



**TRANS 26 (2022)**  
**RESEÑAS / REVIEWS**

**Kai Arne Hansen. *Pop Masculinities. The Politics of Gender in Twenty-First Century Popular Music*. Oxford: Oxford University Press, 2022. 232 pp. ISBN: 9780190938796.**

El libro contiene figuras y tablas.

Pablo Rojas Sahurie (Universidad de Viena y Academia Austriaca de Ciencias)

*Pop Masculinities* viene a tratar un asunto que ha ido despertando poco a poco mayor interés académico. Al menos desde el clásico *Masculinities* de Raewyn Connell ha existido cierta noción sobre el lugar que la música popular ocupa en las construcciones de masculinidad. En este contexto, el libro aquí reseñado representa una estimulante aportación, pues, además de ocuparse de las construcciones de masculinidad hegemónica en la cultura pop, se encarga, ante todo, de estudiar aquellas representaciones de masculinidad en la música popular que resultan ambiguas y contradictorias.

El libro constituye la primera monografía de Kai Arne Hansen, actual profesor de la Universidad de Innlandet, en Noruega, en el cual el autor continúa desarrollando los temas ya trabajados durante su doctorado en la Universidad de Oslo: la música pop, el género, los medios, las narrativas personales y el siglo XXI, leídos mediante el concepto persona pop. Tomando como punto de partida la propuesta de Philip Auslander, Hansen considera la persona pop como esa dimensión social que cada artista pop asume y presenta de sí misma al público a través grabaciones, presentaciones en vivo y medios de comunicación. Sobre esta base, *Pop Masculinities* se concentra en aquellas masculinidades representadas en la música pop británica y norteamericana, comprendiendo que estas son fenómenos multifacéticos cuyo funcionamiento está vinculado a las ideas dominantes de su época, moldeadas por la persistente influencia de factores históricos, pero también intervenidas por la agencia de artistas y productores. En esta perspectiva, Hansen justifica la importancia de analizar las masculinidades pop bajo el entendimiento de que en ellas participan intensamente procesos simbólicos, estéticos e ideológicos que proporcionan modelos de comportamiento de género en la vida cotidiana.

Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es> ES

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International license. You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the web page: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). It is not allowed to use the work for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete license agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

El autor declara que el objetivo principal de *Pop Masculinities* consiste en desnaturalizar (*denaturalize*) las representaciones masculinas en la música pop. De este propósito general se desprende uno más acotado al alcance del libro: evidenciar las ambigüedades, contradicciones y tensiones de las masculinidades que los artistas pop cis-masculinos han desarrollado a comienzos del siglo XXI, tanto en lo que concierne a su representación como a su recepción. Para lograr estos objetivos Hansen reivindica el uso de la interpretación (*interpretation* y *reading*) como un método relevante para la investigación sobre la música y sus vínculos con cuestiones de clase, etnicidad y género. En esta línea, y siempre consciente de que su lectura estará condicionada por sus propias experiencias, el autor combina, por un lado, el análisis de estilo, género musical, gesto, iconografía y teatralidad en canciones grabadas, videos y actuaciones en directo y, por otro lado, el análisis del discurso y la etnografía de los medios.

El primer capítulo establece las perspectivas teóricas que servirán de marco para las secciones siguientes. El autor comienza señalando que la masculinidad no es un fenómeno fijo, sino que las distintas masculinidades son negociadas a lo largo del tiempo por cada cultura o sociedad. Esta idea se apoya especialmente en las teorías sobre el género formuladas a partir de los aportes de Judith Butler, quien propone que el género es representado y performado de múltiples maneras. Retomando también la discusión surgida a partir de los escritos pioneros de Connell, Hansen destaca que la jerarquización de las distintas masculinidades está también cruzada por aspectos de clase, edad y etnicidad, entre otras categorías, siendo la masculinidad hegemónica aquella que se sitúa en la cima de la pirámide y que legitima y perpetúa la dominación masculina. Hansen hace hincapié en que la complejidad que representan las distintas construcciones de masculinidad no permite una distinción inequívoca entre masculinidades hegemónicas y no hegemónicas: dentro del espectro de masculinidades existen también formas sutiles que mantienen las desigualdades de género mediante prácticas que parecen o se promueven como igualitarias. También las expresiones de género pueden fomentar la igualdad en algunos aspectos y, al mismo tiempo, participar de la legitimación de la dominación masculina. Esta idea será recurrente en los distintos análisis que de las masculinidades pop hará el autor.

