



SEMINARIO DE INVESTIGACIÓN DE  
GÉNERO Y ESTUDIOS CULTURALES

## Mecano: modernidad y discursos de género en el pop español de los ochenta

Mecano: modernity and gender in the Spanish pop  
of the eighties

Fecha de recepción: 06/09/2019 Fecha de evaluación: 04/10/2019

Fecha de aceptación: 26/11/2019

**Sara Arenillas Meléndez**

*Universidad de Oviedo*

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

### **Abstract:**

Mecano was a successful pop band formed by Cano brothers, José María and Nacho, and the vocalist Ana Torroja. Mecano stood out within the Spanish popular music scene due to a high level of sales and listeners, as well as for being a Spanish eighties' icon. The band began with a British-pop style, widely influenced by new wave and new romantics artists. Mecano also added *clichés* to its works associated with Spanish culture, easing the connection with the Spanish youth. The main goal of this research is to analyse how Mecano reflected new wave's discourse of modernity, which also permeated cultural phenomenon known as *Movida*. On gender issues, Mecano presented a new romantics discourse, namely, an interesting proposal that can be defined as queer, according to Jorge Pérez (2014). In the development of this research, I have used an interdisciplinary methodology that joined fields of gender studies (Halberstam), cultural studies (Grossberg) and popular music studies (Cateforis). For the analysis I have taken songs such as *No es serio este cementerio*, *Hijo de la luna* or *Mujer contra mujer*, and paying special attention to musical, textual and visual elements. Likewise, I contrasted Ana Torroja's queer gender identity proposal with Alaska's approach, also a Spanish eighties' popular culture icon. Mecano aimed to display issues such as homosexuality or female empowerment within the frame of Spanish popular music. Thus, the band articulated and reflected the political and cultural changes taking place within Spanish society at that time.

**Keywords:** new wave; *Movida*; new romantics; queer; *camp*; popular music.

### **Resumen:**

Mecano fue un grupo de pop formado por los hermanos José María e Ignacio (Nacho) Cano, y la cantante Ana Torroja, que destacó dentro de las escenas de la música popular urbana en España tanto por su éxito de ventas y su amplio número de público, como por ser uno de los iconos de los ochenta. El trío partió de una propuesta que emulaba el pop anglosa-

jón, y que más tarde absorbió clichés asociados a lo español que facilitaban la conexión y la identificación de la audiencia española con la banda. El objetivo de este artículo es analizar cómo Mecano logró plasmar en su trabajo el discurso de modernidad de la *new wave* –que permeaba el fenómeno de la Movida– y los *new romantics*, así como presentar una propuesta interesante en términos de género que Jorge Pérez (2014) ha definido como *queer*. Para ello, se ha utilizado una metodología interdisciplinar, que combina los estudios de género (Halberstam, 2008 [1998]), con los estudios culturales (Grossberg, 1992) y sobre músicas populares urbanas (Cateforis, 2011). Así, se ha estudiado el discurso subyacente en temas representativos de la banda como *No es serio este cementerio*, *Hijo de la luna*, o *Mujer contra mujer*, atendiendo a cuestiones musicales, textuales y visuales. Igualmente, se ha contrastado la propuesta de género de Ana Torroja con la de otra mujer icono de los ochenta, Alaska. Mediante un discurso *queer*, Mecano ayudó a que cuestiones como la homosexualidad o la visibilidad y el empoderamiento femenino entraran a formar parte del imaginario cultural español, ayudando a articular los cambios políticos y culturales que el país estaba atravesando.

**Palabras clave:** *new wave*; Movida; Nuevos Románticos; *queer*; camp; músicas populares urbanas.

## 0. Introducción

Mecano ha sido una de las bandas de mayor éxito de la música popular española de las últimas décadas. El trío, formado por los hermanos José María e Ignacio (Nacho) Cano, y Ana Torroja, destacó no sólo por su alto número de ventas<sup>1</sup> y su inusual recepción en países como Francia, sino también por ser uno de los iconos de los ochenta. Los comienzos de Mecano se remontan a la época de la Movida, con la que tuvo una relación en ocasiones conflictiva<sup>2</sup>, lanzando sus primeros álbumes dentro de la compañía CBS. Mecano se decantó entonces por una propuesta cercana a la de los *new romantics* (Nuevos Románticos), que provenía del Reino Unido y que tuvo otras adaptaciones al contexto español de la mano de artistas como Tino Casal. Mecano tomó rasgos que definían a los Nuevos Románticos como el exotismo *kitsch*, el futurismo o la ambigüedad de género (Rimmer, 2003). Estos elementos continuaron presentes en el discurso del trío durante su etapa con Ariola (actualmente,

---

<sup>1</sup> Así, *El Gran Musical* señalaba que en 1991 el grupo llevaba vendidos 1.200.000 elepés de *Descanso Dominical* (BMG-Ariola, 1988) en España, 400.000 en Latinoamérica y 300.000 en Francia, cifras que fueron aumentando con el paso de las décadas (Vila, 1991). Con este álbum lograron dos récord en el Libro Guinness, uno de ellos por ser el grupo español más vendedor alrededor del mundo (“Mecano: el grupo más grande”).

<sup>2</sup> La relación turbulenta de Mecano con la Movida ha sido señalada a menudo. Por ejemplo, Jorge Pérez destaca que el grupo nunca tocó en la famosa sala de conciertos *Rock-Ola*, icono del fenómeno (Prada, 2010), y que, entre otros, Fernando Márquez “El Zurdo”, líder de La Mode, declaró que «La Movida se va a la mierda cuando aparece Mecano» (Pérez, 2014: 139).

BMG-Ariola), que comienza en 1986 y termina con la disolución del grupo a mediados de los noventa.

La característica más destacada de la *new wave*, de la que los Nuevos Románticos formaban parte, era la confección de un discurso de modernidad “posmoderna”: así, «la *new wave* reflejaba el amanecer de una nueva sensibilidad musical posmoderna»<sup>3</sup> (Cateforis, 2011: 3). Mecano supo hacer suyo este discurso, convirtiéndose en una de las bandas que mejor lo articuló. En España esta modernidad fue utilizada, además, para certificar el cambio político acontecido durante la Transición (Val, 2009): una de las estrategias que mejor visibilizaba este cambio era la muestra de políticas de igualdad de género y la tolerancia hacia identidades sexuales no normativas. Así, la visibilidad y el empoderamiento de los colectivos de la mujer y de la comunidad LGTB fueron herramientas importantes de certificación de que la libertad democrática había llegado al país, y uno de los sinos de la Movida<sup>4</sup>. Mecano fue fruto y reflejo de este cambio, teniendo como integrante destacado a una mujer (Ana Torroja) y poniendo sobre la mesa, como señala Jorge Pérez (2014), una propuesta *queer* en la que se abría espacio a la representación de identidades de género no normativas.

