



Músicas “populares” y musicología: aportaciones al estudio del *heavy metal*

El estudio de la música popular está siendo lentamente introducido en España en donde hasta hace poco no existían infraestructuras e iniciativas que apoyaran este campo de investigación. A pesar de la confusión terminológica que esta expresión ha tenido en España, este trabajo ha optado por la traducción literal del término *popular music* utilizado comúnmente en otros países. Este artículo supone una primera aportación al estudio del *heavy metal*, definiendo en primer lugar el objeto de estudio y con un planteamiento metodológico que pretende definir sus principales ideas estéticas y su organización sonora.

1. Introducción

Bajo el nombre de *popular music* consideramos habitualmente un conjunto de músicas que también suelen calificarse como “no serias”, “ligeras” o “comerciales” —el pop/rock y similares—, agrupándolas en un campo musical que distinguimos de la música “folk” —o de raíz “tradicional”— y, por supuesto, de la denominada música “clásica”. En castellano no disponemos de un adjetivo que represente de manera clara tal alternativa semántica, y el uso de los calificativos “popular” y “tradicional”, aplicados a la música, responden a menudo a una misma connotación de cultura popular-tradicional. Exceptuando las publicaciones de autores de países latinoamericanos —con una importante tradición en estudios de *popular music* y donde la expresión “música popular” parece haberse incorporado con la significación original inglesa— la práctica ausencia de literatura musicológica en este ámbito perpetúa entre nosotros la poliseimia e indefinición de dicha expresión.

La cuestión de la denominación de este ám-

The study of popular music is slowly being introduced into Spain. Until recently, there were no infrastructures or initiatives to support this field of research. Despite the terminological confusion which this genre has experienced in Spain, this article employs the literal translation of the term “popular music”, commonly used in other countries. This article is one of the first serious studies of heavy metal, defining the genre and using a methodological approach to outline its main aesthetic ideas and sound organization.

bito de estudio es ciertamente polémica y deriva en gran parte de la discutible categorización de las expresiones musicales en los ámbitos de “músicas cultas”, “músicas tradicionales” y “músicas populares” (contemporáneas). Ya ha sido debatido en numerosas ocasiones que tales categorías responden a constructos teóricos muy discutibles en tanto que simulan oposiciones simplistas que compartimentan la música en categorías absolutas. No obstante, no es nuestra intención profundizar aquí en tan polémica cuestión, sino, sencillamente, advertir que nos proponemos emplear una traducción literal de la expresión *popular music* que conserve la significación del original anglosajón. De esta manera deben entenderse todas las alusiones a la “música popular” en el texto que sigue.

A pesar de la confusión terminológica, el ámbito de estudio al que nos referimos se halla suficientemente definido en círculos especializados, donde cuenta con un espacio académico reconocido. Lentamente, estamos también introduciéndolo en España, donde hasta hace muy poco faltaban infraestructuras e instituciones que apoyaran y permitieran consolidar este cam-

po de investigación, situación que se va subsanando lenta pero progresivamente, especialmente en círculos etnomusicológicos, sociológicos y en algunos departamentos universitarios de Filología, Sociología e Historia del Arte. Actualmente esta consolidación pasa, entre otras iniciativas, por:

— la reciente creación de una sección nacional de la *International Association for the Study of Popular Music*, organismo que aglutina investigaciones en música popular de agentes muy diversos (músicos, periodistas, críticos, musicólogos, etc.

— la introducción de asignaturas que contemplan el estudio de la música popular en varias universidades en las que se desarrollan los nuevos planes de estudio de la nueva licenciatura en Historia y Ciencias de la Música (Universidad de Valladolid, Universidad de Oviedo, etc.).

— la concesión de subvenciones y becas a proyectos de investigación en este ámbito

— y, en general, por la toma de conciencia por parte de los investigadores españoles de la existencia de este importante vacío académico en el conjunto de la investigación musicológica.

Mucho más arraigados en países anglosajones, los estudios de música popular han ido evolucionando, tras los trabajos pioneros de musicólogos como Charles Hamm o Wilfried Mellers en la década de los setenta, sin una propuesta metodológica unitaria y conformando tendencias muy diversas en las cuales se reúnen marcos teóricos y métodos procedentes de ámbitos como la sociología, la antropología, la etnomusicología, la semiología, la musicología histórica o los estudios culturales (*cultural studies*), entre otros.

En una rápida síntesis, podríamos considerar gran parte de las investigaciones sobre música popular bajo el prisma de tres tendencias principales que responderían, a grandes rasgos, a las siguientes características:

a) Aproximaciones de orientación predominantemente sociológica, concentradas en temas

relacionados con el funcionamiento de la industria y del mercado discográficos, en las transformaciones surgidas en el proceso de radiodifusión o en las políticas de actuación de los medios de comunicación de masas. Algunos trabajos de Simon Frith en Gran Bretaña, Peter Wicke en Alemania o Antoine Hennion en Francia, podrían considerarse como exponentes representativos de esta perspectiva. También de origen sociológico, pero orientados preferentemente hacia el estudio de fenómenos subculturales y de las relaciones de los jóvenes con la música, son las obras de autores como Dick Hebdige, Deena Weinstein o Jonathon Epstein.

b) Una segunda tendencia, inspirada en los métodos de la lingüística estructural y generativa, que desarrolló en los años setenta y principios de los ochenta una prolífica literatura basada en rígidos análisis formales, todavía con un cariz muy distinto a las actuales propuestas de inspiración semiológica en etnomusicología. Pueden citarse como representativas de esta tendencia las tentativas de Philip Tagg¹ para establecer "unidades mínimas de significado" (*musemas*) o para descifrar las reglas sintácticas del tema de una sintonía televisiva.

c) Una tercera vía, de vocación interdisciplinaria y muy comprometida con las nuevas orientaciones desarrolladas en el conjunto de las ciencias sociales, surge a finales de los años ochenta con un discurso muy próximo a las propuestas de los estudios culturales anglosajones (*cultural studies*). Con ella aparecen nuevos análisis centrados en las polémicas suscitadas a raíz de la presencia de los medios de comunicación en todo el mundo, especialmente sensibles a los procesos de globalización del mercado, a la relación entre la música y las políticas económicas, a la negociación de

¹Philip Tagg, *Kojak: 50 Seconds of Television Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen, 1979; "Analysing popular music: theory, method and practice". *Popular Music* (2), pp. 37-67, 1982.

identidades locales con músicas de procedencia lejana, etc. Temas habituales en esta línea son las consecuencias de los procesos de globalización, del aumento de la presencia de los *media*, de las transformaciones y respuestas de las culturas locales, de los distintos procesos de cooptación, resistencia y fusión de músicas transculturales, o las relaciones que se establecen entre la música y grupos sociales desfavorecidos (mujeres, homosexuales, minorías étnicas, etc.).

Con todo ello, la gran aportación de los estudios de música popular, sea cual fuere la tendencia en que se inscriba o la propuesta metodológica que desarrolle, la constituye su capacidad para dotar de una rica perspectiva al conjunto de los estudios sobre música, en tanto que ponen de relieve problemáticas y orientaciones analíticas que anteriormente habían pasado desapercibidas para la musicología y la etnomusicología tradicionales. Las cuestiones que surgen en el seno del análisis de estos fenómenos musicales y las propuestas epistemológicas que se derivan de su planteamiento, no sólo aportan la posibilidad de complementar otras aproximaciones más clásicas, sino que pueden conducirnos a nuevas formas de pensar el hecho musical.