Siguiendo esta línea, Hansen subraya dos aspectos relevantes para su estudio. Por un lado, pone de relieve que las llamadas nuevas masculinidades no son, necesariamente, tan nuevas. El autor muestra que las normas masculinas han resultado cambiantes a lo largo de la historia, aunque manteniendo a grandes rasgos estructuras que favorecen tanto la dominación masculina como ciertos modelos hegemónicos de ser hombre. Pero, además, las configuraciones de género aparentemente nuevas estarían implicadas en el mantenimiento de las desigualdades existentes, resultando, así, contradictorias al anunciarse también como un desafío a la normatividad. Por otro lado, el autor destaca el papel que juegan el estilo y género musical en la negociación de los significados de masculinidad y autenticidad dentro de la música pop. Hansen apunta que los ideales de masculinidad llegan a diferir entre los distintos géneros musicales, es decir, se utilizan estrategias específicas a nivel estilístico y de género musical al momento de autenticar la propia masculinidad en conformidad con la norma dominante. Como resultado surge en la música popular una tensa pluralidad de tropos masculinos: el *good ol' boy* en el country, el *hustler* en el rap o la estrella hedonista en el rock. Sin embargo, uno de los aspectos comunes refiere a que la creatividad y la autenticidad se postulan como rasgos fundamentalmente masculinos, rasgos de los que carecerían los artistas pop.

Desde el segundo capítulo Hansen utiliza un enfoque centrado en el artista aplicando siempre, a grandes rasgos, el mismo esquema: introducción general al tema del capítulo, breve descripción e historia del artista masculino pop escogido, planteamiento del problema teórico, análisis detallado

de videoclips del artista (entre uno y tres como máximo) y algunas reflexiones finales. En ocasiones, la sección conclusiva estará precedida por una revisión de la recepción de la masculinidad pop en cuestión.

En el segundo capítulo Hansen examina la construcción de una masculinidad pos *boy band* mediante el caso de Zayn, ex integrante de One Direction. Esta masculinidad queda caracterizada por una amplia reconfiguración de la imagen artística que busca dejar atrás la “adolescencia suspendida” asociada a la estética *boy band*, percibida como inocente, inmadura, inauténtica y afeminada. Recurriendo a un análisis del videoclip “Pillowtalk” (2016) el autor muestra la ambigüedad de las masculinidades pos *boy band*: al tiempo que desestabilizan su propia masculinidad, terminan reforzando las relaciones de género hegemónicas.

Lil Nas X y su película *Old Town Road* (2019) son los protagonistas del tercer capítulo. Hansen se ocupa aquí de la narrativa de los medios dominantes que impugnan la hibridez de géneros musicales (hip hop, trap y country) en la canción. Sin embargo, señala el autor, esta impugnación tiene relación, más bien, con la ampliación (e incluso reivindicación) que la iconografía queer y la alteridad racial (*racial alterity*) de Lil Nas X hacen de la narrativa *western* y la música country, típicamente representadas como masculinas, conservadoras y exclusivamente blancas. Por otro lado, advierte Hansen, la dinámica de género de *Old Town Road* destaca por la supremacía social de los hombres, dada la ausencia casi total de personajes femeninos relevantes. Ante estos elementos, el autor se pregunta si la propuesta de Lil Nas X puede interpretarse como una práctica *drag* o una parodia a la heteronormatividad, o bien, como una afirmación de la virilidad heterosexual asociada a la figura del vaquero.

