



AIBR
**Revista de Antropología
Iberoamericana**
www.aibr.org

Volumen 19

Número 1

Enero - Abril 2024

Pp. 111 - 136

Madrid: Antropólogos
Iberoamericanos en Red.
ISSN: 1695-9752
E-ISSN: 1578-9705

Entre héroes, patriarcas y monstruos: las máscaras masculinas del bacalao madrileño

Eduardo Leste Moyano

Universidad Rey Juan Carlos

CITCEM - Centro de Investigación Transdisciplinar Cultura, Espacio y Memoria de la Universidad de Oporto

eduardo.lete@urjc.es

Recibido: 29.06.2022

Aceptado: 15.12.2022

DOI: 10.11156/aibr.190106

RESUMEN

Este artículo toma como referencia el modelo de máscaras masculinas de Gil Calvo (2006) para visibilizar y explicar, a partir de datos etnográficos, las masculinidades del bacalao madrileño en todas sus versiones, presentes y pasadas. Esto supone abordar, desde esta perspectiva que incluya esta variable de género, tanto las tres culturas juveniles (Feixa, 1998) que constituyeron este fenómeno en los años ochenta y noventa del siglo XX —bacalas, bakalas y vakalas (Leste, 2020a)— como la escena musical (Straw, 1991) neobakala que ha creado en el presente un patrimonio cultural (Jiménez-Esquinas, 2017). Este artículo, además, analiza la ritualidad de estas masculinidades a partir del trabajo de Turner (1982), algo que permite ver cómo estos sujetos las afianzan, al mismo tiempo que lidian con las cargas percibidas de las mismas.

PALABRAS CLAVE

Masculinidades, rituales, culturas juveniles, escenas musicales, patrimonio cultural.

BETWEEN HEROES, PATRIARCHS AND MONSTERS: THE MASCULINE MASKS OF THE MADRID BACALAO

ABSTRACT

This article takes Gil Calvo's (2006) model of masculine masks as a reference to make visible and explain, based on ethnographic data, the masculinities of the Madrid bacalao in all its versions, present and past. This means addressing, from this perspective that includes this gender variable, both the three youth cultures (Feixa 1998) that constituted this phenomenon in the 1980s and 1990s — bacalas, bakalas and vakalas (Leste, 2020a) — as well as the neobakala music scene (Straw, 1991) that they have created in the present as a cultural heritage (Jiménez-Esquinas, 2017). This article also analyzes the rituality of these masculinities based on the work of Turner (1982), something that allows one to see how these subjects deal with their perceived burdens and reaffirm their masculinities.

KEY WORDS

Masculinities, rituals, youth cultures, music scenes, heritage.

1. Introducción

Pese a que ciertos autores (Collin, 1997; Reynolds, 2014) sitúan la génesis de la música electrónica de baile y de las culturas de club (Thornton, 1995) en ciudades como Detroit, Ibiza o Londres, donde emergió el *acid house* a finales de los ochenta, lo cierto es que, años antes de este fenómeno, ciudades menos estudiadas, como Dallas o Valencia (Alexandre, 2015; Leste, 2017) ya habían desarrollado sus propios proyectos, vinculados a iniciativas poco heteronormativas y a flujos musicales globales que incluían el *technopop* o la Electronic Body Music (EBM). En el caso de Valencia, esta cultura se conoció como *bacalao*¹ (Oleaque, 2004) y se extendió desde principios de los años ochenta hasta finales de los años noventa del siglo XX. Esta duración ha hecho que los pocos autores que han abordado musicalmente el fenómeno (Costa, 2016; Oleaque, 2004) diferencien entre *bacalao* (caracterizado por músicas «no comerciales» de los años ochenta) y *bakalao* (entendido como una «degeneración» comercial de los años noventa).

En el Estado español, este fenómeno no fue exclusivo de Valencia, manifestándose en otras localidades, como Lleida o Fraga (Feixa y Pallarés, 1998). En Madrid, el bacalao emergió a mediados de los ochenta como adaptación del bacalao valenciano, extendiéndose también durante más de una década. Ahora bien, lejos de la interpretación de Costa (2016) u Oleaque (2004), las diferentes manifestaciones del bacalao madrileño no debemos entenderlas como un proceso de «degeneración comercial», sino como tres culturas juveniles (Feixa, 1998) sucesivas y entrelazadas —*bacalás* (1985-1989), *bakalás* (1990-1992) y *vakalás* (1993-1996)²— que codificaron, con músicas y estéticas distintas, tres momentos históricos diferentes marcados, sobre todo, por situaciones económicas, paisajes mediáticos y composiciones sociales cambiantes. Sea como sea, pese a su desaparición a mitad de los noventa, podemos identificar una cuarta versión (Leste, 2020b) de este fenómeno madrileño que está protagonizada por adultos que, en su mayoría, formaron parte de aquel fenómeno y que reformulan de forma nostálgica las tres culturas juveniles del bacalao madrileño³ en forma de escena musical (Straw, 1991). Son los *neobakalás* madrileños.

1. Nombre que le dieron los jóvenes valencianos a su música de baile (Oleaque, 2004).

2. Estas etiquetas corresponden a un nivel *etic* pero están basadas en los relatos *emic* de los entrevistados, que diferencian estos tres períodos dentro del bacalao.

3. A partir de ahora, para referirnos al fenómeno de forma genérica lo haremos como bacalao.

Estos acercamientos al bacalao madrileño en los que he abordado aspectos pasados y presentes de este fenómeno (Leste, 2020a, 2020b y 2021), nos dan una visión amplia del fenómeno, pero dejan de lado un aspecto fundamental para entender, con toda su profundidad, las diferentes versiones de este fenómeno: la masculinidad. Y es que, teniendo en cuenta que la mayoría de los participantes de estas producciones culturales han sido hombres que en todo momento se han sentido legitimados para comunicar sus ideas, valores y prácticas en el espacio público, se hace indispensable incluir esta variable en su análisis.

La ausencia del eje de la masculinidad es una omisión que, en cualquier caso, afecta a buena parte de los estudios sobre música popular en España. De este modo, salvo los trabajos de Sara Arenillas sobre la representación de la masculinidad en grupos de rock (Arenillas, 2020 y 2021), el resto rara vez han incluido esta dimensión en sus análisis. Así ocurre con los trabajos de Héctor Fouce (2006), Fernán Del Val (2017), David Álvarez (2021) y con mi propio trabajo (Leste, 2018). En este sentido, este artículo busca visibilizar y explicar las masculinidades del bacalao madrileño, reparando estas omisiones a partir de datos etnográficos. Visibilizar la masculinidad que opera detrás del bacalao madrileño nos permitirá, además, situarla, con sus particularidades, entre las masculinidades problemáticas (García, 2009) contemporáneas.

2. Consideraciones teóricas

Como ya he señalado (Leste, 2021), la mejor manera de entender las producciones culturales de bakalas, bakalas y vakalas es mediante el concepto de *cultura juvenil* (Feixa, 1998), mientras que los neobakalas se entienden mejor como *escena musical* (Straw, 1991). Esto se debe a que los jóvenes que protagonizaron las culturas juveniles del bacalao madrileño adoptaron una serie de músicas, elaboraron una serie de prácticas y crearon unas estéticas que contrapusieron, en tanto que grupo subalterno, a las culturas parentales, mientras que los adultos neobakalas han patrimonializado y ritualizado algunos aspectos de las culturas juveniles del bacalao para contraponerlos a otras escenas musicales. No obstante, dado que hablamos de masculinidades, es necesario introducir esta variable dentro del concepto de *cultura juvenil* (McRobbie, 1991) y del de *escena musical* (Pedro, Piquer y Val, 2018), teniendo en cuenta, además, la importancia de su intersección con otras variables, como la clase social (Sanfélix, 2011). Ahora bien, ¿cómo integrar culturas juveniles y escenas musicales con masculinidades?