2. Una propuesta de investigación sobre el *heavy metal*

En las páginas que siguen se exponen algunas de las ideas desarrolladas a lo largo de una investigación, presentada en forma de tesis doctoral, en la cual nos planteamos una aproximación a un género de música popular, el *heavy metal* (analizado en la escena barcelonesa), partiendo fundamentalmente del marco teórico y metodológico que nos proporcionaban las nuevas tendencias de la etnomusicología² (Martínez García, 1997).

²Silvia Martínez García, *El 'heavy metal' a Barcelona: aportacions a l'estudi d'una música popular*. Tesis de doctorado presentada en el Departamento de Historia del Arte de la Universitat de Barcelona, 1997.

Entre los principales objetivos de la investigación llevada a cabo, destaca la descripción y análisis del *heavy metal*, entendido no sólo como un género sino como toda una cultura musical, en la acepción más amplia del término. En esta primera aproximación al fenómeno, se priorizó una visión panorámica del objeto de estudio poniendo de relieve los rasgos comunes a los diversos subgéneros y tendencias, toda vez que seguíamos el hilo conductor que los unía y les daba sentido como unidad frente a otras concepciones del hecho musical —la música pop, formas más clásicas de rock, la nueva música electrónica, etc.—. La investigación, aunque centrada en el hecho musical, pretendió desde el primer momento aprehender este más allá de la manifestación de sus productos, analizando los valores que vehicula, los momentos musicales en los que es recreada y las relaciones que establece con aquellas músicas con las cuales coincide y convive.

En el presente artículo nos centraremos en el primero de estos objetivos, es decir, la obtención de unos patrones comunes mínimos que permiten, a partir del trabajo de campo y del análisis formal, dibujar el perfil del género musical que nos proponemos estudiar, construido a partir de los valores estéticos que se deducen del discurso de los agentes implicados.

2.1. El objeto de estudio

Con tal fin, lo primero que convenía resolver era la delimitación del objeto de estudio. Como en el caso de la mayoría de las músicas populares, la práctica ausencia de una perspectiva musicológica ha dejado como exclusivo acercamiento la visión periodística e histórica, construyendo una versión más o menos "oficial" y consensuada de la evolución de esta música.

Existe un cierto consenso en situar la aparición del *heavy metal* a finales de la década de los setenta, interpretándolo como una versión progresivamente radicalizada del rock duro del momento, a pesar de que la denominación como tal se normalizaría años después. Con aquel rock du-

ro continuará compartiendo los rasgos estilísticos básicos: la dureza de la interpretación vocal, la distorsión de la base guitarrística y un sonido muy denso y agresivo en su conjunto. A la vez, en el *heavy* se sintetizarán algunas características procedentes del blues sobre todo en el tratamiento de las guitarras y la voz y de la música sicodélica —por la experimentación con el sonido y la creación de atmósferas sonoras—, ambos estilos asociados a culturas de protesta y transgresión. En pocos años, la nueva propuesta habrá acentuado los rasgos más duros de sus predecesores, para consolidarse como un nuevo género diferenciado de otras formas de rock, al tiempo que recogerá las imágenes menos sociables que arrastraban aquéllos. Su evolución irá desde entonces acompañada de un vestuario, una gestualidad y unas pautas de comportamiento deliberadamente agresivas, actitudes provocadoras y un fuerte contenido sexual en las letras, las imágenes y los gestos que acompañan a la propuesta musical.

El *heavy metal* irá tomando cuerpo en una serie de grupos europeos como Black Sabbath, Judas Priest, UFO, etc. y de bandas norteamericanas como Kiss o Aerosmith, los cuales relevarán a las grandes figuras del rock del momento —Led Zeppelin, Deep Purple, Stooges, MC5, etc.— en la reivindicación de un discurso estético contundente y sin concesiones. Los nuevos grupos comenzarán a concentrar su instrumentación, eliminando teclados y demás instrumentos melódicos en favor de la guitarra eléctrica —la cual acabará imponiéndose como instrumento emblemático del *heavy*— y a construir canciones de contenido textual fantástico y macabro, que serán representadas en apocalípticas puestas en escena con fondos espectaculares, recargados y tétricos.

En esos momentos comienza también a tomar cuerpo una subcultura juvenil que se organizará a partir de esta música y del *modus vivendi* que se desprende del *heavy*, recogiendo en gran parte la estética de bandas motorizadas como los *Hell's Angels* —la cual será ampliamente explotada por grupos tan emblemáticos como los Motörhead.

Musicalmente, siguiendo la línea de Jimi Hendrix, Peter Townshed (The Who), Ritchie Blackmore (Deep Purple, Rainbow) y tantos otros guitarristas ya clásicos, se formarán buenos intérpretes que consolidarán un lenguaje guitarrístico en el que se combinará con especial acierto la potencia sonora y un elevado grado de distorsión tímbrica, en un característico y brillante virtuosismo instrumental de las cuerdas. Con este hilo argumental, el *heavy metal* se irá convirtiendo, a lo largo de los años setenta y ochenta, en una música asociada a las representaciones espectaculares típicas de las grandes bandas de rock del momento: AC/DC, Judas Priest, Rush, Motörhead, etc., quienes ofrecerán conciertos impresionantes y efectistas que consolidarán la propuesta musical y estética del *heavy*, sumida todavía en la aureola de marginalidad que le acompañaría desde sus inicios.

No obstante, en la radicalidad de su propuesta, esta fórmula musical crecería con importantes limitaciones tanto en recursos expresivos como en público potencial, y lentamente se diversificará en propuestas minoritarias que decaerán paulatinamente en el panorama general del rock. En esta época no llegará a valorarse todavía —ni siquiera desde las posiciones del rock hegemónico— la trascendencia que posteriormente adquiriría este género. Su consideración entre los críticos y músicos ajenos a esta corriente era nula, cuando no radicalmente contraria a sus presupuestos estéticos, de manera que a finales de la década de los setenta, las críticas más corrosivas provenientes de prácticamente todos los ámbitos —y especialmente de la crítica “oficial”— asentarán los puntales que estigmatizarán al *heavy metal*.

Pero aquéllos que anunciaron antes de tiempo el agotamiento de la fórmula del *heavy* no podían prever el resurgimiento que tendría lugar en Gran Bretaña con una segunda generación de grupos míticos formados a finales de los setenta, que vendría a sumarse a las bandas que seguían manteniéndose en la escena. Con el movimiento conocido como *NWOBHM* (*New Wave of British Heavy*

Metal), integrado por grupos como Iron Maiden, Def Leppard o Saxon, se consolidaría un lenguaje musical de elevado nivel técnico y producciones sofisticadas de grandes espectáculos: escenografías imaginativas y efectistas, mascotas monstruosas, iluminación y efectos especiales, etc. Estos ingredientes convertirían progresivamente al *heavy* en una alternativa atractiva para un público que sobrepasaba con creces el estrecho círculo de seguidores que obtuvo en sus orígenes.

