem del terme *butch*, aquest es converteix en una d'aquestes etiquetes conflictives i l'atorgat estereotipadament a lesbianes masculines. Per una part, fa visible el significat *queer* de la paraula, però es registra des de la masculinitat i no des de la diversitat. De manera que, sosté i reforça la idea que totes les lesbianes no poden ser femenines, restringint amb la identificació d'una comunitat.⁷⁰

Cal tenir en compte que, tot i trencar amb les maneres d'actuar femenines, Suzi a l'estar ubicada en un context regit principalment per homes heterossexuals on predomina la *male gaze*, el seu impacte deixa

⁶⁶ Mulvey, L. Visual Pleasure and Narrative Cinema. Screen, Volume 16, Issue 3, 1975, pp. 10-11.

⁶⁷ Jamieson, T. "My leathers fit me real nice." Suzi Quatro on sex, drugs and rock and roll. Scotland: The Herald, 2017. Consultat en: https://www.heraldscotland.com/life_style/arts_ents/15415119.leathers-fit-real-nice-suzi-quatro-sex-drugs-rock-roll/

⁶⁸ Alexi, K. Glam "Heroines". Gaps in Glam Historicisation from Black Self-Feminised Musicians to the Herstory of Glam Rock, p.12 (apud Reynolds, S. (2016). Shock and Awe: Glam Rock and Its Legacy, from the Seventies to the Twenty-First Century, p.200.)

⁶⁹ Butler, J. Imitation and Gender Insubordination, in Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories, ed. Diana Fuss, New York: Routledge, 1991, p. 14.

⁷⁰ Halbertsam, J. Op. Cit. 176-177

de ser colpidor. Aquesta ruptura tan sols esdevé inquietant i perillosa quan la seva identitat és portada en un entorn *queer* i, per tant, menys acceptada socialment.⁷¹

Així doncs, caldria contemplar la falta del distanciament i amenaça en la música de Suzi Quatro perquè, com hem afirmat, entra dins del que és un entorn significativament heterosexual. De manera que, gran part dels crítics i teòrics, com Auslander basat en Halberstam, l'han deixat al marge de qualsevol representació *queer* perquè no es percep com a una imatge difícil per al sistema.

No obstant això, tot i una lectura estrictament no amenaçant, conservem algunes crítiques que va rebre Suzi en alguna de les seves actuacions. Fou denominada *Penthouse-fodder*, és a dir, com si es tractés d'una icona per a revistes de tipologia eròtica. També, en la revista *Rolling Stone* fou etiquetada com a *pop art*, forma pejorativa de citar a una dona jove i sexualitzada en el pop. Tot això demostra com sí que va rebre certa incomoditat per part de la crítica en el seu moment, promocionant-se a ella mateixa en uns paràmetres poc habituals en el gènere femení causant la seva marginalització i cosificació per la seva forma de ser en l'escenari.

La cantant Bobbie McGee és una altra de les escasses referents que han quedat inadvertides per la historiografia. Un dels pocs teòrics que en fan menció de la seva intervenció és Christopher Bickel, periodista musical que posa sobre la taula el seu *single Rock and Roll People* del que gaudi de certa popularitat l'any 1973. McGee, en el seu moment, assolí presència mediàtica en algunes aparicions en la televisió, en articles de revistes de música, etc. Ella mateixa confirmava que va vendre un total de 100.000 còpies amb el seu tema *Zanzibar*. No obstant això, no ha format part del llistat de músics dins la canonització del glam i, fins i tot, la seva exclusió podria considerar-se no accidental promoguda pels interessos de la indústria i per motius de gènere. La cantant en qüestió va néixer a Londres, però Anna von Arletowicz era d'ascendència polonesa i parlava amb un accent Sud-africà. Per tant, no s'ubicava en els paràmetres tradicionals per als estàndards del rock britànic del moment. A més, va arribar a ser comparada amb altres figures masculines com Gary Glitter (fig. 8) i, segons la premsa, mantenia una relació de rivalitat amb Suzi Quatro, cosa que sustenta encara més el clixé de competència entre dones.

Amb la cantant Cherrie Vangelder-Smith (fig. 9) succeeix el mateix, tot i mostrar certa reputació l'any 1973, ha estat oblidada en els estudis acadèmics del glam rock. Una de les cançons més reconegudes és *Goodbye Guitarman* on parla sobre una parella formada per una dona disgustada i un guitarrista convertit en una nova estrella del rock. La lletra exposa un canvi d'actitud per part del músic i la seva insatisfacció, així doncs, Vangelder-Smith qüestiona l'ego masculí i l'expectativa d'adoració que les dones han de dur com si fossin simples fans. Tot i l'artista i el personatge de la cançó no corresponen a la mateixa persona, és considerable com a possible crítica des d'una perspectiva femenina del que la societat s'espera de la figura femenina: "*So goodbye, Guitar Man. Do you think that I'm your private fan?*"⁷²

Un altre dels seus temes és *Silverboy*, que tracta sobre la relació que té amb un cantant del glam. En aquest cas, presenta a la protagonista que no és una fanàtica de l'artista sinó una dona que pren el control del discurs: "*Silverboy, silverboy / up on stage you're like a little boy / shinin' toy, silverboy / please come back again and bring me joy.*"⁷³ En atenció a això, en comptes de descriure al cantant com una estrella admirable i poderós, l'infantiliza, li treu autoritat i el redefeix com un objecte de plaer. Vangelder-Smith inverteix els rols tradicionals i en comptes d'una dona adorant incontrolablement al músic, ell es converteix en un simple desig sexual per a ella. De fet, és una

⁷¹ Alexi, K. Op. Cit. 12.

⁷² Vangelder-Smith, C. *Goodbye Guitarman*. Cançó: Warner Bros. Record. 1973.

⁷³ Vangelder-Smith, C. *Silverboy*. Cançó: Atlantic. 1973.

crítica al culte de l'estrella masculina, aproximant-la des de la ironia i l'ambigüïtat, a més d'un qüestionament de les dinàmiques de poder entre artistes i espectadors.

Per tal causa, s'hauria de proposar com a objectiu en estudis de musicologia popular, la investigació de les aportacions de totes aquelles heroïnes del glam rock, ja que han estat singularitzades sota la figura de Suzi Quatro. Així doncs, en lloc d'englobar-ho tot a una única figura, poder analitzar la diversitat de perfils femenins en el glam rock i en les futures aportacions musicals representades per dones.



Fig. 7 - Suzi Quatro [Fotografia].
United Archives.



Fig. 8 - Bobbie McGee
[Article]. Ray Fox Cumming.



Fig. 9 - Cherrie Vangelder-Smith. United
Archives.

5.2. La performativitat del gènere glam: Moda i actitud

Com sabem, el glam rock esdevingué en una tendència visual molt clara i obtingué un rol fonamental en la música popular d'inicis dels setanta. El seu estil visual característic es basa sobretot en l'aparença femenina o ambigua dels intèrprets, generalment homes, a través del travestisme, teixits brillants i suaus com el vellut, el setí; el cuir i, plataformes altes i acolorides. A més, artistes com Marc Bolan, David Bowie i Brian Conley, portaven pentinats vinculats amb l'estètica femenina, acompanyat d'un maquillatge excessiu i provocador. L'estil mostrava certes referències a l'estètica del cinema i teatre dels anys trenta, juntament amb elements del futur com vestimentes espacials. Així doncs, portaven trages ajustats, jaquetes amb solapes amples, pantalons de campana, pantalons curts, boes de plomes, botes altes, barrets de copa i moltes joies.

Per tant, com hem anat mencionant, el glam es presentava amb molta ironia i aparença camp, jugant amb l'ambigüïtat de gènere i amb clars suggeriments a la bisexualitat i homosexualitat.

Respecte a l'estil musical i interpretatiu, les cançons són manifestades a través de ritmes mecànics de bateria, estructures simples de menys de tres minuts (T Rex, Suzi Quatro, Mud, the Sweet), veus amb vibrat i accent Cockney exagerat (David Bowie, Ian Hunter, Steve Harley), cors aguts i estridents (T Rex i the Sweet), i, sobretot, molt d'artifici i dramatisme portats a l'escenari. Així mateix, gran part dels seus intèrprets es presentaven amb un nom artístic, sovint amb la creació d'un alter ego com en el cas de Ziggy Stardust, de qui parlarem posteriorment. No obstant això, cal considerar que aquests elements estilístics ja s'havien vist anteriorment per altres artistes que no formaven part del glam rock com Elvis Presley o bé, Billy Fury, qui vestien amb trages lamé característic de la dècada dels cinquanta. De fet, tal com comenta Nick Cohn sobre la botiga Cecil Gee's Shop, local transitat per músics: *"Inside there was a Vathek-like magnificence, the most splendid sights that I'd seen in my life: danceband uniforms of lame or silk or satin, all tinselled and starred, a slimming nass of maroons and golds, and purples, silvers and pure sky blue, like*

fireworks.⁷⁴ Així doncs, això és una mostra de com aquesta estètica glamurosa ja era vigent durant dècades anteriors a la creació del glam rock. No obstant això, el que difereix entre Presley i Bowie és la possibilitat en la representació de sexualitats alternatives, el travestisme i la ironia del camp, elevant l'espectacle cap a un altre nivell. De fet, una de les vies per on l'homosexualitat tingué major visibilitat fou a través del glam, ja que donà pas a espais més segurs per a la comunitat *queer* sense haver de ser constantment jutjats.

Cal tenir present que durant els cinquanta, l'homosexualitat era generalment considerada com una enfermetat mental i es ridiculitzava a la comunitat a través de publicacions com *Society and the Homosexual* atribuïnt a l'alteritat amb un *severe mental sickness* i *mental disorder*.⁷⁵ Fins i tot, encara a inicis dels seixanta, hi trobem guies i publicacions periòdiques com *Sunday Mirror* on es parlava de la identificació de possibles homosexuals. Aquests, segons els diaris, advertien als seus lectors d'aficionats al teatre i mirades esquives i baixes, cosa que mostrava una clara preocupació i perjudici per part de la societat normativa.

Així doncs, a causa d'aquesta angoixa cap a la manera de representar el rol masculí dins la societat de la postguerra, provocà la falta d'expressivitat en la moda masculina, ja que l'excentricitat en el vestuari era explícitament relacionat amb el col·lectiu *queer*.

Tal com hem mencionat anteriorment, l'origen de canvis socials que guiaran l'estètica del glam rock poden ser rastrejats en la dècada dels seixanta. Ens ubiquem en un entorn on la moda estava estrictament lligada a la feminitat i, per tant, ser home era considerat tot el contrari. Així doncs, seguint la retòrica de la masculinitat, els homes evitaven mirar aparadors, llegir revistes de moda i anar a desfilades, ja que eren considerats com a passatemps femenins. Elizabeth Ewing, teòrica, considera que fou en les dècades cinquanta i seixanta quan es produí l'explosió juvenil, un canvi de paradigma en la influència dels joves en la cultura de masses. Això és el que suposà un *death blow*, és a dir, un fort cop cap al poder tradicional de les generacions anteriors.⁷⁶ Juntament amb això, la moda deixava de ser una forma de distingir l'estatus o classe social i, per tant, esdevenia en una nova eina d'expressivitat identitària i personal. Això té molt a veure amb el que estàvem comentant dels *tiddyboys*, els *mods* i els *rockers*, que vestien d'una forma per a estar vinculats amb un col·lectiu juvenil. A més, gràcies a les millores econòmiques i un cert creixement en l'estabilitat dels joves, aquests disposaren de més diners per a gastar i comprar roba i accessoris, estrictament relacionats amb la cultura juvenil. Així doncs, l'ascens econòmic dels adolescents, combinat amb l'evolució d'una cultura juvenil separada, originà una bretxa generacional que conduí a una nova forma de divisió social. Per tant, la societat ja no es classificava entre classes sinó entre adolescents que representaven el nou món del consum i els adults, que portaven el llegat de les convencions establertes pels ideals de família i treball.

5.2.1. Moda Masculina i Cultura Juvenil:

Tot i que la moda sigui caracteritzada com a frívola i superficial, en el context de la modernitat mostra un pes fonamental, ja que la frivolitat es converteix en quelcom profund. Així doncs, la moda és irònica pel fet que juga amb el present, encara que sembli alçar l'ara com si es tractés d'una heroïcitat. No obstant això, aquesta és passatgera. Tal com expressa Baudelaire, a diferència dels mites amb herois que busquen eternitzar el moment, la moda no requereix una aturada en el temps sinó aquesta simplement travessa la seva continuïtat temporal. Però, dins d'aquesta brevetat, presenta quelcom poètic, bell i fugaç: *“extraer de la moda lo que ésta pueda contener de poético en lo histórico, de*

⁷⁴ Gregory, G. (2002). Masculinity, Sexuality and the Visual Culture of Glam Rock, p.40 (apud Cohn, N. (1971), Today There are No Gentlemen: The Changes in Englishmen's Clothes Since the War, p.43).

⁷⁵ Gregory, G. Masculinity, Sexuality and the Visual Culture of Glam Rock. *Kültür Ve İletişim*, 5, 2002, p. 41.

⁷⁶ Ewing, E. History of 20th Century Fashion. Londres: Batsford Ltd, 2005, p. 229.

obtenir lo eterno de lo transitorio".⁷⁷ Així doncs, qui observa la moda amb atenció, disposa de la capacitat de seguir-la i poder innovar-la, possibilitant la creació d'un espai amb noves visibilitats i formes de ser modern. Juntament amb això, podríem fer esment del dandi teoritzat per Baudelaire, com una figura clau dins de la moda moderna, convertint-se en un heroi que no persegueix objectius grandiloqüents sinó que s'entrega directament a la forma, és a dir, a l'estil. Aquest es caracteritza per una aparent insensibilitat que es transforma en una sensibilitat extrema. D'aquesta manera, podem entendre la moda com a un mode d'exposar-nos al món, una metàfora visual de com vivim el present i que esdevé en algo heroic i efímer a la vegada.

A través de l'augment d'influència dels adolescents en nombre, en capitalment i socialment parlant, es va dur a terme un canvi en la indústria de la moda, sobretot en l'estètica masculina dels seixanta. Tot i això, el vestuari d'home seguia representant un caràcter bastant conservador, típic dels tratges foscos i seriosos de mitjans dels cinquanta. Fou a través de l'obertura d'escoles i polítiques educatives del govern britànic després del conflicte bèl·lic, que la joventud de classe treballadora se'n podia beneficiar d'aquests estudis a través de beques estatals. Una d'aquestes escoles, impulsores d'una millora, fou l'Escola de Moda del Royal College of Art fundada l'any 1947 i poc temps després, una diversitat de cursos es divulgaren i s'establiren per tot el país. Gràcies a això, començarem a veure les primeres generacions de dissenyadors del territori britànic com Ossie Clarke, Mary Quant i Zandra Rhodes que, tot i formar-ne part de diferents classes socials, aquests no mostraven peces lligades a la tradició de la *haute couture* que sempre havia imposat sobre les masses. De fet, Mary Quant obrí la botiga *Bazaar* l'any 1955 ubicada en el barri de Chelsea a Londres, amb la finalitat de vendre tan sols a la joventut femenina. Quant fou una figura essencial en aquest trencament d'una moda més conservadora cap a una més juvenil i cridanera.

Respecte a la moda masculina, veurem canvis ben clars durant els seixanta, quan es començà a dur una vestimenta menys rígida i austera. A més, els vestits clàssics foren substituïts per peces soltes com jaquetes i pantalons per separat. Per tant, la moda agafà un caràcter més informal amb certs tocs femenins com les propostes de l'empresari John Stephens, un dels pioners a introduir pantalons texans rosa i camises de color lila, gamma cromàtica molt lligada a les dones fins aleshores. Caldria tenir present que, aquesta lleugeresa en les noves peces no anava directament associada a les classes obreres. Encara més, l'any 1965 la revista *Men in Vogue* exposava a l'aristòcrata Julian Ormsby Gore estilitzat d'una camisa verda de seda amb volants, element també lligat a la feminitat.