En el caso del bacalao madrileño, el modelo de máscaras masculinas de Gil Calvo (2006) resulta especialmente útil, por dos razones: primero, porque su propuesta de masculinidades heteronormativas, basada en héroes, patriarcas y monstruos, resuena profundamente en una etnografía protagonizada por sujetos que participan de esta misma ideología⁴; y, segundo, porque dentro del modelo de Gil Calvo caben, aunque sea de forma parcial, las propuestas de otros autores y autoras, como veremos a continuación.

Para Gil Calvo (2006), la masculinidad se basa en la competición y la lucha que los hombres llevan a cabo entre sí en tres dimensiones⁵: el control del poder, la acumulación de riqueza y la dominación cultural. Sobre estos tres centros, que Gil Calvo toma prestados de Connell (1995), se fundan las tres máscaras masculinas que muchos hombres representan, de forma oscilante, a lo largo de su vida. Presentemos cada una de ellas para ver después cómo resuenan en la etnografía.

Empecemos por el *héroe*. Para el sociólogo, quien luce la máscara del héroe aspira a acumular poder para convertirse en patriarca, representando a una comunidad. Con este fin, el héroe debe superar, con la ayuda de ciertos objetos mágicos, una serie de retos que pueden costarle la vida. En este sentido, para Gil Calvo los retos pueden ser simbólicos, lo que implica luchar contra dragones, vampiros y otros seres de la noche, o personales, lo que implica superar a sus compañeros o enfrentarse a sí mismos. El héroe, en cualquier caso, con sus aspiraciones a patriarca y su obsesión por las pruebas, se sitúa en el plano de la protesta masculina (Connell, 1995) y demuestra una cierta tendencia a la hipermasculinidad (García, 2010). Como veremos, bacalao, bakalao, vakalao representaron esta máscara, cada uno a su manera.

Pasemos al *monstruo*. Esta máscara representa, según Gil Calvo, la antítesis del héroe y del patriarca. El monstruo es el enemigo, una figura que representa a una comunidad moral ajena a la propia con el que hay que acabar porque, tal y como lo imaginan el héroe o el patriarca, se deja llevar completamente por su individualismo y su deseo infinitos, algo que amenaza la seguridad de la propia comunidad. En cualquier caso, el monstruo es el reverso tenebroso del héroe o del patriarca ya que, si estos no saben cumplir con sus roles, si emplean métodos ilícitos para alcanzar sus objetivos o si se exceden, pueden convertirse en uno.

Veamos ahora la figura del *patriarca*. Según Gil Calvo, el patriarca es el padre de familia, es decir, el hombre que institucionaliza una relación

4. Mantener las masculinidades del bacalao dentro del modelo de Gil Calvo nos permite dar una interpretación contextualizada del punto de vista del nativo (Geertz, 2003).

5. A diferencia de Gil Calvo (2006), no entendemos este modelo como universal.

(desigual) con una mujer con la que tiene hijos y a los que mantiene con su trabajo y patrimonio, fuente última de su poder. El patriarca, por tanto, es un propietario que garantiza la posición de su familia, entre la que distribuye las recompensas de un patrimonio familiar, que siempre busca incrementar en competición con otros patriarcas. Por otro lado, el patriarca es la autoridad moral de su núcleo doméstico. Él es quien clasifica y define la realidad del grupo y, en tanto que tal, determina su identidad. El patriarca, por tanto, tiene la potestad de incluir, pero también de excluir, repudiar o estigmatizar. La máscara del patriarca, como vemos, otorga unos privilegios —dirigir, gobernar o legislar— aunque, por otro lado, conlleva unas obligaciones, que incluyen proteger los intereses del grupo, renunciando a sus propios deseos. El patriarca, en consecuencia, debe renunciar a todos los roles incompatibles con sus deberes, lo que le convierte, como veremos en el caso de los hombres neobakalas, en una figura desgarrada que ha tenido que sacrificar aquello que era: el héroe. La máscara del patriarca, como vemos, se acerca a la masculinidad hegemónica descrita por Connell (1995), a la mediterránea sintetizada por Gilmore (1990) y también a la del *pater familias* (García, 2009). Esta es la máscara que los neobakalas intentan representar⁶, usando como patrimonio la reinterpretación nostálgica de las culturas juveniles del bacalao. Los neobakalas, por tanto, inician un proceso de patrimonialización (Jiménez-Esquinas, 2017) tipo DIY (Baker, 2018)⁷, que da lugar a un patrimonio cultural —con todas sus connotaciones patriarcales (Jiménez-Esquinas, 2016)— que, por otro lado, les sirve para afirmar su identidad, poder y autenticidad (Sucarrat y Carbonell, 2022) frente a otras escenas musicales.

Recurrir a Gil Calvo (2006) para articular las masculinidades del bacalao no implica, no obstante, asumir todos sus postulados. De esta forma, incluyo a las mujeres como partícipes de las masculinidades del bacalao (Connell y Messerschmidt, 2005) y no prescindo de la ritualidad. En este sentido, el sociólogo descarta el análisis ritual porque entiende que estos tienen un carácter teleológico, lineal e irreversible (niño→adulto) y, por tanto, no sirven para explicar las oscilaciones que los hombres experimentan entre las tres máscaras a lo largo de sus vidas. No obstante, si bien es cierto que los rituales tienen un componente teleológico (Handelman, 1998), este no siempre es el mismo y los ritos de paso no son los únicos rituales que existen. Además, como han señalado algunas autoras (Pérez Galán, Prieto, Bullen y Montesinos, 2020; Sanfélix, 2020), los rituales

6. Hay que tener en cuenta que estas personas nacieron entre 1965 y 1980, aprendiendo su masculinidad de las instituciones franquistas.

7. Como un conjunto de prácticas que emulan a las instituciones oficiales.

constituyen espacios especialmente interesantes para analizar las relaciones y representaciones de género. En este sentido, las prácticas rituales del bacalao madrileño tienen mucho de rituales de masculinidad, que se expresan como ritos de paso, como actualización de los ritos de paso y como *performance* cotidiana (Sanfélix, 2020).

Sea como sea, para hablar de ritualidad tomo como referencia el modelo de Turner (1982), que me permitirá diferenciar entre las prácticas festivas *rituoides* de las culturas juveniles del bacalao (no regladas y con potencial subversivo) y las *rituales* de los neobakalas (regladas y estabilizadoras). En el caso de los neobakalas, analizar estas prácticas me permitirá, por último, matizar ciertos postulados sobre las masculinidades, como el mandato masculino antirregresivo de Gilmore (1990), que debería impedir a los hombres cualquier tipo de deseo escapista, la negación o reducción emocional (a la rabia o la ira) de la masculinidad patriarcal (Azpiazu, 2017; Martínez y Pérez, 2020) y la supuesta tendencia de las masculinidades mediterráneas a regular la seducción masculina en forma de asalto (Gilmore, 1990, p.29).

3. Método

En cuanto al método, debo señalar que, para abordar la escena neobakala, parte de cuya vida discurre en comunidades virtuales (Lasén y Puente, 2016), recurrí a una etnografía expandida (Domínguez, 2012). Por otro lado, para ampliar el conocimiento de los neobakalas y reconstruir las culturas juveniles del bacalao madrileño he empleado 28 entrevistas en profundidad⁸ (23 hombres y 5 mujeres) en las que trato de recopilar los recuerdos de bacalas, bakalas y vakalas para reconstruir su memoria (Díaz, 2005). Los entrevistados fueron 23 neobakalas, que fueron bacalas, bakalas y/o vakalas, y las entrevistas fueron concertadas durante la etnografía, bien físicamente durante las fiestas o bien mediante redes sociales. Como los neobakalas son principalmente de clase obrera, la mayoría de los entrevistados pertenecían a esta clase social.