El objetivo de este artículo es analizar el discurso de Mecano a lo largo de su carrera, atendiendo especialmente a las cuestiones de género que subyacen en él. Para ello se ha utilizado una metodología interdisciplinar, que combina los estudios culturales (Grossberg, Fouce, etc.) con los estudios sobre músicas populares urbanas (Cateforis, Pérez, McClary) y los estudios de género (Halberstam, Mira o Meyer). El trabajo se estructura en tres partes: un primer apartado, en el que se pone de manifiesto cómo Mecano articuló la modernidad posmoderna de la *new wave* y los Nuevos Románticos; un segundo, en el que partiendo del trabajo de Jorge Pérez (2014) se analiza cómo Mecano articuló una identidad *queer*; y, por último, un tercer epígrafe en el que se contraponen la estrategia de género de Alaska, que articulaba el modelo de homosexualidad camp, y de Ana Torroja, cuya propuesta estaba más cercana al *queer* de la masculinidad femenina.

## 1. Primeros pasos: modernidad posmoderna y Nuevos Románticos

Mecano se formó a comienzos de los ochenta en Madrid publicando sus primeros álbumes con el sello CBS: *Mecano* (1982), *¿Dónde está el país de las hadas?* (1983) y *Ya viene el sol* (1984). Mecano facturó entonces una propuesta que respondía a la corriente inglesa de los Nuevos Románticos, quienes formaban parte de la *new wave* (Nueva Ola)

---

<sup>3</sup> «...new wave reflected the dawning of a new postmodern music sensibility» (Cateforis, 2011: 3).

<sup>4</sup> José Manuel Lechado señala: «Los primeros *maricones* y *tortilleras* (...) que empiezan a dar la cara (...) lo hicieron precisamente como vanguardias de la Movida, constituida en un espacio social verdaderamente libre (...) La homosexualidad fue uno de los valores en alza de la Movida»(Lechado García, 2005: 62).

(Roldán, 1983; Abitbol, 1991b). Como se ha enunciado, la *new wave* se caracterizaba por articular un discurso de modernidad retro que volvía la mirada a la década de los cincuenta (la edad “moderna” del plástico) y que encajaba con el pastiche que define a la posmodernidad: por ello, a pesar de que la corriente estaba imbuida del sino posmoderno, la Nueva Ola era «abrumadoramente reconocida y etiquetada como un movimiento musical moderno, no posmoderno»(Cateforis, 2011: 5)<sup>5</sup>.

Cateforis señala que en el contexto de la *new wave* ser moderno significaba «ser joven»: tener una estética sofisticada (*fashion* o *cool*), estar «actualizado» con y vivir en el aquí y ahora del presente, y ser capaz de diferenciarse de la masa de forma novedosa —estar en la cresta de una «nueva ola» (Cateforis, 2011: 3)—. Este discurso de modernidad estaba presente en los artistas españoles de la época que pertenecían al fenómeno de la Movida<sup>6</sup> y es por esto que a menudo se denomina a ésta como la Nueva Ola española (Lechado García, 2005). Como señala Héctor Fouce, los grupos de la Movida celebraban el hedonismo, la despreocupación y lo lúdico del período de juventud (Fouce, 2006), lo que encaja con el discurso de modernidad de la *new wave* que describe Cateforis. Esta modernidad juvenil era evidente también en los primeros éxitos de Mecano, cuyas letras apelaban a la euforia de la fiesta —*Me colé en una fiesta*— o a la resaca de después del finde semana —*Hoy no me puedo levantar* (Pérez, 2014: 138-42)—. Musicalmente, la *new wave* y los Nuevos Románticos utilizaban el sintetizador como seña de identidad: éste ayudaba a la articulación de la modernidad por ser un instrumento en el que se aprecia de forma evidente el uso de la tecnología. Mecano seguían esta línea, facturando un *techno* pop sencillo, melódico yailable: así, el trío hacía un «pop electrónico» que, unido al carácter de sus letras, era percibido como «pop joven» (Roldán, 1983) —es decir, moderno.

Asimismo, los Nuevos Románticos eran una tendencia que reformulaba la esencia romántica de la huida para adaptarla al contexto de la *new wave*. Los Nuevos Románticos poseían una estética espectacular, elegante, sofisticada y llamativa, que participaba de la modernidad posmoderna de la *new wave* creando un pastiche de referencias al pasado (a la Antigua Roma —Soft Cell en *Tainted Love*—, a la época colonial —Culture Club en *Karma Chameleon*—, etc.), al exotismo de otras culturas (Adam and the Ant), y a un futuro de distopía (por ejemplo, Visage en su versión de *In the Year 2525*). El elemento que unificaba estas referencias estéticas era la evasión o huida romántica a un espacio imaginario a través de la *otredad* —del Otro futuro o pasado, del Otro de contextos geográficos ajenos, etc.—(Rimmer, 2003, 2011; Cateforis, 2011: 45-70).

---

<sup>5</sup> «...new wave is overwhelmingly recognized and labeled as a modern not a postmodern, musical movement» (Cateforis, 2011: 5).

<sup>6</sup> El término “moderno” aparece de forma recurrente en la producción de la Movida: por ejemplo, Radio Futura titularon a su primer álbum *Música moderna* (Hispanavox, 1980), mientras que Fernández Márquez “El Zurdo” publicó en 1981 un libro con el mismo nombre, *Música moderna*.

El pastiche *new romantic* es fácil de apreciar en la primera época de Mecano: así, uno de los primeros éxitos del trío, *Me colé en una fiesta* (1982), destilaba una estética marcadamente *new romantic* tanto en el video (donde los tres aparecen disfrazados de arlequines e interpretando una escena de mimo dentro de un cuadro)<sup>7</sup>, como en la portada (donde se puede apreciar a Ana Torroja con una gorguera de tul y a los hermanos Cano visiblemente maquillados) (véase siguiente Ilustración 1).



**Ilustración 1.** Portada del single *Me colé en una fiesta* (CBS, 1982) de Mecano donde se puede apreciar la estética *new romantics* de sus inicios<sup>8</sup>.

Mecano mantuvo rasgos que habían tomado de los Nuevos Románticos y la *new wave* durante su etapa en Ariola, compañía con la que lanzaron tres álbumes –*Entre el cielo y el suelo* (1986), *Descanso dominical* (1988) y *Aidalai* (1991)—. Un buen ejemplo de ello es el videoclip de *No es serio este cementerio*<sup>9</sup>, perteneciente a *Entre el cielo y el suelo*. En él, Mecano utiliza como escenario un cementerio no de personas, sino de coches –un desguace al aire libre. Mecano tenían una fascinación recurrente por la tecnología y sus connotaciones de modernidad (Pérez, 2014: 148). El coche, al igual que hacían otros grupos *techno* pop como Depeche Mode<sup>10</sup>, era utilizado por Mecano de forma similar a como lo hacían

<sup>7</sup> El videoclip no aparece recogido en la videografía oficial *Mecanografía* (2006) pero ha sido subido por varios usuarios a la plataforma *Youtube* donde puede consultarse. Por ejemplo, en: “Mecano (1982). \*ME COLÉ EN UNA FIESTA\* - MECANO - 1982 (RE-MASTERIZADO)”. *Youtube*. Accedido 5 de mayo de 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=R93vQyx2X3Y>.

<sup>8</sup> Extraída de: “Mecano - Me Colé En Una Fiesta | Releases | Discogs”. *Discogs*. Accedido 10 de junio de 2019: <https://www.discogs.com/Mecano-Me-Colé-En-Una-Fiesta/master/684680>.