En unos pocos años se consolidaría también una réplica norteamericana a los grupos británicos —en un movimiento bautizado como AOR Adult Oriented Rock—, en el cual se recuperarán elementos del *hard rock* más clásico, con un tratamiento rítmico, una imagen y unos recursos melódicos más accesibles al gran público. Simultáneamente, en la primera mitad de los ochenta, las producciones de *heavy* se extenderían más allá de los países anglosajones, consolidando en la escena internacional bandas originarias de lugares muy alejados entre sí: Loudness y Earthshaker (Japón), Europe (Suecia), Accept (Alemania), Barón Rojo (España), etc. Consecuentemente, la diversidad de recreaciones crecería enormemente en estos años y una propuesta relativamente unitaria en sus inicios, ampliaría su expresión hasta llegar al eclecticismo que presenta la estética *heavy* de finales de los ochenta. Será también a lo largo de esta década cuando el *heavy* comenzará a convertirse en un referente mayoritario en el panorama general del rock, y cuando se consolidará su participación en el mercado discográfico multinacional y en el circuito de grandes festivales —Donnington, Reading, etc.—, en un crecimiento que llevará al auge del *metal* en los primeros años de la década de los noventa.

2.2. Algunas observaciones sobre su acotación

Uno de los primeros problemas que debemos afrontar cuando abarcamos con cierto rigor un objeto de estudio de estas características es la ne-

cesidad de reflexionar sobre la propia definición del mismo. A pesar del relativo acuerdo que hallamos en cuanto a su evolución histórica y a sus características estilísticas, el grado de precisión de éstos no son equivalentes si nos acercamos a él desde la crítica musical, desde el periodismo o desde la investigación musicológica. En éste último caso contamos con un objetivo científico que no debe permitirnos asumir de manera poco reflexiva el objeto de análisis, lo que conlleva una necesaria revisión crítica de aquello que nos hemos propuesto estudiar y de los motivos que nos inducen a ello.

En este caso, el primer estímulo para delimitar el *heavy metal* como objeto de investigación fue observar la gran cantidad de jóvenes y adolescentes que se aglutinaban bajo una estética peculiar condicionada por un alto grado de compromiso con la música, alrededor de la cual parecían despertarse sentimientos y pasiones encendidas. La sola existencia de un colectivo que convierte un determinado género musical en su razón de existir, constituye una fuente de interrogantes y un reto para el análisis de las sensaciones y contenidos que pueden organizarse entorno a una música determinada. En consecuencia, el punto de partida del estudio se estableció a partir de la música que escuchaban y definían como "*heavy*" los propios seguidores, y pretendía delimitar un corpus musical concreto para proceder a su análisis formal.

La investigación se inició, así, con la doble vía de la consulta bibliográfica y del trabajo de campo, con los cuales se pretendía establecer una primera acotación. No obstante, la bibliografía disponible es en su mayoría poco reflexiva: revistas musicales, historias y diccionarios de la música rock, en los cuales se fijan aproximadamente los periodos de su aparición y consolidación, pero sin ofrecer en ningún momento una relación de rasgos peculiares que los caractericen, diferenciando explícitamente el *heavy* del *hard rock*, del *thrash* o de cualquier otro género derivado o similar.

Por otra parte, de las conversaciones, entrevistas y cuestionarios a través de los cuales se recogieron las impresiones de un buen número de seguidores, resultaban respuestas muy diversas y a menudo contradictorias, tanto en lo que respecta a la definición general de la estética como a sus subgéneros. Exceptuando los grupos clásicos ya consolidados y emblemáticos, una banda era considerada *heavy* o no en función de criterios muy dispares, que abarcaban desde el grado de “dureza”, hasta el momento de aparición en la escena rock, el grado de virtuosismo alcanzado por los componentes del grupo o, sencillamente, respondiendo a criterios de gusto personal. Javi, un seguidor habitual de esta música, respondía así a la pregunta de cómo distinguía el *heavy* de aquella música que no lo era: “Es fácil: *heavy* es aquello que me gusta. Si un grupo me gusta, eso es *heavy*, y si no me gusta, no lo es.”

La multiplicidad de respuestas distintas y la importante connotación positiva del atributo imposibilitaba la delimitación del corpus de trabajo basada únicamente en el criterio de los seguidores, motivo por el cual decidimos completar tales fuentes con la de los propios músicos. La sorpresa en este caso fue la práctica imposibilidad de hallar un grupo musical en la ciudad que se autodefiniera como *heavy* y además fuera considerado como tal por la mayor parte de su público, a pesar de contarse por millares los seguidores del género en Barcelona. A partir de la realidad de la escena local y de las entrevistas con distintas bandas de rock, se podía concluir que la etiqueta de “*heavy metal*” resultaba impropia para definir su producción musical, por los siguientes motivos:

– El calificativo designa principalmente una música y una estética más propia de los años setenta y ochenta, y por lo tanto resulta obsoleta para caracterizar la producción de un grupo en activo de reciente creación. Como alternativa se emplean mayoritariamente otros términos — “*metal*”, “estética metálica”, etc.— con connotaciones no siempre equivalentes al clásico “*heavy*

metal”, puesto que designan una realidad musical posterior.

– El término ha devenido poco preciso veinticinco años después de su aparición, y tanto los grupos musicales como los periodistas y críticos que escriben sobre ellos disponen ya de alternativas más elocuentes y concretas: *thrash*, *death*, *speed*, etc.

– “*Heavy metal*” resulta una denominación incómoda para muchos grupos que inician su carrera, y que podrían obtener un cierto apoyo institucional para consolidar sus propuestas, a causa de las connotaciones de música anti-social, violenta o satánica que a menudo se asocian a ella.

– Finalmente, dadas las características del circuito local, el mismo calificativo constituye también una denominación incómoda para aquellos grupos que desean destacar en su propuesta un determinado componente étnico — como “*rock catalán*” o “*rock ampurdanés*”—, debido al peso del referente anglosajón que lo acompaña.

Es muy significativa la importancia que los seguidores y la prensa musical dan a las discusiones sobre los límites — tanto temporales como estilísticos — del género. A pesar de la aceptación a grandes rasgos del relato histórico antes expuesto, la mayoría de sus *fans* insiste en puntualizar y aportar continuamente precisiones sobre la banda musical o el momento exacto que mejor definen el origen del *heavy* o sobre el elemento exacto que identifica determinado subgénero entre el resto de propuestas. El mismo discurso puede hallarse también en las historias escritas: en éstas, antes de proceder al análisis de la música y/o de su entorno social, los diversos autores buscan establecer sus bases a partir de precedentes sonoros, biográficos o históricos, rebuscando en la historia del rock. Este posicionamiento será más o menos categórico en función de la sensibilidad y los intereses de quien escribe, pero no distingue entre historiadores de la música, periodistas o sociólogos.

Parece, por lo tanto, evidente que la relevancia de tales discusiones no subyace tanto en el

contenido concreto de las mismas, como en la necesidad de su mera existencia. Hay que tener presente que entre los seguidores de esta música, la valoración del conocimiento musical no pasa por el dominio de un instrumento o por la capacidad para reconocer estructuras sonoras. Para ser considerado un "experto" en música *heavy*, debe poseerse un conocimiento cuantitativamente importante de la historia, de los componentes y de las vicisitudes de los grupos musicales, y de sus respectivas discografías. A ello debe sumarse el hecho de que el seguidor *heavy* se autodefine como un público muy fiel, interesado por las bandas y su música desde el inicio de su existencia, y por tanto, el conocimiento de los grupos pioneros y "clásicos" constituye un elemento fundamental para demostrar que no se han incorporado recientemente, atraídos por una banda de moda, sino que mantienen un seguimiento y una vinculación permanentes.

