

# DECIBELIOS Y TESTOSTERONA: UNA APROXIMACIÓN A LAS IMÁGENES DE GÉNERO EN EL ROCK Y EL HEAVY METAL

Sílvia Martínez García  
Escola Superior de Música de Catalunya

## Introducción

En el marco de las jornadas sobre mujeres y música que tuvieron lugar en mayo de 2003, este texto se presentó como una contribución que exploraba el balance entre presencia y ausencia femenina en la escena *heavy* de los años ochenta y principios de los noventa en nuestro país. Las observaciones sobre imágenes de género se basaban en una investigación realizada entre 1992 y 1996 en la ciudad de Barcelona, y a pesar del dinamismo y de los cambios que se están sucediendo en el mundo de lo que ya ha pasado a denominarse música metal –para vencer el lastre de un sonido ligado más al rock duro que al ecléctico panorama actual–, creemos que gran parte de aquellas observaciones conservan aún vigencia y actualidad.

La percepción tradicional del *heavy metal* como máximo exponente de las músicas «duras» y asociadas a un estereotipo machista de la masculinidad, condicionó durante mucho tiempo el acceso de las mujeres a los escenarios en bandas que se definían a sí mismas como grupos de *heavy*. No aceptar a una bajista o a una guitarrista por ser mujer y por tanto incapaz de transmitir la «dureza» que la banda quería para su imagen era moneda corriente en aquellos tiempos. En menor medida, ese estado de cosas también provocó que los públicos de la *chupa* de cuero y las típicas camisetas negras estampadas con los grupos más emblemáticos se asociaran con la testosterona. Pero la realidad era algo más compleja y si bien su presencia era efectivamente limitada en los escenarios, un seguimiento concienzudo de los públicos y de los gustos que reflejaban las encuestas nos mostraron que las mujeres no sólo asistían y disfrutaban como público de los conciertos de *heavy*, compraban discos y se declaraban a sí mismas como fans, sino que su presencia profesional se había desplazado a la parte más oculta de la música: la gestión, el periodismo, la promoción y cualquier otro espacio intersticial que les permitiera seguir en contacto con la música que les gustaba a pesar de las restricciones a las que les imponía.

Para entender cómo se ha ido construyendo un paratexto musical tan asociado a la masculinidad, hemos querido explorar las diferentes imágenes de género que ha recreado la

música *heavy* a lo largo de su ya larga trayectoria en el mundo del rock. Imágenes a menudo paradójicas que llegan a asociar, a un mismo sonido, estéticas de hiper-masculinidad y de androginia glamurosa, que crean espacios de total exclusión femenina yuxtapuestos a otros con *femmes fatales* omnipresentes.

### Una música con imagen masculina

En el año 1995, mientras trabajaba en un instituto de investigación del CSIC, surgió la oportunidad de realizar una macro-encuesta sobre gustos musicales de los jóvenes. Para ello se repartió un cuestionario con distintas preguntas sobre música a estudiantes de secundaria entre 17 y 23 años, repartidos por 54 centros de enseñanza de la ciudad y seleccionados de modo que representaran estadísticamente a la población juvenil estudiante (FP y bachillerato, centros laicos y religiosos, públicos y privados, etc). En total trabajamos con un total de 1.560 cuestionarios, de los cuales algo más de la mitad los habían respondido chicas (857) y algo menos de la mitad chicos (703).<sup>1</sup>

En uno de los apartados de la encuesta se les preguntaba si creían que los gustos musicales eran distintos en función del sexo, si influía el hecho de ser hombre o mujer para que te gustara determinada música. Las respuestas afirmativas, las que decían que el sexo sí condicionaba la recepción, eran muchas más entre los chicos. De algún modo era lógico: si por un lado existe una relación jerárquica entre los sexos –que existe, no vamos a descubrir aquí la sopa de ajo– y por otro, la música es un elemento que puede reflejar y dar cuerpo a esa jerarquía de géneros, es lógico suponer que sea a los hombres a quien más les interese mantener y reforzar esa diferenciación (Martí 2000: 204). Ciertamente que no habíamos descubierto nada nuevo, pero por el momento teníamos una constatación cuantitativa de lo que no era más que una intuición inicial.

En otro de los apartados, les preguntábamos si consideraban que había músicas específicamente ligadas a un género u otro. Las respuestas fueron en su mayoría afirmativas, pero curiosamente al preguntar qué es lo que determinaba ese hecho, en lugar de detectar «algo», algún elemento concreto que la hiciera más próxima a hombres o mujeres, contestaban especificando géneros musicales concretos. En preguntas totalmente abiertas, sin proponer ni insinuar posibles respuestas, uno de ellos aparecía repetidamente: el *heavy*.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Para ver información más detallada de esta investigación y aspectos no relacionados con el *heavy metal*, véase Martí (2000): 201 y ss.

<sup>2</sup> Las respuestas que afirmaban que el *heavy* era una música «específicamente masculina» constituían un 32% en el caso de los chicos encuestados y un 37% en el de las chicas.