En resumen, en este artículo veremos cómo los bacalas, bakalas y vakalas representaron la máscara del héroe, produciendo símbolos, retos y monstruos que, analizados de forma diacrónica, evidencian un proceso de remasculinización alentado por la promoción de ciertos modelos masculinos (Jeffords, 1993), en el que la clase social jugará un papel relevante. Del mismo modo, veremos a qué tuvieron que renunciar estos jóvenes

8. Los nombres de los participantes y los de las discotecas (si siguen funcionando en la actualidad) han sido cambiados.

para conseguir su estatus de patriarcas y qué estrategias siguen para representar esta máscara en la actualidad. En este sentido, veremos cómo los neobakalas construyen y ordenan, en un contexto de precariedad económica, su patrimonio cultural. En cualquier caso, en un marco de constante competencia y búsqueda del poder, veremos cómo estos sujetos —bakalas, bakalas, vakalas y neobakalas— han creado unas masculinidades que, pese a su dinamismo, evidencian la pervivencia de los valores del patriarcado (Martínez y Pérez, 2020). Valores que, a su vez, van acompañados por unas prácticas festivas que sirven para sobrellevar las cargas percibidas de estas máscaras, al mismo tiempo que las afianzan.

4. Los héroes bakalas (1985-1989)

El *new romantic* era muy sofisticado, ¡muy andrógino! La estética era muy glamurosa: chaquetita corta, pantalones de plástico y corbatas así muy finas. Luego llegó una estética más *dark*, muy de camisas negras, pantalones negros. Y luego ya llegó una estética más paramilitar, como la EBM, con Doc Martens y pantalones militares (Jesús).

Durante la Movida (Fouce, 2006) aparecieron en Madrid múltiples culturas juveniles. Entre ellas estaban los nuevos románticos que, a principios de los años ochenta, frecuentaban locales como Golden Village y vestían de forma «sofisticada», «glamurosa» y «andrógina», algo que, en el caso de los hombres, implicaba vestir con pantalones de plástico y corbatas finas, como recordaba Jesús. Se trataba de jóvenes madrileños vinculados a las clases medias o altas, que incluso podían pagar viajes a Londres y comprar allí sus ropas o adquirir música *technopop*, que podía ir de Soft Cell a Visage (Leste y Del Val, 2019).

Estos nuevos románticos desaparecieron hacia 1983 apareciendo, en 1985, una versión más popular y de estética más «dark», como recordaba otra vez Jesús, refiriéndose a los góticos. Estos góticos y nuevos románticos ya no pertenecían tanto a las clases medias o altas, sino que entre ellos empezaron a aparecer las clases obreras de barrios como Oporto o Aluche (Leste y Del Val, 2019). Con menos recursos, estos jóvenes elaboraron su propia estética gótica que, en el caso de los hombres (y de muchas mujeres), se basaba en camisas, pantalones y cazadores negras, joyería y maquillaje (cara blanca, ojos y uñas negras), elementos estéticos que tomaban de programas musicales televisivos como *La edad de oro*. Su *performance*, por tanto, mantuvo una cierta androginia, tomando como punto de referencia (o incluso apropiándose) la figura femenina. Androginia que,

por otro lado, fue acompañada de ciertas prácticas como la de besarse entre chicos, como recordaba otro entrevistado.



Imagen 1. Estética de Depeche Mode y de los primeros bacalao a mediados de los años ochenta. Fuente: Internet.

Estos góticos y nuevos románticos solían frecuentar locales como Splash, donde sonaba parte del *technopop* de los primeros nuevos románticos y al que se sumó, sobre todo, la música de Depeche Mode y The Cure (Imagen 1). En cualquier caso, entre algunos de estos jóvenes comenzaron a llegar noticias de que en Valencia circulaba una música parecida, pero algo más dura y que las discotecas no cerraban en toda la noche, algo que no sucedía en los locales que frecuentaban, que cerraban a las 3 a.m. Fue así como algunos de estos góticos y nuevos románticos, queriendo llegar más lejos que sus compañeros, comenzaron a viajar a Valencia en busca de experiencias más intensas: «citius, altius, fortius» (Gil Calvo, 2006, p.150). Fue allí donde conocieron el bacalao valenciano (Oleaque, 2004) a mediados de los ochenta, completando el reto de conquistar la noche entera, apropiándose de sus símbolos: espectros y murciélagos (Imagen 2).



Imagen 2. Logo de la discoteca Spook Factory. Fuente: Internet.

Como resultado, en 1986, estos góticos y nuevos románticos abrieron Planta Baja, el primer local madrileño donde se podía escuchar bacalao valenciano, donde destacaba la EBM, un estilo más «agresivo», como

recordaba Jesús. EBM que, por otro lado, introdujo un nuevo tipo estético, basado en botas Doc Martens, pantalones militares y chaquetas de cuero negro, como recordaba Jesús. Esta no fue, no obstante, la única innovación músico-estética que llegó de Valencia, ya que, junto a ella, llegó el modelo del *new rock* británico de grupos como The Cult: botas, pantalones, chalecos, cinturones y cazadoras de cuero negras, todo ello regado de tachuelas. Estas fueron, a la postre, las formas estéticas dominantes entre los primeros bacalas madrileños (Leste y Del Val, 2019), que se apropiaron de las hibridaciones musicales y estéticas de Valencia cuando la Movida ya se había extinguido.

Por último, otra práctica del bacalao valenciano comenzó a extenderse en Madrid, sobre todo a finales de los ochenta, cuando abrieron las primeras discotecas bacalas, como Movement. Nos referimos a *la fiesta*, que consistía en salir durante días a escuchar música y bailar, empleando ciertas tecnologías sensitivas (St. John, 2014). Esta práctica, de todas formas, no era mayoritaria en este tiempo, con lo que la abordaremos en el siguiente apartado.

Los primeros bacalas madrileños, por tanto, construyeron una masculinidad un tanto ambigua y andrógina, como hemos podido ver en sus producciones estéticas, sobre todo aquellas más cercanas a góticos y nuevos románticos. Los bailes sofisticados, el uso de maquillaje entre los hombres y ciertas prácticas como besarse en la boca entre chicos nos hablan de un desafío a una sociedad que acababa de dejar atrás el franquismo, al menos en términos jurídicos. Como recordaba Luis, él no podía salir vestido como gótico de su casa, ya que su padre «era un hombre de su tiempo, que si maricón para arriba que si maricón para abajo». Este desafío podía resultar incluso peligroso, ya que, como recordaba él mismo, cuando estaba en su pueblo no podía vestir como en Madrid, porque le «podían linchar los chavales de su pueblo». Con esto, los primeros bacalas rompieron con la performatividad masculina del nacional-catolicismo, dando lugar a un tiempo de masculinidades problemáticas (García, 2009). En cualquier caso, estos primeros góticos y nuevos románticos madrileños, asumiendo estos retos, representaron la máscara del héroe, arriesgando su vida con ayuda de amigos frente a las culturas parentales, y comenzaron un viaje iniciático que les llevó a Valencia, transformándose en bacalas. Sea como sea, según se fueron incorporando las clases obreras a estos primeros bacalas y se fue introduciendo la EBM, el *new beat* y el *new rock* en el segundo lustro de los ochenta, la ambigüedad masculina se fue reduciendo, quedando un modelo más heteronormativo que dejaba atrás la elegancia y la sofisticación de los nuevos románticos y se adentraba en

terrenos estéticos más «duros». Se iniciaba así un proceso de remasculinización que se extendería en los siguientes años.

Sea como sea, los bacalas, en su vertiente más o menos ambigua, representaron la máscara del héroe y no tuvieron ningún reparo en territorializar, exponerse (García, 2010) y protestar (Connell, 1995), mediante su estética, en el espacio público. Además, la creación de las primeras estructuras productivas de los bacalas madrileños convirtió a algunos de ellos en propietarios de negocios e incipientes patriarcas en un momento en que la situación material era precaria⁹. Dentro de esta cultura, en cualquier caso, hay que señalar que las mujeres también formaron parte de ella, compartiendo prácticas y estéticas, estableciendo una profunda ambigüedad y complicando una definición precisa de la masculinidad. Esto se mantendrá, de una forma u otra, hasta el presente.