Por todo ello, las conocidas disputas entre los seguidores *heavies* sobre los matices de una determinada anécdota o tema de discusión, pasan a ser inmediatamente elementos trascendentes para discernir el grado de conocimiento de cada uno sobre el hecho musical. Así, cualquier acotación sobre el género o la evolución de una determinada banda tienen sentido en tanto que consolida su propia historia, y su principal función en ese momento no es tanto la descripción o delimitación exacta de un cierto periodo, como la consolidación de la propia narrativa histórica, dotándola así de una coherencia interna que facilita su comunicación y permite compartirla. No obstante, este hecho no invalida en absoluto su importancia, puesto que este tipo de discursos juegan un papel fundamental tanto en la vida de los seguidores como en las estrategias de definición de los grupos musicales o en la ordenación de la industria discográfica. Finalmente, no debemos olvidar que estos y otros relatos similares no son patrimonio exclusivo del *heavy*: cualquier campo musical que quiera acotarse y ser merecedor de una denominación propia necesita justificar sus

diferencias respecto a los géneros que le preceden, y los relatos resultantes de tales discusiones son contribuciones esenciales para situar cada música en su contexto, tanto histórico como sincrónico.

La consecuencia más inmediata de todas estas observaciones, tras un primer análisis del material recogido, fue la evidencia de que no se podía basar el análisis del género en el repertorio de un determinado número de grupos catalogados previamente como bandas *heavies* por la prensa, la crítica o el público, puesto que la falta de unanimidad en tal percepción era manifiesta. El hecho de centrar un análisis en determinados rasgos de la propuesta sonora y la estética de los principales grupos de *heavy* no podía obviar el importante componente subjetivo y simbólico subyacente en su delimitación, por lo cual se optó como estrategia de resolución, por la formulación de un "tipo ideal" en la cual se reunieran las constantes musicales y extra musicales reconocibles en los grupos sobre los cuales podía consensuarse su pertenencia a este ámbito musical. Esta premisa ha permitido realizar un análisis de los principales elementos constitutivos de la sonoridad y la estética del *heavy metal*, sin desechar una visión dinámica de la música *popular* en la cual se consideran los distintos géneros como conjuntos fluctuantes y en constante modificación, y no como compartimentos estancos calificados con adjetivos que permitan su inmediata identificación.

2.3. Estrategia metodológica

Ya hemos visto cómo uno de los puntos que más a menudo se confunden en la escritura sobre música popular es la determinación de los elementos pertinentes y del grado de elaboración necesario para conseguir los resultados que nos proponíamos con nuestro análisis. Así como los presupuestos teóricos de una investigación condicionan su metodología, los objetivos del análisis musical que nos proponemos realizar deberán determinar su grado de profundidad y sus parámetros de expresión.

En el estudio que nos ocupa se priorizó deliberadamente una visión panorámica del fenómeno y se diseñó un análisis musical basado en criterios derivados del discurso émico, sin pretender una exhaustiva interpretación comparativa de su evolución. Conseguimos así describir la cultura musical *heavy* partiendo también de sus manifestaciones sonoras, interrelacionando aspectos diversos de sus estructuras musicales, de factores extra musicales y de los elementos ideacionales que dotaban a éstos de sentido, posponiendo para posteriores trabajos un análisis sistemático que pueda conducirnos a una mejor taxonomía del repertorio.

Así, nuestro análisis musical parte de la definición de un lenguaje estándar del *heavy* considerado como un "tipo ideal". La noción de "tipo ideal" fue planteada por Max Weber como una herramienta interpretativa que consiste básicamente en la elaboración de constructos mediante la abstracción y combinación de un número indefinido de elementos que, a pesar de encontrarse en la realidad, raramente pueden descubrirse en esa forma específica³. Por lo tanto, un "tipo ideal" no es ni una descripción de aspectos concretos de la realidad ni una hipótesis, sino una herramienta de trabajo que se crea, se modifica y se precisa mediante el análisis empírico. No obstante, el propio Weber advierte que la misma concepción de los "tipos ideales" determina el hecho de que su utilidad tan sólo puede evaluarse en relación a un problema concreto y que el único objetivo de su construcción será facilitar el análisis de cuestiones empíricas. En consecuencia, no pretendemos con ello sentar cátedra sobre la polémica cuestión de los estrictos límites temporales o estilísticos del género, sino construir un referente aglutinador válido para el análisis formal del mismo. La definición aquí empleada es una definición de trabajo que reúne básicamente los ele-

mentos de consenso, no delimitando el *heavy metal* de manera absoluta, sino caracterizándolo entre un conjunto múltiple de propuestas estéticas entrecruzadas, las cuales, muy probablemente, no aparecerán nunca en estado puro.

En una dinámica muy similar a la descrita anteriormente para las acotaciones históricas, la bibliografía consultada y las entrevistas realizadas a lo largo de nuestra investigación ofrecen siempre una enumeración de características que resume *grosso modo* los trazos sonoros más representativos del *heavy*. Obviamente entre músicos y seguidores existe un gran conocimiento de los rasgos más característicos, pero éste es mayormente implícito y acostumbra a verbalizarse de manera referencial, asociando determinadas ideas o estereotipos sonoros a ejemplos concretos (por ejemplo: "*Heavy metal* es lo que hacen los Judas Priest, *hard rock* lo de AC/DC").

En los grupos "clásicos" y unánimemente considerados como "*heavies*" coinciden una serie de rasgos musicales característicos que comprenden un patrón sonoro basado en:

— un sonido denso, duro, agresivo y potente, que se materializa en un volumen extremadamente alto y responde a un ideal de energía que se desprende de la propia música, abarcando el conjunto de la estética,

— un ritmo pesado, contundente y reiterativo con el que se pretende reforzar el carácter tenso e impactante de la propuesta,

— una instrumentación basada en las guitarras, eléctricas y distorsionadas, en detrimento de teclados u otros instrumentos melódicos, y caracterizada por un virtuosismo técnico que puede rayar el exhibicionismo por parte del intérprete,

— un diseño de las líneas vocales que las sumerge en la masa sonora del conjunto, con abundantes efectos tímbricos no verbales y en las cuales la inteligibilidad del contenido textual pierde importancia frente a la capacidad expresiva y la fuerza que pueda transmitir el cantante,

— una armonía sencilla y homogénea, de texturas densas, que busca efectos dramáticos em-

³Anthony Giddens, *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Barcelona: Península, 1971; pp. 237-242.

pleando "power chords" y abundantes tonalidades menores,

— y construcciones formales condicionadas por las limitaciones dinámicas y rítmicas, en las cuales se acentúan los efectos de contraste brusco, y en las que destacan como momentos álgidos los solos de la guitarra solista y los estribillos.

Estas características elementales del "tipo ideal" propuesto, se han deducido de un corpus de obras y grupos musicales considerados representativos en la literatura especializada y en el discurso recogido en entrevistas y conversaciones con numerosos músicos y seguidores. Ciertamente el consenso que permite la delimitación de estas características abarca un nivel superficial de su observación, y esboza solamente los rasgos básicos de su código musical. A partir de este referente de constantes estilísticas, en la realidad de la escena musical se presentarán en una amplia gama de variantes que se concretarán en una multiplicidad de propuestas sonoras. Este hecho corrobora la impresión inicial según la cual el *heavy metal* constituiría un código extremadamente flexible y adaptable a partir de unos estándares sonoros muy básicos.