Ya sabíamos que el *heavy* es una música asociada a la masculinidad,<sup>3</sup> pero lo curioso aquí era cotejar esa respuesta con otra de la encuesta que preguntaba «¿cuál es tu música preferida?». En este caso, la respuesta también se dejaba completamente abierta y entre aquellos que contestaron especificando un género musical concreto, encontramos bastantes que citaban explícitamente el *heavy* (incluyendo subgéneros como el *hardcore*, el *thrash* y otros): un 20,8 % de las respuestas masculinas y un 13,8% entre las chicas encuestadas. También es verdad que en algunos casos –mínimos cuantitativamente pero importantes si miramos más allá de las cifras– algunas mujeres contestaban que sus músicas preferidas eran «cualquier tipo de música menos el *heavy*». ¿Por qué? Evidentemente, porque el *heavy* ofrece canciones «más fuertes de tono, más masculinas», según respondieron varios encuestados. Pero la diferencia real en los gustos musicales que manifestaban unos y otras en realidad no era tan grande (20,8 y 13,8 respectivamente, apenas 7 puntos de diferencia), así que nos inclinamos a pensar que, o bien entre las estudiantes había muchas chicas poco acordes al ideal de delicada feminidad, o bien que se nos escapaban matices muy importantes en la relación música-género. En cualquier caso, en esas contradicciones entre gustos reales e imágenes de género teníamos un campo ideal para profundizar en el papel de la música en los constructos de género.

### **Rock y mujeres: buscando respuestas en los estudios de género y música popular**

A partir de ese momento comencé a interesarme por la cuestión, sobre la que hay mucha literatura académica, y lo incorporé también como punto de interés al realizar trabajo de campo. No puedo decir que fuera un estudio exhaustivo, pero su observación constante me ayudó a apuntar algunas hipótesis.

No es difícil llegar a la conclusión de que «música popular» + «mujer» es una ecuación de sorprendente resultado. Pensemos en la música española: cualquiera de nosotros puede señalar cantantes de éxito en un amplio abanico de propuestas musicales. Los nombres de Chenoa (*Operación triunfo* obliga), Eva Amaral, Marta Sánchez, o el de media docena de tonadilleras surgen sin pensar. «Pop ligero», «copla española», «canción de autor» (si me disculpan el siempre impertinente etiquetaje de estilos)... pero ¿dónde están las mujeres

<sup>3</sup> En la literatura académica sobre estudios de música popular se constata a menudo esta relación. Mavis Bayton por ejemplo, afirma que "de todos los estilos de música, el *heavy metal* ha sido visto como el epitome de la masculinidad y tan solo una pequeña minoría de mujeres tocan en bandas de este estilo" (Bayton: 1993)

rockeras? En España podemos contarlas con los dedos de una mano: Luz Casal, Mercedes Ferrer, Aurora Beltrán, Cristina Llanos y pocas más. ¿Cuántas guitarristas o baterías de primera fila podríamos nombrar cada uno de nosotros? ¿Dónde están los grupos femeninos de hardcore? ¿Y las DJs reconocidas, más allá de la todoterreno Alaska? ¿Cuántas mujeres sobresalen en el circuito tecno? Es cierto que esta sequía no se da sólo en nuestro país, pero sí lo es que aquí se agrave considerablemente. También lo es que lentamente se abren brechas y las mujeres irrumpen en dominios musicales tradicionalmente masculinos. Pero de momento éstas no dejan de ser las excepciones a la regla: las excepciones que la confirman.

Si las mujeres desaparecen prácticamente de la escena en el *heavy*, el *rap* o el *country*, si la llenan al completo en el mundo de coplas y tonadilleras o proliferan en el pop, resulta evidente que tras las cifras se esconden complejas relaciones entre los roles de género y los diferentes géneros musicales. Además, observar el rol del género en la música popular sugiere también de inmediato cuestiones como por qué las historias del rock suelen dedicar un capítulo aparte al gueto femenino –cuando se acuerdan que existen las mujeres en esa historia–; o por qué una intérprete, autora o cantante es considerada siempre antes como mujer que como músico, juzgándose en un aparte de sus colegas masculinos.

Repasando brevemente la producción académica en el ámbito de la música popular, destacan como trabajos pioneros que enlazaron los estudios de género con la historia y la crítica del rock, los de Simon Frith (1981, 1985) y Angela McRobbie (1980). Ambos autores analizan las imágenes de género en el rock como medio de expresión que desarrolla las nociones convencionales de masculinidad y feminidad entre adolescentes, describiendo los principales mensajes sexuales que contiene. Asimismo, observaron la ambivalencia de las figuras andróginas y de otras imágenes poco convencionales en el mundo del rock, analizando la trasgresión de las fronteras de género tradicionalmente establecidas. Pero uno de las mayores contribuciones de sus artículos, lo constituiría la refutación del clásico argumento de la dicotomía «pasividad femenina» frente a «actividad masculina», basándose en el hecho de que el consumo musical puede llegar a tener tanta significación sexual como su producción (Frith 1981: 235 ss).