<sup>9</sup> El videoclip puede consultarse aquí: “Mecano - No Es Serio Este Cementerio (Video-clip)”. MecanoVEVO. *Youtube*. Accedido 10 de mayo de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=4XXpg65qS34>.

<sup>10</sup> Depeche Mode en el videoclip del tema *Stripped*, perteneciente al álbum *Black Celebration* –lanzado, como *Entre el cielo y el suelo*, en 1986– aparecían vestidos de negro y

los futuristas italianos a principios del siglo XX: como símbolo o arquetipo del mundo moderno, así como de la velocidad, la tecnología y el progreso asociados con él<sup>11</sup>. Mecano acentúa el carácter de “cementerio” del desguace a través del énfasis en el símbolo de la cruz, que aparece en la parte superior de un coche en varios primeros planos de Ana Torroja. La cruz es un signo que vemos habitualmente en tumbas y lápidas de cementerios humanos: de esta forma, se realiza un paralelismo entre los coches del desguace o “cementerio” y la visión de una modernidad insertible o “muerta”. Asimismo, los tres miembros de Mecano aparecían en el videoclip vestidos de negro, con ropas que recordaban al vestuario de grupos de rock gótico y *afterpunk* como Bauhaus o The Cure y con el maquillaje extravagante propio de los *new romantics*. La letra añade cierto carácter lúdico a la atmósfera a través de la ironía y el desenfado: en los estribillos se señala “los muertos aquí/ lo pasamos muy bien/ entre flores de colores”, mientras el video, grabado en blanco y negro, cobra cierto color en las imágenes que lo acompañan. Vemos entonces a los integrantes de la banda bailando alegremente por el desguace, sin parecer importarles la atmósfera lúgubre que les rodea. Así, en el videoclip de *No es serio este cementerio*, Mecano combinaba la visión distópica sobre el futuro y la modernidad de los Nuevos Románticos, con el hedonismo juvenil que definía a la toda la *new wave* y la Movida.

Lawrence Grossberg señala que la esencia de la posmodernidad es nuestra conciencia de la falsedad de las imágenes o productos culturales en los que invertimos, así como nuestra insistencia en enlazarnos emocionalmente a ellos aun teniendo conocimiento de su inautenticidad (lo que da lugar a una “auténtica inautenticidad”) (Grossberg, 1992). En el videoclip de *No es serio este cementerio* Mecano trata el ideal del mundo moderno de “tecnología igual a progreso” (personificado en el coche) de forma suspicaz: la tecnología –automovilística, o de otra índole–también puede quedar obsoleta y convertirse en un objeto que no sólo no “progresa” más hacia adelante, sino que se convierte en un residuo cuya eliminación puede quedar estancada (como los coches en un desguace). El trío ejerce, así, una crítica velada a este ideal, al tiempo que participa de él rodeándose de sus iconos: el coche o el concepto de modernidad también puede quedar obsoleto y convertirse en “basura” (en un ideal “inauténtico”), en el que, no obstante, nos sigue resultando deseable y divertido invertir.

El escepticismo propio de la posmodernidad hacia los grandes relatos (como el de la modernidad y el progreso ligado a la tecnología) ayudó a que Mecano y otros grupos de la época pudieran articular discursos de

---

con cazadoras de cuero rompiendo un coche y otros objetos, como la televisión, icono de la modernidad.

<sup>11</sup> Así, el *Manifiesto Futurista* publicado por Filippo Tommaso Marinetti en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1909 proclamaba: “...el esplendor del mundo se ha enriquecido de una belleza nueva: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras, con su vientre ornado de gruesas tuberías, parecidas a serpientes de aliento explosivo y furioso... un automóvil que parece correr sobre metralla es más hermoso que la *Victoria de Samotracia*”.

género que se desviaban del hegemónico. Tanto los Nuevos Románticos como la *new wave* daban visibilidad a estrategias de género que no concordaban con el heteropatriarcado, como la androginia (Japan, Soft Cell, Culture Club, etc.) o el situar a la mujer en posiciones de poder o de igualdad (The Human League, Blondie, B-52's, etc.) La androginia estaba presente en esta época de Mecano en la imagen de sus integrantes masculinos, que aparecían a menudo visiblemente maquillados. Asimismo, Ana Torroja tenía un aspecto andrógino, con el pelo corto «a lo *garçon*» (Pérez, 2014: 142), y normalmente aparecía situada de forma sobresaliente en el centro de las fotografías y de los planos de los vídeos: con ello, se subrayaba su importancia dentro del grupo, destacándola por encima de sus compañeros varones (véase Ilustración 1). Estos discursos alternativos de género (la androginia y la visibilidad y el empoderamiento de la mujer) encajaban no sólo con la otredad de los Nuevos Románticos, sino también con la modernidad que permeaba la *new wave*: se percibían como nuevos y “actualizados” a los tiempos de progreso que creían estar-se viviendo. Resulta comprensible, pues, que Mecano se convirtiera en una de las bandas más asociadas con los “modernos” años ochenta en España –como prueba el éxito que tuvo décadas después el musical *Hoy no me puedo levantar* (Fouz-Hernández, 2009)– ya que sus estrategias sonoras, textuales y visuales respondían con eficacia al discurso de juventud y modernidad que dominaba la época.

## 2. Segunda etapa: exotismo, narratividad y *queer*

A mediados de los ochenta se produjeron cambios en el seno de Mecano que propiciarían el comienzo de una nueva etapa. Por un lado el traspaso señalado a Ariola; por otro, el peso compositivo que hasta entonces había recaído en mayor medida en Nacho Cano pasó a manos de su hermano José María (Adrados, 2011, 2019). Una de las características señaladas por la crítica a favor del estilo de composición de José María Cano era la facilidad que éste tenía para crear microrrelatos a través de las canciones. Ello suponía una novedad y favorecía la legitimación de Mecano como grupo de pop para un público adulto, que no buscaba ya la escucha lúdica y festiva sino la reflexión a través de la lectura de historias. Así, Rafael Abitbol señalaba en *El Gran Musical* que con el cambio de compañía el trío: «cambia también su imagen consiguiendo dar un salto de la adolescencia loca y salvaje, algo inconveniente y temporal, a la madurez característica de un grupo sin fecha de caducidad aparente» (Abitbol, 1991b: 26). Diego A. Manrique también celebraba en *Rockdelux* la labor compositiva de José María Cano: para él, José María Cano había logrado compatibilizar «la vocación comercial» con «creaciones de inmensa sutileza de cantautor de primera», lo que unido al «rigor digital» de su hermano Nacho hacía de Mecano «un grupo proteico», que ejemplarizaba «las peculiaridades de la resurrección del pop español en los ochenta» (Manrique, 1989).

En esta segunda etapa Mecano explotó la alteridad del exotismo – la huida hacia el Otro de otra cultura– que era una parte importante del

discurso de los Nuevos Románticos. Por ejemplo, en *Dalai Lama* Mecano utilizó la imaginería del budismo asociado con Asia y con la espiritualidad de la India y sus países adyacentes. En otros casos, la “otra” cultura era la procedente de la etnia gitana, que se asocia habitualmente con Andalucía y España. Así, clichés sonoros asociados a “lo español” como la rumba o la cadencia andaluza están presentes en canciones emblemáticas de Mecano como *Una rosa es una rosa* o *Hijo de la Luna*: José María Cano señalaba que *Hijo de la luna* tenía «un aire muy español, a lo Albéniz o Falla, que me fascina. Ese toque español tipo concierto de Aranjuez es algo que en el extranjero nos identifica mucho» (Abitbol, 1991a: 11).