El cuarto capítulo se concentra en las expresiones de una “masculinidad rehabilitada” (tanto en el sentido de restituida como de desintoxicada) que Justin Bieber habría adoptado tras su hiato de finales de la década de 2010. Tras la pausa, el artista desarrolló una mayor intimidad con la afición y una retórica del “verdadero yo” que le permitió experimentar con distintas formas de masculinidad. Entre estas expresiones destaca el tropo del niño rico mimado y del adulto que se ha quedado estancado en las formas inmaduras de la infancia (“Yummy”, 2020), o la idea de una masculinidad asociada a la adversidad de la clase trabajadora y a ciertos elementos cristianos que amplían el ámbito de las expresiones de género asociadas a los hombres (bondad, afecto, compasión, vulnerabilidad), pero que paralelamente refuerzan una estructura heteronormada y de dominación simbólica de los hombres (“Holly”, 2020).

El quinto capítulo analiza el caso de The Weeknd sobre la base de dos problemáticas. La primera tiene relación con una estetización del sexo, las drogas y la violencia que, junto con una espectralización de lo femenino, contribuiría a configurar una masculinidad simultáneamente vulnerable y peligrosa. La segunda problemática se relaciona con la recurrencia de papeles agresivos que The Weeknd personifica en sus videoclips, lo cual sugiere una búsqueda por conectar los comportamientos violentos y delictivos en la construcción de una masculinidad “real”. Habría, así, un intento por desbaratar la distinción entre realidad y ficción, por difuminar la línea entre los personajes, la persona musical y la persona real. Hansen se pregunta, a modo de conclusión, si estas representaciones constituyen un intento por llamar la atención o, más bien, una forma de denunciar la absurda cultura de las celebridades. Sobre esta pregunta se instala también la interrogante respecto a la enturbiada distinción entre realidad y ficción.

Si el primer capítulo se ocupó de la masculinidad pos *boy band*, el último aborda mediante el caso de Take That los múltiples significados de género vinculados a la edad, el envejecimiento y el peligro de una infancia prolongada que se desarrollan en las carreras posteriores de las *boy bands*: las

llamadas *man bands*. Los prejuicios que ya plantean las masculinidades de las *boy bands* como carentes se intensifican a medida que estos grupos envejecen sin presentar de manera convincente masculinidades que dejen atrás la inocencia y la inmadurez. La etiqueta *man band* (y no solo *band*) llama también la atención sobre la inautenticidad asociada a estas agrupaciones. Sin embargo, la persistencia de estas bandas sugiere que las categorías asociadas al envejecimiento son constructos sociales e históricos y desafía, en esta línea, la estabilidad del binarismo juventud-madurez.

En las conclusiones Hansen explicita algunos de los elementos comunes que atraviesan los casos examinados en el libro. En primer lugar, el peligro y la violencia se repiten como componentes prominentes en la construcción de las masculinidades pop. En esta línea, la subordinación y marginación de las mujeres o lo femenino resultan estrategias comunes para la afirmación de masculinidad en los ejemplos estudiados. Estos aspectos, violencia y exclusión de lo femenino, impugnan, por lo demás, la tendencia de estas masculinidades pop del siglo XXI por mostrarse más suaves o igualitarias al subvertir, de una u otra manera, las normas de la masculinidad hegemónica.