Acorde con la proliferación de estudios sobre las subculturas urbanas y el rol de la música en esas formaciones, aparecieron también trabajos sobre el papel de la mujer en las subculturas o «tribus urbanas» (Rohkol 1979, McRobbie y Garber 1979). Asimismo, en los años noventa proliferan los estudios sobre las relaciones entre género y géneros musicales (*gender and genre*), trabajos que analizan la imagen y el rol de las mujeres en la música popular a partir de perspectivas puntuales, como el papel jugado por movimientos

como el de las *Riot Grrrls*<sup>4</sup> (Gottlieb y Wald 1994), los conflictos entre género y etnicidad en terrenos conflictivos como el universo del *rap* (Rose 1994, Berry 1994), o la perpetuación de modelos tradicionales en músicas como el *country* (Jensen 1988, Fenster 1995, Blair y Hyatt 1992, Corbin Sicoli 1994).

Dada la estrecha relación con determinadas corrientes del pensamiento feminista, otra cuestión recurrente es también la de si deben separarse los dominios masculino-femenino al analizar una cultura, o bien si podemos asumirlos como una unidad. El hecho de reducir las imágenes de género a una simple dicotomía masculino-femenino y aislarlas sin tomar en consideración otros factores como la edad o el estatus social, conlleva el riesgo de crear un foro de debate que aisle los estudios sobre mujeres del resto de discursos académicos. Sin duda, la clásica distinción entre las esferas pública (masculina, abierta al exterior) y doméstica (femenina, cerrada) ha condicionado el tipo de investigaciones que se han llevado a cabo, aunque no tienen porqué ser la norma. Si partimos de base de que la significación de las características concretas de un código sonoro siempre ocurre en un contexto social estructurado a través de categorías entre las cuales el género, la clase social o la etnia son condicionantes importantes de la realidad social, entonces no deberíamos separar los estudios de género de los de otras bases de identidad como la etnia, el grupo de edad, la clase social, etc. (Nettl 1983, 334). A partir de esa premisa, mi interés particular se centró en analizar el papel que ha jugado el género en la producción de música popular.

### **Mujeres rockeras: género y producción musical**

Durante muchos años, las mujeres se han visto relegadas de la factura de música popular y relegadas al papel de seguidoras o *fans* (Bayton 1993: 177). Esa exclusión femenina de la escena de la música popular es un fenómeno de raíces culturales complejas que dio un vuelco fundamental con el desarrollo del movimiento feminista de finales de los años sesenta y principios de los setenta. El llamado en Estados Unidos «movimiento de liberación de la mujer» animó a determinados colectivos a romper con los estereotipos dominantes, reclamando la igualdad con los hombres e invadiendo enclaves tradicionalmente «masculinos». Entre ellos se contaba un sector importante de opinión que reclamaba grupos musicales exclusivamente de mujeres, que pudieran ofrecer una alternativa en sus letras y cambiar la hegemonía ideológica en boga.

<sup>4</sup> Nombre dado a varios grupos femeninos estadounidenses de tendencia punk surgido a principios de los años noventa, entre los que se incluyen bandas como Babes in Toyland, L7, Bikini Kill o Bratmobile, entre otros.

Se iniciaron así una serie de carreras musicales que crearon en poco tiempo un espacio propio caracterizado por el amateurismo y una visión no-competitiva ni personalista de la escena musical. Excluidas de la corriente principal del rock<sup>5</sup> (masculino), en los años 70s las feministas norteamericanas crearon un mundo musical alternativo en el cual se promovían valores alternativos y se propugnaba una unidad de acción entre la empresa musical y el resto de sus vidas. Por ello recurrieron a letras y temas propios, en lugar de recoger los tradicionales estándares, y cuando interpretaban covers lo hacían adaptando las letras (Bayton 1993: 179). Holly Near, Cris Williamson o cualquiera de las artistas de Olivia Records o Redwood preconizaban actitudes totalmente distintas al uso: se propugnaba la igualdad de roles dentro del grupo, se huía del liderazgo individual, e incluso aproximaron algunas de sus prácticas al movimiento punk (amateurismo, ropa de calle en los escenarios para desmitificar la puesta en escena, etc.) (*ibídem*: 182). Lo importante en aquel primer movimiento militante no radicaba tanto en lo que pudieran interpretar sobre el escenario, como en el cambio de perspectiva que implicaba su implantación y su particular manera de hacer en la escena musical.<sup>6</sup>

Con el tiempo, la misma filosofía que permitió formar los primeros grupos musicales estables exclusivamente femeninos en la formación y en la producción (se buscaban también ingenieras de sonido y productoras, *managers* mujeres y se intentaba que todo el cuerpo técnico también estuviese compuesto por mujeres) acabaría por limitar su espacio de actuación. Sin medirse ni compartir escenarios con instrumentistas masculinos, penalizando la competitividad en favor del diletantismo y basando sus circuitos en audiencias exclusivamente femeninas, la mayoría de los grupos se estancaron y tocaron techo en un círculo sin salida. Algunas de las mujeres que triunfarán años más tarde –Tracy Chapman, por ejemplo– surgieron de aquel movimiento, aunque en el proceso de *crossover* suavizarán las formas y los discursos distanciándose de aquella primera militancia feminista radical.