Una altra d'aquestes revistes, molt lligades a la cultura juvenil, és *Rave*. En aquest cas, conservem una de les seves edicions, del juliol de l'any 1967 (fig. 10), on Johnny Rave escriu: "*The feminine look for men is sissy? Well take a look at the fabulous gear in these sketches, It proves that a feminine influence can achieve a very sleek, smart effect*".⁷⁸ No obstant això, tot i qüestionar la seva feminitat, l'autor decideix defensar aquesta nova estètica masculina, descrivint-la com a elegant i atractiva. Johnny Rave formava part dels col·laboradors de la revista en qüestió, dirigit principalment a les adolescents del país. El redactor fou contractat per la publicació l'any 1967 i donava opinió, des d'una perspectiva masculina, sobre temàtiques de parella i moda, redactant sobre les noves tendències del moment. Per tant, caldria considerar la ràpida evolució que patí la revista *Rave* entre 1965 i 1967, on es passava a presentar estils més estructurats i cridaners com els que representen l'estètica Mod i Pop Art, cap a una moda més lleugera i femenina impulsada ja a finals dels seixanta. De totes maneres, Johnny Rave mostrava molt d'interès per la moda, però emfatitzava la seva heterosexualitat per tal de tranquil·litzar als lectors i lectores, deixant clar que un home també podia aficionar-se a la moda sense

⁷⁷ Baudelaire, C., & Schifino, M. (2013). *El Pintor de la vida moderna*. Madrid: Taurus, 2013, p.91.

⁷⁸ Rave, Johnny. Johnny Rave, Rave (July), 1967, p.50.

haver de ser *gay*. Aleshores, això demostra un clar prejudici social que la moda havia de ser estrictament reservada cap a l'interès femení. També caldria tenir en compte que, el fet que l'article de moda masculina fos introduït per una revista dedicada a noies adolescents, era una forma de protegir els codis de masculinitat. Així doncs, es parlava d'aquestes noves tendències en un entorn segur i femení.



Fig. 10- Rave, Johnny. Johnny Rave, Rave (July), 1967, pp.49-50.

Així mateix, en l'edició de tardor/hivern de 1969, la periodista Jessica Jessel escriu sobre les camises dissenyades per Michael Fish, dissenyador unisex. Aquestes peces podien ser portades tant per homes com per dones i seguien un estil similar a la moda del segle XIX, el *Regency Buck*. No obstant això, sempre hi havia una clara insinuació de l'heterosexualitat dels homes que portaven aquestes peces exposades. En aquesta tipologia de revistes, moltes de les seves fotografies eren protagonitzades per homes acompanyats de dones admiradores, remarcant l'heterosexualitat tant dels lectors com dels models. Cal fer esment d'això, ja que ens ubiquem en un moment en què la temença que l'home fos interessat per la moda era habitualment relacionada amb l'homosexualitat. De fet, n'hi haurà articles que cercaren d'anticipar-se a aquest enfocament i que tractaven sobre temàtiques directament relacionades amb la vestimenta, la higiene i l'homosexualitat.

5.2.2. Ascens de la feminitat i l'ambigüitat de gènere en la moda masculina:

Tot i haver-hi certa prevenció de semblar homosexual, la moda continuava evolucionant, amb la fusió d'elements cada cop més femenins. D'aquesta manera, es produí una situació de qüestionament del qual significava veritablement ser home. Una de les aportacions fou l'ascens de la moda unisex, tant per home com per dona, que afavorí en l'acceptació d'un estil més androgin especialment en l'àmbit de la cultura juvenil i la indústria de música popular. Aquest plantejament en la moda, l'unisex, fou un fenomen molt comentat per la premsa dels seixanta el qual passà a ser comú veure a models homes i dones portant les mateixes peces; des de banyadors i pijames, fins a camises, roba interior i pentinats similars.

De fet, segons l'autor Cohn, a finals dels seixanta els homes vestien amb conjunts fets de teles de seda i setí, teixits tradicionalment associats a la vestimenta femenina, mentre que les dones començaven a portar pantalons, camises i sabates més robustes. Per tant, aquestes limitacions entre la moda femenina i masculina, s'anaven integrant amb força, esdevenint en estils cada cop més similars. Juntament amb això, l'aparició de botigues de venda de roba masculina i femenina anava proliferant arreu del territori britànic, el qual reforçava la tendència unisex.

Així mateix, a causa de la forta opinió pública sobre la indiferència dels homes en la moda, sovint causà certa inseguretat en el moment de mostrar qualsevol mena d'afecte a les tendències, per por a

batejar-los com a *queer*. Mentre les dones sovint eren catalogades com a consumistes i frívols en aquesta societat capitalista, els homes de la postguerra no eren percebuts en les mateixes condicions. No obstant això, hi haurà medis que buscaran un recolzament cap a aquestes noves propostes estilístiques. Un d'aquests fou el diari *The Guardian* on l'any 1969 informava els seus lectors: "*Men are beginning to realise that they can still be men and take an interest in fashion and wear clothes that have a similar feeling and direction as women's*".⁷⁹

Tal com ens exposa l'autora Georgina Gregory, els establiments de roba unisex oferien als homes una alternativa diferent de masculinitat que no pas altres entorns que promovien una visió tradicional dels rols de gènere com els estadis de futbol o els *pubs*. Així doncs, plantejant una forma més lliure d'explorar la identitat masculina, ja que podien interactuar amb aquests espais capitalistes comprant i cuidant la seva imatge. Igualment, aquests compartien establiments amb les dones, remarcant aquesta limitació de gènere progressivament més difosa. No obstant això, caldria tenir present que aquesta propaganda de roba unisex, principalment es venia com un estil bastant masculí. De forma que, tant els homes com les dones, portaven pantalons acampanats, camises i samarretes poc formals, característics de l'estètica jove de l'època. Però, sobretot trobarem la influència femenina en els pentinats de cabelleres llargues, ondulades o amb rissos artificials.

Cal dir que, a través de l'estudi de diferents revistes, pràcticament no hi trobem homes portant vestits femenins amb l'excepció de l'edició del juliol de 1967 en la publicació *Rave*, on es presentava la *male mini skirt*. En qualsevol cas, aquesta aparició s'exposava amb un to irònic i poc seriós, reflectint encara el rebuig d'aquesta societat cap a la feminitat en la roba masculina i el travestisme. A més, per reforçar la masculinitat del model, aquest és estilitzat amb una corbata que sustenta una imatge més baronívola a més d'una postura que reproduceix una imatge hipermasculinitzada com si es tractés de compensar pel fet de portar un vestit de dona. Així doncs, no hi hagué una ruptura en la moda vinculada estrictament amb els rols de gènere fins a l'aparició de diferents artistes que formaven part de la cultura popular, influint així a les masses sobre la postura de la moda unisex.

Estem parlant de bandes com The Beatles, que ajudaren a promocionar noves formes d'interpretar la moda. En aquest cas, a inicis dels seixanta, introduïren una estètica menys agressiva i ruda, sovint vinculada amb la moda masculina, amb cabells llargs i els anomenats *Beatlesuits* (fig. 11), trages sense coll cèlebremment dissenyats per Pierre Cardin i Dougie Millings. Amb això, aquests quatre joves i lluny de refusar a les fans femenines, s'intensificà la seva popularitat, emergint la *Beatlemania*. No obstant això, a mitjans dels seixanta, aquests foren influenciats per l'estètica psicodèlica, traient l'àlbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* on apareixen en portada amb vestits brillants de seda colorits, amb tocs orientals, allunyant-se apreciablement de l'estil masculí tradicional.

Aquesta modernitat s'anava veient sovint en altres artistes que portaven camises amb volants i encaixos, pantalons de vellut, jaquetes de seda i joies. Aquestes noves tendències, clarament poc convencionals, la seva presència s'anava multiplicant en diverses *boutiques* londinenques com *Granny Takes a Trip*, *Mr. Freedom* i *Dandie Fashions* (fig. 12), botigues per on compraren artistes com John Lennon i Yoko Ono, Mick Jagger, Freddie Mercury, Elton John, entre d'altres.⁸⁰

Caldria fer esment de la icònica aparició de The Rolling Stones, vestits de dona, en el videoclip *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow* (fig. 13).⁸¹ És necessari exposar que l'androgínia que promocionava Jagger, tot i trencar amb la masculinitat tradicional, es feia des d'una visió

⁷⁹ Gregory, G. Op. Cit. p.46 (apud Walker, J. (1969) "Back to nature with a little bit of art." *The Guardian*, p.7).

⁸⁰ Ibid, p.47 (apud Cohn, N. (1971), *Today There are No Gentlemen: The Changes in Englishmen's Clothes Since the War*, p.122).

⁸¹ The Rolling Stones. (2022). *Have You Seen Your Mother*. [vídeo en línia]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=HARY3-RYy90&ab_channel=TheRollingStones

masclista, ja que a més de ser una imatge arquetípica del gènere femení, aquests no tenien interès en obrir un clima obert on homes poguessin coquetejar amb altres homes. Tot així, podríem esmentar com David Bailey, famós fotògraf i director britànic, volia que Jagger interpretés una inicial obra cinematogràfica de *Clockwork Orange*, adaptant la novel·la d'Anthony Burgess. Tant Mick com Alex, protagonista violent i carismàtic de l'argument, van esdevenir en models per als intèrprets del glam rock, amb un estil androgin, caracteritzat pel seu maquillatge, gran provocació sexual i exageració teatral.

Però, cal tenir en compte que la capital britànica es convertia en un escenari particular respecte a altres ciutats, tal com exposa l'exparella de Jagger, Marianne Faithfull en la seva autobiografia: "*In London in the late sixties there was a great honouring of the homosexual kind of life [...]. It didn't express itself overtly, it was just in the air everywhere*"⁸². Tony Visconti, productor nord-americà que treballà per David Bowie i l'agrupació T. Rex, també exposa el xoc cultural pel qual passà quan arribà a Londres:

*"I was actually seeing people walking around the streets of London looking like Austin Powers, in crushed velvet jackets and high Edwardian collars. The first time I met Brian Jones was at a Procol Harum session, and Procol Harum still looked like your average poor rock musicians. Brian walked in with French lace cuffs on his shirtsleeves and ruffed lace spilling over and jewellery - he looked like someone from a French court! I thought, Wow, these people actually dress like this! I mean, no men wore make-up in America apart from drag queens"*⁸³.

No obstant això, a mitjans dels seixanta, la cerca a l'autenticitat en els artistes continuava vigent, amb algunes excepcions com la cançó sobre el travestisme, *Lola*, de The Kinks. Aleshores, fou a partir del canvi de dècada, quan hi hagué un tomb cultural, una nova revolució enfocada en la sexualitat, la foscor i la provocació. A través d'aquestes noves inquietuds artístiques, sorgiren estrelles com Iggy Pop i Alice Cooper amb la seva estètica *glitter-punk*, completament desafiant a les normes de gènere tradicionals.

Així doncs, fou gràcies a la visibilitat de determinats artistes i la despenalització parcial de l'homosexualitat al Regne Unit l'any 1967, que relaxà l'actitud i posició general vers els homosexuals. Això impulsà la creació de locals nocturns privats dirigits principalment pel públic *queer*, on aquests tenien la llibertat de ballar i socialitzar en un entorn més segur. Caldria fer esment de la fundació l'any 1970 del Gay Liberation Front, com a senyal d'un moviment més visible i present en la defensa dels drets dels homosexuals.



Fig. 11- Beatlesuits, dissenyats per Dougie Millings. The Beatles Collection.



Fig. 12 - Martin Shard i John Crittle davant de Dandie Fashions [Fotografia]. Robert Walker, 1967.



Fig. 13- The Rolling Stones. Pel videoclip *Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow*. Peter Whitehead, 1966.

⁸² Hoskyns, B. Glam! : Bowie, Bolan and the glitter rock revolution. Great Britain : Faber and Faber Ltd, 1998, p. 12.

⁸³ Ibid.

5.3. De la brillantor a la fluïdesa de gènere: camí cap a l'estètica del Glam Rock

Tot aquest avenç cap a una moda unisex i andrògina, iniciada a partir de les tendències psicodèliques i *camp* amb artistes com Mick Jagger, un cop s'anaven visibilitzant més, foren qüestionades i rebutjades per un nou grup, els *skinheads*. Mentre els hippies defensaven l'amor, la pau i la intolerància, aquest nou col·lectiu promovia la violència i la confrontació. De fet, molts d'ells van ser acusats d'atacar a minories com als asiàtics, als homosexuals i fins i tot, als hippies, representants de roba andrògina amb teixits colorits i suaus. Els *skinheads*, en canvi, adoptaren per una estètica hipermasculina i obrera convertint-se en una forma de resistència als canvis de gènere i sexualitat en la moda. Aquesta negació sorgí a causa del fracàs de l'ideal i filosofia de l'amor lliure defensat pels hippies, conduint-hi a una major preocupació pel medi ambient, el rebuig cap al consumisme i una proclamació d'acció política. Això contrastava clarament amb l'idealisme dels seixanta on la visió era molt més individualista que no pas d'activitat col·lectiva. Tot i que els *skins* no modificaren la música pop comercial, escoltant reggae i soul, sí que reflectiren la necessitat d'una reforma entre els joves que se sentien marginats. Aquesta fou una energia també captada poc després per Marc Bolan, dels fundadors del glam rock, que entengué perfectament l'esperit post-woodstock i la necessitat de projectar un producte menys utòpic i més sexual.

Així doncs, en aquests últims anys de la dècada dels seixanta, musicalment parlant, el rock s'havia apoderat de la llibertat artística i d'expressió. No obstant això, amb el desenvolupament del rock progressiu, es reinstaurà un estil més tradicional i elitista, representant d'una imatge masculina i seriosa, deixant en segon terme l'estètica femenina i acolorida anterior. Això coincidí amb l'inici de moviments feministes com la llei de l'abortió (1967), l'accés a anticonceptius més eficaços i legalment aprovats, lleis d'igualtat salarial i de béns matrimonials (1970), la reforma del divorci el qual facilità l'accés al seu procés i, juntament amb l'alliberació gay, es generà tot un conjunt de tensions en la cultura popular britànica. De manera que, fou en aquest clima de canvis socials quan el glam rock entrà amb força amb la seva ambigüitat de gènere, molt diferent del que s'esperava dels rols tradicionals. Tot i això, cal tenir present que la dècada dels seixanta és sovint coneguda per la seva alliberació sexual, però realment aquesta llibertat tan sols beneficià als homes heterossexuals. De forma que, tant les dones com els subjectes d'altres col·lectius, no convencionals, foren ignorats per la nova modernitat. No obstant això, tant el front d'alliberació gay com el moviment d'alliberament de la dona, desafiaren el privilegi de l'heterossexualitat i la masculinitat a l'exigir la necessitat de canvis determinants en la naturalesa dels rols i actituds sexuals.

Així doncs, el glam rock sorgeix a partir d'aquesta confrontació social, trencant amb els ideals tradicionals entre l'home i la dona, esdevenint en una rebel·lió visual i musical enfront un sistema que fins ara havia exclòs a molts.

Segons Hoskyns, el creador del glam rock fou Marc Bolan l'any 1971, ja que va ser dels primers a impactar a l'espectador a través del seu maquillatge i roba cridanera en escenari. Sabem que comprava vestuari femení en local *kitsch*, *World's End*. Bolan acompanyat de Chelita, la dona de Tony Secunda, feren una volta per totes les botigues femenines de la zona. A més, va ser un moment decisiu quan Chelita l'impregnà els ulls amb maquillatge platejat (fig. 14) abans de l'actuació de *Hot Love* en el programa *Top of the Pops* que, tal com ens exposa l'autor, va ser una declaració d'intencions molt atrevida:

*"Marc claimed he'd done it purely for a laugh and thought no more about it, but at the next T Rex gig he was greeted by the sight of hundreds of beglittered fans. For thrill-starved juveniles the length and breadth of Britain, glam was born on that Thursday's 'Top of the Pops'."*⁸⁴

⁸⁴ Ibid, pp.18-19.

Es tractà d'un acte purament espontani, Bolan només cercava donar-li més personalitat i actitud a la posada en escena pop. Convertí l'escenari en un espai glamurós i diferent del que es captava en televisió. De fet, Bolan ho compara amb l'ús de perruques i maquillatge en homes durant segles anteriors, remarcant que no té per què escandalitzar perquè realment ja s'ha fet. A més, aclareix com aquest estil agradava més a les fans que no pas una estètica massa masculina. Fou l'artista qui decidí portar una jaqueta de vellut amb una boa de plomes enrotllada en el seu coll, despertant la *T.Rextasy* i a tot un públic juvenil, maquillats de purpurina. El glam rock significava crear un espectacle, tant estilísticament com musicalment parlant. Mentre que en els seixanta, els àlbums eren creats per a ser escoltats, en el glam aquests eren construïts per a ser productes visuals. Així doncs, cal tenir present que l'audiència també formà part de l'espectacle, tots vestits, convertint-se en una gran festa.