Resulta interesante constatar que, si bien cada uno de los capítulos podría leerse como una investigación autoconclusiva, el estudio de casos particulares dialoga constantemente con los apuntes conceptuales y con el problema general planteado por el libro. De este modo, cada capítulo aporta nuevos elementos para una comprensión cada vez más compleja de las ambigüedades, contradicciones y tensiones de las masculinidades pop. También debe subrayarse que cada uno de estos elementos teóricos planteados por el autor está debidamente respaldado, por un lado, por una bibliografía actualizada pero que no deja de lado textos fundamentales y, por otro lado, por sólidos análisis musicales que hacen dialogar las variadas dimensiones de la música con las categorías planteadas. La forma de analizar de Hansen está influida por los estudios de música popular y la semiótica musical (Middleton, Lacasse, Tagg), por lo que, en consecuencia, considera que los distintos elementos sonoros de la música significan algo fuera de sí mismos. Sin ninguna pretensión por descubrir significados unívocos, el autor establece relaciones amplias pero cada vez más razonables entre masculinidad y música pop, considerando, entre otros aspectos, el papel que juegan los procesos de recepción; la influencia de los estereotipos en las expectativas de la audiencia; la construcción de las personas públicas de los artistas; los vínculos existentes entre género musical, danza e iconografía; la complejidad de significados que se da en la asociación narrativa entre música y video; o el uso y modificación de determinados géneros musicales, efectos, texto de canciones, mezcla, armonías, melodías y vocalidad. Un ejemplo ilustrativo de esta lograda integración entre marcos teóricos y análisis musical puede encontrarse en el análisis de la repetición compulsiva en el estribillo de “Yummy” de Justin Bieber (páginas 110-111).

La genuina incorporación de la visualidad que Hansen logra a la hora de analizar no solo resulta meritoria por ampliar las posibilidades de interpretación, sino también porque insinúa significativas repercusiones para la escucha. El videoclip de una canción, entre otros elementos visuales asociados a ella, amplía o, en ocasiones, entra a disputar los significados que le otorgamos a la música. Esto no quiere decir que la experiencia de escucha solo en audio ya no sea posible. Sin embargo, quiero llamar la atención sobre el hecho de que, tras ver el videoclip (o incluso tras escuchar el relato de alguien que ya lo ha visto), los significados que le otorgamos a la canción estarán en adelante mediados por las referencias visuales de las que ahora hay conocimiento. El caso de “Pretty” de The Weeknd, analizado en el quinto capítulo, ejemplifica un cambio radical de significado entre la escucha aislada de la pista y la experiencia audiovisual del videoclip.

Ahora bien, como suele suceder en otras publicaciones que estudian experiencias y procesos del

mundo angloparlante europeo-americano, Hansen solo se refiere a su objeto como pop o pop *mainstream* sin problematizar en ningún momento a qué alude concretamente con ello. Puede criticarse, entonces, que una práctica manifiestamente particular es considerada aquí como un fenómeno de una cultura universal. Si no, resulta difícil explicar la exclusión de corrientes del pop tremendamente significativas en el siglo XXI como el pop latino o el K-pop. Este último caso llama especialmente la atención al quedar expresamente excluido del libro bajo el argumento de que el foco del estudio son únicamente los artistas cis-masculinos. Asimismo, cabe preguntarse si con esta exclusividad cis-masculina el autor desaprovechó la oportunidad de examinar no solo formas problemáticas que se dan en la estética pop, sino de estudiar representaciones de masculinidades pop que discuten la correlación irrefutable entre sexo y género. Aunque el libro parece bien cohesionado con los ejemplos escogidos, hay dos capítulos dedicados a masculinidades vinculadas a las *boy bands*. Este hecho, sumado a que el libro no supera las 250 páginas, sugiere que habría sido posible incluir casos que escaparan del ámbito estrictamente anglo y de la cis-masculinidad. Una posible ampliación de los casos podría haber implicado también conclusiones diferentes. Esperemos que el autor aborde este tipo de ejemplos en sus futuras investigaciones.

En suma, *Pop Masculinities* constituye una aportación necesaria que nos recuerda mediante casos sumamente actuales que las masculinidades representadas en la música, especialmente en la música pop del llamado *mainstream*, no están sobrentendidas. Por el contrario, estas se construyen atravesando las dimensiones de género, etnicidad, clase, edad, religión y nacionalidad, entre otras, en los tres polos que sugería Jean-Jacques Nattiez (producción, representación y recepción) de manera tensa, muchas veces ambigua y a menudo contradictoria.

---

#### Cita recomendada

Rojas, Pablo. 2022. Reseña de Kai Arne Hansen. *Pop Masculinities. The Politics of Gender in Twenty-First Century Popular Music*. *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (TRANS-Revista Transcultural de Música), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/choose/?lang=es> ES