Gran parte del dilema, así como de los constantes debates en torno al look «deseable» –llevar maquillaje o la cara lavada, un vestuario especial y *sexy* o de calle, etc.– y a la relación física con los instrumentos –condicionada enormemente por el uso cuasi-fálico que muchos guitarristas explotaban en sus interpretaciones–, se debía en gran parte a la ausencia de modelos de rol femeninos. Ello llevará a algunas intérpretes –Patti Smith, Janis Joplin, Crissie Hynde, etc.– a desmarcarse de las estrategias de aislamiento femeninas y a compartir mundo

---

5 «Corriente principal» es el término con el que traducimos la expresión anglosajona «*mainstream*», utilizada para referirse a la música que llega a los principales mercados de distribución

6 Para una documentada historia de estos primeros movimientos *vid.* Lont (1992).

y cartel en escenarios y audiencias mixtas, asentando el camino abierto por los colectivos feministas a partir de los años sesenta.

En España no se recibirán hasta mucho después algunos ecos apagados de todo ese terremoto cultural y quizá por ello la exclusión de las mujeres de la escena musical en general y del rock en particular sea un fenómeno especialmente agravado. Ésta es una situación que lamenta periódicamente la crítica y que atestiguan músicos y seguidores. Un periodista se refería así a la escena del rock en Cataluña, en una descripción perfectamente extrapolable al resto del país:

*Mujer y rock son palabras que van juntas desde hace muchos años, pero no en todas partes. Por alguna razón escondida, el rock catalán ha sido siempre una música machista, y todavía hoy, a pesar de que nos gusta presumir de europeos e internacionalistas, el rock que se hace en tierras catalanas (sin discriminación de idioma, estilo, ideología o procedencia) continúa siendo eminentemente machista, es decir, un fenómeno cultural y comercial manejado por hombres donde la mujer prácticamente no tiene cabida (Jurado 1991: 2)<sup>7</sup>*

El porqué de esta situación tiene muchas respuestas posibles, dependiendo del interlocutor. En general, todo aquél que reflexiona sobre la situación admite que es un problema de fondo cultural: la nuestra es una sociedad machista, donde todavía existen terrenos acotados para hombres y mujeres. Uno de los músicos entrevistados a lo largo de nuestro trabajo de campo, afirmaba:

Yo creo que hay tan pocas mujeres tocando rock porque, como muchas cosas en este mundo, el rock es machista. No tiene explicación. Es así. Por lo mismo por lo que no hay mujeres en la Fórmula 1: porque está asumido que es cosa de tíos. Por eso tienes tantas mujeres en las discográficas, en las promotoras... Porque el rock está hecho para hombres y para mujeres, y porque como es la costumbre, o por lo que sea, en un grupo no queda tan bien que toque una chica, entonces a la que le gusta este mundo se mete en discográficas, en la radio, o en una revista...

Las mujeres que se incorporan a la escena rock deben encarar, entre muchos otros problemas compartidos con sus colegas masculinos, la ausencia de modelos de rol femeninos que apuntábamos anteriormente. Un veterano de la programación musical en emisoras de radio y televisión nos lo resumía en una entrevista del modo más crudo:

---

<sup>7</sup> Todas las traducciones al castellano de los textos citados son de la autora de este trabajo.

El otro día hablaba precisamente de todo esto con un músico y me decía: «¿Sabes lo que pasa? ¿Sabes cuál es el problema? Que las tías en este país, en cuanto hacen rock, quieren convertirse en tíos». Quizás sea la única vía que tienen, no lo sé... Yo creo que la primera razón es que éste es un negocio muy machista, muy inculdo y muy ignorante. Aquí sigue funcionando el tópico de que la tía está hecha para follarse y nada más. Y lo creas o no, en el mundo de las discográficas se juega mucho con ese tipo de historias. La chica guapita funciona, y si además habla idiomas ya es la rehostia porque le puedes conseguir entrevistas. Y la norma es: «chica, tú enseña tus encantos y ya está». Yo he visto cómo este tipo de comportamientos funciona en la radio, en las discográficas y un poco en todos lados. Pero esa es una historia que no forma parte de la música, sino que forma parte del país...

Otra evidencia claramente observable es que las mujeres han sido y son mayoritariamente vocalistas y no instrumentistas, y entre estas últimas el acceso a determinados instrumentos sigue siendo especialmente difícil. Un caso paradigmático es el de la guitarra eléctrica, emblema por excelencia del rock. La falta de guitarristas femeninas puede entenderse de una manera burda, aludiendo a los prejuicios o auto-limitaciones que se imponen las mujeres. Interpretado por un chico, se encuentran mil explicaciones como la de otro músico entrevistado:

Yo creo que no tocan porque no quieren. Si una tía hoy quiere estudiar guitarra o lo que sea, puede hacerlo perfectamente. Pero desde siempre las chicas son, no sé, como más pasivas, no les mueve tanto cosas arriesgadas como la música. Yo creo que si no hay más tías que toquen en un grupo es porque no le echan cojones.