5. Los héroes bakalas (1990-1992)

Estaban de moda las camisetas de la marca Bones. En aquel entonces se llevaban mucho los Levi's 501, los Diesel... Y los chicos casi siempre íbamos con zapatillas New Balance y las Air Max. Y hubo una época en el 92-93 que también se pusieron de moda las botas Harley... Los chicos llevábamos o toda la cabeza rapada con el tintín o tipo marine, con las Ray Ban Balorama (César).

[...] A mucha gente le pareció que se perdía lo serio. Empezó a aparecer la gente esa de los tintines... (Luis).

En 1990, en un tiempo de expansión económica y mediática, a los bacalas madrileños se unió una nueva cohorte de jóvenes provenientes, cada vez más, de barrios obreros como Fuencarral. Jóvenes que introdujeron una serie de cambios musicales, estilísticos y performativos que codificaron el nuevo contexto productivo y que hicieron que una parte de los que habían sido bacalas se alejaran y otros se quedaran. Como recordaba Luis, a muchos bacalas no les gustó la gente de los «tintines», como César, que era bakala. Sea como sea, los recién llegados fueron poblando las pistas de nuevas discotecas como Nuclear Zone, un local que abría a las 6 a.m. Se consolidaba con esto la conquista de la noche (e incluso el día).

La llegada de estos jóvenes se produjo, como acabamos de señalar, en un nuevo paisaje mediático (Appadurai, 2001), en el que aparecieron tres nuevos canales privados (Antena 3, Canal + y Telecinco), que se su-

9. En el II trimestre de 1987 el paro entre los jóvenes entre 16 y 19 años era del 45% y del 35% entre aquellos situados entre los 20 y los 24. En el caso de las mujeres, en el rango 16-19 era del 54% y en el de 20-24 del 46% (Rodríguez Osuna, 1997).

maron a los públicos (TVE, La 2 y Telemadrid). Los jóvenes, por tanto, se movieron en un nuevo marco mediático en el que circularon todo tipo de músicas, imágenes y productos. En este sentido, proliferaron los anuncios de pantalones vaqueros y el *product placement*, que hizo que Arnold Schwarzenegger, uno de los grandes modelos de masculinidad patriarcal de aquel tiempo (Jeffords, 1993), se calzara en *Terminator 2* (James Cameron, 1991) unas botas Harley Davidson y unas gafas de sol Ray-Ban Balorama, que los bakalas incorporaron a su estética, como recordaba César. Además, Telecinco recuperó en este tiempo los programas musicales para jóvenes, como *La quinta marcha* (1990-1993), que promocionaron una parte de esa música electrónica que tanto les gustaba a los jóvenes. No es de extrañar, por tanto, que los recuerdos de César sobre la estética bakala estuvieran plagados de marcas (Levi's, Diesel, Chevignon, Ray-Ban, etc.) que a veces complementaban con camisetas de tirantes, que remarcaban su masculinidad (Imagen 3). Fue así, en pleno desarrollo de la modernidad y de la sociedad de mercado, que los bakalas, metáfora de su propio contexto, desplazaron a los bacalas.



Imagen 3. Bakalas en la discoteca Celsius. Fuente: Internet.

En un nuevo contexto, por tanto, los bakalas cambiaron estéticamente en relación con los bacalas, abandonando el color negro y la autoconfección de la ropa. Este nuevo tipo estético vino acompañado, además, por una «nueva» performatividad masculina. Así recordaba una mujer bakala a su novio:

[...] Era un tío con pinta de chulo, un «kíe» un tipo navajero que a mí me conquistó desde que le vi. Y nos presentó un amigo y me dijo, este es mi amigo que acaba de salir del reformatorio. Pero de todos, el más educado y elegante, con maneras de «kíe» y de esto de «tú, siéntate, tú no sé qué» (Cristina).

«Educado» y «elegante», pero «con pinta de chulo» y con un punto autoritario de «tú, siéntate», el novio de Cristina nos muestra un tipo de masculinidad heteronormativa donde ya no cabía ambigüedad, que buscaba construir, a través del mercado, una imagen de éxito y poder, que muchas veces venía apoyada por la compra de coches y motos de gran cilindrada, como recuerdan muchos bakalas. Era una imagen que trataba de acercarse a la máscara del patriarca.

Musicalmente, los bakalas siguieron bailando parte de la música de los bacalas, pero pronto integraron una música más «cañera y contundente, con un volumen tremendo», como recordaba César. Se trataba de música *hardcore* (Reynolds, 2014), como *Eva* de Magic Experience (1992), una música más rápida que la EBM o el new beat («citius, altius, fortius»). Esta música se acompañó, como en el período anterior, de una serie de tecnologías sensitivas que incluyeron equipos de sonido especialmente potentes, el uso de láseres en las pistas de baile y el consumo de alcohol, comprimidos de MDMA o tripis (LSD). El resultado de esta práctica rituoide y poco reglada (Leste, 2021; Turner, 1982) se conoció como «la fiesta», que consistía en salir a bailar músicas eclécticas e innovadoras durante días y que distendía (aunque también afirmaba) los tabúes de su masculinidad:

Lo que nos enamoró a todos es que un tío podía decirle a otro tío... «Me cago en la puta, toma un cacho de pastilla» y se daban un abrazo y nadie iba a pensar nada malo ni ibas a ser más blando por eso (Marta).

Pese a que todos nos poníamos hasta el culo y había mucho trapicheo, había muy buen rollo. [...] Tú estabas bailando y gente que no conocías de nada te podía ofrecer la copa, te podían dar un trozo de pastilla, ofrecer un canuto [...] Había empatía. Solo había alguna pelea esporádica... éramos gente joven e igual... tu chica... alguien metía la gamba... y se tenía que llevar el bofetón (César).



Imagen 4. Bakalas en un parquin. Fuente: Internet.

Como he señalado en otra ocasión (Leste, 2020b), la fiesta estaba relacionada con crear «buen rollo», es decir, con «dar, recibir y devolver» (Mauss, 2002) y con la *communitas*, es decir, con la experiencia de «un sentimiento de entendimiento mutuo a un nivel existencial» (Turner, 1982, p.48) capaz de erradicar las jerarquías sociales. En la fiesta, donde se expresaban las necesidades masculinas, los hombres podían quitarse ropa (Imagen 4), primera capa de su masculinidad y de su jerarquía, y llevar a cabo prácticas homoeróticas como abrazarse entre ellos «sin que nadie fuera a pensar nada malo» o se diera la impresión de ser más «blando», como recordaba Marta. La experiencia de la *communitas*, por tanto, permitía relajar su masculinidad, aunque, no obstante, esta tuviera sus límites, ya que, si alguien «metía la gamba» e intentaba ligar con la novia de alguno, «se podía llevar un bofetón», como recordaba César. Se iniciaba así, por tanto, algo que llega hasta la actualidad, que es el control de la sexualidad en la pista de baile. En cualquier caso, los retos de los bakalas durante los fines de semana, que eran una continuación de los de los bacalas, terminaron por dar lugar a una serie narrativas heroicas que, contadas en el tiempo ordinario, reafirmaban su masculinidad: «Entre diario se estilaba muchísimo el rollo de estar en los aledaños del cole... [y] comentar la fiesta que te habías dado y la que te ibas a dar el próximo fin de semana» (César). La fiesta, como vemos, se perfilaba como un ritual de masculinidad (Sanfélix, 2020).