2.4. Principales ideas estéticas

Entre los componentes que sustentan la base ideacional del *heavy metal* es posible hallar en la idea de potencia, en la transgresión y en el virtuosismo, tres ideas con una significación especialmente relevante, hecho que nos conduce a tratarlas como clave de análisis para comprender la organización sonora de éste género.

El concepto de "género musical" con el que hemos identificado al *heavy metal* a lo largo de nuestro trabajo responde a la interpretación que Robert Walser hace de las propuestas de Bakhtin y Todorov⁴, de manera que éste actuaría como un

"horizonte de expectativas", convertido en modelo referencial para el espectador y para compositores e intérpretes. De esta manera la categoría de género que empleamos aquí resulta muy fluida y nos permite leer las creaciones concretas no como un cumplimiento estático de normas convencionales, sino como un desarrollo que las mantiene o modifica en función de creaciones y creadores precedentes. Así, lejos de posiciones esencialistas en la relación entre determinados signos o procesos musicales y significados sociales específicos, situamos nuestra interpretación del *heavy metal* en un terreno en el cual tanto la ordenación sonora de una determinada propuesta musical como los discursos que la sustentan se consideran elaboraciones contingentes mantenidas y transformadas a lo largo de procesos dialécticos que implican a oyentes y compositores, a sus historias y a sus intereses en el encuentro con las creaciones musicales.

Observando los elementos musicales y extra-musicales más característicos del *heavy* a partir de la idea de un horizonte de expectativas, las tres ideas citadas funcionan como clave de argumentación para una interpretación estética del mismo. Si cuando hablamos del significado de una música lo hacemos porque podemos establecer un nexo de identidad entre ésta y una categoría cognitiva de orden social⁵, para entender la expresión de los componentes sonoros que caracterizan el *heavy metal* proponemos interpretarlos a partir de tales categorías estéticas, deducidas del discurso émico.

La idea de **potencia** —entendida como poder y energía— que sustenta el discurso musical *heavy* constituye uno de los principales elementos definitorios de su código sonoro. Cuando un seguidor valora o compara esta música con otras, siempre destaca cualidades similares: intensidad,

⁴Robert Walser, *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press, 1993; p. 27 ss.

⁵Josep Martí, "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *TRANS. Revista transcultural de música* (1); p. 7, 1995. [<http://www2.uji.es/trans>]

pesadez, potencia, poder, *caña*, densidad, etc. Éstas son cualidades que recorren las definiciones del género, las preferencias en cuanto a grupos y épocas, la evolución musical de los intérpretes y, en general, cualquier referente ordenador. Esta idea empapa gran parte de la base ideacional y de la estética *heavy*: el poder que emana de mundos tenebrosos —en forma de akelarres, calaveras, cementerios, muertos vivientes, etc.— es una constante en la iconografía de los discos, en la *performance* y en el vestuario; la potencia como hilo argumental de las historias que rinden culto a la carretera, a las motocicletas o a la velocidad; o el poder de la propia libertad, de la insumisión a las normas de control social, que llevan a sus seguidores a ostentar largas melenas o a compartir idearios anti militaristas y anárquicos.

De la misma manera, la idea de **transgresión** acompaña todo el discurso *heavy*: se transgrede la moral religiosa con provocadores textos sobre el anti cristo y con imágenes de cementerios profanados; se transgreden las normas de una “correcta” conducta social con iconografías y gestos obscenos y escandalosamente machistas; se transgreden las leyes fumando drogas, no acatando los controles sociales, no pagando el transporte público, etc. Por ello, la truculencia y agresividad que desprenden a menudo sus imágenes no se entienden como un ideario de apología de la violencia, sino como recursos de esa provocación que aparecerá en múltiples aspectos de la propuesta *heavy*: en el vestuario, en los gestos, en los nombres de los grupos, en las actitudes, en las escenografías, etc.

La transgresión a la que aludimos está asimismo asentada en un discurso inconformista y rebelde que constituye un eje fundamental de la imagen y, sobre todo, de las pautas de conducta entre músicos y seguidores. Obviamente la rebeldía como forma de vida asociada a la música no es una invención del *heavy*, pero en éste se recrea tal idea llevándola a su máxima expresión. El desorden y la autodestrucción son elementos también recogidos de un discurso ya clásico en el

rock, en torno al cual llegan a crearse verdaderos mitos. En cualquier caso, el estereotipo de violencia y autodestrucción que tan a menudo se asocia a los grupos metálicos no sólo no es cierto en la mayoría de bandas de *heavy*, sino que progresivamente el propio discurso pierde vigencia entre los seguidores (con alguna excepción entre los sectores más marginales de las propuestas del *metal* actual). En definitiva, el *heavy metal* en su conjunto se conduce a partir de una transgresión formal de los cánones musicales y sociales, al tiempo que consigue construirse una imagen marginal y agresiva que no se corresponde con su actual estatus de fenómeno multitudinario en el cuál tan sólo de manera muy excepcional pueden encontrarse actitudes verdaderamente anti sociales o violentas.

El tercer puntal estético del *heavy* lo constituye el **virtuosismo**, una de sus principales cartas de presentación y una de las características que más lo aleja de propuestas musicales próximas como el *punk* o el *grunge*. El preciosismo característico de las portadas de los discos o los mundos fantásticos que se recrean en imágenes barrocas de monstruos mecánicos o en las historias que relatan las canciones, responden claramente a este ideario alejado de la simplicidad de otras formas más clásicas de rock. A diferencia de otros valores que sí comparte con otros géneros —como la simplicidad instrumental o la relevancia de los timbres distorsionados—, el virtuosismo instrumental constituye un rasgo distintivo de la música *heavy*. Los solos de la guitarra devienen inmediatamente en objeto de admiración para sus seguidores a la vez que constituyen el objeto más frecuente de crítica por parte de sus detractores, puesto que su identificación con los solos virtuosísticos y la creciente exigencia del público puede llegar a perjudicar la expresividad del conjunto si prevalece como objetivo la exhibición de la habilidad del intérprete. Por ello, el mismo virtuosismo que atrae a buena parte del público fiel a las formas más clásicas de *heavy*, aleja a otro sector del público que considera la propuesta anquilosa-

da por un exceso de exhibicionismo instrumental y barroquismo estético, convirtiendo este rasgo distintivo en uno de los puntos más polémicos de discusión.

2.5. Organización sonora

Ya hemos apuntado brevemente la manera en que la base ideacional del *heavy* influye en la estética del género y cómo ésta llega a conducir comportamientos y actitudes entre los músicos y sus seguidores, pero ¿cómo se manifiestan y cómo influyen tales ideas estéticas en la ordenación sonora concreta del *heavy metal*?

La característica más evidente del *heavy* es el uso constante de un volumen de emisión fortísimo. Este volumen, a pesar de no ser un rasgo exclusivo sino un valor común a cualquier forma de rock duro, se explota aquí hasta llegar a su máxima expresión. Para los seguidores de *heavy* el volumen es siempre un elemento positivo, un rasgo sonoro que transmite la energía, el poder y la sensación de trascendencia emblemáticos del sonido metálico. Así, el fuerte volumen con el cual se interpreta y se reproduce esta música no es un fenómeno circunstancial, sino la manera de llevar a cabo un ideal de sonido que desprenda la mayor cantidad de energía posible.