*Hijo de la Luna* pertenece a *Entre el cielo y el suelo* y es una de las canciones más representativas de Mecano. El tema refleja tanto el exotismo ligado a lo hispano andaluz que impregnaba parte de la producción de Mecano, como la inclinación de José María Cano a escribir pequeñas historias en forma de canción. La letra de *Hijo de la Luna* cuenta la historia de una mujer casada de etnia gitana que pide ayuda a la Luna para que la ayude a concebir un hijo. Gracias a la Luna, la mujer da a luz a un niño, aunque no gitano, sino albino. Ello hace que su marido (gitano, como ella) sospeche que ha tenido relaciones con otro hombre, por lo que la asesina. La Luna se hace cargo entonces del cuidado del niño, reduciendo su figura (menguando) para hacerle una cuna donde acostarse: de esta forma, la canción narra literalmente un relato o cuento que explica de forma fantástica un fenómeno natural (las diferentes fases de la Luna).

En términos armónicos musicales, el giro exótico se encuentra en el uso de la cadencia andaluza en los estribillos: es una cadencia andaluza en Sol # menor (dominante del tono en el que se desarrolla la canción, Do# menor) (véase Ejemplo 1). Como apunta García Gallardo, la cadencia andaluza es un estereotipo sonoro que incluso los no versados en teoría o educación musical pueden evocar «pues se ha convertido en un tópico al que recurre cualquier música fácil que pretenda sonar andaluza» (García Gallardo, 2014: 108)<sup>12</sup>.

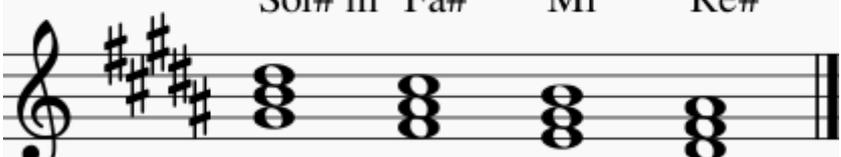
---

<sup>12</sup> Con respecto a la utilización del andalucismo en discursos culturales puede consultarse: ALONSO, Celsa. “En el espejo de los ‘otros’: andalucismo, exotismo e hispanismo”. En *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*, Celsa Alonso et al. (eds.), 83–103. Madrid: ICCMU, 2010.

Modelo (en La m)

	La m	Sol	Fa	Mi
				
	I	VII	VI	V

Hijo de la Luna (en Sol# m)

	Sol# m	Fa#	Mi	Re#
				
	I	VII	VI	V

**Ejemplo 1.** Modelo de cadencia andaluza aportado por García Gallardo (2014) (arriba) y la cadencia andaluza en Sol# menor sobre la que Mecano construye los estribillos del tema *Hijo de la luna* (abajo).

Los clichés ligados a lo español eran un material que tenía especial cabida en el discurso de los Nuevos Románticos ya que no solamente encajaba con la inclinación de éstos por la *otredad* del exotismo, sino que en su transformación metonímica España=Andalucía= flamenco/ lo gitano caían en la falsedad y la estereotipación, rozando el *kitsch*. El *kitsch* era un elemento importante dentro del discurso de la *new wave* y los Nuevos Románticos debido a que a través de la articulación de un “*kitsch* autoconsciente” (Kleinhans, 1994) o irónico –que enlazaba con la mencionada “auténtica inautenticidad” de la posmodernidad– estos artistas podían poner en cuestión los límites entre la alta y baja cultura, y sus vínculos socioculturales, incluido el de género<sup>13</sup>. No era el caso de Mecano, ya que lo que buscaba el grupo con esta estrategia era recoger las connotaciones de “pureza”, autenticidad y espontaneidad e inspiración “natural” que se asocian con el cliché de lo español ligado al flamenco. De hecho, José María Cano explicaba que para la rumba que incluyó en *Aidalai* había «ido a beber de las fuentes», es decir, había utilizado «músicos de flamenco» que no estaban: «acostumbrados a la disciplina de estudio, (...) tocan y cantan de oído según la inspiración de cada momento» (Abitbol, 1991a: 11).

<sup>13</sup>Por ejemplo, Marc Almond en el videoclip de *Desperate Hours* aparece vestido de torero (Hawkins, 2009), un icono que usaron también otros como Paco Clavel (en la portada de *Pequeños éxitos, grandes canciones*) o Fabio McNamara (en su actuación con Pedro Almodóvar en la *Edad de Oro*) para presentar un discurso de género ambiguo.

Otro ejemplo de microrrelato en forma de canción de José María Cano es *Cruz de navajas*, perteneciente a *Descanso dominical*. La letra de *Cruz de navajas* relata la crisis de una pareja que finaliza con el enfrentamiento entre dos hombres (marido y amante) por la posesión de la mujer (la esposa adúltera). Las historias de *Hijo de la Luna* y de *Cruz de navajas* tienen en común la inclusión del adulterio como el origen del conflicto conyugal, así como la representación de una masculinidad cercana al modelo hegemónico estudiado por autores como Connell (2005 [1995]): en ambas canciones el hombre termina imponiendo su ley y control sobre la mujer a través de la violencia física. Lo novedoso de la propuesta de Mecano es que, teniendo a una mujer como cantante –es decir, como miembro que daba “voz” a los relatos– se evita la identificación de ella con los personajes femeninos de ambas historias. Esto se logra gracias, por un lado, a la presentación del relato en tercera persona –lo que pone distancia entre los sujetos (masculinos y femeninos) que están dentro de la historia y el narrador (Ana), que la relata desde el exterior– y, por otro, a la ausencia de pronombres y elementos textuales que indiquen el género del narrador (lo que permite el intercambio de papeles entre el autor, José María Cano, y el intérprete, Ana Torroja).

Para Jorge Pérez (2014, 142-48), que Ana Torroja diera voz a letras que, aunque compuestas por hombres, permitían la ambigüedad y el intercambio de papeles entre ella y sus compañeros infundía cierto matiz *queer*<sup>14</sup> al discurso de Mecano. Susan McClary en *Feminine Endings: Music, gender and sexuality* toma como referencia los estudios de Teresa de Lauretis para explicar cómo las connotaciones de género implícitas en la estructura de la narración literaria pueden aplicarse al sistema musical tonal, cuyo mecanismo esencial es el diálogo entre la producción de tensión y relajación (McClary, 1991: 12-17). Así, el héroe de la tradición narrativa Occidental, independientemente del contenido de las historias, es entendido en términos masculinos, mientras que el obstáculo que debe superar y sobre el que gira el relato (el Otro que debe subyugar, domesticar o purgar) –que en términos musicales, significaría la resolución en una cadencia “masculina” o “normal” (McClary, 1991: 9-10)– es «morfológicamente femenino» (De Lauretis en: McClary 1991, 14). Así, la forma en que se estructuran y desarrollan los textos –en el sentido lineal de presentación/ tensión u obstáculo/ resolución– no sería totalmente neutral y tendría implicaciones en términos de género.