Juntament amb això, aquest gènere també és catalogat com a provocatiu, amb bandes com The Sweet (fig. 15), representada principalment per Brian Colonny i la seva cabellera rossa, amb el baixista Steve Priest, qui desafia a Robin Nash, productor de *Top of the Pops*, mentre presentaven el tema *Ballroom Blitz*. Tal com ens explica el productor de la banda, Nicky Chinn, després dels primers compassos de la cançó, Priest decidí donar l'esquena a l'espectador, mostrant així la seva jaqueta de cuir amb les paraules "FUCK YOU". Això era impermissible en un programa televisiu familiar, per això hagueren de cedir i Priest, sota pressió, va haver de treure's la jaqueta. Aleshores, amb això es podria resumir el glam rock, com a estil provocador i atrevit, però en moltes ocasions va haver d'adaptar-se als medis, encara convencionals i regits pels gustos de les masses.

També caldria mencionar, a nivell estètic, de l'única representant glam femenina, Suzi Quatro. Juntament amb els productors Chinn i Chapman, aquesta també actuà en el programa *Top of the Pops*, on encarnà a un motorista pop art a través de la seva vestimenta de cuir negre, i de vegades, daurada, portant els cabells curts i amb el baix penjat parodiant a l'aspecte arquetípic d'una estrella del rock masculina. "*I feel funny in dresses and skirts*" exposa Suzi, "*The guys in my band don't wear glitter, they're real men*".⁸⁵ Com Sweet, Quatro era purament *camp*, no la podies prendre com a intèrpret del hard rock. Tot i això, quan parlem de camp, Sweet i Suzi no podien ni comparar-se amb l'estrella més còmicament escandalosa del glam, Gary Glitter. El veritable Glitter, Paul Gadd, creà el seu alter ego amb l'ajuda del productor Mike Leander, assimilant-se a una fusió estilística entre l'estètica pantomima amb els tratges carregats d'Elvis Presley i l'excèntric personatge de ciència-ficció, Dr. Who. De fet, en paraules del productor Laurence Myers:

"If you'd asked me at the time what connection there was between Iggy Pop and Gary Glitter, I'd have said none whatsoever. But the thing that binds it all together is the androgyny, the camping it up. It's what Marc started, and what Bowie did with that. Gary may not have been androgynous, but he was certainly camping it up. I've never seen such a heterosexual group as the Sweet, but they all got into the make-up with the stars on their faces and the pouting".⁸⁶

Per tant, no es tractava precisament de música o influències musicals, sinó del *camp*, formant un espectacle purament irònic a partir de la iniciativa pròpia dels artistes. Aquests intèrprets continuaren amb l'estètica malgrat l'horror dels mànagers i les discogràfiques. Doncs, el que es convertí en glam o *glitter rock*, no esdevingué en un moviment musical, ja que aquest era bastant limitat a ser un producte summament visual.

Efectivament, l'escena musical londinenca estava controlada pels tres segells discogràfics: la GTO de Laurence Myers, la RAK de Mickie Most i la Bell Records de Dick Leahy. Fou a partir d'aquestes tres

⁸⁵ Ibid, p. 45.

⁸⁶ Ibid, p.46.

companyies que dominaven i dirigien el mercat britànic. Tot i competir, aquests col·laboraven en projectes i intercanviaven idees. A més, tal com exposa Chapman:

*"We were the people responsible for telling the kids what they were going to buy, not asking them what they wanted, but telling them, and it worked. We were like a little gang in those days, and we actually used to schedule our releases so we wouldn't interfere with each other's No. 1s".*⁸⁷

Igualment, abans de llençar una cançó, calculaven el públic precís d'aquesta, en cas que no n'hi hagués un de clar, no es publicava. Per tant, partien d'un enfocament molt calculat. A més, el que buscaven eren *hits* efímers, que es componien en quinze minuts i s'oblidaven en un interval de dues setmanes.

Alice Cooper (fig. 16) fou un altre d'aquests intèrprets catalogats dins el glam, així i tot, ha estat interrogada la seva posició en l'estil musical. Cooper no semblava un rebel adolescent, tenia un aspecte massa horrorós, motiu pel qual fou criticat per altres membres del *glitter rock*. Aquesta qüestió també fou plantejada pel productor nord-americà, Kim Fowley, en *The Old Grey Whistle Test*. Aquest considerà que Bowie era un innovador, mentre Cooper, un imitador. No obstant això, Cooper sovint ha estat subestimat com a intèrpret del glam perquè se l'ha comparat amb altres artistes que poster oferien un espectacle impactant mentre que, Miss C era massa teatral i poc creïble per a l'espectador. Així doncs, mentre podies trobar-te a Iggy Pop semiinconscient en el lavabo, els integrants de la banda de Cooper te'ls topaves maquillant-se en el camerino. Per tant, tot i l'aparent monstrositat del *frontman*, això remarca la seva professionalitat i l'espectacle perfectament planificat dels seus *shows*. Cal tenir en compte que, Cooper, mai va voler ser percebut com a travesti i, personalment, no s'atribuïen com una banda glam com en el cas de Slade o Sweet.

Una altra figura d'especial esment, tot i la inicial aportació de Bolan, i qui realment portà les rendes del glam rock, fou el seu amic i rival, David Bowie. Tornant a la seva portada de *The Man Who Sold The World* (1970), el director d'art Mike Stanford comenta: *"There was no ambiguity about it, the dress was made of creamy satin, printed with a large blue floral pattern. What was more, David's pose, with his hips provocatively tilted, one hand raised as if toying with his hair; the other elegantly extended, lightly holding a playing card, was irresistibly Feminine"*⁸⁸

Per tant, artistes com Bowie, ajudaren a trencar amb la visió del músic del rock, coquetejant amb l'homosexualitat i la bisexualitat a través de la seva androgínia extraterrestre.

Així doncs, el glam rock va ser transgressor o es va fer servir l'ambigüitat com a una estratègia comercial per a les masses? Caldria tenir cura en el moment de definir què és el glam rock, ja que normalment la cultura juvenil en l'entorn dels estudis culturals, s'han dividit entre cultura alternativa vers la cultura *mainstream*, o bé la cultura representant de la joventut en oposició a la dominant. Però, el glam no encaixa únicament en aquestes classificacions, ja que el seu focus no es basava únicament a retratar a una classe social o una generació, sinó en l'experimentació i visibilitat de la identitat de gènere. Per tant, a través de la moda unisex, es permetia certa llibertat dins la disciplina, a condició que la figura que ho portava fos heterosexual. Llavors, les crítiques marxistes de Taylor i Wall (1976), que assenyalen la frivolitat i narcisisme de la subcultura, optaren per ignorar el sexisme i homofòbia que sovint eren exclosos per altres col·lectius.

⁸⁷ Ibid, p. 47.

⁸⁸ Gregory, G. Op. Cit. p.50 (apud Gilman, and L. (1989), p.225.).



Fig. 14- Marc Bolan amb maquillatge platejat per la presentació de *Hot Love*. Top of the Pops, desembre 1971.



Fig. 15- Sweet amb els seus vestits glams cap al 1973. De l'esquerra Brian Connolly, Steve Priest, Andy Scott i el bateria Mick Tucker sostenint la guitarra.



Fig. 16- Alice Cooper, 1972.

Així doncs, la imaginació impulsada pel glam rock era més alliberador personalment que no pas l'hedonisme heterosexual que representaven les subcultures *hippies*, *mod* o del rock progressiu. Amb la seva afició per expressar narratives sobre ciència-ficció, disfresses excèntriques i maquillatge abundant, el glam rock obtingué el que la cultura dominant no assolí. És a dir, una exposició oberta i lliure del gènere més enllà del binarisme imposat. Llavors, artistes com Rod Stewart, qui adoptà elements glam en la seva vestimenta i es tallà els cabells en forma de *shag*, juntament amb músics com Elton John, es reinventaren abraçant una nova imatge basada en la porpúria i l'excés característic del glam rock. Queen fusionà el hard rock amb el glam i The Rolling Stones durant la seva gira als Estats Units (1972) i en la seva promoció per *Angie* (1973) adoptaren una estètica andrògina portant maquillatge i roba femenina. Per tant, veiem com el glamur obert i divulgat per Bolan i Bowie, s'obrí com una tendència dominant en l'escena musical britànica d'inicis dels setanta. Per això, a causa de la influència del glam, tot artista pop havia d'adoptar algun element de l'estil perquè sinó, cauria en el desfasat.

BOUWE



6. David Bowie, Ziggy Stardust:

6.1. L'arribada de David Bowie a la fama

David Bowie, veritable David Robert Jones, nasqué el 8 de gener de 1947 a Brixton, Londres. L'artista va viure una infància complicada, a més de conèixer i tenir antecedents familiars amb enfermetats mentals, i d'experimentar diverses confrontacions durant la seva etapa escolar. De fet, fou en una d'aquestes disputes on David patí una lesió que provocà una dilatació permanent en l'ull esquerre, tret icònic que caracteritza a l'artista com a un intèrpret únic.

No obstant això, durant la seva joventut s'interessà per la música i aprengué a tocar el saxo i la guitarra, instruments que emprà en diverses de les bandes que formà, cap d'elles amb èxit. Aquest fou integrant de The Konrads (1962), com a saxofonista i vocalista ocasional. Aquesta banda fou dels seus projectes inicials de certa serietat, tot i així, no transcendí. També podríem mencionar a The King Bees (1964) però esdevingué en un fracàs comercial, dissolvent així el projecte. The Manish boys (1965) fou un altre dels grups el qual en formà part i publicaren el senzill *I Pity the Fool*, seguint un estil més arrelat al blues i al soul. A més a més, l'any 1965, s'originà la banda The Lower Third, on llançaren el tema *You've got a Habit of Leaving*. Tot i això, cal esmentar la coincidència d'aquesta etapa, any 1966, amb la del canvi de pseudònim artístic per part de David Jones. Això és degut a la confusió amb el nom de l'intèrpret Davy Jones, de The Monkees. Així doncs, David Robert Jones canvià el seu nom artístic a David Bowie, començant la seva veritable carrera a partir d'aquí.

El gener de 1966, David Bowie i el seu grup inicial, The Lower Third, llançaren el senzill *Can't Help Thinking About Me*. Aquest fet fou important, ja que significà el debut de l'artista David Bowie com a compositor i cantant, a més de ser representat pel segell Pye. La cançó mostrava un estil influenciat pels *mods* i molt similar a les propostes de The Who. A més d'aquests, mostrava afinitat en la lletra i la música d'una de les bandes britàniques cèlebres del moment, The Kinks. A més d'això, caldria tenir conscient la temàtica de la cançó, ja que parla d'un jove que enyora la seva infantesa i ha estat acusat d'alguna cosa que ha avergonyit a la seva família, causant la seva fugida com a única possibilitat de començar de nou la seva vida. Per tant, observem com ja comença a tractar de personatges marginats i que no es categoritzen dins dels ideals de família per part de la societat normativa.

Però, caldria tenir en compte sobre l'estil variat en els seus primers temes com a artista, ja que agafa des d'influències de The Beatles i The Dave Clark Five, a temes similars al que proposaven The Kinks i The Who. De fet, James E. Perone identifica aquests temes inicials com a *shotgun approach*⁸⁹, és a dir, cançons sense direcció clara. De forma que, inicialment, semblava no tenir una identitat tan clara com la que nosaltres comentarem quan creà al seu alter ego, Ziggy Stardust.

Aleshores, Bowie tenia una gran capacitat en transformar-se, adaptar-se i portar al seu terreny les noves tendències culturals i musicals d'inicis dels setanta.

Poc després, Bowie tingué l'oportunitat de ser representat per un altre segell, Decca Records, inclòs en el seu segell subsidiari conegut com a Deram Records. El seu primer *single* publicat amb Decca fou *Rubber Band* i *The London Boys* en el B-side, temes molt diferents del que eren les propostes gravades el mateix any a través del Pye. De fet, *Rubber Band* fou una cançó de clara referència a la figura d'Anthony Newely, estrella de teatre musical britànic, conegut com a intèrpret amb un vibrat molt exagerat a l'hora de cantar i una pronunciació molt exagerada. Així doncs, veiem aquestes reminiscències teatrals que tant impactaren a Bowie durant la seva posada en escena glam.

⁸⁹ Perone, E. J. *Becoming Ziggy Stardust*. En Perone, E. (Ed.), *The Words and Music of David Bowie*. Westport: Praeger, 2007, p.2.

No obstant això, la principal problemàtica amb el tema és la forma en la qual cantava la cançó, ja que es convertia en una imitació directa a Newely, anul·lant qualsevol mena d'originalitat interpretativa de l'artista. A més, com a proposta musical, no tenia res a veure amb el que s'estava escoltant popularment en l'època, convertint-se en una cançó impossible d'encaixar en els gustos dels joves britànics. Respecte a *The London Boys*, no és un tema gaire agradable d'escoltar a causa del seu distanciament amb l'oient i l'estil de música popular. De fet, exposa una perspectiva contrària al que s'estava mostrant del Londres modern i cultural dels seixanta o com podem denominar *The Swinging London*. Per tant, presenta una realitat fosca de la ciutat a través de la decadència i pressió que han de viure els joves. Melòdicament, és molt abstracta per a ser una cançó pop i, per tant, massa experimental per als gustos populars. Aquesta característica representa al Bowie dels setanta, ja que tot i semblar propostes musicals senzilles, vocalment són complicades d'interpretar a causa de salts inusuals de notes i harmonies poc comuns.

Així doncs, l'àlbum publicat amb Deram no significà cap mena d'èxit comercial, dificultant el reconeixement del disc i del llançament de Bowie com a artista internacional. De totes maneres, l'àlbum demostra el desenvolupament compositiu de l'interpret, amb una evolució en les seves lletres, composicions, idees i habilitat vocal. En el cas d'algunes cançons com *Love You Till Tuesday* i *Sell Me a Coat*, Bowie si que les proposa com a cançons potencialment comercials i que podrien haver funcionat perfectament en les llistes d'èxit del 1966 i 1967, ja que mostraven similituds amb altres *hits* del moment. Així mateix, la gran dificultat de l'àlbum *David Bowie* (1967) és, un altre cop, la varietat estilística que ofereix a partir de temes divertits, a sarcàstics i foscos. Juntament amb això, proposa una gran diversitat de personatges com figures fracassades però entranyables, marginats socials, personatges reflexius i protagonistes autoritaris. L'estil musical tampoc coincidia, encara més, escoltarem des de cançons típiques pop a temes amb un ritme marcat com el vals. Altres anirien més lligades al rock i fins i tot, en trobarem propostes més melancòliques i de melodies monotemàtiques. Per això, l'àlbum no va arribar a les expectatives de Bowie quan el publicà, ja que la multitud de propostes confonia a l'espectador.

Respecte a les cançons d'aquesta primera etapa, en podríem fer esment de *Little Bombardier*, un tema sobre un heroi de guerra que es veu obligat a abandonar la seva ciutat perquè la gent considera que ha tingut un tractament inadequat i inacceptable amb infants. Cal tenir en compte que, Bowie només ens suggereix que alguna cosa ha passat, però evita que sigui una cançó molt gràfica i fúnebre. Per tant, observem un altre dels seus personatges marginats i problemàtics que l'artista valorà durant la seva etapa de Ziggy Stardust i en l'àlbum de *Diamond Dogs*.

Possiblement, el fet més important durant el seu període amb Deram fou la col·laboració amb el productor Tony Visconti, amb qui treballà posteriorment en diversos dels seus àlbums emblemàtics com *Heores*, *The Man Who Sold The World*, entre d'altres. Així doncs, de les últimes i més rellevants cançons gravades amb Deram fou *Let Me Sleep Beside You*, co-produïda amb Visconti. Gran part dels seus temes anteriors estaven inspirats pels espectacles del Music Hall i amb un ritme marcat del vals, a més de propostes pop lleugeres. Però, a partir d'aquí, Bowie fa un canvi de sentit i ens ofereix un nou plantejament, posicionant-se com un artista del rock. De fet, la producció amb Visconti també l'ajudà a obtenir un so diferent, sobretot amb l'ús de violins com acompanyants que contrasten amb els instruments de vent que abans predominaven en els seus temes. A més, caldria destacar la gravació inicial de *Space Oddity*, tema pel qual guanyà reconeixement posterior, amb Deram. Tot i això, hem de tenir en compte que aquesta tractava d'una versió molt primerenca i, per tant, tant l'instrumental com la lletra eren diferents de la definitiva. Efectivament, la podríem catalogar com una demo, ja que ni el treball vocal ni musical sonaven específicament bé. Fou en la versió final, de 1969, que guanyà una major coherència estructural i instrumental.