A la emisión cargada de decibelios como recurso de potencia se suman otros elementos que contribuyen a aumentarla, basados fundamentalmente en el refuerzo de los registros más graves del espectro sonoro y concentrados en la sección rítmica del conjunto. Éstos varían en función del nivel técnico y las posibilidades económicas del grupo, pero los fundamentales son la incorporación de un segundo bombo o de un doble pedal a la batería, y el uso de un pedal de octavación que se añade al bajo eléctrico. Por otro lado, las unidades de reverberación, eco y demás efectos de manipulación del sonido frecuentemente empleados, espesan la masa sonora resultante, toda vez que contribuyen a expandir y dilatar el espacio sonoro. Con esta combinación, el sonido se amplifica buscando una dimensión lo más táctil y

densa posible, consiguiendo así un impactante efecto sobre la percepción física, puesto que en ambientes cerrados y en condiciones de alta fidelidad en la reproducción, el oyente puede sentir intensamente la vibración del propio cuerpo y una sensación de "inmersión" en el ambiente sonoro.

Además del volumen, la distorsión es el principal elemento que define la sonoridad del *heavy metal*. Ésta, aún apareciendo en todos los registros de la instrumentación, es especialmente característica en las guitarras y constituye uno de sus rasgos más emblemáticos. Tal distorsión, como el resto de elementos, no puede analizarse descontextualizadamente, puesto que los valores del *heavy metal* a menudo contradicen abiertamente aquéllos que la mayoría de la sociedad considera "válidos" o "correctos". Así, igual que su volumen resulta excesivo, el sonido distorsionado y frenético es coherente con un discurso inconformista, transgresor y rebelde que recrea un universo estético radicalmente opuesto al modelo eufónico clásico del pop: donde éste ofrece una música de líneas principalmente melódicas, con variedad de dinámicas y una voz nítida, el *heavy* responde con una sonoridad cargada de decibelios, con texturas rugosas y con la distorsión tímbrica como eje sonoro fundamental. Por ello, tal distorsión resulta un fenómeno intencional que contiene una fuerte carga de significación discursiva en tanto que transgresión de los valores tradicionalmente aceptados.

La música *heavy* se organiza en torno a un conjunto de instrumentos muy limitado pero en el cual se reúne una gran sofisticación de recursos técnicos de distorsión y amplificación. El estándar instrumental está formado por dos secciones claramente diferenciadas: una sección melódica que comprende la voz y la guitarra —o guitarras— eléctrica, y una sección rítmica formada por el bajo eléctrico y la batería. No hay ningún otro instrumento que forme parte del patrón clásico, pero pueden encontrarse sintetizadores, pequeñas percusiones y efectos sonoros de todo ti-

po (explosiones, campanas, cañonazos, truenos, etc.) usados ocasionalmente como recursos tímbricos. Éstos son por lo general elementos secundarios, pero determinados subgéneros los incorporan regularmente a su instrumentación, como en el caso de los grupos de *death* o *gothic metal*, los cuales emplean masivamente los teclados en la creación de ambientes sonoros densos.

El tratamiento de la guitarra eléctrica constituye uno de los elementos más característicos del *heavy*, especialmente por las exigencias técnicas que plantea y la relevancia de su función en el conjunto instrumental y vocal. Si bien pueden concentrarse las funciones de la guitarra rítmica y la solista, el sonido más completo se obtiene a partir de dos instrumentos, uno a cargo de la base armónica y rítmica —con el que se recrean las progresiones básicas de los acordes— y otro solista que sustenta buena parte del discurso musical canalizando las funciones de liderazgo con las ejecuciones de *riffs* y solos. En la parte solista, la distorsión tímbrica está estrechamente relacionada con el virtuosismo característico de este género, puesto que la distorsión dificulta enormemente el control del sonido resultante, convirtiendo la guitarra *heavy* en un instrumento asequible a pocos músicos. Entre los recursos técnicos más típicos las guitarras *heavies* se consideran el *palm mutting* (tocar amortiguando la vibración de las notas no acentuadas, “tapando” las cuerdas con el lado externo de la mano sobre el puente), el *tapping* (se consigue golpeando secamente con los dedos de la mano izquierda sobre las cuerdas, presionadas sobre el diapasón con la mano contraria), y una serie amplia de recursos empleados para enriquecer las líneas melódicas, como las distintas formas de *bends* y *slides* (efectos de *glissandi* sobre una misma cuerda), los efectos de *hammer-on* (ejecución de dos notas en la cual sólo se pulsa el tono más grave y se marca sobre el traste un segundo tono más agudo aprovechando la misma vibración) y de *pull-off* (similar al anterior, se posicionan dos tonos simultáneamente y se ejecuta la nota aguda aprovechando la misma vibración para dejar sonar la segun-

da). Todo ello sin olvidar el uso exhaustivo de la palanca de *trémolo*, manipulada para conseguir descensos de tono, efectos de *vibrato* muy amplio y los espectaculares *dives* (caídas libres de tono) característicos.

Al bajo se aplican recursos de distorsión similares a los presentados en las guitarras, pero con un grado de variación y un uso mucho menos sofisticado. Su principal función dentro del conjunto instrumental es la amplificación del sonido y el soporte, junto a la batería, de la pulsación rítmica. Lógicamente, la propia función limita forzosa-mente la complejidad de sus líneas melódicas y el único recurso tímbrico específico del que dispone un bajo *heavy* consiste en un pedal de doble octavación que amplifica el registro más grave del sonido conjunto, doblando la sensación de profundidad sin obstruir los efectos de distorsión.

El otro componente indispensable de la base rítmica, la batería, mantiene y enfatiza la pulsación rítmica del conjunto. La contundencia de esta pulsación es imprescindible en el repertorio *heavy* para mantener la regularidad métrica y el control de las líneas melódicas, y resulta fundamental cuando la guitarra queda suspendida o el vocalista retiene la melodía en un grito prolongado, puesto que la pulsación contundente y constante destaca los efectos de desviación. El recurso específico de distorsión más convencional en la batería se halla en la disposición de los platillos del *charles*, montados con la fijación poco apretada para conseguir una vibración mucho más amplia y desigual al percutirlo.

De la misma manera, en los timbres y en el uso de la voz que caracterizan a los cantantes de *heavy* encontramos también elementos de distorsión que contribuyen a crear el efecto descrito para el resto de la instrumentación. Obviamente, en el conjunto del repertorio se encuentran timbres y estilos distintos —dependiendo de los temas, las cualidades y personalidad del cantante, la propuesta global del grupo, etc.— pero existe siempre una intención común: la búsqueda de la máxima expresividad y potencia sonora. Para

conseguir ésta emplean también distintos recursos de distorsión —vibratos muy amplios, emisiones guturales, etc.— y timbres rotos y rugosos. Pero el elemento más característico del tratamiento vocal *heavy* —y el que más lo diferencia de otras formas de rock— es el hecho de que la voz no constituye un instrumento privilegiado en el conjunto, sino que aparece siempre subordinado en la producción sonora global al conjunto del grupo. La principal tensión de la línea melódica cantada se establece en relación a la primera guitarra —con su protagonismo concentrado en los pasajes solistas, muy elaborados melódicamente—, mientras el cantante apunta a lo largo de todo el tema la sección con el texto. Esta distorsión vocal y su sumisión al conjunto instrumental tiene como consecuencia una difícil comprensión de los textos, los cuales pierden muchas veces valor poético en favor de la expresividad. Este problema de ininteligibilidad debe sumarse a menudo al problema de la comprensión idiomática —en el caso del inglés—, sin que ello sea obstáculo para que la energía y el *feeling* de un tema se mantengan para su público. Tal y como observa Simon Frith, en estos casos no es seguramente el texto de la canción, sino sobre todo en el uso de la voz, de donde surge la expresividad y donde se establece la comunicación inmediata que permite a los oyentes acceder a la música⁶. Por todo ello, creemos que considerando la relevancia de la figura del cantante como líder en los grupos musicales —equiparable al guitarrista— y contrastándolo con el escaso contenido textual que éste puede transmitir al auditorio, se deduce que el tratamiento de la voz en el *heavy metal* es un recurso explotado no tanto por su capacidad verbal como por su sonoridad, en una dimensión fundamentalmente tímbrica.