---

<sup>14</sup>La llamada teoría *queer* absorbe las tesis de filósofos como Foucault o Judith Butler. A finales de los ochenta, el término *queer* comenzó a usarse en oposición a la dicotomía gay/ lesbiana, ya que se consideraba que ésta enfatizaba “lo natural” y que era concebida desde la hegemónica subjetividad burguesa. Frente a la unicidad, la estabilidad y la permanencia, lo *queer* oponía la multiplicidad, la diversidad, la inestabilidad y el cambio para desmitificar lo considerado “natural”/ “normal”. Así, “*queer*” puede traducirse al español no sólo como “maricón” o “bollera”, sino también como “desviado”, “raro”, “torcido” o “anormal”. La inclinación a lo diverso y múltiple del *queer* hace que tenga un carácter transversal, por lo que atiende no sólo a cuestiones del ámbito sexual sino también a aquellas relacionadas con la etnia, la clase o la edad, que también median en los procesos de jerarquización de la sociedad heteronormativa (Spargo, 2004; Córdoba, 2005).

Los microrrelatos de Mecano en *Hijo de la Luna* y *Cruz de navajas* no sólo estaban compuestos por un hombre, José María Cano, y seguían las pautas armónicas habituales, sino que tenían un tipo de estructura narrativa lineal que presentaba claramente una introducción, un nudo y un desenlace: por ejemplo, *Hijo de la Luna* comienza con la característica frase «...cuenta una leyenda», y finaliza describiendo el fenómeno al que da explicación el cuento<sup>15</sup>. En este sentido, parte del potencial *queer* de Mecano se hallaba en el hecho de que una mujer, Ana Torroja, se convirtiese en el narrador visible de las historias de José María Cano, que seguían una estructura claramente lineal de confrontación y resolución: de esta forma evitaba no sólo convertirse en el Otro “femenino” del relato, sino que se adueñaba de la posición del narrador “masculino” exterior, omnipotente y ubicuo. Mediante esta estrategia, Torroja construía una identidad que denotaba cierta ambigüedad y que podría considerarse *queer*, al tiempo que se empoderaba al situarse en una posición de control y de lucidez. En este sentido Diego A. Manrique apuntaba: aunque Ana Torroja «parece un mero vehículo para los Cano (...) tiene la inteligencia necesaria para hacer suyas sus ocurrencias», demostrando «dignidad» en su escenificación de letras «pensadas y escritas en masculino» (algo «perverso», que le resultaba atractivo) (Manrique, 1989).

Judith Halberstam señala que la masculinidad se construye alrededor de la idea de lo natural o real («simplemente es»), y se opone a lo femenino, que encaja dentro de lo artificial o falso. Así, el propio concepto de masculinidad entraría en conflicto con cualquier tipo de connotación de artificio o de *performatividad*: «si la masculinidad se identifica con `lo natural´ y con los hombres de forma necesaria, entonces no puede ser imitada (...) lo no performativo es parte de lo que define la masculinidad del hombre (...)» (Halberstam, 2008 [1998]: 261). Ana Torroja es presentada en el videoclip de *Hijo de la Luna* ligada, no a la mujer gitana víctima de violencia machista, sino al personaje de la Luna, que, aunque habitualmente se asocia con lo femenino y la mujer, proviene de la naturaleza. Ello se hace especialmente evidente en las últimas imágenes del video, donde la figura de Torroja aparece fusionada con la de la Luna que mengua<sup>16</sup> (véase Ilustración 2).

---

<sup>15</sup> La última estrofa señala: “Y las noches que haya luna llena/ será porque el niño esté de buenas. /Y si el niño llora/menguará la luna/ para hacerle una cuna”.

<sup>16</sup> El videoclip puede consultarse en: “Mecano - Hijo de la Luna (Videoclip)”. MecanoVEVO. Youtube. Accedido 12 de julio de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=OwGG5fX7bxY>



**Ilustración 2.** Fotogramas extraídos del videoclip de *Hijo de la Luna* donde se puede ver la identificación de Ana Torroja con el personaje de la Luna.

Mediante esta estrategia Mecano consuman, por un lado, su elisión de la identificación de la cantante del grupo con el Otro débil y “femenino” (como la mujer-víctima) y, por el otro, “naturalizar” la feminidad de Ana Torroja al identificarla con la Luna. Esto, sumado a la apropiación que realiza de la narratividad de Jose María Cano, hace que Ana Torroja construya una identidad *queer*, en la que la feminidad es articulada en la forma en que normalmente lo hace la masculinidad: entendiéndose no como un discurso construido culturalmente, sino como un fenómeno biológico, procedente de la naturaleza, tan espontáneo y auténtico como el imaginario flamenco que evocan las cadencias andaluzas. En términos de género, esto podría suponer un empoderamiento, ya que al absorber el discurso de la masculinidad Ana Torroja obtenía legitimación –como puede apreciarse en las declaraciones señaladas de Manrique– al tiempo que esquivaba las connotaciones negativas de la feminidad sin tener que renunciar a ella.

### 3. Alaska y Ana Torroja: camp, *queer* y masculinidad femenina

A menudo se ha señalado en la información acerca de Mecano que el público español estuvo dividido durante un tiempo entre los partidarios de ellos y de otro icono de los ochenta: Olvido Gara, conocida por el nombre artístico de «Alaska». Marcos Gendre apunta: «en una época [los ochenta] donde ser fan de un grupo de estrellas del pop estaba dictaminado por la herencia del `Beatles o Stones´, Mecano y Alaska partieron a la juventud española en dos» (Gendre, 2019). De forma similar, Grace Morales, autora de *Mecano 82. La construcción del mayor fenómeno del pop español* (2013), señala: «Ahora [2013] puede parecer pintoresco pero entonces, cuando yo era una adolescente, o eras de Alaska y los Pegamoides o eras de Mecano» (Prieto, 2013). Por su parte, Víctor Lenore cree que, aunque «el conflicto más encarnizado» en los inicios de la Movida fue el que enfrentaba a Mecano con Alaska y los Pegamoides, «hoy parece claro que apenas había diferencias entre sus apuestas estéticas» (Lenore, 2018: 87). No obstante, como veremos a continuación, la oposición entre estas dos propuestas sí tenía cierto sentido puesto que, a pesar de que tanto Ana Torroja como Alaska eran un ejemplo de visibilidad y empoderamiento femenino, sus discursos diferían en puntos importantes.

La propuesta de Alaska giraba en torno a la articulación de una performance que encajaba con el modelo de homosexualidad camp (Arenillas, 2018). El camp tiene como eje central la articulación de un artificio irónico que se vale del estereotipo de lo femenino como lo superficial, lo falso o mascarada, para mostrar a través de la ambigüedad y la androginia que, como señala Judith Butler (1990), el género es un acto de performance (Cleto, 1999; Mira, 2004: 25-27; Meyer, 1994). Halberstam señala que el camp es difícilmente adaptable al travestismo y a la masculinidad femenina asociada con las lesbianas, ya que su énfasis en el artificio, lo performativo y el doble sentido entra en conflicto con la articulación de la masculinidad (2008 [1998]: 264-65): así pues, el modelo de homosexualidad camp habría permitido a Alaska poner en marcha un discurso de género que, aunque ambiguo, se asociaría con un modelo de homosexualidad masculina. De esta forma, podría decirse que Alaska *performaba* una masculinidad no normativa, que no sólo la empoderaba, sino que la convertía en reflejo e icono del colectivo LGTB, y en especial de la comunidad gay.