La cultura juvenil bakala, por otro lado, se produjo en un contexto en el que, además del crecimiento mediático, España experimentó una expansión económica derivada de la llegada de fondos europeos (López y Rodríguez, 2010). En este sentido, se redujo el desempleo entre los jóvenes, aunque siguió siendo muy elevado¹⁰. Con recursos limitados pero con aspiraciones, gustos y prácticas caras, que habían sido estimuladas por los adultos en su apuesta por la sociedad de mercado, algunos de estos jóvenes comenzaron a desarrollar una incipiente economía informal con la que financiar sus costes:

Mi novio y yo vendíamos tripis y nos daba pelas para salir. Su padre era policía y este vendía drogas y las tenía en casa. Una vez el padre le pilló con papeles en casa y le puso hasta la pipa en la cabeza. Le dijo, como te vuelva a ver haciendo estas cosas no te detengo, te pego un tiro (Cristina).

10. En el II trimestre de 1990 el paro entre los hombres entre 16 y 19 años era del 30% y del 23% entre aquellos situados entre 20 y 24. En el caso de las mujeres, en el rango de 16-19 era del 42% y en el de 20-24 del 37% (Rodríguez Osuna, 1997).

Los hombres bakalas, como vemos, llevaron la máscara del héroe de los bacalas un poco más lejos, y continuaron su remasculinización, recolectando símbolos de poder de películas tan significativas como *Terminator 2* y abandonando cualquier tipo de androginia. Sea como sea, junto a esta remasculinización apareció la necesidad generalizada de mitigarla, como hemos podido ver en el caso de la fiesta que, al mismo tiempo, no dejaba de ser una forma de subvertir el control parental, es decir, de retar a los patriarcas, que a veces se acercaban a la figura del monstruo, como el padre de Cani, que temiendo perder su patriarcado se había transformado en uno. La familia «tradicional» crujía en la modernidad, donde ahora cabía el divorcio, y esto hacía que algunos hombres se sintieran incómodos y se rebelaran: «[...] mis padres... eh... se separaron y se juntaron varias veces. Entonces estaba con mis abuelos y hacía lo que quería. Aquello fue mi manera de rebelarme» (César).

En el caso de las mujeres, su estética también se hizo a base de marcas, creando una imagen femenina algo más convencional que la alejaba del aspecto gótico o neorromántico de las bacalas. Esto, no obstante, no quiere decir que las mujeres bakalas no participaran de las prácticas de los bakalas, aunque con ciertos límites¹¹. Las mujeres bakalas salían tanto como ellos, bailaban tanto como ellos y disfrutaban de ciertas sustancias tanto como ellos, como recordaba Cristina: «[...] un día me llevó y me tomé un tripi... Y que no me subía y no me subía... y me comí otro¹² porque él no llevaba la ristra, la llevaba yo por si te paraban los maderos». Como las bacalas, por tanto, las bakalas compartían con los hombres muchas de las prácticas heroicas.

A lo largo de 1992, en cualquier caso, España entró en recesión económica y el paro juvenil creció¹³. Con menos recursos, los bakalas tuvieron que «buscarse la vida» y, de esta forma, proliferó su economía informal, llevando a algunos de ellos a profesionalizarse, a tener problemas con la justicia e iniciar el camino de los monstruos. Capaces de todo por satisfacer su deseo se dieron la fiesta por cualquier medio, empezando a perfilar la cultura vakala.

11. Las mujeres no podían enseñar el torso desnudo en la fiesta, como los hombres.

12. Las prácticas de riesgo de las mujeres bakalas y vakalas no encajan con las estrategias de control de las mujeres en el consumo de éxtasis recogidas en el trabajo pionero de Romo (2001).

13. En el II trimestre de 1992 el paro entre los hombres entre 16 y 19 años era del 31% y del 26% entre aquellos situados entre los 20-24. En el caso de las mujeres, en el rango de 16-19 era del 42% y en el de 20-24 del 38% (Rodríguez Osuna, 1997).

6. Los héroes vakalas (1993-1996)

[...] Veías gente más del extrarradio que vendía drogas... coincide con esa época en la que el *techno* empieza a hacerse más de pitidos y subidones. Era asqueroso salir (Juan).

En el verano de 1993, en plena crisis económica, algunos medios empezaron a dar cobertura al bakalao, pero lejos de hacerlo con la amabilidad con la que habían acogido la Movida (Fouce, 2006), lo convirtieron en un pánico mediático (Gamella y Álvarez Roldán, 1999). Creando un imaginario de peligro extremo, los medios produjeron un relato que promocionó la figura del héroe, atrayendo a aquellos jóvenes que se sentían interpelados por este tipo de narrativa. Esta nueva cohorte de jóvenes, en su gran mayoría vinculados a barrios obreros, dio lugar a la cultura juvenil vakala. En un nuevo contexto mediático y económico, por tanto, estos jóvenes introdujeron cambios musicales y estéticos respecto a los bakalas. Los pocos bakalas que quedaban y una parte de los bakalas optaron por discotecas con público LGTBI, como Juan, a quien no le gustaba ni «la gente del extrarradio» que vendía drogas ni la música con «pitiditos y subidores» (*hardtrance*). Otra parte de los bakalas, no obstante, se quedaron y se adaptaron, transformándose en vakalas y compitiendo con ellos.

Estéticamente, los vakalas tomaron algunas de las prendas de los bakalas —las camisetas Powell Peralta, los pantalones Levi's, las zapatillas Air Max— pero las llevaron más ceñidas, resaltando su figura masculina, y le sumaron elementos, como los plumas Pedro Gómez, las cazadoras Alpha, las botas Enduro, los polos Fred Perry o grandes hebillas metálicas (Imagen 5).



Imagen 5. Vakalas a mediados de los años noventa. Fuente: Internet.

Los vakalas, como los bakalas, siguieron recolectando elementos estéticos de poder para representar sus referentes culturales, pero lo hicieron como se hace en el trap (Rey-Gayoso y Diz, 2021), buscando la ostentación, como muestra la adopción de los plumíferos Pedro Gómez, que

llevaban las clases altas madrileñas, o los polos Fred Perry que usaban los *skinheads*. Toda esta ropa, en cualquier caso, fue acompañada de una *performance* hipermasculina (García, 2010) que Alberto recordaba de esta manera:

La gente iba mucho así, con las manos atrás, a lo militar, con las piernas así, muy abiertas y eran todo poses, gestos, como que había que aparentar... aparte que luego claro, muchos no es que aparentaban, es que lo eran... No es que fueran vakalas, es que eran chungos (Alberto).

Esta diferenciación que hace Alberto entre vakalas y «chungos» es significativa de su mundo y de la ambigua relación que se establece entre héroes, patriarcas y monstruos. En este sentido, los «chungos» o «malotes» eran bakalas transformados en monstruos. Eran personas que habían estado en la cárcel, que tenían negocios ilícitos, que estaban dispuestas a pelearse, a robar o incluso matar. Los vakalas, en su búsqueda de un referente patriarcal, encontraron en estos monstruos figuras a las que, al mismo tiempo, temían y admiraban, entre otras cosas, porque «pilotaban»:

Tú les veías y decías... «estos son chungos»... [...] estabas ahí y veías cómo actúa la gente y decías... joder, esta gente pilota, de algo bueno o malo, pero esta gente pilota. Así que mejor no acercarse. [...] Y ya se empezaban a oír nombres, que si el Perico, que si tal... en mi barrio por ejemplo estaba «El Perico» (Gerardo).

A los héroes vakalas les seducían los monstruos, como «el Perico», bakalas que habían pasado un tiempo en la cárcel y que entonces, integrados entre los vakalas, establecieron relaciones de dominación: «[...] este era el más malo de Leganés... si se enteraba de que habías hablado de él te ponía una multa. Un colega mío alardeó de que le conocía y luego tenía que esconderse para que no le cobrara» (Rubén).

Los vakalas, como vemos, jugaron a ser como los monstruos bakalas. Como resultado, ciertas prácticas se pusieron de moda, como traficar o «volcar» (robar). La competición, que había acompañado a estas culturas desde el principio, se hizo explícitamente violenta. Como recordaba César: «Se puso de moda robarse entre la gente... las Ray Ban, las pastillas... la gente llevaba navajas... Entonces [...] mucha gente empezó a hacer *kick-boxing* por ir de malo o saber defenderse». Al final, las peleas y las palizas pasaron a formar parte de los relatos de estos héroes (o monstruos), que se contaban en los parques de los barrios, a modo de gestas: «Esa fue la moda malote, [...] les gustaba contar lo de ‘les rompimos la cara a unos en no sé dónde’, ‘les robamos las pastillas’» (César).