Más allá de la evidente causa fisiológica a la que aludía este entrevistado, una chica reflexionaba sobre la misma cuestión argumentando de modo similar, aunque más crítico:

El mundo de la música es muy sacrificado y yo creo que las mujeres somos más prácticas. Piensa que ser músico representa muchos años de sacrificio, muchos años de dedicación plena porque la música te lo colapsa todo. Y las mujeres, como maduramos más rápido, más rápidamente queremos algo más. Supongo que somos más inquietas, y si no lo ves fácil no te metes. Pero cada día hay más chicas, y las que hay van a por todas. También es un problema de educación. Si un chico llega a los dieciocho años y le dice a su padre que va a ser guitarrista, el padre dirá: «vaya, este chico... ¡qué rebelde me ha salido!» si su hija le dice que quiere ser guitarrista le dirá: «pendón, ¡¿adónde vas?!» es un problema de educación, pero también de ser más prácticas.

Por más que ésta sea una situación que remite lentamente, no podemos simplemente interpretarla como el resultado de una cuestión de iniciativa personal. Para entenderla en su totalidad debe-

ríamos adentrarnos en el terreno del valor simbólico de algunos instrumentos, emblemáticos del rock.

Recogiendo una hipótesis de Lourdes Méndez respecto a las artes plásticas, vemos cómo la mujer que se adentra en terrenos artísticos que le son tradicionalmente ajenos debe «independientemente del aprendizaje técnico necesario para la realización de la obra [...], utilizar un universo simbólico, un sistema de signos creados por una cultura dentro de la cual se encuentra marginada e investida de funciones y espacios específicos» (Méndez 1988, 120). Si la Etnomusicología nos enseñó hace tiempo que muchos instrumentos están ligados a conexiones simbólicas que condicionan su acceso a determinados colectivos, la imagen de la guitarra eléctrica, «masculinizada» por la historia como quintaesencia del rock, añade una traba más en el acceso de las mujeres a su aprendizaje y a la incorporación de éstas como instrumentistas a los grupos musicales.

El hecho es que las intérpretes femeninas han destacado siempre en el pop de orientación más comercial y en la música *folk*, mientras que su presencia en el rock español –y aún más en la escena *heavy*– es mucho más escasa. Profundizar en el porqué de ello nos abre un frente más en el análisis de las relaciones entre el factor de género y los diferentes géneros y estilos musicales. Creo que una hipótesis de trabajo plausible a partir del estudio antes mencionado, podría ser la siguiente: Méndez denuncia la existencia de una contradicción en la oferta con que cuenta la mujer en los últimos tiempos –trabajo, control de natalidad, nuevas formas de relación–, oferta que le permite estructurar de un modo diferente su universo y decidir qué tipo de roles desean asumir. Esa contradicción vendría dada por la diferencia entre las posibilidades reales de cambio, que conllevan la inevitable aparición de nuevos roles y valores, y la asunción efectiva de estos cambios. El conflicto provoca así la tensión derivada del descontento de mujeres que «han optado por un modo de vida diferente, creyéndolo permitido, y que se encuentran con que la cultura de la que son partícipes no ha elaborado aún los roles de sustitución aceptados por el conjunto social, en el que puedan encajar realmente» (Méndez 1988: 109). Así, las mujeres que asumen roles distintos al convencional y se adentran en terrenos artísticos de preeminencia masculina, tenderán en muchos casos a adaptarse lo más posible a la definición convencional de género. Este hecho explicaría en gran parte, para ella, el hecho de que las mujeres artistas –pintoras vascas, en el caso de su estudio– se mantuvieran afines a las tendencias más conservadoras de la tradición pictórica. Si extrapolamos su argumento a la música popular española, y leemos igual el hecho de que la inmensa mayoría de mujeres que acceden a la escena profesional lo hagan en las esferas más convencionales de la creación –pop, folk, etc–, nos parece una hipótesis más que plausible.

Finalmente, otro de los problemas para normalizar la presencia femenina en el

rock español –y en el resto del mundo– procede de la percepción sexista de la escena. Las profesionales de la música cuentan con otro handicap fundamental cuando la identificación género-sexo propia de nuestra cultura hace que las creaciones de las mujeres pasen por un filtro cultural especial, que impide que sean percibidas de la misma manera que las de sus contemporáneos masculinos. Al no ocupar el espacio de la música popular con pleno reconocimiento, cuando se hace referencia a figuras femeninas sobresalientes se les pone siempre en un aparte, se las juzga o bien como excepciones sobresalientes –lo que todavía las encierra más en un aparte exótico y marginal–, o bien se es condescendiente en el juicio, alegando su presupuesta inferioridad en frases del tipo: «es lo que se espera de la cantante de un grupo de punk femenino», «suena con una calidad aceptable para tratarse de un grupo de chicas» y cualquier expresión similar que encontraréis ojeando notas de prensa y críticas musicales.