Por el contrario, como hemos apuntado en el análisis de *Hijo de la Luna*, la identidad de género de Ana Torroja hacía propios de la feminidad elementos característicos de la masculinidad (la relación del género con lo natural o biológicamente dado, la forma de presentar las historias, etc.) Esto hizo que, al contrario que Alaska, Mecano articularan una especie de feminidad *queer* que encajaba bien con la inversión del género que se presupone en la homosexualidad femenina, y que tiene su reflejo más claro en la masculinidad femenina estudiada por Halberstam (2008 [1998]). Así, Mecano articularon en su famoso tema *Mujer contra mujer* un modelo de homosexualidad no ligado al colectivo homosexual de los hombres, sino al de las mujeres.

*Mujer contra mujer* fue incluida en *Descanso Dominial* (BMG-Ariola, 1988) y lanzada al mercado francés con la traducción *Une femme avec une femme*, donde permaneció ocho semanas en las listas de éxito (Vila, 1991). La canción narra la historia de amor entre dos mujeres, lo que, en aquel momento, resultaba original, ya que no sólo abordaba la homosexualidad, sino que lo hacía desde el lado femenino. Ana Torroja señalaba:

No ha habido problemas particulares [con *Mujer contra mujer*] ni en España ni en Latinoamérica. En cambio, curiosamente en Francia, ciertos temas son tabús y a nadie se le ocurre tocarlos. Allí y en Estados Unidos, que es donde parece que la gente es más liberal, es donde más se sorprendieron de que esta canción la cantáramos así, sin ningún problema. Recuerdo que hicimos una entrevista para una revista de lesbianas y las tías dándonos las gracias por haber tratado este tema y haberlo hecho de una manera tan delicada (Ana Torroja en: Abitbol, 1991c: 7).

Como señalamos, gran parte del componente *queer* de Mecano se hallaba en las letras. En el caso de *Mujer contra mujer*, el texto de la canción dejaba entrever de forma sutil y “delicada” la relación amorosa entre dos mujeres. Así, el tema comenzaba: “Nada tienen de especial/ dos mujeres que se dan la mano./ El matiz viene después/ cuando lo hacen por debajo del mantel”. En este sentido, José María Cano declaraba: «no quería resultar escandaloso ni seminarista. El tacto era fundamental» (Abitbol, 1991c: 7).

En el plano musical *Mujer contra mujer* llamaba la atención por la introducción no del sintetizador, como era habitual en Mecano, sino del piano. El piano es un instrumento que posee un perfil o *display* femenino al, por un lado, haber sido uno de los instrumentos más usados por las mujeres en el ámbito doméstico –gracias a lo cual se asocia con un ambiente íntimo, de confesión y de complicidad– y, por el otro, al poseer la capacidad de generar y hacernos entender una amplia gama de sentimientos gracias a su versatilidad dinámica –lo que culturalmente se relaciona con la empatía y la emocionalidad del género femenino. Además, al contrario que el sintetizador, el piano es un instrumento que no precisa para su funcionamiento de la mediación de la tecnología, un campo que habitualmente asociamos con el hombre (Auslander, 2006: 164-65; Green, 2001 [1997]).

Las imágenes del vídeo de *Mujer contra mujer*<sup>17</sup> refuerzan la atmósfera de sinceridad, delicadeza, pureza y naturalidad proyectada por el piano y por la letra, al utilizar el color blanco de forma reiterada en el decorado y en el vestuario de los personajes femeninos que aparecen (véase Ilustración 3). Este blanco nos remite a la inocencia, lo virginal y puro, y enlaza con la alegoría de paz y libertad que anuncia la paloma que aparece en la letra de los estribillos<sup>18</sup>. El ambiente doméstico y de intimidad que evoca el piano y la sutileza del texto es igualmente subrayado mediante la visualización de imágenes que suponemos grabadas en un espacio interior, privado y de reclusión, ubicado detrás de una verja blanca. Estos fotogramas detrás de la verja se contraponen con los de la naturaleza exterior que se entrevé a través de un agujero: un prado verde en el que tumbarse y mirar al cielo azul en libertad (véase Ilustración 3).

---

<sup>17</sup>El videoclip puede consultarse aquí: “Mecano - Mujer Contra Mujer (Videoclip)”. MecanoVEVO. Youtube. Accedido 20 de mayo de 2019: <https://www.youtube.com/watch?v=wVSA2CEIQ7U> .

<sup>18</sup>La letra del estribillo señala: “Quién detiene palomas al vuelo,/ volando a ras de suelo,/ mujer contra mujer.”



**Ilustración 3.** Fotogramas extraídos del videoclip de *Mujer contra mujer* donde pueden observarse cuestiones comentadas como el énfasis en el color blanco o la verja que conforma el escenario principal.

La *otredad* de la homosexualidad implícita en la letra se ve reforzada por la aparición en escena de niños de raza negra (véase Ilustración 3). Inconscientemente consideramos a estos niños como procedentes de países subdesarrollados: inocentes y pacíficos (como el blanco y la paloma), pertenecientes a una cultura ajena (como la que puede percibir un heterosexual en la comunidad homosexual) y desfavorecida (como el género femenino en un sistema patriarcal). Esta asociación lesbianismo/ niños en situación de exclusión nos mueve a empatizar con este Otro “débil” (el niño y las mujeres), que necesita de nuestro cuidado y comprensión.

Halberstam señala que mientras que el travestismo en los hombres implica artificio (que es inherente a la feminidad en el retrato que hace de ella el patriarcado), el de las mujeres se construye en torno a la denotación de naturalidad (que, como apuntamos, es fundamental para la articulación de la masculinidad). Mientras que las *drag queen* subrayan con sus conscientemente artificiales performance camp el carácter de construcción del género, la masculinidad femenina de los *drag king* busca precisamente lo contrario, ocultar y eludir cualquier elemento que pueda desvelar la condición de disfraz de su discurso (Halberstam, 2008[1998]: 257-92). De esta forma, para Halberstam el travestismo femenino de los *drag king*, aunque posee un componente de subversión que encaja con lo *queer* de la masculinidad femenina, no así con el modelo de homosexualidad camp. La propuesta de Mecano en *Mujer contra mujer*, aunque sub-

raya elementos que culturalmente están categorizados como femeninos (el blanco virginal, el piano, la emocionalidad, la empatía con el otro, el intimismo, la debilidad de quien es víctima de una situación de injusticia, etc.) éstos están dispuestos con el objetivo de proyectar la imagen de homosexualidad “natural”, no construida ni creada culturalmente, sino surgida de forma “espontánea” e inocente. La articulación de la homosexualidad que hacen, por tanto, Mecano en *Mujer contra mujer* encaja más con el *queer* de la masculinidad femenina que asociamos con la homosexualidad entre mujeres, que con el travestismo masculino del modelo camp que proponen las *drag queen*, y que es el que se hallaría en la propuesta de Alaska. Este discurso encajaba con la estrategia que el trío llevaba poniendo en marcha desde sus inicios: la presentación de una feminidad empoderada, que se libera o sale del armario (traspasa la verja para tumbarse en la hierba fresca –como hace Nacho Cano al final del videoclip de *Mujer contra mujer*, véase Ilustración 3–) a través de la inclusión de un discurso *queer* que articula lo femenino según los patrones que sigue la masculinidad (hace ver que tanto su homosexualidad como su feminidad inherente a su condición de mujer son naturales).