La cultura vakala se convirtió en una prueba de hombría constante, en un claro ejercicio de hipermasculinidad (García, 2009) que llevó el proceso de remasculinización hasta el límite. Esto también se vio reflejado en la música, que dio entrada a estilos más agresivos, rápidos y contundentes («citius, altius, fortius») como el *gabber* o el *hardtrance* de grupos como Cherry Moon. Como recordaba Alberto, la música de las discotecas vakalas, como Zolex, era «pum, pum, pum», una prueba permanente que División Barcelona sintetizó en uno de los pocos temas con letra en castellano, *El hombre máquina* (1993):

Hola, soy el hombre máquina.
 Esto es sólo un pequeño descanso
 para que podáis soportar
 lo más duro que se ha hecho jamás.
 Quien no se considere un buen makinero,
 que abandone la sala.
 Los locos que quieran quedarse
 deben tener en cuenta esto:
 podéis morir en el intento.

Para los vakalas, por tanto, casi todo se convirtió en una prueba mediante la cual afirmar la propia identidad (Le Breton, 1996), como puede verse también en los pases de sus discotecas, en los que aparecían escenas tan paradigmáticas como las de héroes enfrentándose a dragones (Imagen 6):



Imagen 6. Pase de la discoteca Zolex.

En cuanto a las tecnologías sensitivas, se mantuvieron las del período anterior (láseres, alcohol, pastillas, LSD, etc.) pero el consumo de sustancias se elevó considerablemente y aparecieron nuevas actitudes hacia las mismas: «Salíamos y nos drogábamos para tener mala leche, con *tripis*, con pastillas... si es que estábamos diseñados para eso y sabíamos cómo drogarnos para estar de mala leche» (Gerardo).

En este contexto, no es de extrañar que los vakalas continuaran con la tendencia bakala de desexualizar la pista de baile y que en sus fiestas ya no fuera tan fácil quitarse la máscara del héroe, como había sucedido con sus predecesores. Los vakalas, de todas formas, siguieron apareciendo en los espacios donde hubiera «buen rollo», es decir, donde se pudiera experimentar la *communitas* y relajar la masculinidad, como decía Alberto: «La gente estaba ahí [en Puzzerl] abrazada, más de buen rollete, empujabas a uno, le pedías perdón, te agarraba, te daba un cacho de pastilla».

Para entender las dinámicas de los hombres vakalas hay que tener en cuenta, en cualquier caso, que estas se produjeron en una sociedad de mercado en crisis económica¹⁴ que, de todas formas, invitaba al consumo. No es de extrañar, por tanto, que proliferara la economía informal de unos vakalas que, aspirando a ser patriarcas en barrios proletarios, tenían que «buscarse la vida» para pagar una fiesta y ropa que era cara:

Salir en esos sitios conlleva que necesitas drogas, que necesitas dinero, que si no lo tienes has de buscarte la vida y trapichear... y si fumo [porros], pues en lugar de coger una cosa pequeña pues coges algo más grande y le vendes esto a tu coguita y te sale más barato (Alberto).

Por otro lado, hay que señalar que de casi todas estas prácticas vakalas también participaron algunas mujeres. Desde un punto de vista estético, de hecho, las mujeres vakalas asumieron prácticamente la misma estética que los hombres, participando de su masculinidad y manteniéndola en una clara situación de ambigüedad.

A mediados de los años noventa la cultura juvenil vakala enfiló su extinción, en parte por la represión institucional (Leste, 2018) y en parte porque la mayoría de los vakalas renunciaron a la máscara del héroe, guardándola en algún lugar de la memoria, completando un rito de masculinidad, que ahora debemos entender como rito de paso. Avanzados ya en la veintena, muchos dejaron de salir, se casaron, tuvieron hijos y se

14. En el II trimestre de 1994 el paro entre los hombres entre 16 y 19 años era del 47% y del 39% entre 20 y 24. En el caso de las mujeres, en el rango de 16-19 era del 58% y en el de 20-24 del 46% (Rodríguez Osuna, 1997).

centraron en sus trabajos, renunciando al riesgo y aprendiendo a contener sus deseos. Dicho de otra forma, se transformaron en patriarcas.

7. Los patriarcas neobakalas

Hacia 2010, algunos de los que habían sido bakalas, vakalas, y, en menor medida, bacalas, «volvieron a contactar» mediados por Facebook. Durante la burbuja inmobiliaria, los jóvenes del bacalao habían podido crear un patrimonio material y una familia en base a la cual sustentar su recién adquirido estatus de patriarcas. Ahora bien, a partir de la Gran Recesión, el acceso o el mantenimiento del patrimonio y de la estructura familiar se complicaron (Pérez Corral y Moreno Mínguez, 2021) debido a la precariedad laboral, sobre todo para las clases obreras, que son las que casi exclusivamente nutren esta escena (Leste, 2021).

La escena neobakala organiza su vida cotidiana en grupos de Facebook que sirven como espacio para crear, de forma nostálgica, su patrimonio cultural. De esta forma, las extintas discotecas de las culturas del bacalao madrileño cuentan con su propia página de Facebook, donde los neobakalas se dedican a compartir y comentar las músicas del pasado, que ahora encuentran en YouTube. A estas páginas de Facebook se suman, además, otras en las que los neobakalas crean archivos DIY (Baker, 2015) de *flyers* de discotecas del pasado que han dado lugar a prácticas patrimoniales, que incluyen exposiciones en discotecas¹⁵. Por otro lado, estos grupos también les sirven para informarse y promocionar sus fiestas «remember», en las que pretenden revivir las experiencias festivas del bacalao. Este es su patrimonio cultural.

Los neobakalas, por tanto, seleccionan elementos de las culturas juveniles del bacalao —sus músicas y «la fiesta», que no la estética— y los reformulan, dándoles un nuevo significado. De esta forma, ya no los usan para subvertir ningún control parental, sino para crear un patrimonio cultural que, alojado en Internet, les sirve para producir una identidad e intentar dominar otras escenas musicales con las se relacionan: la EDM¹⁶, el *reggaeton* y, más recientemente, el trap. Para los neobakalas, las músicas de estas escenas y sus seguidores, muchas veces jóvenes o migrantes, carecen de autenticidad y no tienen cultura. Dicho de otra forma, para los neobakalas, los otros, o no son patriarcas o no son tan patriarcas como

15. Las prácticas patrimoniales de los neobakalas son ignoradas por las instituciones públicas, como el Institut Valencià d'Art Modern, y periodistas que se apropian del bacalao con sus propios fines.

16. Estilo de música electrónica seguido por jóvenes.

ellos, porque no tienen patrimonio e historia: la que ellos hicieron cuando eran héroes. Las músicas de los otros, los monstruos que amenazan la comunidad, son consideradas «simples» (se hacen con tecnologías digitales y no analógicas), «incultas», «hipersexualizadas», «denigrantes» e incluso «machistas». Y frente a ellas se compete:

La verdad, es que no sé cuándo voy a cambiar, creía que con la edad sería más consciente y más adulto y me encuentro conduciendo con las ventanas bajadas y la música a nivel 10. Es superior a mí, cuando paro en un semáforo, junto a mí, se coloca un vehículo palpitando su reguetón, no puedo, subo el volumen e inundo todo mi alrededor con El Cherry Moon, me bajo mis eternas gafas de sol, me giro con lentitud y altanería, respiro contenidamente y arranco... [...] en Tetuán o Usera disfruto en cada paso de peatones, en cada terraza donde suenan los ritmos denigrantes y los textos de decadencia para la mujer (Jaime).