Llavors, un cop reconeguda la cançó, Deram aprofità l'èxit per llançar un nou àlbum l'any 1970, *The World of David Bowie*, amb l'objectiu de beneficiar-se econòmicament. En aquest, recopilaren tot un

conjunt de cançons del primer àlbum i altres gravacions que havia fet posterior, encara amb Deram. No obstant això, quan Bowie acabà amb el contracte del segell, s'inquietà per buscar nous camins creatius, passant una temporada en un monestir budista a Escòcia i s'involucrà en el món de la mimica i el teatre, aprenent de la Lindsay Kemp Mime Troupe (fig. 17). Poc temps després, Bowie també fundà el seu propi grup de mimica i d'arts experimentals, portant-lo a un nou terreny artístic, molt diferent del que estava treballant per Pye i per Deram.

Originàriament, publicat per Mercury l'any 1969, *Man of Words, Man of Music* serà reconegut amb posterioritat com a *Space Oddity*, pel fet que l'any 1972 la discogràfica RCA tornà a llançar el tema amb el nou títol. La primera cançó de l'àlbum és la que bateja el nom d'aquest, probablement de les més famoses que l'artista ha compost. La lletra narra la història de Major Tom, un astronauta encarregat d'una missió destinada al fracàs. Desde la base, la Terra, comuniquen un dilema, però el protagonista no és capaç d'escoltar el missatge. Així doncs, crea a un personatge que es perd per l'espai, al mateix temps de descriure a una figura completament aïllada del món i que no entén el que hi ha al seu voltant. D'aquesta manera, ens proposa a un dels seus primers personatges alineats i desconnectats amb la societat de segona meitat del segle XX, característica també present en l'alter ego, Ziggy Stardust. En poques paraules, *Space Oddity* es converteix en un àlbum de presentació i de veu única sobre l'artista, més que una imitació de les modes musicals del moment. A més, el tema continua mostrant aquest aspecte més teatral de l'interpret però, actuada de forma més segura i madura. Així mateix, caldria destacar que l'única cançó no produïda per Visconti fou *Space Oddity*, producte de Gus Dudgeon, cosa que demostra un distanciament de la cançó respecte a les altres que componen l'àlbum. Segons Perone, el tema en qüestió resulta ser tan bo que deixa en segon pla a la resta de cançons, que no tenen res a veure, provocant certa dificultat per mantenir-se al nivell.⁹⁰ De fet, els següents temes s'assimilen més a les propostes del músic escocès de folk psicodèlic, Donovan, gens a veure amb el caràcter espacial i modern de la cançó qui l'alçà a la fama.

De manera que, en els següents llançaments, Bowie començarà a presentar-se davant l'espectador amb alter egos i personatges purament teatrals, entre ells, Ziggy Stardust. Aquests personatges, irreals, connectaren molt amb el públic i diferenciaren a l'artista de la resta d'interprets populars de l'escena musical britànica. Respecte a l'àlbum *Man of Words, Man of Music*, a part del tema *Space Oddity*, Bowie cercava associar-se a un públic més específic, poc comercial. En aquest no tenia les idees tan clares com les que exposà durant la seva era com a Ziggy, on es presentà com una estrella d'estil, concepte i veu molt influent i poderós.

En la següent fase de la seva vida, després de *Space Oddity*, Bowie adoptà un personatge escènic, provinent d'un altre món com si es tractés d'un àlien d'aparença andrògina (fig. 18). Aquest era tan únic que fascinà a molts espectadors, ja que el que proposava era un estil molt provocador i diferent del que s'estava escoltant i interpretant davant el públic d'inicis dels setanta. De forma que, a través de la recopilació de tota una sèrie de característiques que ja eren presents durant etapes anteriors, les combinà creant un producte potent i efectiu. És en aquest moment que, ja tenia capacitat de compondre cançons pop-rock fàcils de reconèixer, promocionant-ho amb un estil teatral en escenari i exposant a tota una sèrie de personatges marginats en gran part de les seves lletres.

⁹⁰ Ibid, p.12.



Fig. 17- David Bowie, aprenent del teatre de Lindsay Kemp Mime Troupe.



Fig. 18- Ziggy Stardust, fotografiat per Mick Rock, 1973.

El disc *The Man Who Sold The World* (1971) no fou el que el convertí en qui és per a nosaltres actualment, no obstant això, significà un pas fonamental pel seu camí cap a la fama internacional. Fou en aquest àlbum quan Bowie ja comença a experimentar amb la creació d'un alter ego, un personatge bisexual i androgin en escenari, desafiant per complet les normes i estereotips de gènere. A més, comença a introduir guitarres elèctriques més potents i agressives, característiques del rock. De forma que, hi mostra un allunyament cap a l'estil folk que havia desenvolupat anteriorment. A partir d'aquest moment, les seves cançons resultaven més fàcils d'identificar i cantar pel públic, amb melodies clares i harmonies més simples. Igualment, fou en aquesta etapa quan començà a col·laborar amb músics i figures que l'acompanyaran en projectes posteriors. Primer caldria considerar la presència de Tony Visconti que, tot i *Man of Words*, *Man of Music* no va tenir gaire èxit, el productor tenia gran facilitat en donar-li una forma sonora a la música i lletres de Bowie. No obstant això, Visconti en *The Man Who Sold The World*, aconsegueix incorporar un so més directe i potent, ideal per un estil més pròxim al heavy metal el qual Bowie volia experimentar. I a més de ser productor, aquest tingué la possibilitat de tocar el baix en l'àlbum, però no en formà part de la banda posterior, The Spiders From Mars.

El baterista Mick Woodmansey, fou un altre de les figures fonamentals que participà en el projecte, aportant una habilitat tècnica, pràcticament virtuosa, al so del disc en qüestió. No obstant això, Mick Ronson esdevingué en el membre més cèlebre de la banda, a través del so intens i brillant que oferia amb la seva guitarra elèctrica. Tan sols escoltant els primers temes del disc, ja percebem un canvi d'estil musical brutal respecte a les propostes anteriors. Ja no es tracta del Bowie *Mod* de 1966, influenciant-se amb grups com The Who. Tampoc identifiquem a un Bowie folk de 1969, seguint el camí iniciat per Donovan, sinó que apareix amb una imatge completament inusual pels intèrprets de l'època. De fet, com ja s'ha mencionat, fou en aquest àlbum on es presenta com un personatge completament androgin, portant un vestit llarg de setí, assegut sobre un *chaise-longue*. Caldria destacar que, la portada fou censurada als Estats Units durant el seu llançament, demostrant el que significà la seva provocació en l'època.

Així doncs, a partir d'aquest moment, l'ambigüitat de gènere i sexual, es convertí en un component fonamental pel nou estil musical, el glam rock. De fet, els fanàtics de David Bowie i Marc Bolan

segueixen debatent sobre quin d'aquests dos intèrprets inventà el gènere en qüestió. Tot i això, cal destacar que tant Bowie com Bolan, treballaven de forma similar a través del qüestionament dels rols tradicionals de gènere. És a dir, a través de lletres que parlaven sobre fantasia i sexe, la barreja d'un rock més pesant amb un folk acústic, estils musicals anteriorment molt distants, i l'ús de maquillatge i roba poc convencional masculina. Tot i que Bolan sí que va tenir el seu èxit a la Gran Bretanya, fou David Bowie qui portà el glam rock a una escala mundial. Per tant, amb *The Man Who Sold The World*, trobarem indicis del glam, però aquest no serà un estil internacional fins a la seva aportació com a Ziggy Stardust and The Spiders from Mars.

La Mercury volia que Bowie promocionés *The Man Who Sold the World* per totes les emissores radiofòniques de l'entorn cultural i social de Hollywood. No obstant això, el que realment volia Bowie era menjar-se els Estats Units, i viure el clixé del *rockstar* basat en: sexe, drogues i *rock and roll*. De fet, la gira complí amb les seves expectatives i fou recompensat amb un primer reportatge en la revista *Rolling Stone*, escrit per John Mendelsohn: "*bellísimo, desconcertantemente parecido a Lauren Bacall*".⁹¹

A més, l'artista conegué i gaudí de la companyia de dues estrelles que col·laboraren i s'influenciaren mútuament, Iggy Pop i Lou Reed. Dues figures fonamentals del punk que començaven les seves carreres com a solistes, després d'abandonar els grups del qual formaven part. De fet, Bowie considerava que l'ídol pop definitiu seria una combinació de composicions de Reed i una personalitat d'estrella de dibuixos animats d'Iggy Pop. Juntament amb això, segons Linda Kreal, amiga de David, recorda: "*David escribía notas en una servilleta de cóctel sobre un disparatado cantante famoso que se llamaba Iggy o Ziggy*".⁹² De forma que, un cop finalitzada la gira i tornat a Beckenham, Bowie començava a parlar amb entusiasme i obsessió sobre la creació d'un personatge fictici amb un aspecte pertanyent d'un altre món, pràcticament marcià. Per tant, *The Man Who Sold the World*, coincidint la seva publicació amb la gira als Estats Units de l'any 1970, es llança a la Gran Bretanya a l'abril de 1971. De fet, aquest àlbum fou el principi d'un públic de masses per a Bowie, inventant pràcticament el concepte i estil del glam rock. Així doncs, després d'esdevenir en una figura de culte menor amb *Space Oddity*, en aquesta nova proposta, l'artista organitza una gran festa heavy metal, ple de *riffs heavys* que s'oposen als manerismes folk de *David Bowie*. Així doncs, en aquest moment, Bowie volia ser un artista reconegut com Marc Bolan, que actuava en *Top of The Pops* on despertava fasciació tant per un públic femení com masculí. De forma que, des dels seus inicis, Bowie sempre havia mostrat una ambició oculta de ser un artista reconegut mundialment. Això portà que, després del viatge als Estats Units, Ronson, Woodmansey i Bolder abandonessin la casa on vivien tots junts, Haddon Hall. Cal dir que, posteriorment, Bowie considerà que Haddon Hall i el pub Thomas À Becket, on els quatre músics es reunien per a treure cançons com *Moonage Daydream*, *Andy Warhol* i *Hang on to Yourself*, com a un punt significatiu en la seva carrera artística, on sorgí la idea de crear a Ziggy Stardust.⁹³

El següent àlbum, *Hunky Dory* (1971), Bowie començà a reinventar-se com a artista i personatge escènic, donant els seus primers passos com a Ziggy Stardust. Aquest es tracta d'un àlbum més elaborat i variat en estil. De fet, fou la cançó *Changes* la que adquirí més protagonisme entre el públic, que tot i semblar un tema fàcil de recordar, no significa que la seva proposta sigui una simple cançó pop. Encara més, trobarem tot un conjunt de lletres profundes i personals amb observacions sobre la societat, qüestions sobre sexualitat i gènere i, fins i tot, escoltarem la presència de la seva aportació com a saxofonista. Així doncs, a través de la combinació d'estructures senzilles del pop britànic dels

⁹¹ Mendelsohn, John (18 de febrer de 1971). "*The Man Who Sold The World* by David Bowie". *Rolling Stone*. Arxivat de l'original el 22 Setembre de 2017.

⁹² Standford, C. Bowie: amando al extraterrestre. Madrid: T&B, 2008, p. 72.

⁹³ Ibid, p. 74.

seixanta amb vers, tornada i pont, juntament amb lletres intel·ligents i iròniques, destacà perfectament entre els altres músics del moment.

Caldria tenir present la primera estrofa de *Changes*, on el narrador, possiblement Bowie, parla de la confusió d'haver portat a l'extrem la seva imatge pública oblidant-se de la seva vertadera identitat. Es reconeix com a un *faker*; ja que no havia trobat el seu veritable jo fins en aquest moment, passant per molts estils i etapes musicals per tal d'encaixar en la indústria musical britànica. A més, a causa de l'ambigüitat sexual que començà a mostrar en els últims projectes, s'ha arribat a la conclusió que la lletra podria simbolitzar un sortir de l'armari. No obstant això, no tenim evidència que la cançó parli específicament sobre la seva preferència sexual. Encara més, en la segona estrofa exposa el conflicte generacional entre pares i fills, criticant la posició dels adults i defensant una major llibertat d'expressió cap a la joventut. A més, aquest assumpte el referencia a través de l'envelliment de les estrelles del rock, entre elles, parla de la separació de The Beatles i la mort de Hendrix, Joplin i Morrison, reflexionant sobre com el pas del temps també afecta a les icones del rock i que, a la llarga, les persones també. Cal dir que, una particularitat de l'àlbum és el constant canvi d'enfocament en els temes que el componen, amb punts de vista completament dispars.

Podríem exemplificar-ho amb el tema *Life on Mars*, on Bowie observa la realitat frustrada i confusa a través del personatge principal, reflexionant sobre la seva situació i posició en la societat a partir d'una narració externa de l'interpret. Un altre cas és amb *Changes*, que es dirigeix directament als progenitors que representen una generació anterior a més dels músics del rock que comencen a ser oblidats, invocant la necessitat d'un canvi social i cultural en la joventut britànica. Juntament amb això, podem esmentar els temes *Song for Bob Dylan* i *Andy Warhol*, on reflexiona sobre aquestes icones populars tant per fer homenatge i criticar com examinar la seva influència.

Respecte a la figura de Bob Dylan, en aquest cas Bowie decideix imitar obertament al músic, afegint elements característics en la lletra i la veu de Dylan. Cal dir que, en aquest cas, parla de l'artista com a representant d'una generació i portaveu de temes polítics i socials, inquietud cada cop més neutralitzada per als músics de la nova escena musical. Llavors, més que imitar específicament al músic, planteja i qüestiona la direcció artística que Dylan va prendre i sobre la necessitat de disposar més artistes que defineixin i retratin la cultura pop.

Així doncs, en el cas de Warhol, n'exposa sobre les seves obres pictòriques, pantalles serigràfiques, films i performance, que capturaven la foscor de la societat capitalista i consumista contemporània. Per tant, Bowie coneixia el treball més cèlebre de l'artista pop, però sobretot admirava la seva proposta filmica i com a creador performatiu, inspirant-se completament en la producció de *Pork* (1971), representat a Londres. D'aquesta manera, *Andy Warhol* esdevé en un tema completament basat en aquesta obra interpretada en la capital britànica, remarcant-ho amb un estil folk-rock en to menor que genera un clima fosc en les estrofes de la cançó. Curiosament, poc després del llençament de *Hunky Dory*, Bowie tingué l'oportunitat de viatjar Nova York, on conegué al mateix Warhol i pogué veure in situ les obres de l'artista admirat. A més, conegué a Lou Reed, *frontman* de The Velvet Underground, i interpretà el tema *Andy Warhol* davant de l'artista a qui va dedicat i la seva comunitat. Caldria remarcar que, segons diversos biògrafs de Warhol, l'artista se sentí ofès amb la cançó perquè no estava d'acord amb la idea que la seva presència fos percebuda com "*a scream*"⁹⁴, és a dir, com a una figura ridícula i desbaratada. Així doncs, realment si analitzem la lletra, Bowie no es mostra interessat per la icona de Warhol sinó que, se sent admirat per les figures i temàtiques pel qual l'artista exposa en les seves obres.

⁹⁴ Bowie, D. Andy Warhol. Cançó: RCA. 1971.

De la mateixa manera, l'encontre entre Bowie i Reed resultà estimulants a escala creativa, ja que els dos personatges s'interessaven per aspectes més obscurs i marginals de la vida. Així doncs, col·laboraren en l'àlbum *Transformer* de Lou Reed (1972) i seguiren en contacte gràcies a l'amistat que establiren amb Iggy Pop, amb qui també tingueren l'oportunitat de cooperar en l'escena musical. No obstant això, tot i la inicial opinió crítica de l'interpret, Bowie acabaria interpretant a l'artista Andy Warhol en un film de 1996 dirigit per Basquiat. Per tant, és curiós com l'any 1971 criticaria l'excentricitat de Warhol, però anys més tard, l'acabaria interpretant portant les seves perruques blanques i estrambòtiques en pantalla.

Un altre dels temes de l'àlbum en qüestió és *Queen Bitch*, on el protagonista de la història interactua amb una *drag queen* qüestionant la seva gestualitat exagerada i manierismes, suggerint que ell mateix podria ser una *drag* més convincent i atractiva. De manera que, en cap moment coneixem amb certesa la sexualitat del personatge, deixant una interpretació ambigua sobre homosexualitat i bisexualitat cap a l'espectador.