La diferente estrategia de género de Alaska y de Mecano tenía consecuencias en lo que concernía a su articulación de la autenticidad y su adquisición de legitimidad, lo que ayuda a entender la exclusión que en ocasiones se ha hecho de Mecano del círculo de la Movida.

Víctor Lenore señala que Alaska y sus seguidores criticaban a menudo a Mecano aludiendo a una supuesta «falta de autenticidad» (Lenore, 2018: 87). El mundo del rock tradicionalmente se ha asociado con una audiencia masculina y conserva parámetros que encajan con la masculinidad hegemónica (como la demostración de rebeldía o agresividad). Por el contrario, el ámbito del pop normalmente se ha relacionado con una audiencia femenina. En este sentido, Norma Coates señala que el rock es una metonimia de la autenticidad y la masculinidad, mientras que el pop lo es del artificio, lo inauténtico y lo femenino (Coates, 1997: 51-52). Aunque esta oposición ha sido matizada por autores como Simon Frith (2001) o Susan Fast (1999), nos puede servir como guía para entender el caso que nos ocupa. La *new wave* era una actualización del espíritu rebelde y de independencia del punk (rock) que absorbía la estrategia *warholiana* de utilización de los medios de comunicación de masas (habitualmente relacionados con la comercialidad del pop) (Cateforis, 2011: 2). Alaska era un ejemplo de ello, ya que inició su carrera en el grupo de punk *Kaka de Luxe*, que fueron lanzados por la independiente Chapa Discos. Esto no fue así en el caso de Mecano, quienes desde el inicio ficharon por multinacionales (CBS y Ariola) y quienes, además, como recuerda Lenore, «cometían el pecado de hablar con respeto y agradecimiento del equipo de la discográfica» (Lenore, 2018: 88-89). De este modo, mientras que el proceso de conversión del punk (rock) en *new wave* (“pop”) sí fue claro para la audiencia en Alaska, no en Mecano, hacia quienes incluso

se llegó a presuponer cierta aversión por parte del colectivo punk<sup>19</sup>. De hecho, Alaska comenzó insertando su propuesta en corrientes del rock – en el punk con Kaka de Luxe, en el rock and roll con Loquillo en *El ritmo del garaje*, etc.– mientras que Mecano siempre permanecieron ligados al pop.

La masculinidad camp que Alaska *performaba*, a pesar de valerse del artificio para generar ambigüedad se insertaba bien dentro del masculinizado discurso del rock que permanecía latente en la herencia punk de la *new wave*, lo que ayudaba a su legitimidad. Mientras, la feminidad *queer* de Ana Torroja se enmarcaba mejor dentro del “inauténtico” pop. Asimismo, es posible que en Alaska gracias al artificio y el doble sentido del camp se percibiera más claramente el carácter performativo del género: éste era difícil de apreciar en el discurso de Mecano, pudiendo creerse que en el énfasis sobre el carácter “natural” de la feminidad que realizaban reforzaban indirectamente la dicotomía hombre/ mujer en que se sustenta el patriarcado. Quizá por ello, el público percibía en Alaska una propuesta más transgresora y en línea con el carácter “moderno” de la Movida, mientras que leían en Mecano un discurso más apegado a los valores tradicionales. En este sentido, cabe recoger la reflexión de Lenore quien apunta que Mecano eran condenados en los ochenta «por un conjunto arbitrario de razones, casi todas relacionadas con su apego a la normalidad» (Lenore, 2018: 88). A pesar de ello, hay que señalar que, para Moe Meyer, «todas las expresiones *queer* de la identidad son puestas en circulación dentro del sistema de significación camp»: «en otras palabras, la identidad *queer* sería inseparable de su proceso de promulgación, el camp» (Meyer, 1994: 5)<sup>20</sup>. De esta forma, tanto el *queer* de Mecano como el camp de Alaska conservarían un potencial subversivo similar en términos de género.

#### 4. Conclusiones

La particular situación política en los ochenta en España, que transitaba en aquellos momentos hacía el establecimiento de una democracia, hizo que el progreso que se leía como inherente a la modernidad fuera un arma valiosa tanto cultural como políticamente. La posmodernidad entendida como modernidad era el elemento en torno al cual se articulaba el discurso de la *new wave* (Nueva Ola) y su homólogo español, la Movida. Mecano siguió también esta línea, facturando en sus inicios una propuesta en la que se apreciaban el hedonismo juvenil y la “auténtica inautenticidad” posmoderna de la *new wave*. Mecano estaba influenciado por los Nuevos Románticos, que eran una parte de la *new wave*, y que rearticulaban el discurso de la huida y la evasión romántica a través de la *otredad*. Dentro de esta alteridad también se incluía la cuestión de género: se

---

<sup>19</sup>En 1983 en *El Gran Musical* se contaba la anécdota de que supuestamente dos *punks* habían lanzado escupitajos al grupo durante una firma de discos (Roldán, 1983).

<sup>20</sup> «...all queer identity performative expressions are circulated within the signifying system that is camp. In other words, queer identity is inseparable and indistinguishable from its processual enactment, or camp» (Meyer, 1994: 5).

abrió un espacio para identidades no normativas, y para la visibilidad y el empoderamiento femenino que Mecano supo aprovechar.

Características tomadas de los Nuevos Románticos, como el exotismo y la *otredad* de género, estuvieron presentes en Mecano durante su etapa con Ariola. Ana Torroja presentaba entonces una feminidad con potencial *queer* gracias a la articulación de lo femenino a través de elementos sobre los que se sustenta la masculinidad, como el entendimiento del género como no performativo. Esta estrategia puede observarse en *Hijo de la Luna*, donde se mezcla la pureza, la primitividad y el exotismo asociado al cliché de lo hispano andaluz, con la apropiación de la narrativa lineal de las letras de José María Cano por parte de Ana Torroja.