### **Reconduciendo el tema: Imágenes de género en el heavy anglosajón**

Recuperando la reflexión inicial sobre la valoración del *heavy* como música emblemática de la masculinidad (al menos de un cierto tipo de masculinidad entendida en términos muy convencionales), recurrimos a las propuestas que ofrecen autores como Dale S. Miller, Robert Walser, Deena Weinstein y otros que han centrado ocasionalmente sus trabajos de investigación en la escena norteamericana del *heavy* y en sus representaciones de género. En todos ellos quedaba claro que el *heavy* es considerado en los países anglosajones como un género musical que goza de una audiencia y de unos componentes mayoritariamente masculinos.<sup>8</sup> Si bien esta «masculinidad» es una atribución discutible, especialmente desde que su audiencia se ha tornado normalmente mixta, esto no impide al *heavy* elaborar un discurso muy condicionado por esa imagen machista.

Tullio-Altan (1986:334) argumenta que la atmósfera en la que se movía el público potencialmente destinatario del primer *heavy* –allá por los años setenta– estaba muy condicionada por falsas expectativas sociales que afectaban especialmente a los adolescentes masculinos. Las imágenes de virilidad y éxito social que llegaban a través de la publicidad y de los medios de comunicación estaban muy lejos de las posibilidades reales de la mayoría de jóvenes y adolescentes. La música y el discurso del *heavy* se convertían en una alternativa, en una salida que ofrecía experiencias y oportunidades compensatorias a un grupo social carente de poder social, físico y económico y que se sentía acosado por mensajes culturales

que promocionaban esas formas de poder insistiendo en ellas como atributos obligados de la masculinidad (Weinstein 1991:103-104). Robert Walser (1993:108 ss) también analiza esa frustración y ve, en el conjunto de imágenes que ofrece la música *heavy*, una puerta de salida que a pesar de no conformar una salida real, ofrece respuestas orientadas a resoluciones imaginarias. En otras palabras, un modo de evadirse y canalizar esa frustración.

En realidad la cohesión de la escena *heavy* en los primeros años de su formación en los países anglosajones, parece estar basada en la reproducción de las necesidades de un sector del público conformado básicamente por jóvenes y adolescentes varones (Miller 1988:69). Y es en ese contexto en el que se desarrollaron inicialmente las principales estrategias de género de la subcultura, aquéllas que todavía encontramos hoy en el *heavy* más clásico: la hipermasculinidad, la misoginia, la recreación de un mundo sin presencia femenina, la estética andrógina y la aparición de figuras femeninas limitadas al papel de *femme fatale* o mujer-objeto.<sup>9</sup>

La primera de las estrategias mencionadas, la hipermasculinidad, es sin duda la imagen más típicamente asociada a la música *heavy*. Esa hipermasculinidad que recrea la indumentaria y las actitudes más clásicas del universo «metalero»: la chupa de cuero, los tatuajes, los textos sobre motos, chicas y «lo potente que soy». Basta pensar en las «poses» fotográficas de Manowar o las escenografías de Judas Priest. Paralelamente, pueden aparecer representaciones de actitudes violentamente anti-femeninas, de claro desprecio a la mujer y que pueden llegar a veces a lindar con la violencia de género (véase algunas portadas de discos de Iron Maiden o letras de canciones rayando la apología de la violación). Sea reflejo de una sibilina frustración o mera provocación socarrona, en verdad la misoginia que exhibe el discurso *heavy* llega pocas veces a recrear actos o imágenes de abuso directo contra las mujeres. En estos casos no se sabe con precisión dónde está el límite entre la provocación explícita y dónde el reflejo implícito de una realidad social en la que se toleran discursos abiertamente machistas.

Otra de las estrategias observadas para resolver la angustia creada por las exigencias sociales al rol masculino es la recreación de un mundo ilusorio en el cual no aparecen figuras femeninas. Las mujeres no aparecen por ningún lado y cuando lo hacen es codificadas como objetos y como posibilidades al alcance de la libertad masculina. En ese mundo en el que no existen mujeres, se permite entrever algunas veces imágenes de erotismo homosexual. La vertiente más espectacular de esta opción es una estética andrógina en la cual los intérpretes

<sup>9</sup> Un análisis detallado de estas imágenes puede consultarse en Walser (1993:108-136).

masculinos se apropian de los tradicionales elementos de seducción femenina: el maquillaje, la ropa interior de mujer, las medias de malla, etc. Basta pensar en la imagen de grupos como Poison, Cinderella o Mötley Crüe para reconstruir ese *look* andrógino convertido en un juego entre realidad e irrealidad, entre el deseo y la subversión. Un juego que se sostenía de un modo mucho más sólido anclado en músicas de alto voltaje. Con esta imagen el *heavy* consigue añadir a la transgresión habitual que ofrece su mensaje, un recurso visual de lo más espectacular. Si recuperamos la argumentación de Robert Walser sobre la frustración, ahí encontramos probablemente una estrategia de huida de la angustia de la masculinidad que se resuelve reclamando el poder de la sensualidad espectacular, tradicionalmente reservada al género femenino.