Gran part del disc exposa un so acústic i folk, molt diferent de la proposta de *The Man Who Sold The World* i àlbums posteriors al *Hunky Dory*. Possiblement, els únics temes que ressalten de la resta són *Changes* i *Queen Bitch*, el primer es caracteritza per desenvolupar un so pop i el segon, s'aproxima perfectament a l'estil i temàtica sexual del glam rock, camí pel qual Bowie sobretot encaminà en els següents dos àlbums: *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and The Spiders from Mars* (1972) i *Aladdin Sane* (1973). El que realment destaca de *Queen Bitch* no és la lletra ni el so, sinó la interpretació duta a terme per Bowie. Podríem denominar-la com una cançó fidel al concepte *camp* a causa de la teatralitat i ironia màxima emprades per l'artista. A més, utilitza un estil imitant els clixés de la cultura i comportament *gay*, com el dramatisme, el sarcasme i l'exageració. A més, el protagonista parla des d'una perspectiva de no ser vist, amagat a través d'una finestra, mentre observa a la *drag queen* com si es tractés d'un espectador secret. Per tal de fer-ho més entenedor, podríem comparar-la amb la cançó *Daniel*, escrita per dos artistes obertament homosexuals, Elton John i Bernie Taupin. No obstant això, aquesta proposta és més subtil i sense paròdia d'estereotips. Pel que fa a la lletra, aquesta es pot interpretar des d'una relació homosexual que ha acabat, però també s'ha arribat a entendre com a una relació entre germans. Tot i això, presenta una lletra universal i de fàcil identificació tant per un públic heterosexual com homosexual sobre el dolor d'una separació. Així doncs, la gran diferència entre aquestes dues cançons és la manera en què és interpretada per als artistes. Respecte a *Daniel*, aquesta fou escrita en un moment en què Elton encara no havia exposat públicament sobre la seva sexualitat, mentre que *Queen Bitch* busca cridar, provocar i actuar aquesta homosexualitat de forma completament irònica per un artista que, amb posterioritat, confirmaria que en aquell moment era "*a closet heterosexual*"⁹⁵.

Així doncs, durant la seva etapa amb *Hunky Dory*, Bowie recollí tot un conjunt de temes que seguidament desenvolupà en àlbums més cèlebres a escala mundial. Per tant, en aquestes cançons recopila temàtiques com l'alienació, la isolació, el qüestionament de rols de sexuals i de gènere tradicionals, el rebuig i la cara més fosca de la psicologia humana. Musicalment parlant, Bowie continuava experimentant amb el folk psicodèlic de *Man of Words*, *Man of Music*, el hard rock i heavy metal de *The Man Who Sold The World*, per a retornar a un so més suau i acústic amb *Hunky Dory*. No obstant això, per a convertir-se en una estrella mundial, Bowie tan sols requeria fusionar i unificar totes les seves aportacions, convertint-se en un estil més definit i exitós en el seu pròxim llançament, *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*.

⁹⁵ Perone, E. J. Op. Cit. 25.

6.2. La construcció d'una identitat ambigua: influències, impacte i estètica:

David Bowie començà a desenvolupar i presentar-se amb una imatge andrògina i dramàtica ja a inicis dels setanta. En aquell moment, l'artista estava molt atent a les aportacions i novetats estilístiques que portava el seu amic i rival, Marc Bolan. Tot i això, Bowie mai fou un home molt *butch* sinó que ja experimentà amb una essència i estil efeminat a mesura que s'anava donant a conèixer. Conegut per *Space Oddity*, jugava amb la imatge a través de roba brillant i travestisme, tal com apareix amb un vestit femení en la portada de *The Man Who Sold the World* (fig. 19).

En aquest cas, caldria fer menció de l'Àngela, dona d'en Bowie d'aquell moment, que esdevingué en una figura clau per a la consolidació d'una imatge estilística única per a l'artista. De fet, en un concert del Roundhouse de Londres (fig. 20), actuant com a teloners de Country Joe McDonald en febrer de 1970, l'Àngela caracteritzà a tots els membres de la banda amb peces poc convencionals. Bowie fou guarnit amb un tratge brillant amb els colors de l'arc de Sant Martí, Mick Ronson com un *Gangsterman*, el baixista Tony Visconti com a *Hypeman* i el baterista John Cambridge com a *Cowboyman*.⁹⁶ Cal tenir en compte que, tot el públic que anava a veure a McDonald, generalment hippies, no s'esperava una actuació de tal exageració. Aquests no prengueren amb serietat l'espectacle muntat per Bowie, rient-se amb incredulitat de les seves disfresses. Aquesta rebuda desastrosa fou un xoc per als músics que acompanyaven a Bowie, negant-se a les novetats estètiques proposades per Angie i Bowie. Tot i això, l'interpret sentia la necessitat de continuar amb l'ambigüitat teatral amb seguretat que aquest estil visual i escandalós es convertiria en el futur de la indústria musical.

Així doncs, gràcies a Angela Bowie, l'artista experimentà amb el maquillatge i el vestuari, a més d'inspirar-se d'experiències prèvies com a actor de teatre i de mímica quan es formà en l'entorn de Lindsay Kemp. A més d'animar-lo, Angie el portava a locals nocturns molt lligats a la comunitat *queer* com el Sombrero Club, i convertiren el seu habitatge Haddon Hall en un espai artístic freqüentat per la bohèmia britànica. Tal com exposa Visconti: "*I would say Angela is just as responsible for creating glam rock as David*"⁹⁷. Per tant, cal tenir en consideració a la figura d'Angie en el moment de parlar de Ziggy Stardust, ja que ella fou qui impulsà i donà importància al treball visual i estètic de tot el projecte. De fet, foren l'Àngela i la parella de Visconti, Liz, que s'ocuparen de teixir els tratsges que els músics portaren en l'esmentat concert al Round House. Així doncs, com afirma el productor: "*And that night is probably when glam rock was born. The audience was mixed: the hippie types were booing us, but some people were fascinated. It was awkward*"⁹⁸. Cal dir que, fou en aquell mateix any quan Bowie entrà en contacte amb Tony DeFries, inicialment treballant com a advocat i que l'encarregaren per a resoldre el conflicte legal entre Bowie i el seu primer mànager, Ken Pitt. Fou a partir de 1971, quan DeFries el convencé de firmar un contracte amb l'empresa de Laurence Myers, Gem Toby Organization. Myers tenia un perfil més tradicional en la indústria musical, però res el van preparar per a l'excentricitat de Bowie i tot el seu cercle del Haddon Hall.



Fig. 19- *The Man Who Sold The World*, 1970.



Fig. 20- Roundhouse. Actuació de David Bowie amb Mick Ronson, Tony Visconti i John Cambridge, 1970.

⁹⁶ Hoskyns, B. Op. Cit. 22.

⁹⁷ Ibid, p. 23.

⁹⁸ Ibid.

De forma que, Bowie portà el seu estil androgin i carismàtic en un entorn *mainstream*, però aquest no ideà per si mateix una imatge tan estranya sinó que, com molts artistes del rock, imità i robà d'altres figures preexistents. Bowie optà per a exposar-se davant el públic amb una estètica efeminada i alienígena després de veure l'obra presentada al Londres del 1971 d'Andy Warhol, *Pork*. Warhol com a artista obertament homosexual, fou conegut per a interactuar i fundar espais on es reunien ments creatives i, sovint, representant de la comunitat *queer*. Un dels artistes d'aquest cercle fou Jayne County (fig.21), líder de la banda proto-punk The Electric Chairs, cèlebrenment coneguda com una de les primeres intèrprets del rock transgènere formant part de l'entorn de Warhol. Així doncs, ella encarnà en *Pork* al personatge Vulva Lips i tingué l'oportunitat de conèixer en *backstage* a Angie i David Bowie. Aquests establiren contacte amb el *cast* compost per County, Black Childers, Cherry Vanilla, Tony Zanetta, Geri Miller, Cleve Roller, Julia Breck i Suzanne Smith. Tanmateix, Angie buscava una nova imatge per a l'artista, de manera que decidiren veure *Pork* i interactuar amb els actors en la sala de vestuari. En relació amb això, County expressa:

*"After us, David started getting dressed up. I'd gotten the shaved eyebrows thing from [fellow Warhol superstar] Jackie Curtis, and David started shaving his eyebrows, painting his nails, even wearing painted nails out at nightclubs, like we were doing. He changed his whole image and started getting more and more freaky"*⁹⁹.

D'aquesta manera, Bowie s'inspirà tant de County com d'altres dones trans que formaven part de l'univers Warhol. Juntament amb això, County afirma la inspiració musical i estilística que Bowie seguí en el moment de crear el seu alter ego. De fet, ella confirma l'adoració que l'estrella sentia per la seva música el qual acabà enviant-li tres de les seves demos: *Man Enough to Be a Woman*, *Are You a Boy or Are You a Girl* i *Queenage Baby*. De fet, ell volia col·laborar amb County portant-la a l'estudi per a gravar tots els seus temes en forma d'àlbum, però el que acabà succeint és que petites idees d'aquests temes inicials començaren a presenciar-se en les noves propostes musicals de Bowie. De forma que, cal tenir en compte que tot i mostrar una imatge completament transgressora, Bowie continuava sent un intèrpret cisgènere que encaixava dins la indústria musical i qualsevol exageració en escenari podria ser justificada amb la idea que tot era una actuació. Així doncs, possiblement, County era percebuda com una artista massa rupturista per a ser acceptada com a estrella del pop dels setanta, només creixent musicalment en entorns marginats i alternatius. De forma que, tornem a la formulació que Bowie fou un músic molt provocador però aquest era un home heterosexual que jugava amb una estètica *queer*, molt més acceptat que no pas una figura pertanyent a la comunitat es convertís en una estrella *mainstream*.

Per això, tant Bolan com Bowie, no s'identificaven només amb l'estil femení o masculí sinó que jugaven amb l'ambigüitat d'aquests a través de la seva posada en escena. Aquesta ambivalència també s'expressà en termes musicals com en *Oh! You Pretty Things* (1971) on desafia els antics valors dels progenitors i insinua que el futur pertany a la joventut, fent referència als homosexuals a través del seu joc amb la paraula "homo" i "*homosuperior*"¹⁰⁰. Així doncs, la cançó es podria entendre com una mena de provocació amb un sentiment d'orgull *gay* i un esperit de ciència-ficció.

Encara més, caldria mencionar la seva actuació en televisió, com a Ziggy Stardust, on interpretà *Starman* en el programa *Top of the Pops* (1972)(fig. 22). Aquesta audició impactà a molts dels seus

⁹⁹ Geffen, S. Op. Cit. 33 (apud McNeil, L., McCain, G. (2016). Please Kill Me: The Uncensored Oral History of Punk, p.105).

¹⁰⁰ Bowie, D. Oh You Pretty Things. Cançó: RCA. 1971.

espectadors a causa del seu aspecte físic, és a dir, un músic prim, maquillat, amb roba llampany i amb una gestualitat provocadora. No s'havia vist un espectacle en televisió amb aquestes característiques abans, ja que Bowie portà cap a un altre nivell el que havia estat iniciat per Bolan. Ziggy anava vestit d'un tratge brillant de lúrex i uns cabells tenyits d'un vermell intens, obra de Suzi Ronson inspirant-se en l'estètica del dissenyador, Kansai Yamamoto. Tot el seu aspecte era teatral, glamurós i completament androgin mentre flirtejava amb la càmera i introduïa vocalment una inesperada referència de Judy Garland i la cançó *Over the Rainbow*. Cal tenir en compte que, Garland esdevingué en una icona *gay* del segle XX, de forma que Bowie utilitzà el tema per a connectar amb el simbolisme *queer* i fer-ho visible per aquells que ho entenien. A més, el gest afectiu de posar un braç sobre les espatlles de Ronson en plena actuació, tenia un missatge indirecte homoeròtic insòlit en els programes de televisió. Aquest gest, benintencionat per part de Bowie, desafiava per complet la cultura heterosexual dominant. Una altra d'aquestes insinuacions és la imatge que fotografià Mick Rock, fotògraf que acompanyà a l'interpret durant la seva era Ziggy Stardust, per a *Melody Maker* l'any 1972 a Oxford Town Hall, on es mostra a Bowie inclinant-se cap a la guitarra de Ronson mentre li subjectava el darrere (fig. 23).



Fig. 21- Jayne County, líder de la banda The Electric Chairs.



Fig. 22- Actuació de *Starman*, Tops of the Pops, 1972.



Fig. 23- David Bowie i Mick Ronson, fotografiat per Mick Rock, 1972.

Juntament amb això, en el febrer d'aquell mateix any, fou quan Bowie sortí de l'armari en la revista *Melody Maker*. Però, cal tenir en compte que, pocs mesos després, dues mil persones manifestaren pels carrers de Londres convertint-se en la primera marxa *Pride* del país. De forma que, a través de la figura de Bowie, portà el llenguatge glam i l'extravagància *queer* en les llars de les famílies heteronormatives britàniques, exposant la possibilitat de noves identitats que no havien arribat a ser representades a escala massiva fins ara. A més, mentre coquetejava amb la càmera, Bowie cantava "*I had to phone someone, so I picked on you*," indicant amb el dit a tots aquells joves britànics que se sentien diferents del que es plantejava en la societat normativa. Ziggy Stardust, alien bisexual i poliamorós, semblava arribar d'un altre món per a il·luminar als joves sobre la possibilitat d'una vida més divertida i menys rígida. Així doncs, el *rockstar* ajudà a trencar amb la concepció del que era *queer* en el moment, terme tradicionalment interpretat com un insult o alguna cosa negativa. De forma que, aquest joc entre el masculí i el femení, per a l'estrella, transcendeix el gènere adoptant pràcticament una condició espiritual. No obstant això, quan viatjà als Estats Units i col·laborà en el *Transformer* de Lou Reed, també s'implicà en un entorn obert sobre l'homosexualitat. A diferència de Bowie, Reed tingué una relació complicada respecte a la seva sexualitat. De fet, d'adolescent fou sotmès a teràpia d'electroxoc per a "curar-lo" de la suposada enfermetat que patia, però acabà declarant-se homosexual en els anys setanta. Reed ho presentava de forma més fosca i conflictiva, a diferència de Bolan i Bowie que es tractava d'un espectacle còsmic ple de purpurina. La veu teatral que Bowie transmetia als seus espectadors contrastava amb la capacitat vocal de Reed, gairebé

murmurada en temes com *Walk on the Wild Side* (1972), de temàtica *queer* i sexual, inspirant-se de personatges que conegué en l'entorn novaïorquès de Warhol, en la cèlebre *Factory*. D'aquesta manera, Reed amb delineador negre en portada, exposava aquesta ambigüitat però que no podríem denominar específicament com a glam rock. En relació amb això, fins i tot va rebre crítiques rebutjant l'àlbum, de poca provocació i pompositat, com en el cas de Nick Tosches: "*God knows rock & roll could use, along with a few other things, some good faggot energy, but, with some notable exceptions, the sexuality that Reed proffers on Transformer is timid and flaccid.*"¹⁰¹

Encara més, la fluïdesa sexual que arribà a definir l'entorn de *The Factory*, fou destacada pel seu líder Andy Warhol, qui encarnà la idea d'una identitat canviant i una sexualitat no tradicional. No obstant això, portava la seva personalitat artística a un nivell extrem, dificultant per complet la seva definició com a artista i persona. Així doncs, molts intèrprets imitaren aquesta forma de ser glamurosa i freda, Bowie convertint-se en un dels exemples més clars. Per a Bowie, l'escena artística de Nova York era molt més decadent i seductora que no pas a Londres. Hi havia un element de perill, tant en els films de Warhol com en les propostes de Reed, inusual en la producció artística britànica. Així doncs, Nova York mostrava un imaginari alternatiu completament diferent, protagonitzat per *drag queens* i addictes, en gran part, individus marginats que lluitaven l'homofòbia dels Estats Units. Warhol els convertí en superestrelles, sent representats per grans himnes com *Sister Ray* de The Velvet Underground. A Londres hi havia un sector més alternatiu protagonitzat per figures com Lindsay Kemp i Andrew Logan, no obstant això, no s'aproximava al que oferia l'escena novaïorquesa amb *The Factory* i el local nocturn freqüentat per artistes com Patti Smith i Robert Mapplethorpe, *Max's Kansas City*. Un altre d'aquests espais fou el *Theatre of the Ridiculous*, una companyia que promovia el teatre de l'absurd, amb actuacions catalogades com a *camp* i el *cross-gender casting* era habitual amb la interpretació d'actors poc professionals, *drag queens* o bé, altres *street stars*. Aquest local es converteix en matèria del nostre interès, ja que sabem que l'ús de purpura i maquillatge com a *statement* era usual. Tal com expressa Reed, "*I thought so much of the glam or glitter thing came from Warhol and the Theatre of Ridiculous*"¹⁰², evidenciant unes referències en la posada en escena surreal i extravagant.