La crítica y el público a menudo oponían el discurso de Mecano al de Alaska: esto se puede explicar atendiendo a que, a pesar de que tanto Ana Torroja como Alaska presentaban una propuesta que suponía un empoderamiento, existían diferencias importantes entre sus discursos. La estrategia de género de Mecano se halla cercana a la masculinidad femenina estudiada por Halberstam, que nace de la inversión de género asociada al lesbianismo: esto es apreciable en *Mujer contra mujer*, donde el grupo aborda la homosexualidad entre mujeres. Alaska, sin embargo, ponía en práctica un discurso en el que los diferentes elementos (la androginia y el artificio del travestismo camp, el acercamiento al rock, etc.) contribuían a articular una masculinidad ambigua ligada al modelo de homosexualidad camp –más propio el colectivo gay– que facilitaba su legitimación. En el caso de Ana Torroja, su estrategia de empoderamiento a través de la “masculinización” de la feminidad, aunque participaba de la transgresión del *queer*, favorecía que permaneciera en su papel “natural” de cantante pop femenina, ensombreciendo la conexión con el punk sobre la que recaía parte de la autenticidad de la *new wave* que sí estaba clara en Alaska. No obstante, ambos discursos, el de Ana Torroja y Mecano, y el de Alaska, supusieron un avance en términos de género dentro de las escenas del pop y el rock en España, ya que trajeron a primera línea cuestiones como la homosexualidad que hasta entonces habían permanecido en un segundo plano.

### **Referencias bibliográficas:**

- ADRADOS, Javier. *Los tesoros de Mecano*. Barcelona: Libros Cúpula, 2011.
- . *Mecano: el grupo español más importante de la historia*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- ARENILLAS, Sara. “Empoderamiento y masculinidad en la estrategia de género de Alaska”. *Femeris: Revista multidisciplinar de estudios de género* 3, n.º 2 (2018): 109-23. <https://doi.org/https://doi.org/10.20318/femeris.2018.4322>.
- AUSLANDER, Philip. *Performing glam rock: gender and theatricality in popular music*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

- BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1990.
- CATEFORIS, Theo. *Are we not new wave?: modern pop at the turn of the 1980s*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.
- CLETO, Fabio. "Introduction: queering the camp". In *Camp: queer aesthetics and the performing subject*, Fabio Cleto (ed.), 1-42. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999.
- COATES, Norma. "(R) Evolution now?: rock and the political potential of gender". In *Sexing the groove: popular music and gender*, Sheila Whiteley (ed.), 50-64. London: Routledge, 1997.
- CONNELL, R.W. *Masculinities* [1995]. Berkeley: University of California Press, 2005.
- CÓRDOBA, David (ed.) *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid: Egales, 2005.
- FAST, Susan. "Rethinking issues of gender and sexuality in Led Zeppelin: a woman's view of pleasure and power in hard rock". *American Music* 17, n° 3 (1999): 245-99.
- FOUCE, Héctor. *El futuro ya está aquí: música pop y cambio cultural*. Madrid: Veleció Editores, 2006.
- FOUZ-Hernández, Santiago. "Me cuesta tanto olvidarte': Mecano and the Movida remixed, revisited and repackaged". *Journal of Spanish Cultural Studies* 10, n° 2 (junio de 2009): 167-87.
- FRITH, Simon. "Pop music". In *The Cambridge companion to pop and rock*, Simon Frith, Will Straw & John Street (eds.), 93-108. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- GARCÍA GALLARDO, C. L. "La imagen de Andalucía en la teoría de la música: la cadencia andaluza". In *Andalucía en la música. Expresión de comunidad, construcción de identidad*, García Gallardo & F. J. Arredondo Pérez, H. (coords.), 107-121. Sevilla: Fundación Pública Andaluza. Centro de Estudios Andaluces, 2014.
- GREEN, Lucy. *Música, género y educación* [1997]. Madrid: Morata, 2001.
- GROSSBERG, Lawrence. "Rock, postmodernity and authenticity". In *We gotta get out of this place: popular conservatism and postmodern culture*, 201-39. London, New York: Routledge, 1992.
- HALBERSTAM, Judith. *Masculinidad femenina* [1998]. Barcelona: Egales, 2008.
- HAWKINS, Stan. *The british pop dandy: masculinity, popular music and culture*. Farnham: Ashgate, 2009.
- KLEINHANS, Chuck. "Taking out the trash. Camp and the politics of parody". In *The politics and poetics of camp*, Moe Meyer (ed.), 182-201. London: Routledge, 1994.
- LECHADO GARCÍA, José Manuel. *La movida: una crónica de los 80*. Madrid: Algaba, 2005.
- LENORE, Victor. *Espectros de la movida: porque odian los 80*. Madrid: Akal, 2018.
- MÁRQUEZ, Fernando. *Música moderna*. Madrid: Libros Walden, 1981.

- MCCLARY, Susan. *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- MECANO. *Mecano: Mekanografía (la historia en imágenes)*. Sony BMG, 2006.
- MEYER, Moe. "Introduction: reclaiming the discourse of camp". En *The politics and poetics of camp*, Moe Meyer (ed.), 1-22. New York: Routledge, 1994.
- MIRA, Alberto. *De Sodoma a Chueca. Una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Barcelona: EGALES, 2004.
- PÉREZ, Jorge. "Queer traces in the soundtrack of la Movida". En *Toward a cultural archive of la Movida*, William J. Nichols & H. Rosi Song (eds.), 135-54. Fairleigh Dickinson University Press, 2014.
- PRADA, Antonio de. *Rock-ola: templo de la movida*. Madrid: Amargord, 2010.
- RIMMER, Dave. *Like punk never happened: Culture Club and the new pop*. London: Faber and Faber, 2011.
- . *New Romantics: the look*. London: Omnibus Press, 2003.
- SPARGO, Tamsin. *Foucault y la teoría Queer*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- VAL, Fernán del. "¿Movida promovida? El uso político de la cultura popular en la Transición". In *VII Congreso Internacional ULEPICC: Políticas de cultura y comunicación*, 924-40, 2009.

### Referencias hemerográficas:

- ABITBOL, Rafael. "Mecanismos en tres dimensiones". *El Gran Musical*, nº 341, mayo de 1991, 4-12.
- . "Mecano, en su lanzamiento mundial: 'Esto engancha como una droga'". *El Gran Musical*, nº 345, segunda quincena de julio de 1991, 4-7.
- . "Mecano cumple años. Historia de una década explosiva". *El Gran Musical*, nº 342, primera quincena de junio de 1991, 22-26.
- GENDRE, Marcos. "Mecano, ¿fraude o genio?". *El Salto*, 15 de febrero de 2019. Accedido 20 de mayo de 2019. <https://www.elsaltodiario.com/musica/mecano-fraude-o-genio>.
- MANRIQUE, Diego A. "Una pataleta y siete claves para aproximarse al éxito de Mecano". *Rockdelux*, nº 48, enero de 1989, 16-17.
- "Mecano: el grupo más grande". Accedido 17 de mayo de 2019. <https://mecano.zone/>.
- PRIETO, Carlos. "Mecano: maquillaje, lucha (pija) de clases y Marca España". *El Confidencial*, 17 de junio de 2013. Accedido 15 de mayo de 2019. [https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-17/mecano-maquillaje-lucha-pija-de-clases-y-marca-espana\\_495162/](https://www.elconfidencial.com/cultura/2013-06-17/mecano-maquillaje-lucha-pija-de-clases-y-marca-espana_495162/).
- ROLDÁN, Chelo. "Mecano en el barco de la fama: 'No somos líderes'". *El Gran Musical*, nº 234, agosto de 1983, 54-55.
- VILA, Alberto. "Mecano lo consiguió: Ocho semanas núm. 1 en Francia". *El Gran Musical*, nº 333, segunda quincena de enero de 1991, 5-11.