A grandes rasgos, éstas eran las opciones que ofrecía el *heavy* desde el contexto originario de su producción. Pero como todo fenómeno transcultural, la recepción de producciones anglosajonas y las recreaciones que tienen lugar en cada escena local, adquieren necesariamente formas y matices distintos en cada contexto cultural en el que arraiga. Si los gustos musicales están imbricados con los valores sociales de manera que, además de ser exponentes de estos contribuyen a difundirlos y consolidarlos, las imágenes de género conjugan mejor que ningún otro aspecto la estética y los valores del *heavy* internacional con la idiosincrasia de los lugares donde arraiga. En ese proceso de difusión y arraigo, las imágenes que acabamos de comentar fueron perdiendo su definición original y se difuminan y/o concentran a partir de los valores de género de cada escena.

En el caso de la escena barcelonesa (y no vemos por qué no se puede extrapolar *grosso modo* a otras ciudades españolas), una de las primeras conclusiones a la que llegamos fue que así como los elementos verbales del paratexto musical (letras de las canciones, nombres de los grupos, mensajes de las canciones, etc.) y sus implicaciones se tornaban más complejas entre otras cosas por la multiplicidad de opciones lingüísticas, la mayoría de elementos visuales y de la base ideacional se simplificaban al reproducirse aquí. Y entre los elementos que se simplificaban estaban las imágenes de género. Aquí encontramos verdaderas diferencias con la escena americana o centro-europea.

Por ejemplo, la imagen de hipermasculinidad es la más claramente identificada aquí con el referente original del *heavy* y quizás la única que se mantenga inalterable en la recepción local. El resto de las imágenes que se observan en la escena americana sólo coinciden vagamente porque en las recreaciones de grupos locales, el recurso andrógino prácticamente desaparece. En un público de cultura latina y mediterránea, las relaciones entre sexos son mucho más relajadas que entre el anglosajón y especialmente entre el norteamericano medio. Al mismo tiempo aquí mantenemos posturas mucho más estereotipadas de los roles masculini-

no y femenino. Por eso los grupos de estética *glam* se toleran en tanto provengan de la oferta gestada en EEUU, pero ni gustan ni afectan a la imagen de los grupos locales, que se ceñirán a la hipermasculinidad y a los cánones más clásicos (y menos dudosos de su hombría...). En cambio, si se mantiene claramente el recurso de la exclusión femenina, no sólo en lo que respecta a los elementos visuales sino a la realidad de la escena, a la práctica musical (anécdota: no fichar a una bajo porque era chica... 1992). Un ejemplo de cine: la película *más heavy* en todos los sentidos que se ha hecho en España, *El día de la Bestia*. En el transcurso de la acción las mujeres quedan completamente al margen de la acción, no aparecen, no existen. Con alguna excepción: una imagen estereotipada de *femme fatale* en un par de escenas y un personaje femenino secundario interpretado por Natalie Seseña con una caracterización carente –por decirlo de modo suave– de cualquier atributo de feminidad...

Definitivamente, hoy no se puede hablar ya de exclusión femenina, al menos en lo que respecta al ámbito de la audiencia. La incorporación masiva del público femenino a la escena del *heavy* se generalizó ya hace años, coincidiendo con la aparición de sub-géneros como el *lite metal*, *pop metal* o *heavy metal melódico*. Grupos como Bon Jovi, Deff Leopard o en algunos aspectos incluso Guns'n'Roses, canalizaron una nueva vía que conectó el discurso de potencia y virilidad tradicional en el *heavy* con la tradición romántica del rock más clásico, éste ya sí, «apto para chicas» según las estrategias de las multinacionales discográficas. Grupos como Europe obtuvieron un éxito espectacular en parte por haber encontrado un camino alternativo y transformar lo que había sido música para auditorios masculinos, en un estilo popular con una audiencia mixta normalizada. El cambio más evidente en esos grupos y las clásicas bandas de *heavy* estaba en el estilismo de los peinados y en los textos, en los cuales empiezan a aparecer historias de amor mucho más convencionales. Musicalmente estos grupos mantenían *grosso modo* las características sonoras –el tratamiento tímbrico, la potencia sonora, la intensidad melódica, etc.– pero a la vez abandonarían otros patrones típicos, pasando a usar un vocabulario más suave, menos obsceno, y substituyendo la tradicional gestualidad agresiva y fálica por patrones de seducción convencionales desde el escenario y los vídeo-clips.