Així doncs, durant la dècada dels setanta, les tàctiques que emprava David Bowie per a respondre entrevistes amb ambigüitat eren clarament inspirades per Warhol i el seu cercle. Per tant, cercava respostes poc convencionals i difícils d'interpretar, jugant plenament amb la seva imatge pública. De fet, en una entrevista de Steve Peacock per *Sounds* (1971), Bowie revelà la seva afinitat amb les tàctiques pop warholianes, denominant els seus *hits* com a "*so unserious and untogether—an art form of indifference with no permanent philosophy behind it whatsoever.*"¹⁰³ Aleshores, l'estrella mantenia l'interès del públic a l'afirmar que eren els seus alter ego qui responien a les preguntes públiques, esborrant els límits d'una identitat real i un personatge fictici. Cal tenir present que David Bowie, veritablement era un home molt tímid, però s'amagava darrere de l'ombra de l'absurditat de Ziggy. De forma que, això acabarà afectant a l'artista posteriorment, sentint la necessitat de definir la seva identitat vertadera sense fusionar-la per complet amb el personatge artístic, ja que en vida personal els límits se n'anaven diluent.

¹⁰¹ Tosches, N. (1973). *Transformer*. Rolling Stone. Consultat en: <https://www.rollingstone.com/music/album-reviews/transformer-89126/>

¹⁰² Hoskyns, B. Op. Cit. 27.

¹⁰³ Edmonson, H. Op. Cit. p. 13.

6.3. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars:*

Tothom que hagi escoltat a David Bowie sap que “*Ziggy played guitar*”¹⁰⁴, frase icònica que pertany a l'àlbum que analitzarem com a representant de l'escena musical del glam rock. Aquest disc es tracta d'un àlbum conceptual publicat el juny de 1972, interconnectant totes les cançons amb una temàtica o història comuna. De forma que, la proposta exposa al personatge fictici, Ziggy Stardust, la seva banda The Spiders from Mars i altres personatges relacionats al seu entorn com *groupies* i seguidors de l'estrella del rock alienígena. Així doncs, fa una lectura sobre temàtiques com l'alienació, la fama i la destrucció. No obstant això, la idea de *concept album* és subjectiva tal com exposa Ken Scott: “*Aunque es cierto que varios de los temas corresponden a la idea de concepto, el resto no deja de ser un conjunto de canciones que funcionan bien juntas, como todo buen álbum. El mismo David no se tomaba en serio esta historia del concepto, como mínimo en un principio (llegaría más adelante)*”¹⁰⁵. Per tant, no ens narra una història amb una linealitat convencional sinó que és una mostra d'escenes soltes i fragments de la vida i entorn de Ziggy, que manca d'un fil conductor. Això explica la gravació desordenada que es va dur a terme, encara més, *Starman* es gravà per últim a petició de la companyia RCA per a publicar-se el 28 d'abril de 1972, convertint-se en una cançó molt ben rebuda per l'oient. Per això, entenem la idea de concepte com una forma de veure vagament la imatge artística i impressionista sobre el món del *rock and roll* i el seu estil de vida, a través del protagonista de la història. D'aquesta manera, l'àlbum queda en un punt intermedi, menys esbojarrat al *Sgt Pepper's* de The Beatles i menys estructurat que *Tommy* de The Who.

Quan l'àlbum *The Rise and the Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* arribà a les botigues, fou venut amb gran èxit en el mercat, venent-se un total de vuit mil exemplars al Regne Unit durant tan sols la primera setmana. “*Bowie's first hit album and his ticket to superstardom*”¹⁰⁶ tal com explica Nicholas Pegg. De forma que, a principis del mes d'agost, Bowie i el seu equip, s'instal·laren al *Rainbow Theatre* amb el gran objectiu de preparar una posada en escena pels concerts del 19, 20 i 30 d'agost juntament amb els ballarins de Lindsay Kemp. Juntament amb això, Ken Scott fou qui s'encarregà de tota la qüestió del so, però aquest no aparegué en els crèdits de l'àlbum en qüestió, cosa que generà cert conflicte entre el mateix Bowie i el productor, causant finalment la coneixença entre l'estrella i DeFries. Tornant al *Rainbow Theatre*, els teloners eren la reconeguda banda glam, Roxy Music, que també tingueren la seva audiència, però sobretot el públic anhelava per a escoltar a Ziggy Stardust. Així doncs, totes aquestes actuacions canviaren per complet de gir en la carrera de Bowie, aproximant-lo al seu somni de conquerir el territori nord-americà. Fou en el mes de setembre que inicià una gira d'un total de vint-i-dues actuacions, amb Mick Ronson, Trevor Bolder, Mick Woodmansey i canviant al teclista Matthew Fisher per Mike Garson, integrant-se així amb els Spiders, la gira esdevingué en un èxit comercial, mentre Bowie aprofità el trajecte per a escriure tota una sèrie d'idees per al següent i últim àlbum del seu alter ego Ziggy Stardust, *Aladdin Sane* (1973).

De manera que, el que caldria remarcar és l'arribada a la fama de Ziggy en els Estats Units, convertint-se en una estrella internacional. A més, tal com hem exposat anteriorment, les propostes que Bowie llençava als espectadors eren un *collage* d'estils i influències musicals, dificultant la trobada d'un *target* concret que seguís els seus projectes. En qualsevol cas, és en aquest àlbum on l'estrella troba un so coherent de tots aquells estils musicals i artístics que havia experimentat anteriorment. De forma que, en aquest disc apareix un protagonista glam androgin fusionat amb elements metal, la influència teatral del cantant britànic Anthony Newely, el sector marginal de la

¹⁰⁴ Bowie, D. Ziggy Stardust. Cançó: RCA. 1972.

¹⁰⁵ Clerc, B. *David Bowie: La historia detrás de sus 456 canciones*. Blume, 2022, p. 140

¹⁰⁶ Pegg, N. *The Complete David Bowie*. Richmond : Reynolds & Hearn, 2002, p. 234.

societat i una proposta musical popular i *mainstream*. Per tant, el que Bowie assoleix és fusionar totes les veus i sonoritats en tan sols una unitat convertint-se en un personatge de moltes contradiccions, anticipant-se al punk rock, el qual no es popularitzaria fins a pràcticament mitja dècada posterior.

6.4. Anàlisi estètica, musical i compositiva de l'àlbum:

6.5. Portada de l'àlbum:

La portada principal de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* (fig. 24) és composta per tot un conjunt d'influències filmiques i artístiques, totes fusionades per a expressar el simbolisme de l'àlbum. Una de les temàtiques inicials és l'alienació urbana, per tant, la sensació de sentir-te desconnectat dins de la mateixa ciutat. Bowie apareix representat en petites dimensions, apartat de l'enquadrament, cosa que reforça la idea d'aïllament en l'espai que el rodeja. De fet, si comparem amb portades d'àlbums anteriors, totes donant a Bowie un major protagonisme visual, no tenen res a veure amb la nova proposta gràfica. Cal dir que, la posició de l'estrella recorda a les postures heroiques iniciant la seva missió, seguint un imaginari similar al mite del *frontier*, és a dir, l'heroi que s'endinsa en el desconegut i perillós. De forma que, podem classificar tres tipologies de frontera: la ciutat, la nit i l'espai com a fronteres. La primera, simbolitzant un entorn hostil i misteriós, com si es tractés d'un territori no explorat. La segona, representant la foscor, la por i el desconegut. La tercera, molt més lligada a l'alter ego, connecta amb la temàtica alienígena i futurista que representa Ziggy.



Fig. 24- *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*. (1972). Fotografia feta per Brian Ward en monocrom; imatge pintada a mà i l'il·lustrador Terry Pastor.

A més a més, caldria tenir present la constant referència cinematogràfica en el cartell. Per un costat, podríem tractar de la suposada influència estètica del *film noir*, un cinema dels anys quaranta i cinquanta, basat en temàtiques com l'obscuritat, l'alienació, la desesperança o la corrupció a través d'un estil visual molt característic com llums tènues, joc d'ombres i ambientació urbana. De la mateixa forma que Ziggy, en el cinema negre és habitual trobar personatges solitaris divagant pels carrers nocturns, reforçant la sensació d'un aïllament urbà. A més, a través del joc de llums com rètols de neó, ajuden a crear una estètica molt específica del *film noir*, mateixa estratègia visual emprada en la portada en qüestió. Un d'aquests films, del qual podríem considerar una possible font d'inspiració, és *I Walk Alone* (1948) de Byron Haskin (fig. 25). Podríem analitzar una de les seves escenes, on es presenta al protagonista allunyant-se de la càmera generant certa desconexió entre espectador i espai. A més, aquest sembla ser aclaparat pels edificis que el rodegen, empetitint-lo encara més en escena, i és il·luminat per un focus de llum fonamental i dramàtic, el fanal.

Bowie se'ns presenta en una ciutat nocturna, rodejat d'edificis industrials de maó i d'estil victorià, cotxes aparcats el seu costat dret, edificis alts de fons que semblen opressius i un cel ennuvolat i terra humit que suggereixen un ambient fred i que ha plogut anteriorment. També caldria destacar les llums groguenques que surten de les finestres d'alguns dels habitatges. Tot i això, la gran font de llum que il·lumina al rostre de l'estrella és un fanal, contextualitzant-nos tot el primer pla. A més de la figura de Bowie, el cartell que posa "K. WEST" destaca per complet en tota l'estructura, un gran cartell groc situat en el centre de la composició. Respecte a l'artista, aquest porta una vestimenta blava i andrògina, amb la part superior oberta, mostrant el pit. Aquest observa a l'espectador amb una posició relaxada i despreocupada, amb la cama esquerra aixecada i corbada. Hauriem de tenir en compte el contrast que es genera entre l'elegància i excentricitat cromàtica de Bowie amb el paisatge depriment i gris que ens representen, reforçant la idea d'una certa alienació del personatge respecte a l'entorn. Un altre aspecte a tenir en compte és la forma en què es presenta l'àlbum, és a dir, el títol s'ubica en el sector superior de la portada, sense cap mena de jerarquia entre els noms David Bowie i Ziggy Stardust amb el joc d'un degradat de colors que van del groc al vermell. A més, respecte al nom fictici, aquest està decorat amb petites estrelles blanques que ajuden a reforçar el significat de "Stardust". No obstant això, "The Rise and Fall" i "the Spiders from Mars" queden en segon terme a partir d'una tipografia vermella i de menor dimensió, perdent protagonisme.

A simple vista, la portada no sembla seguir els canons gràfics de 1972, de fet, l'enquadrament s'assimila amb la imatge del debut de Manfred Mann's Earth Band (1972)(fig. 26), amb els músics empetitits en la composició. No obstant això, només coincideix amb aquesta qüestió, ja que sembla mostrar una estètica d'edició digital i seguint la tendència artística de l'Op art, generant un espai irreal molt diferent al que ens ofereix Bowie amb el seu entorn realista.

Tornant a la idea d'alienació, segons el que expliquen Bridge i Watson: "*separate the self from imagination and creativity. Alienation is estrangement . . . , [and is] the experience for many urban dwellers*"¹⁰⁷ De forma que, les grans ciutats generalment poden exposar una naturalesa ambigua, ja que poden simbolitzar esperança i progrés però al mateix temps, deshumanització i pèrdua d'identitat. A més, sovint es converteixen en escenari d'un pensament utòpic sobre els ideals humans del progrés, la llibertat i la justícia, sovint practicats a través de tasques urbanístiques i arquitectòniques. Per tant, la ciutat pot connotar la il·lusió d'una vida millor, però això pot xocar amb la realitat quotidiana d'alienació urbana. De manera que, la imatge cridanera i acolorida de Bowie en contraposició a l'espai gris i hostil, podria significar aquesta dualitat entre un personatge utòpic i alienígena dins d'una ciutat fosca i depriment. Es tracta d'un home misteriós i glamurós que altera la ciutat des de dins, donant un nou significat a l'espai. De fet, Bowie venia de l'entorn dels suburbis i cerca connectar amb els joves suburbials que se senten atrapats dins d'un món que no identifiquen, veient-se obligats a imaginar realitats alternatives i extremes alternant-les entre la vida quotidiana i l'apocalíptic. Per tant, com exposa Robert Silverstone: "*The city is the lamp around which suburban moths flutter: camp, elegant, marginal and modestly dangerous, and in all of these things resolutely other than dully suburban*"¹⁰⁸. Tot i això, cal tenir present que aquesta alienació succeeix en les ciutats, molt diferent del que són els suburbis, escenari perfecte per a contextualitzar l'estrella del rock, Ziggy Stardust. Durant el dia esdevé en un espai productiu, bastat en el capitalisme i el treball. Però, un cop de nit, adquireix un caràcter misteriós i perillós, perfecte per a les minories, els marginats, els artistes i forasters. De manera que, això també esdevingué en una forma de pensar clau

¹⁰⁷ Chapman, I. (2012). "I looked and frowned and the monster was me": David Bowie's progression from mod to freak as traced through his album covers, 1967-1974, p.148 (apud Bridge, G., Watson, S. (2000). *City Imaginaries*, p.9).

¹⁰⁸ Chapman, I. Ibid. p.151 (apud Silverstone, R. (1997), p.23).

dins la tendència del glam rock, ja que reinventar-se a través de la moda i el maquillatge era una forma d'escapar de la vida quotidiana.



Fig. 25- *I Walk Alone*, de Byron Haskin, 1948.

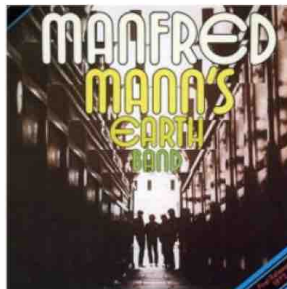


Fig. 26- Manfred Mann's Earth Band, 1972.

Igualment, l'espai exterior esdevé en una temàtica clau dins les propostes artístiques de Bowie, sent denominat com a astronauta que es llença al desconegut, explorant la ment i la identitat a través de Ziggy Stardust. Per tant, tal com expressa Ruth Padel: "[he] is the astronaut, who dares to boldly go where no man has gone before".¹⁰⁹ En la portada no podem destacar cap mena d'objecte o element que indiqui una estètica còsmica, però és cert que la vestimenta d'en Bowie podria emular als trages espacials que apareixen en films o sèries com *2001: A Space Odyssey*, *Lost in Space* o *Buck Rogers* (fig. 27). A més a més, a través del títol de l'àlbum i de les cançons com *Moonage Daydream*, *Lady Stardust*, *Starman*, etc., tots ells al·ludeixen a les estrelles i els planetes. Això ajuda a una reinterpretació de la imatge, per part de l'espectador, on Ziggy es percep més com un extraterrestre que acaba d'arribar d'un altre planeta. Juntament amb això, podríem mencionar la contraportada, on visualitzem a Bowie dins d'una cabina telefònica britànica, molt similar al *TARDIS* o màquina d'espai i temps de *Dr. Who* (fig. 28). De forma que, tornem a veure una indirecta a temàtiques relacionades amb l'espai i el món de la ciència-ficció. Hi ha qui considera la possibilitat que el mateix Ziggy, hagi arribat a la ciutat a través de teletransportar-se amb la cabina, com una figura futurista que trenca amb la quotidianitat. Per tant, l'al·lusió de *Dr. Who* també aferma la transmissió de l'alienació inculcada en la portada. *Dr. Who* és, esdevé en un extraterrestre, capità del temps, ésser no pertanyent a la Terra. Així que, l'estrella i alienígena es troba sol en aquests espais, tant físic com mental, convertint-lo en un anti heroi que busca trobar un sentit o connexió però que al final fracasa.