Como vemos, la reformulación de ciertas músicas del bacalao, como el *Cherry Moon*, un tema *hardtrance* de 1994, permite a los neobakalas redefinir y relocalizar su propia realidad en los barrios madrileños, creando con esto una distinción que les permite mirar a los jóvenes o a algunos migrantes «con altanería». Su superioridad, como vemos, queda avalada por la «sacralidad de los referentes» patrimoniales (Prats, 1997, p. 123).

Los neobakalas, por tanto, han creado un patrimonio cultural que oponen a otros grupos sociales frente a los cuales se posicionan como jueces y autoridad moral, es decir, como patriarcas, y autentican o garantizan esta autoridad mediante un elemento con pátina (Appadurai, 2001), la nostalgia, aunque esto sea a costa de transformar el pasado en una «suerte», como señalan muchos neobakalas, y de olvidar que un día (e incluso hoy) ellos ocupaban (y ocupan) un espacio subalterno. Sea como sea, los neobakalas organizan este patrimonio y su identidad alrededor de un discurso y sentimiento nostálgico que contradice explícitamente el mandato antirregresivo descrito por Gilmore (1991) o la negación/reducción emocional de las masculinidades patriarcales (Azpiazu, 2017; Martínez y Pérez, 2020).

Por otro lado, la nostalgia del bacalao también sirve a los neobakalas para ordenar su propia comunidad de patriarcas mediante la creación de una jerarquía interna que se basa en rangos de edad (Leste, 2020b). De esta forma, quienes pasaron por todas las fases del bacalao madrileño, son los que acumulan más prestigio y autoridad moral. Del mismo modo, quienes ocuparon posiciones relevantes dentro de las estructuras productivas, como los DJ, también adquieren una posición relevante, aunque esto no fuera así en el pasado. Esta nueva jerarquía está ocupada mayoritariamente por hombres, pero conviene aclarar que en este nuevo marco tam-

bién caben algunas mujeres. Así sucede con dos DJ y con algunas participantes que hay dentro de la escena, que ocupan posiciones de prestigio que les permiten, por ejemplo, corregir a miembros de la escena cuando estos hablan del pasado¹⁷. Sea como sea, esta distribución del patrimonio familiar, que toma como punto de referencia un pasado en el que los hombres eran mayoría y lo fija, es una forma de consolidar la desigualdad: el número de mujeres en posiciones de prestigio nunca podrá ser igual o mayor al de hombres. Este es el resultado de esta cronopolítica de la nostalgia (Tomé, 2017).

La escena neobakala, en cualquier caso, no es solo discurso y práctica nostálgica digital, ya que su patrimonio también incluye las fiestas «remember». Estas fiestas conmemorativas suelen hacerse anualmente, como la de la discoteca Zorex, y albergan un fuerte componente ritual (Leste, 2020b y 2021). En este sentido, los neobakalas recuperan y ritualizan la práctica rituode de «la fiesta», transformándola en un evento reglado que debe reproducir la experiencia de la *communitas* de los héroes del bacalao. En este sentido, los neobakalas estipulan una serie de reglas para sus eventos que, por ejemplo, fijan el tipo de música que en ellos se debe escuchar. Si se quiere reproducir la experiencia del pasado debe hacerse con las mismas músicas de entonces. Por otro lado, junto a esta regulación musical, los neobakalas mantienen la desexualización de la pista de baile y, además, sancionan la figura del «malote». En este sentido, los neobakalas repudian esta figura, que identifican con una persona que busca pelea, que abusa o roba, y que ahora califican como «kedaos»: «Se celebra otra fiesta Zorex, HAGO UN LLAMAMIENTO A LA PEOPLE, LOS ‘KEDAOS’ por favor quedaros en casa y no nos jodais la fiesta al resto, porque el año pasado había unos cuantos que se creían que aun tenían 20 añitos» (Raúl).

Para los neobakalas, los «malotes» forman parte, sin ambigüedades, de los monstruos: antiguos bakalas o vakalas que no supieron transitar hacia la figura del patriarca y que constituyen un peligro para la comunidad. Entre los neobakalas, como vemos, hay un rechazo explícito de la violencia, aunque esto no hace que esta desaparezca del todo. De hecho, cuando aparece, muchas veces se debe a que alguien ha podido incumplir la segunda regla, es decir, cuando algún hombre intenta ligar con una mujer, especialmente si tiene pareja. Esta es la forma en la que los neobakalas regulan y rompen con el estereotipo creado por Gilmore (1990), según el cual los hombres mediterráneos deben ligar por asalto. El resultado es una situación en la que las mujeres, bajo el «escudo» patriarcal,

17. En una entrevista llevada a cabo con una pareja, ella, que era mayor que él, corregía constantemente los recuerdos de su compañero.

quedan «libres» de la depredación masculina. Sea como sea, los patriarcas neobakalas han creado un espacio donde legislan.

Estas reglas, en cualquier caso, están destinadas a recrear la *communitas* y, por tanto, a subvertir las jerarquías de los neobakalas, relajar su masculinidad, ahora patriarcal, y lidiar con los problemas de la vida ordinaria:

Si voy a la fiesta Zolex [...] pues esas 10 o 12 horas... Ya tendré tiempo el resto del mes para estar pensando en que me viene el recibo de no sé qué, en el IBI, los niños... o me pasa esto con mi chica... ese momento lo que quieres es desconectar (César).

La vida ordinaria, como vemos, es percibida como un espacio lleno de cargas que no siempre se sabe si se podrán afrontar. Dicho de otra forma, en un contexto de precariedad y cambio se ha producido una pérdida: el estatus de patriarca no está asegurado. En este sentido, las fiestas deben ser entendidas como un nuevo ritual de masculinidad que busca recuperar momentáneamente al héroe, liberándolo y actualizándolo. Esto supone una forma de revitalizar su patrimonio, reafirmando e incluyéndolo en el orden de lo real por mucho que buena parte del mismo se haya construido sobre un pasado nostálgico idílico, inventado e incluso invertido (Frigolé y Roigé, 2014). Frente a la innovación y eclecticismo musical de las culturas juveniles del bacalao, la música de los neobakalas cierra puertas a la experimentación cultural. Se trata de una práctica que crea un canon musical que busca fijar, no subvertir.

8. Conclusiones

Visibilizar la masculinidad de las culturas del bacalao madrileño nos ha permitido ver cómo estas personas han buscado presentarse y destacar, con los recursos disponibles, en el espacio público. En este sentido, las producciones culturales de estas personas han girado en torno a los valores del patriarcado, primero como héroes y luego como patriarcas que, en un contexto de precariedad material, han creado un patrimonio cultural. Esto no quiere decir que los roles patriarcales se sitúen al margen del contexto, como hemos visto cuando los neobakalas critican el reggaetón por denigrar a «la mujer». Ahora bien, esta apropiación de la crítica feminista forma parte de una estrategia patriarcal para mantener una mirada colonizadora (Carabí, 2000) sobre otras escenas musicales. Por otro lado, el sentimiento nostálgico de los neobakalas, que podría sugerir un acercamiento a las nuevas masculinidades, constituye la forma en que los

hombres neobakalas crean y fijan desigualdades al tiempo que enmascaran su tristeza y sus pérdidas, es decir, su vulnerabilidad.

La masculinidad de estas culturas, por tanto, no se sitúa dentro de las nuevas masculinidades (Carabí, 2000) sino como memoria actualizada de la masculinidad patriarcal. Masculinidad promocionada, a su vez, por los relatos que circulaban por los medios, que dieron sus frutos al ayudar a reconducir la ambigüedad de los bakalas, proveyendo a bakalas y vaka-las de un modelo de masculinidad patriarcal. Este proceso de remasculinización, que hace pasar de la ambigüedad bacala a la ostentación vaka-la, está vinculado también a la creciente proletarización del bacalao, ya que, como decía Turner (1982), la liminalidad del fuerte es la debilidad y la del débil la jerarquía. En cualquier caso, cumplir con el modelo patriarcal supone una gran fuente de tensión para estas personas, como hemos podido ver en la constante necesidad de mantener unos rituales de masculinidad que permitan afirmar, relajar y sobrellevar las cargas y valores del modelo.