La contrapartida a la incorporación de todo ese nuevo público potencial, masivo y mixto, es la polémica que todavía hoy existe en torno a las inclusiones y exclusiones dentro del «territorio *heavy*». ¿Es o no es *heavy*? De todos modos, aunque este tipo de grupos diera un impulso definitivo a la incorporación de las chicas a la audiencia *heavy*, no sería correcto simplificar la realidad y asociar los grupos más «cañeros» a un público masculino y los más *light* al público femenino. Una vez esta música se ha convertido en un espacio abierto a la presencia femenina, a las mujeres no les resulta difícil encontrar estrategias que les permitan

moverse cómodamente entre los mensajes y las actitudes abiertamente machistas de algunos grupos. Bien porque se priorizan otros elementos –como la propia música sobre la imagen o las actitudes–, bien porque se asumen en clave de parodia: al concierto vas a pasarlo bien y si salen a escena vestidos de super-machos más que ofender, las chicas se divierten con ello como si fuera carnaval. Pero –¡ah!– el acceso al escenario y a tocar en condiciones de igualdad con los chicos, eso todavía forma parte de otra canción....

## Bibliografía

- BAYTON, Mavis. 1993. «Feminist Musical Practice: Problems and Contradictions». En: Bennet, Toni y Frith, Simon. *Rock and Popular Music. Politics, Policies, Institutions*, New York: Routledge: 177-184.
- BERRY, Venise T. 1994. «Feminine or Masculine: The Conflicting Nature of Female Images in Rap Music». En: S.C.Cook y J.S.Tsou (eds.), *Cecilia Reclaimed. Feminist Perspectives on Gender and Music*. Urbana: University of Illinois Press:183-201.
- BLAIR, M. Elizabeth y Hyatt, Eva M. 1992. «Home Is Where the Heart Is: An Analysis of Meanings of the Home in Country Music». *Popular Music and Society* 16(4): 69-82.
- CORBIN SICOLI, M.L. 1994. «The Role of the Woman Songwriter in Country Music». *Popular Music and Society* 18(2): 35-41.
- FENSTER, Mark. 1995. «Alison Krauss and the Contemporary-Traditional Conflict in Modern Bluegrass». En: George H. Lewis (ed.), *All That Glitters: Country Music in America*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press 317-28.
- FRITH, Simon. 1981. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books.
- FRITH, Simon. 1985. «Afterthoughts». En: Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.).1990. *On Record: Rock, Pop and the written world*. New York: Pantheon Books: 419-424.
- GOTTLIEB, Joanne y Wald, Gayle. 1994. «Smells Like Teen Spirit. Riot Grrrls, Revolution and Women in Independent Rock». En: A. Ross y T.Rose. *Microphone Friends. Youth Music and Youth Culture*. New York: Routledge: 250-274.
- JENSEN, Joli. 1988. «Genre and Recalcitrance: Country Music's Move Uptown», *Tracking: Popular Music Studies* 1(1) : 30-41.
- JURADO, Miquel. 1991. «Masclisme i rock català». *Quadern de El País* (1/8/1991): 2.
- KOTARBA, Joseph y Wells, Laura. 1987. «Styles of Adolescent Participation in All-Ages

- Rock'n'Roll Nightclub. An Ethnographic Analysis». *Youth and Society* 18(4): 398-417.
- LONT, Cynthia M. 1992. «Women's Music. No Longer a Small Private Party». En: R.Garofalo (ed.). *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements*. Boston: South End Press: 241-253.
- MARTÍ, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como construcción social de la realidad*. Barcelona: Deriva Editorial.
- MCROBBIE, Angela. 1980. «Settling accounts with Subcultures. A Feminist Critique». In: Simon Frith y Andrew Goodwin (eds.). 1990. *On Record: Rock, Pop and the written world*. New York: Pantheon Books: 66-80.
- MCROBBIE, Angela y Garber, Jenny. 1979. «Mädchen in den Subkulturen». En: J.Clarke y A.Honneth (eds.). *Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen*. Frankfurt: Syndikat: 217-237.
- MÉNDEZ, Lourdes. 1988. «Género, arte y obra». En: Teresa del Valle (ed.). *La mujer y la palabra*. San Sebastián: Baroja: 97-129.
- MILLER, Dale S. 1988. *Youth, Popular Music and Cultural Controversy: the Case of Heavy Metal*. Tesis doctoral presentada en la Universidad de Austin (Texas).
- NETTL, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- ROKHOL, Brigitte. 1979. *Rockfrauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- ROSE, Tricia. 1994. *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover: Wesleyan University Press.
- STRAW, Will. 1984. «Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal». *Canadian University Music Review* (5):104-122.
- TULLIO-ALTAN, Carlo. 1986. *Antropologia funzionale*. Milano: Bompiani.
- WALSER, Robert. 1993. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.
- WEINSTEIN, Deena. 1991. *Heavy Metal. A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books.



## **Y además...**

Me he bebido de un trago tu carta  
y después me la he vuelto a beber.

He velado una vela sin tarta,  
harta ya de estar harta otra vez.  
Le he pedido a Cupido la cuenta,  
he pagado con sangre la afrenta  
de volverme loca.

He vencido al amor por las malas,  
me he cosido un corpiño antibalas  
pensando en tu boca.

(...)

Y además

como no sabía volar  
me dio por coleccionar  
pañuelos y golondrinas,  
por culpa de la rutina  
del vaivén de las aceras.

Para curar tus ojeras  
me doctoré en oraciones  
de todas las religiones verdaderas.

Voz: Pasión Vega