A més, un altre dels films que pren d'inspiració visual és *Midnight Cowboy* (1969)(fig. 29), que tracta sobre la història d'un antiheroi, per tant, una figura que no encaixa en els models de la societat i de l'heroi clàssic. La pel·lícula presenta una visió moderna del que hem mencionat anteriorment, una frontera americana com a entorn hostil i desconegut, molt similar al que ens presenta Bowie amb l'àlbum en qüestió. Però sobretot, cal destacar el film del qual mostra gran atenció, *A Clockwork Orange* (1970) de Stanley Kubrick (fig. 30), on de nou ens exposa les temàtiques d'alienació, la violència i una estètica rupturista visualment parlant. Generalment, el treball de Kubrick l'ajudaren a canviar de perspectiva vers el futur. El film en qüestió, basat en la novel·la d'Anthony Burgess, esdevingué en gran referent per a la creació estètica de Ziggy Stardust. La història es desenvolupa en un futur pròxim en la capital britànica, Londres. De fet, Bowie indicà que la vestimenta, dissenyada per Freddie Burretti, que emprà Ziggy era molt similar a la que portaven els *droogs*, joves violents de *A Clockwork Orange* que simbolitzaven la violència: "I had just seen *A Clockwork Orange* and had been galvanised not only by Kubrick's startling visualisation of Burgess's novel but also his take on

¹⁰⁹ Chapman, I. Ibid. p. 157 (apud Padel, R. (2000). *I'm a Man: Sex, gods and Rock 'n' Roll*, pp. 238-239).

functional-chic youth outfits"¹¹⁰ No obstant això, no es tracta d'una còpia exacta sinó una reinterpretació per part de l'artista sense mantenir la càrrega negativa dels personatges de Kubrick.



Fig. 27- Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey, 1968.



Fig. 28- Màquina del Temps, TARDIS.

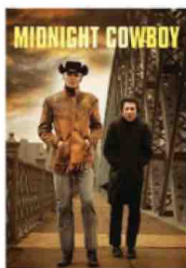


Fig. 29- Midnight Cowboy. John Schlesinger, 1969.



Fig. 30- A Clockwork Orange. Stanley Kubrick, 1971.

6.6. Lletre i significat:

Five Years, primera cançó de l'àlbum on presenta indirectament als personatges que formen part de la banda fictícia The Spiders from Mars, acompanyada per Ziggy Stardust. El tema en qüestió, ofereix un retrat d'una humanitat que està condemnada a desaparèixer en cinc anys, una Terra en destrucció amb violència pels carrers, apatia pels seus habitants i com el protagonista se sent alienat a tot el que l'envolta. De forma que, la música es converteix en una sortida, per tal d'escapar d'aquest ambient trist i depriment. Realment no tenim cap mena d'especificació sobre el perquè de cinc anys. Podrien ser els cinc anys de vida que queden pel planeta, una condemna o bé, la possible duració de Ziggy Stardust i els Spiders. Tot i això, es deixa una interpretació lliure per a l'espectador. Musicalment parlant, té un so bastant retro, trobant referències en el rock and roll lent de finals dels cinquanta, sobretot l'influenciat pel gòspel. Aquest s'identifica per ser un estil emotiu, melòdic i carregat de sentiment, amb l'ús d'un arranjament senzill però intens. A més a més, el tema utilitza la progressió clàssica I-vi-IV-V, habitualment practicada en cançons pop i rock dels cinquanta i seixanta com *Heart and Soul* i *Stand by Me*. *Five Years* no és l'únic tema d'inspiració del passat, sinó que Bowie jugarà amb la combinació de sons més clàssics amb certa modernitat dels setanta, evitant la creació de cançons antiquades.¹¹¹

Soul Love, curiosament, parla de diferents formes d'amor. En aquest període, Bowie no solia escriure sobre l'amor, sinó s'enfocava en temes com la fama, la por i l'alienació. Per tant, en aquest cas, tracta

¹¹⁰ Rock, M. Moonage daydream : the life and times of Ziggy Stardust. Nova York: Univers, 2005, p.17.

¹¹¹ Perone, E. J. Op. Cit. 27.

sobre l'amor romàntic, l'amor espiritual, l'amor com a font de dolor, l'amor ideal i l'amor superficial de forma poc convencional. A més, a través de la instrumentalització pop-jazz, l'atorga un so més lleuger i comercial que no pas els altres temes. Fins i tot, imita l'estil de veu melòdica, neta i comercial del cantant de The Monkees, Davy Jones. També incorpora una doble pista vocal, per tal de generar la sensació que canten dues persones a la vegada i omplir més en la línia vocal. L'aportació del saxo alt en aquest tema és rellevant, ja que possiblement és una de les millors interpretacions que fa l'interpret amb l'instrument a més d'una línia de percussió suau.¹¹²

Moonage Daydream, tercera pista que composta l'àlbum en qüestió. Aquesta empra unes harmonies ben marcades, a través d'una progressió descendent diatònica i melodies fàcils de recordar per a l'oient. Podríem indicar certa similitud estilística al tema *Tiny Dancer* d'Elton John en la tornada de la cançó, amb un treball vocal emocional i melòdic, però Bowie no ho expressa amb la mateixa suavitat. De fet, juga amb el so de guitarres elèctriques potents i una percussió ben marcada, especialment durant els versos i el final de la tornada. D'aquesta forma, permet originar un efecte agressiu més pròxim al rock i al glam rock. Caldria tenir en compte el nom de The Spiders from Mars, nom que fa referència a l'espai i als extraterrestres. De fet, en *Five Years* ja ens introdueixen un planeta que està al marge de la destrucció i als alienígenes. Liricament, *Moonage Daydream* tot i mostrar una línia melòdica fàcil de seguir, la lletra és bastant complexa i difícil d'interpretar, fins i tot, estranya. Aquesta va ser gravada en una primera ocasió per The Arnold Corns, un grup inicial format per Bowie l'any 1971, tot i això, serà exposada per l'artista per a reintegrar-la en l'àlbum, convertint-se en un dels temes preferits dels Spiders. Per a gravar aquesta cançó, es va requerir un total de deu tomes per a la seva consolidació en l'àlbum, ja que la repetició dels *breaks* al llarg del tema generava confusió entre els diferents músics. Respecte a la intervenció de saxo i flauta dolça, recorda vagament a la proposta *Sure Know a Lot About Love* dels Hollywood Argyles.

Quan conclou la producció de l'àlbum, el febrer de 1972, el responsable de A&R de RCA Dennis Katz, busca repetir amb el que es va fer amb *Space Oddity*; amb un single el qual s'assemblés a l'himne espacial. Volien un tema que fos capaç de motivar i captivar al públic. D'aquesta manera, Bowie escriu *Starman* que substitueix en l'últim moment a la versió de *Around and Around* de Chuck Berry, que el grup ja havia gravat pel disc. De fet, cal indicar la gran admiració de The Legendary Stardust Cowboy per part de Bowie, qui inspirà a l'artista amb la cançó en qüestió. Musicalment parlant, la tornada del tema és molt identificativa sent un dels més temes més atractius i comercials. La progressió d'acords és molt fluida i fàcil de seguir, convertint-se en una melodia agradable per a l'oient. El tema parla sobre un extraterrestre, el Starman, que considerar aparèixer entre els humans, però acaba decidint no fer-ho per a evitar pertorbar-los, adquirint així cert caràcter diví perquè arribà a la Terra temps prèviament i ara, en canvi, ens observa des de la llunyania. Segons Perone, podria haver-hi un significat doble respecte a la lletra. De fet, considera que *Starman* a més d'encarnar a un alienígena poderós, podria simbolitzar a la figura d'estrella del rock que ja no pot connectar amb la gent comuna perquè ha arribat a un altre nivell social a partir de la fama i la distància emocional. A més, tal com hem mencionat, hi va haver una actuació icònica del tema en qüestió en *Top of the Pops*, una escena fonamental de l'estètica del glam rock. De fet, en aquest cas, *Starman* sembla inspirar-se en la producció de Tony Visconti per a *Electric Warrior*, juntament amb certa al·lusió als "na-na-na" de *Hot Love* de Bolan.

La següent cançó, *It Ain't Easy*, fou escrita pel cantant americà Ron Davies, convertint-se en l'única versió en tot l'àlbum de Ziggy Stardust. Va ser gravada el juliol de 1971 amb col·laboracions com Dana Gillespie, amiga de Bowie, qui s'encarregava de fer la veu coral i Rick Wakeman, membre del

¹¹² Clerc, B. Op. Cit. 144.

grup Yes, qui participà en la línia del clavicèmbal. Tot i mostrar cert to optimista, el tema tracta sobre les inevitables esquerdes de la vida del *rockstar*, on la línia de separació entre l'èxit i el desastre és molt més fina del que sembla. De fet, a partir d'aquest tema, ens endinsa cap a una via molt més fosca que anirà creixent a mesura que escoltem la resta de l'àlbum. No tot és èxit en la vida de Ziggy, sinó ens prepara per l'arribada de certa decadència i conflictivitat. Tanmateix, el públic fictici que es narra a través de la història del projecte, idolatra a la figura de Ziggy. És més, *Lady Stardust* és un himne interpretat des del punt de vista d'un fan, sobre l'adoració cap a l'estrella com a un personatge androgín, bell i carismàtic però sense tenir en compte la seva cara més fosca i perillosa. En termes musicals, d'estructura i estil, s'assimila els èxits pop a piano d'inicis i mitjans dels setanta, representat per artistes com Elton John o Billy Joel. A més a més, està composta per un temps moderat, una base de piano i una melodia fàcil de recordar. De forma que, *It Ain't Easy* i *Lady Stardust* es converteixen en dos temes que mostren les dues cares del fenomen de Ziggy Stardust. Per una part, escoltem el conflicte intern de l'estrella i per altra, la visió externa idealitzada de l'extraterrestre per part del públic. Durant la seva presentació l'agost de 1972 en la sala del *Rainbow Theatre*, quan Bowie entrà a l'escenari per a preentar *Lady Stardust*, interpretada al piano per Matthew Fisher, just en la primera estrofa "*People stared at the make-up on his face. Laughed at his long black hair; his animal grace*"¹¹³; apareix una fotografia de Marc Bolan en la immensa pantalla de l'escenari, com a forma d'homenatge a una figura a qui admirava, però a la vegada, competia.

Star és el següent tema que comentarem, el qual presenta certa semblança a l'estil rock més retro en piano, tal com interpretava Elton John en *Crocodile Rock* i *Saturday Night's Alright for Fighting*. La lletra encaixa perfectament amb la narrativa de Ziggy, ja que parla sobre un jove amb aspiracions a transformar-se en una estrella del rock, a diferència dels seus amics que adopten camins completament diferents. Tot i això, és cert que podríem qüestionar la ubicació del respecte tema en l'àlbum, convertint-se en objecte de debat, perquè en aquest punt l'estrellat de Ziggy ja és present. Així doncs, reforça la idea d'un àlbum *collage* i no tant la d'una proposta conceptual que segueix un recorregut lineal d'un inici i un final narratiu.

Hang on to yourself és una cançó elèctrica i ràpida, avançant a la sonoritat punk, i de gran al·lusió a la figura de Marc Bolan amb temes glam com *Bang a Gong*. De forma que, el so de la guitarra, l'energia i l'actitud recorden a altres bandes com The Damned, The Sex Pistols i The Ramones. De fet, podem indicar a la figura de Glen Marlock, primer baixista de Sex Pistols, que assumí que el *riff* del reconegut tema *God Save the Queen* és una còpia de *Hang On to Yourself* de David Bowie. No obstant això, en la creació d'aquesta línia, Bowie també agafà idees de temes anteriors que no eren punk, com *Summertime Blues* d'Eddie Cochran o bé, *Your Good Girl's Gonna Go Bad* de Tammy Wynette.¹¹⁴ Respecte a la lletra, aquest tracta sobre com l'estrella busca una relació sexual i superficial amb una *groupie*, sense emocions ni profunditat. Cal tenir en compte que, aquesta temàtica s'ha vist en altres cèlebres cançons com *Star Collector* de The Monkees (1967) que parla sobre el desig i el menyspreu que sent l'artista cap a les fans; o bé, *Star Star* de The Rolling Stones (1973), cançó explícita i crítica sobre la toxicitat del sexe sense compromís en el món del rock. No obstant això, la lletra de Bowie és més simple i només centrada en el desig físic.

L'adoració que rebé l'àlbum en qüestió, en gran part fou pel tema *Ziggy Stardust*, amb una història completa en ella mateixa, facilitant-nos l'enteniment de la idea global del projecte. Generalment, les cançons que hem anat presentant fins ara, exposen temàtiques àmplies sobre la fama i la vida d'una estrella del rock. En canvi, aquesta s'especifica en Ziggy i els Spiders, contextualitzant-nos en la

¹¹³ Bowie, D. *Lady Stardust*. Cançó: RCA. 1972.

¹¹⁴ Clerc, B. Op. Cit. 146.

història a partir dels personatges, els seus noms i el seu entorn. A més, la seva posició en l'àlbum dona coherència temàtica a la resta de propostes exposades, guanyant el paper de cançó connectora de totes les idees soltes plantejades.

La penúltima cançó de l'àlbum és *Suffragette City* que, tot i no mostrar una clara relació amb el tema narratiu central, continua sent de les més reconegudes i valorades de tot el disc. En la lletra ens presenten a dos personatges, el narrador (Bowie) i Henry, dels quals desconeixem el seu tipus de relació. Ens presenta una situació, però no acaba de resoldre-la, exposant-nos un final poc clar. En aquest tema hauríem de mencionar la cèlebre expressió que es convertí en una frase emblemàtica: “*Wham Bam Thank You Ma'am*”, la qual descriu una relació sexual ràpida i sense afecte. A més, al final, el tema *Suffragette City* d'estil *rockabilly*, es converteix en un monument al *rock and roll* la qual serà pràcticament versionada per qualsevol banda de *covers* del moment. El títol es refereix a les joves britàniques que defensaren pel dret de les dones a principis del segle XX; tanmateix, el narrador sembla anunciar un lloc habitat per dones belles de moral dubtosa. Cal dir que, la cançó va ser inicialment proposada per Mott the Hoople, qui la refusà, ja que considerava que no guanyaria grans beneficis en el mercat. D'aquesta manera, Bowie la recuperà per al seu propi àlbum que sortí en la cara B del single *Starman* el 28 d'abril de 1972.

Finalment, en forma de conclusió, tenim a *Rock and Roll Suicide*, un tema ideal per a interpretar amb teatralitat i per a tancar de forma emocional els concerts de la gira *Ziggy Stardust*. El tema mostra certa melancolia en el repertori d'un artista glam rock, dirigint-se als joves desil·lusionats amb el món que cerquen en un sentit en la música. De forma que, és una cançó de salvació emocional on *Ziggy* mostra la seva presència cap als debils alienats o si volgués rescatar-los d'un possible suïcidi o abandonament. Juntament amb això, assenyala sobre la importància de la música per a aquests joves i per a l'alteritat, ja que aquesta és immortal i sempre serà present. En canvi, una estrella del rock té un principi i un final. Així doncs, busca projectar sobre la rellevància de la connexió entre el públic i la música més que amb una figura famosa. *Ziggy* acaba morint, però la música encara és viva. Si l'analitzem musicalment, aquesta també és formada a partir d'acords simples i tradicionals típics dels èxits dels cinquanta i seixanta, però amb una estructura més complexa. La cançó comença amb suavitat, com a protagonistes una veu i una guitarra acústica, assimilant-se a les propostes musicals de cabaret europees interpretades per artistes com Marlene Dietrich. No obstant això, aquí la veu és masculina i té un plantejament molt més modern. A mesura que anem escoltant, la intensitat va creixent en veu i instruments fins a arribar al clímax dramàtic i teatral, és a dir, el moment en què l'estrella ofereix ajuda al jove desil·lusionat encaminat cap a l'abisme. Amb la similitud de la coda de *I've Been Loving You Too Long* del cantant americà, la melodia de *Rock and Roll Suicide* es trenca al final als 2 min i 15 segons quan la composició puja un semitò. Aquest truc compositiu que permeté a Redding compartir la seva desanimació amb el públic, funcionà també per a David Bowie.