Por lo que respecta a la organización formal,

la diversidad de propuestas y subgéneros que se acogen dentro de la denominación general de *heavy* convierte en tarea difícil determinar patrones típicos de todo su conjunto. No obstante, puede destacarse la existencia de algunas constantes en el tipo ideal acotado, centradas básicamente en la presencia de elementos que contribuyen a construir unas formas ensambladas a partir de la idea de contraste. Hay que tener en cuenta que, por un lado, en la música *heavy* los patrones rítmicos y las progresiones armónicas son mínimamente variadas; por otro, la idea de potencia sonora que persigue su discurso musical, traducida en un volumen fortísimo y constante, reduce mucho las posibilidades de un juego variable de dinámicas. Así, uno de los pocos recursos que servirán para organizar un tema en formas reconocibles, será articular una ordenación en secciones formales muy contrastadas. Y entre todos los componentes formales de un tema de estas características, destacan como elementos más emblemáticos los *riffs*, las introducciones y los solos de guitarra.

Los *riffs* constituyen uno de los elementos más identificables del rock duro, y especialmente del sonido *heavy*. Técnicamente un *riff* es relativamente próximo a lo que denominamos "tema" en una forma sonata: una frase musical autosuficiente y breve que presenta y conduce los patrones rítmicos, armónicos y melódicos que se desarrollarán a lo largo de toda la pieza. El *riff* se anuncia generalmente al principio de la pieza y se va recuperando a lo largo del tema, sin que pueda apreciarse en el conjunto del repertorio ni una estructura ni una forma estándar: pueden encontrarse *riffs* pausados e imponentes a la manera de "Smoke on the Water" (Deep Purple) —tema no propiamente *heavy* pero de gran influencia en el repertorio posterior—, sincopados como el de "Breaking the Law" (Judas Priest), sobre bases más *funkies* como los de "Welcome to the Jungle" o "Paradise City" (Guns'n'Roses), y un largo etcétera de propuestas que siempre se estructuran con contundencia y claridad en su exposición, en una instrumentación desnuda que procura dejarlos al descubierto.

⁶Simon Frith, "Towards an Aesthetic of Popular Music", 1987. En Richard Leppert y Susan McClary (eds.), *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 145.

En ocasiones, previamente a la exposición del *riff*, se incluye una introducción muy suave y pausada seguida de un breve silencio. Estas introducciones a modo de obertura son de carácter muy diverso: pasajes recitados, fragmentos pseudo gregorianos, solos de órgano, etc. Éstos siempre tienen en común, no obstante, el hecho de mostrarse de manera muy evidente y generalmente desprovistos de cualquier acompañamiento. Al margen de su finalidad formal, estas introducciones tienen una intencionada connotación simbólica y sirven a menudo para situar al grupo en el marco de su propuesta estética global. Si una composición recrea textos heréticos o comienza con un solo realizado en un instrumento tradicionalmente asociado a la música eclesiástica a la manera de "The Number of the Best" (Iron Maiden), el mismo no hará sino avanzar la provocación que a bien seguro contendrá el texto de la canción. Cuando el grueso instrumental entra bruscamente tras una introducción como ésta, con un *tutti* contundente y un fuerte volumen, el tema se asegura la impresión de fuerza y potencia que está buscando transmitir, toda vez que nos ha permitido situar la escucha en el marco ideacional del grupo y en su mensaje concreto.

Por lo que respecta a los solos de guitarra, éstos son sin duda el elemento formal más emblemático de todo el repertorio y uno de los más apreciados por sus seguidores. A pesar de que los solos instrumentales pueden darse ocasionalmente en todos los instrumentos del grupo, dependiendo de la habilidad de cada intérprete, aquéllos que caracterizan especialmente el sonido de un grupo *heavy*, son los de la primera guitarra. Estos solos se tienen por la expresión más genuina del músico, el cual elaborará a través de ellos su sello personal y demostrará con su construcción la medida de su habilidad y dominio técnico y artístico del instrumento. En estos vertiginosos pasajes es donde la habilidad exigida a un guitarrista de *heavy* llega a su máxima expresión, puesto que la guitarra eléctrica distorsionada permite manipular efectos múltiples que aumentan la sen-

sación de complejidad acústica pero a su vez entrañan una enorme dificultad para controlar el sonido resultante. Así, lo más importante de tales solos no se halla en las constantes que puedan observarse, sino precisamente en su variación y originalidad, ligadas en el caso de los grandes guitarristas a otras tradiciones musicales con resultados espectaculares.

El ritmo, en cambio, es uno de los parámetros más sencillos y su complejidad no se percibe como un valor añadido. La idea de contundencia a la que aludimos anteriormente es el referente principal para interpretar la base rítmica puesto que una estructura simple —organizada mayoritariamente en tiempos binarios— responde con facilidad a la idea de potencia y energía que reclama su estética. En consecuencia, en el *heavy* encontraremos temas con un marco rítmico que responde a una organización simple de la pulsación antes que piezas basadas en complejas ordenaciones métricas. No obstante, este elemento resulta fundamental en tanto que representa un estímulo de primer orden para la respuesta gestual del oyente, atraído por una pulsación reiterativa, muy marcada y contundente, sobre tempos de gran velocidad —esto último válido especialmente para los subgéneros más radicales como el *grindcore* o algunas formas de *thrash*—. La ordenación en tempos rápidos es un elemento típicamente reconocible del sonido *heavy*, pero no debemos olvidar que no resulta imprescindible en la formación del mismo. Cuando se pasa por alto este detalle, aparecen paradojas como el conocido caso de las "baladas *heavies*", temas lentos pero que cuentan con una gran aceptación entre la mayor parte de los seguidores, constituyendo una parte importante del repertorio. En estas baladas, el ritmo es invariablemente lento, pero la frecuente acusación de "dulcificación" que soportan se resuelve, según sus fans, en la constatación de que la fuerza y la potencia definitorias del *heavy* no se pierde en el uso de tempos más pausados. Así, la pulsación contundente es un medio más efectivo que la propia velocidad para transmitir la

energía deseada: con el uso de acentos constantes, con la agrupación de pulsos individuales en una métrica sencilla y con la repetición obsesiva de patrones rítmicos, el oyente recibe una impresión perfectamente clara del metro que se verá reforzada por el ritmo armónico. Obviamente, sobre una base como ésta destacarán con mucha más facilidad los distintos recursos de alteración: síncopas, silencios abruptos, acelerandos y células más complejas ejecutadas por el vocalista y el guitarrista solista, servirán de contrapunto para la ordenación en contrastes a la que aludíamos anteriormente. De ello se deduce que en él no será tanto la velocidad como la contundencia del ritmo aquello que definirá el sonido típicamente *heavy*, a pesar de que podamos hallar subgéneros caracterizados justamente por explotar este patrón de velocidad máxima.