Referencias

- Appadurai, A. (2001) [1996]. *La modernidad desbordada*. Buenos Aires: FCE y Trilce.
- Alexandre, J. (2015). *Warriors of the Discotheque*. JFA Film Productions.
- Álvarez, D. (2021). *Lo que hicimos fue secreto*. [Tesis doctoral.] Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense.
- Arenillas, S. (2020). Indie y masculinidad en la música popular española: el rock alternativo de Los Bichos. *Géneros: Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, 9(1), 1-24.
- Arenillas, S. (2021). Negociaciones de la masculinidad en el heavy español de los ochenta. *Feminismo/s*, 38, 261-279.
- Azpiazú, J. (2017). *Masculinidades y feminismo*. Barcelona: Virus.
- Baker, S. (2015). *Preserving Popular Music Heritage*. London: Routledge.
- Baker, S. (2018). *Community Custodians of Popular Music's Past*. London: Routledge.
- Carabí, A. (2000). Construyendo nuevas masculinidades. En A. Carabí (Coord.), *Nuevas masculinidades*. M. Segarra y. Barcelona: Icària.
- Collin, M. (1997). *Altered State*. London: Serpent's Tail.
- Connell, R. (1995). *Masculinities*. Los Angeles: University of California Press.
- Connell, R., y Messerschmidt, J.W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender and Society*, 19(6), 829-859.
- Costa, L. (2016). *¡Bacalao!* Barcelona: Contra.
- Díaz, L. (2005). Los caminos de la memoria: oralidad y textualidad en la construcción social del tiempo. *Acta Poética*, 26(1-2), 81-217.
- Domínguez, D. (2012). Escenarios híbridos, narrativas transmedia, etnografía expandida. *Revista de Antropología Social*, 21, 197-215.

- Feixa, C. (1998). *De jóvenes, bandas y tribus*. Barcelona: Ariel.
- Feixa, C., y Pallarés, J. (1998). Boîtes, raves, clubs. Metamorfosis de la festa juvenil. *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 13, 88-103.
- Fouce, H. (2006). *El futuro ya está aquí*. Madrid: Velecio.
- Frigolé, J., y Roigé, X. (2014). Introducción. La patrimonialización de la cultura y la naturaleza. En X. Roigé, J. Frigolé y C. Mármol (Coords.), *Construyendo el patrimonio cultural y natural*. Valencia: Germania.
- Gamella, J., y Álvarez Roldán, A. (1999). *Las rutas del éxtasis*. Barcelona: Ariel.
- García, A. (2009). *Modelos de identidad masculina*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. Universidad Complutense.
- García, A. (2010). Exponiendo hombría. Los circuitos de la hipermasculinidad en la configuración de prácticas sexistas entre varones jóvenes. *Revista de Estudios de Juventud*, 89, 59-78.
- Geertz, C. (2003) [1983]. *Conocimiento Local: Ensayos sobre la interpretación de las culturas*. Barcelona: Paidós.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama.
- Gilmore, D. (1991). *Manhood in the Making*. Connecticut: Yale University Press.
- Handelman, D (1998). *Models and mirrors*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jeffords, S. (1993). *Hard Bodies*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Jiménez-Esquinas, G. (2016). De 'añadir mujeres y agitar' a la despatriarcalización del patrimonio: la crítica patrimonial feminista. *Revista ph*, 89, 137-140.
- Jiménez-Esquinas, G. (2017). El patrimonio (también) es nuestro. Hacia una crítica patrimonial feminista. En I. Arrieta Urtizberea (Coord.), *El género en el patrimonio cultural*. Vizcaya: Universidad del País Vasco.
- Lasén, A., y Puente, H. (2016). *La cultura digital*. Materiales docentes de la UOC. Barcelona: UOC.
- Le Breton, D. (1996). *Passions du risque*. Paris: Métaillé.
- Leste, E. (2017). De Valencia a Madrid: bacalás madrileños: 1985-1989. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 58, 559-583.
- Leste, E. (2018). *Memoria y nostalgia en la industria musical: el caso de la música electrónica*. Tesis doctoral inédita, Universidad Complutense de Madrid.
- Leste, E. (2020a). Identidad, memoria y nostalgia de la escena neobakala madrileña. *Revista de Antropología Social*, 29(1), 1-15.
- Leste, E. (2020b). Ambivalencias y transformaciones de las fiestas neobakalas. *Disparidades. Revista de Antropología*, 75(2), 1-16.
- Leste, E. (2021). La escena nostálgica neobakala: transformación y ritualización musical de la cultura juvenil bakala. *Etnográfica*, 25(3), 707-728.
- Leste, E., y Val, F. del (2019). Más allá de postpunk. Góticos y nuevos románticos entre Madrid y Valencia en los años ochenta. *Resonancias. Revista de investigación musical*, 23(45), 215-239.
- Martínez, M., y Pérez, A. (2020). ¿Nuevas o viejas masculinidades? El rol masculino dominante entre los adolescentes españoles. *Revista Española de Sociología*, 29, 171-189.

- Mauss, M. (2002) [1954]. *The Gift*. London: Routledge.
- McRobbie, A. (1991). *Feminism and Youth Culture*. London: MacMillan.
- López, I., y Rodríguez, E. (2010). *Fin de ciclo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Oleaque, J. (2004). *En éxtasi*. Barcelona: Aras libres.
- Pedro, J., Piquer, R., y Val, F. del. (2018). Repensar las escenas musicales contemporáneas. *Etno: Cuadernos de Etnomusicología*, 12, 63-88.
- Pérez Corral, A., y Moreno Mínguez, A. (2021). Estructura familiar, deterioro del mercado laboral y desigualdad en España para el período 2008-2017. *RIS*, 79(2), e186.
- Pérez Galán, B., Prieto J., Bullen, M., y Montesinos L. (2020). *Patrimonio inmaterial y desigualdades de género*. Madrid: la cultivada.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Barcelona: Ariel.
- Rey-Gayoso, R., y Diz, C. (2021). Música trap en España: Estéticas juveniles en tiempos de crisis. *AIBR*, 16(3), 583-607.
- Reynolds, S. (2014) [1998]. *Energy Flash*. Barcelona: Contra.
- Rodríguez Osuna, J. (1997). Evolución de la población activa, ocupación y paro en España 1976-1996. *Política y Sociedad*, 26: 113-124.
- Romo, N. (2001). *Mujeres y drogas de síntesis*. Donostia: Tercera Prensa.
- Sanfélix, J. (2011). Las nuevas masculinidades: los hombres frente al cambio en las mujeres. *Prisma Social*, 7, 1-29.
- Sanfélix, J. (2020). Ritos de masculinidad: la construcción cultural de los hombres ibéricos en lo festivo y en el ocio. *Sociología Histórica*, 11(1), 142-171.
- St. John, G. (2014). Liminal being. En A. Bennet y S. Waksman (Coords.), *The Sage Handbook of Popular Music*. London: Sage.
- Straw, W. (1991). Systems of Articulation, Logics of Change. *Cultural Studies*, 5(3), 368-388.
- Sucarrat, M. y Carbonell, E. (2022). Introducción. *AIBR*, 17(2), 259-269.
- Thornton, S. (1995). *Club cultures*. Cambridge: Polity Press.
- Tomé, P. (2017). La nostalgia como cronopolítica. En P. Tomé (Coord.), *Reflexiones rayanas*. Ávila: Asociación de Antropología de Castilla y León.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre*. New York: PAJ.
- Val Ripollés, F. del (2017). *Rockeros Insurgentes, Modernos Complacientes: Un Análisis Sociológico del Rock en la Transición (1975-1985)*. Madrid: SGAE.