Així doncs, a través de l'anàlisi de *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* podem considerar-lo com el primer gran àlbum de David Bowie. Tal com hem exposat, a diferència dels seus primers projectes, aquest és el primer centrat per complet en una temàtica clara, el *rockstar*. De forma que, tots els elements temàtics i musicals van lligats a aquesta idea, formant així un àlbum de major coherència. Caldria tenir present que, tot i experimentar amb diferents estils musicals, Bowie no es dispersa de la visió global, mantenint-se perfectament en una direcció definida pel conjunt de cançons que el conformen. En comparació amb les lletres de projectes anteriors, aquí observem un treball compositiu més simple i breu, amb l'ús de rimes més estructurades i predictibles, convertint-lo en un disc d'estil accessible, directe i comercial. Juntament amb això, les melodies són clars *hooks* i resulten ser molt atractives per a l'oient, tot i que juga amb certa complexitat però sense ser-hi massa

experimental. Un altre aspecte a tenir en compte és que l'àlbum en qüestió no és el primer que s'ha catalogat com a glam rock, honor atorgat al *Electric Warrior* de T. Rex (1971), però la declaració més representativa de glam és Ziggy Stardust per la seva ambigüïtat sexual, moda extravagant i música rock energètica. De forma que, aquesta estrella fictícia connecta amb una joventut alienada, diferent i sovint, extraterrestres, que anhelien un canvi de vida social i cultural. Així doncs, tal com exposa Bowie:

*"Overall, there was a distinct feeling that nothing was true anymore and there was a distinct feeling that nothing was true anymore and that the future was not as clear-cut as it had seemed. Nor, for that matter, was the past. Therefore, everything was up for grabs. If we needed any truths we could construct them ourselves. The main platform would be, other than shoes, 'We are the future, now', and the only way of celebrating that was to create it by the only means at our disposal with, of course, a rock 'n' roll band".*¹¹⁵

De forma que, expressa com en un context de crisi en què la gent ja no confiava ni en els valors del passat ni una visió del futur, la falta d'esperança imperava en la joventut dels setanta. Per tant, es posa en dubte la idea d'un avenç cap a un futur assegurat, aproximant-se al pensament postmodern, on tot esdevé relatiu i de múltiple interpretació. Així doncs, proposa la idea de crear les nostres pròpies veritats i rebutjar les que han estat imposades. Com a resultat, l'entorn del glam es tradueix com una construcció identitària artística i de gènere completament allunyada al que s'espera socialment. Aleshores, tracta de com aquesta joventut no espera per un canvi sinó, el crea. Per això, artistes com Bowie encarnen aquest esperit jove, pel qual emprà diferents disciplines artístiques per a poder liderar aquest canvi, a través de la creativitat, la música i l'espectacle.

¹¹⁵ Rock, M. Op. Cit. 12.

7. Conclusió:

Al llarg d'aquest treball hem vist com el glam rock va emergir com una resposta radical a una sèrie de transformacions socials, culturals i generacionals que van marcar el final dels anys seixanta i començament dels setanta en el context de la Gran Bretanya. En un moment en què els joves ja no se sentien identificats amb els valors heretats de la postguerra, originant un conflicte generacional entre fills i progenitors, van sorgir subcultures que cercaven trencar amb les convencions establertes, abraçant noves formes d'expressió més lliures, híbrides i provocadores per als valors normatius. Vivint en una societat regida per l'acceleració del capitalisme i el consumisme de masses, juntament amb la influència cultural dels Estats Units a través del cinema, la música i la moda, va afavorir l'aparició d'una cultura juvenil britànica i globalitzada que trobava a l'estètica i la *performance* noves vies d'identitat i resistència.

Flavors, el glam rock apareix com una reacció oposada a la utopia *hippie*, uns ideals fallits basats en la pau i l'amor, que foren ràpidament qüestionats per als joves amb ànsia de canvi. Per tant, el glam s'aventurà per una estètica basada en l'artificialitat, la teatralitat i la provocació, creant així un nou imaginari on la imatge es converteix en el pilar màxim. Aquesta nova visió també fou impregnada en la moda, sobretot masculina, ja que els homes van començar a explorar estètiques poc convencionals i sovint associades a l'estètica femenina. D'aquesta forma, es generà un desafiament als rols de gènere i una visualització cap a altres possibles formes de masculinitat. Així doncs, en aquest moment en què la moda encara era un terreny estrictament femení, figures com Marc Bolan i David Bowie, jugaren un paper essencial en la llibertat expressiva i creativa per a molts joves que se sentien poc identificats amb els paràmetres establerts. No obstant això, cal tenir present la falta de referents femenins en el glam rock i la gran presència d'interpres homes homosexuals que, si que han estat canonitzats dins del gènere glam i, per tant, convertint-se en els únics referents. L'impacte femení en aquesta escena musical, ha estat reduït per una sola figura, Suzi Quatro, però aquesta també ha estat menyspreada i sexualitzada com a artista femenina i interpretada com una figura secundària en el glam. En conseqüència, una qüestió que hauriem de tenir en compte en el moment d'investigar i escriure sobre el glam és la necessitat d'una canonització de referents femenins com Bobbie McGee i Cherrie Vangelder-Smith que han estat oblidades i arraconades com a figures del passat.

Igualment, a partir d'aquesta imatge *camp* del glam rock, definida per Sontag, va funcionar com a eina trencadora que permeté a aquests interpres crear personatges, ficcions i discursos plenament visuals que posaven en qüestió el gènere des de la seva performativitat, tal com analitza Judith Butler. Juntament amb això, tot i que gran part d'aquests referents glam fossin homes homosexuals, d'aspecte androgin, obriren tota una sèrie d'espais segurs, possibles refugis *queer*, per a aquests adolescents que necessitaven a un referent que engegà aquesta ambigüitat amb vestits, plomes, plataformes i pentinats de colors. De manera que, aquests concerts i clubs esdevenien en zones de llibertat temporal en una societat encara molt hostil per a l'alteritat.

La figura de Ziggy Stardust, l'alter ego alienígena i bisexual de David Bowie, sintetitza moltes d'aquestes idees: des de la seva estètica andrògina i la seva narrativa *sci-fi*, fins al so liderat per guitarres elèctriques i una veu que oscil·la entre registres aguts i greus, trencant amb les estrictes divisions de gènere. L'àlbum *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars* no només va consolidar Bowie com a icona mundial, sinó que es va convertir en una obra crucial per entendre el glam rock com a fenomen artístic total. A través de la seva evolució musical i estètica, veiem com Bowie elabora la seva imatge a partir d'una xarxa complexa d'influències com el món del teatre, el

cabaret, l'escena *drag* de Warhol i l'art performatiu, que afermaren la plenitud interdisciplinària del glam rock com a espai d'experimentació i transgressió.

Per a concloure, el glam rock sorgí com una resposta evasiva i estèticament desbordant davant una realitat britànica marcada per la crisi econòmica i el descontentament social. Lluny de l'activisme i el compromís polític que caracteritzaren altres corrents musicals anteriors, el glam optà per la fantasia i la nostàlgia com a vies d'expressió. De forma que, tot i trencar amb les convencions de gènere i apostar per la teatralitat, no pretenia transformar la societat, sinó oferir una forma d'escapisme brillant i visualment poderosa. Així, el glam no sols proposa una nova sonoritat, sinó una experiència immersiva que trenca amb la idea de l'autenticitat com a base, convertint l'acte musical en una representació artística complexa i carregada de significat. Per tant, com una reacció simbòlica al malestar social que preferia la il·lusió i l'entreteniment que no pas un enfrontament directe amb la realitat.

Bibliografia tfg

Ahmed, S. (2015). *The cultural politics of emotion* (Second edition). Routledge Taylor & Francis Group.

Alexi, K. (2021). Glam “Heroines”. Gaps in Glam Historicisation from Black Self-Feminised Musicians to the Herstory of Glam Rock. *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura*, 13(2), 7–20. <https://doi.org/10.24917/20837275.13.2.1>

Auslander, P. (2006). *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. The University of Michigan Press.

Baudelaire, C., & Schifino, M. (2013). *El Pintor de la vida moderna*. Taurus.

Blakemore, E. [Erin]. (s.d.). ¿Qué fueron los 'Troubles' que perturbaron la paz social de Irlanda del Norte?. National Geographic. Recuperat de: <https://www.nationalgeographic.es/historia/que-fueron-los-troubles-que-perturbaron-la-paz-social-de-irlanda-del-norte> [Consultat: 18 de febrer de 2025].

Bradley, M. (2017). Glam Rock and Funk Alter-Egos, Fantasy, and the Performativity of Identities. *Revista De Lenguas Modernas*, (26). Recuperat de: <https://doi.org/10.15517/rlm.v0i26.29982>

Branch, A. (2012). All the young dudes: educational capital, masculinity and the uses of popular music. *Popular Music*, 31(1), 25–44. <http://www.jstor.org/stable/23325830>

Buckingham, D. (2017). *Glitter, glam and gender play: pop and teenybop in the early 1970s, Growing Up Modern: Childhood, Youth and Popular Culture Since 1945*. Recuperat de: <https://davidbuckingham.net/wp-content/uploads/2017/12/glitter-glam-and-gender-play.pdf>

Butler, J. (2007). *Gender trouble : feminism and the subversion of identity*. Routledge.

Carosso, A., Monteith, S., Kosc, G., Waldschmidt-Nelson, B., & Juncker, C. (2013). The Paradox of Re-Colonization: The British Invasion of American Music and the Birth of Modern Rock. In *The Transatlantic Sixties* (Vol. 4, pp. 122–143). transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839422168.122>

Chapman, I. (2012). “I looked and frowned and the monster was me”: David Bowie’s progression from mod to freak as traced through his album covers, 1967-1974 [Tesis de Doctorat, University of Otago]. Academia.

Clerc, B. (2022). *David Bowie: La historia detrás de sus 456 canciones*. Blume.

Cruz, N. (2016). *Cultura En Tensió: Sis propostes per reapropiar-nos de la cultura*. Rayo Verde Editorial.

Edmonson, H. (2019). *Watch That Man: Gender Representation and Queer Performance in Glam Rock* [Tesis de Doctorat, Oklahoma State University]. Open Research Oklahoma. <https://openresearch.okstate.edu/server/api/core/bitstreams/d94c95ec-1001-45ce-8a87-a0e523655f20/content>

Ewing, E. (2005). *History of 20th Century Fashion*. Londres: Batsford Ltd.

Garcia, T. J. (2019). *Las relaciones industriales en las décadas 1960 – 1970 en Inglaterra*. [Treball final de grau]. Pontificia Universidad Javeriana. Recuperat de: <http://hdl.handle.net/10554/46592>.

Geffen, S. (2020). *Glitter up the dark : how pop music broke the binary*. University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/318782>

Gregory, G. (2002). Masculinity, Sexuality and the Visual Culture of Glam Rock. *Kültür Ve İletişim*, 5 (2)(10), 35-60. Recuperat de: https://dergipark.org.tr/en/pub/kulturveiletisim/issue/71275/1144718#article_cite

Gould, J. (1956). *Elvis Presley Rises to Fame as Vocalist Who Is Virtuoso of Hootchy-Kootchy: The times looks back*. The New York Times. Recuperat de: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/partners/aol/special/elvis/early-elvis1.html> [Consultat: 22 d'abril de 2025].

Hall, S. & Jefferson, T. (2014). *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de posguerra*. España: Traficantes de Sueños

Harvey, D. (2007). *Breve historia del neoliberalismo*. España: Ediciones Akal. <https://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/49/2020/03/T08-HARVEY-Breve-historia-del-neoliberalismo-pp-11-16-45-49-183-189-1.pdf>

Horkheimer, M., Adorno, T. W., & Sánchez, J. J. (2023). *Dialéctica de la Ilustración : Fragmentos filosóficos*. (1st ed.). Trotta, Editorial S.A.

Hoskyns, B. (1998). *Glam! Bowie, Bolan and the glitter rock revolution*. Londres: Faber And Faber.

Jameson, F. (1999). *El giro cultural Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.

Jamieson, T. (2017). "My leathers fit me real nice." *Suzi Quatro on sex, drugs and rock and roll*. Scotland: The Herald. Recuperat de: https://www.heraldscotland.com/life_style/arts_ents/15415119.leathers-fit-real-nice-suzi-quatro-sex-d-rugs-rock-roll/

J. B. (1964). *Perfiles. Harold Wilson*. [Seminari]. Boletín informativo del seminario de derecho político de la Universidad de Salamanca, Salamanca, Espanya. Recuperat de: https://www.boe.es/biblioteca_juridica/anuarios_derecho/articulo.php?id=ANU-S-1964-20024700249

Marcus, G. (2005). *Rastros de carmín : una historia secreta del siglo XX*. Editorial Anagrama.

Marina, L. (2018). *Queen Bitch: David Bowie, el glam rock y la redefinición de la feminidad en las subculturas inglesas de los 70*. [Treball de fi de Màster, Universidad Complutense de Madrid]. Docta Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/14288>

Mullen, J. (2017). UK Popular Music and Society in the 1970s. *Revue Française de Civilisation Britannique*, 22(hors-série). <https://doi.org/10.4000/rfcb.1695>

Mulvey, L. (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Screen, Volume 16, Issue 3, pp. 6-18, <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>

Noble, T. (1998). Laborismo inglés: nueva política social. *Razón Y Fe*, 237(1192), 197–206. Recuperat de: <https://revistas.comillas.edu/index.php/razonyfe/article/view/19723>

Pegg, N. (2002). *The Complete David Bowie*. Richmond : Reynolds & Hearn.

Perone, E. J. (2007). Becoming Ziggy Stardust. En Perone, E. (Ed.), *The Words and Music of David Bowie* (pp. 15 - 39). Praeger.

Perone, J. E. (2008). *Mods, Rockers and the Music of the British Invasion*. Praeger.

Rave, Johnny (1967). Johnny Rave, Rave (July). Recuperat de: <https://www.worldradiohistory.com/UK/Rave-Magazine/1967/RAVE-1967-07.pdf>

Reis Filho, L. (2018). Para ser lido no volume máximo: a década de Bowie e o glam rock em Velvet Goldmine. *Rebeca (São Paulo, Brazil)*, 6(2). <https://doi.org/10.22475/rebeca.v6n2.247>

Rock, M. (2005). *Moonage daydream : the life and times of Ziggy Stardust*. Nova York: Univers.

Ronson, S. (2024). *Me and Mr. Jones: My life with David Bowie and the Spiders from Mars*. Faber & Faber.

Sontag, S. (2011). *Contra la interpretación y otros ensayos. Notas sobre Lo "Camp"*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Stratton, J. (2023). Glam rock: Youth culture, performativity and sexuality. En Bennet, A (Ed.), *The Bloomsbury Handbook of Popular Music and Youth Culture* (pp. 21-233). Bloomsbury Academic.

Stratton, J. 1986. *Why Doesn't Anybody Write Anything About Glam Rock?* Australian Journal of Cultural Studies. 4 (1): pp. 15-38.

Taylor, J. D. (2015). The party's over? The Angry Brigade, The Counterculture, and the British New Left, 1967–1972. *The Historical Journal*, 2015. p. 886.

Walker, J. (1969) "Back to nature with a little bit of art." *The Guardian* August 19: 7

Arxius de vídeo/Entrevistes:

American Masters Digital Archive (WNET). (4 de juny de 1997). *David Bowie, Lou Reed: Rock and Roll Heart* [vídeo]. <https://www.pbs.org/wnet/americanmasters/archive/interview/david-bowie/>

Bowie, D. (1977). *David Bowie Explains Ziggy Stardust* [Entrevista en vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=81H5PT7ANjc>

Bowie, D. (1977). *David Bowie on Creating Ziggy Stardust* [Entrevista en vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=nXWLu_DsvCE

Bowie, D. (1987). *David Bowie on Stardust | Blank on Blank* [Entrevista en vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IFIDXXDsxAo>

BowieArchive. (2010). *David Bowie - Ziggy Stardust Interview* [vídeo]. YouTube. <https://youtu.be/gAl1WGoKy2Y>

Carruthers, B. (Director). (2023). *Rock 'n' Roll Star!* [Documental]. Classic Rock Productions.

Mister Sussex. (13 de diciembre de 2021). *David Bowie - Live at the Rainbow Theatre, London, 1972* [vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iARDYHakmC0>

Pennebaker, D. A. (Director). (1983). *Ziggy Stardust and the Spiders from Mars: The Motion Picture* [Documental]. Pennebaker Hegedus Films.

Salvo, P., Kelsey, C. (2012, 6 de junio). *New Again: David Bowie*. Interview Magazine. <https://www.interviewmagazine.com/music/new-again-david-bowie>

Stratton, S. (Director). (2016). *Bowie: The Man Who Changed the World* [Documental]. Symmetry Entertainment.

The Rolling Stones. (2022). *Have You Seen Your Mother*. [vídeo]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=HARY3-RYy90&ab_channel=TheRollingStones

Whately, F. (Director). (2019). *David Bowie: Finding Fame* [Documental]. BBC Studios.