Por último, quisiéramos apuntar la aparente contradicción que envuelve a la idea del virtuosismo. Cuando nos referimos coloquialmente a la armonía y a su desarrollo en la música popular, existe cierta tendencia a menospreciar su organización resumiéndola en un simple enunciado de los tres acordes fundamentales de subdominante, dominante y tónica. En el caso del *heavy*, la norma es también considerar la armonía como el componente menos elaborado. A pesar de ello, éste cuenta con una serie de recursos armónicos que los músicos profesionales conocen sobradamente y que van más allá del clásico esquema citado y de la recreación de las principales escalas mayores y menores. Estos elementos son fundamentales en la construcción de la sonoridad característica del género, y muy especialmente el uso de los denominados "power chords" (PC) o acordes potentes, base inequívoca e inmediatamente reconocible en la sonoridad *heavy* y a la vez elemento fundamental de su teoría musical.

Los denominados PC son formaciones clásicas de acordes en tríadas a los cuales se suprime la tercera. Las voces se complementan duplicando la fundamental, de manera que resultan superposiciones de cuartas y quintas perfectas fuertemen-

te amplificadas y distorsionadas. Al ejecutar los PC el intérprete pulsa únicamente las cuerdas más graves, obteniendo así una vibración muy impactante y característica, de la cual proviene la denominación. Cabe destacar, no obstante, que no es tan sólo la construcción de los acordes, sino su articulación en movimiento paralelo lo que subraya su fuerza y el efecto de direccionalidad. El efecto y manipulación de estos acordes forma parte del discurso de potencia que destacábamos para el resto de elementos musicales. En alguna ocasión estos acordes han sido considerados no tan sólo como una de las bases musicales del *heavy*, sino como una metáfora del mismo, debido precisamente a su capacidad para articular musicalmente la potencia y el poder típicos de su discurso⁷.

Finalmente, conviene no olvidar la existencia de otro elemento fundamental para comprender la organización armónica del *heavy*: las escalas empleadas en su construcción. A pesar de que tales elementos no constituyen un componente propiamente armónico, en la teoría que se imparte en los cursos de guitarra especializados se da una importancia vital a la proyección armónica de estas escalas en el contexto de los solos de guitarra en los cuales se desarrollarán. Existen, en consecuencia, multitud de escalas que el guitarrista puede emplear como recurso melódico-armónico en la creación de sus solos, destacando entre ellas un determinado tipo de escala pentatónica (anhemitónica de cinco grados que puede presentarse también con variaciones tipo "blues"), que aporta al *heavy* su principal color característico. Su uso es especialmente característico en la formación de las líneas melódicas de los solos y aparece también en el diseño de *riffs* contundentes, dotando de una importante complejidad interpretativa esquemas que analizados a partir de criterios externos podrían parecer extremadamente simples.

⁷Robert Walser, *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press, 1993. p. 2.

3. Coda

La propuesta esbozada en el presente artículo constituye una primera aproximación a un género de música popular para cuyo análisis resulta fundamental dotar de especial relevancia a los parámetros deducidos de la observación del propio discurso sobre la música. Expresado de manera muy sumaria, hemos considerado que los elementos más característicos del lenguaje musical *heavy* pueden ser definidos e interpretados a partir de una sonoridad ideal basada en las tres categorías fundamentales de su base ideacional: la idea de potencia o energía, la transgresión y el virtuosismo. De esta manera, los fundamentos de la estética sobre los cuales se organizan las expectativas creadas en torno al sonido *heavy* se convierten en una guía a partir de la cual deducir los elementos pertinentes para su análisis. Estos fundamentos, en buena parte categorías émicas, pretenden ser un punto de partida para un futuro análisis detallado de este complejo y vasto repertorio, que en el transcurso de las tres últimas décadas se ha convertido en una de las opciones más rotundas de la música rock.

La consolidación de esta música se ha acompañado de denominaciones diversas a medida que la propuesta musical de los grupos pioneros se ha ido concretando: se habla de *hard rock* en los años setenta con Deep Purple o Led Zeppelin, de *heavy metal* en los ochenta con Iron Maiden, Judas Priest o Motörhead, y de *metal* en la década de los noventa, cuando los grupos fusionan los cánones clásicos con todo tipo de propuestas musicales, obteniendo resultados tan dispares como el sonido actual de Sepultura, Biohazard o Fear Factory. Todas estas denominaciones y el contenido que acotarán en cada caso son ampliamente subjetivas y no responden tanto a criterios taxonómicos coherentes como a una lógica de interrelaciones, continuamente negociada entre los seguidores, los músicos, los medios de comunicación y la industria discográfica. Pero la complejidad y ambigüedad de la clasificación de sus sub-

géneros y la indefinición de sus límites temporales y estéticos no impiden que el *metal* sea percibido hoy en día como una unidad con personalidad propia en el conjunto del rock, y como tal la hemos considerado en nuestro estudio. Así, no resulta cierta la homogeneidad que se presupone a sus propuestas estéticas ni musicales, dado que existe un amplio abanico de sonoridades y recursos visuales y verbales de los cuales el *heavy* puede servirse, siempre y cuando se ajusten a los fundamentos de la estética metálica. De la misma manera, la violencia a la cual acostumbra a asociarse esta música constituye una falsa imagen que extrapola la agresividad de su sonoridad e iconografía a unas pautas de comportamiento o una ideología violentas que no se corresponden con la realidad de su público. Por ello, sólo observaciones superficiales del fenómeno pueden conducir a la interpretación como cultos satánicos o filias morbosas lo que en realidad son recreaciones de universos asumidos lúdicamente por sus seguidores como elementos de provocación, magia y fantasía.

Como reflexión final, quisiéramos destacar el hecho de que el análisis del *heavy metal* no es sino una posibilidad entre las muchas que ofrece el universo de la música popular. A pesar de que los límites entre las músicas denominadas "popular", "clásica" y "tradicional" constituyen tan sólo fronteras conceptuales, éstas continúan condicionando de manera importante el desarrollo de una musicología que debería ser capaz de unificar los tres ámbitos de estudio, especialmente distanciados en nuestro país. Para ello contamos con el desarrollo reciente de la etnomusicología como una disciplina que no ofrece, hoy por hoy, el ámbito académico más interesante para acercarnos a los estudios de música popular. En primer lugar, porque la inquietud demostrada hacia la reflexión epistemológica facilita el acceso a nuevas perspectivas y objetos de estudio; en segundo lugar, por su sensibilidad con respecto a estudios interdisciplinarios y aproximaciones muy útiles para el estudio de la

cultura popular; y, finalmente, porque las herramientas clásicas del trabajo de campo y del análisis musical se perfilan como las más idóneas para conseguir el objetivo de realizar estudios musicológicos que puedan abarcar desde el aná-

lisis de un contexto de mercado hasta el de unas estructuras sonoras concretas, sin descuidar aspectos tan importantes como las sensaciones y valores que éstas vehiculan o su relación con el contexto social que las acoge.

