

998

Tesi presentada al  
Departament d'Història de l'art de la Universitat de Barcelona  
per optar al títol de doctora en Història de l'art

Programa: "Art i Interdisciplinarietat"  
Bienni 1993-1995

**El *heavy metal* a Barcelona: aportacions a l'estudi d'una  
música popular**

**Sílvia Martínez García**

**Director de la tesi: Josep Martí i Pérez  
Tutor de la tesi: Isidre Vallès i Rovira**



# Index

## - INTRODUCCIÓ

I.- MARC ACADÈMIC .....	1
II.- L'OBJECTE D'ESTUDI .....	5
III.- ANTECEDENTS DEL TEMA .....	10
IV.- ORGANITZACIÓ DE LA TESI .....	18

## 1ª PART

- <b>CAPÍTOL 1: ELS ESTUDIS DE MÚSICA POPULAR</b> .....	21
1.1.- ANTECEDENTS .....	22
1.2.- DEFINICIÓ DE L'ÀMBIT D'ESTUDI .....	26
1.3.- PRINCIPALS ORIENTACIONS TEÒRIQUES .....	42
- <b>CAPITOL 2: MARC TEÒRIC I METODOLÒGIC</b>	
2.1.- OBJECTIUS .....	47
2.2.- MARC TEÒRIC:	
2.2.1. Presentació .....	52
2.2.2. Hipòtesis de treball .....	62
2.2.3. Model analític .....	68
2.3.- MARC METODOLÒGIC .....	72
2.3.1. Treball de camp .....	74
2.3.2. Fonaments de l'anàlisi musical .....	77

## **2ª PART**

### **- CAPITOL 3: ANÀLISI MUSICAL**

3.1.- ACOTACIÓ HISTÒRICA DEL GÈNERE .....	85
3.2.- DEFINICIÓ DELS TRETS CARACTERÍSTICS .....	92
3.3.- FONAMENTS DE L'ESTÈTICA <i>METÀL·LICA</i> .....	99
3.4.- ANÀLISI DE LA SONORITAT .....	106
3.4.1. Dinàmica .....	106
3.4.2. Ritme .....	108
3.4.3. Tímbrica i instrumentació .....	111
3.4.4. Harmonia i escales .....	126
3.4.5. Organització formal .....	130

### **- CAPITOL 4: ELS ELEMENTS EXTRA-MUSICALS**

4.1.- ELS ELEMENTS EXTRA-MUSICALS EN L'ESTÈTICA <i>HEAVY</i> .....	147
4.2.- EL PARATEXT VERBAL .....	153
4.3.- LA IMATGE EN EL PARATEXT MUSICAL .....	171
4.3.1. Les portades dels discs .....	172
4.3.2. La <i>performance</i> .....	186

### **3ª PART**

- <b>CAPÍTOL 5: CREACIÓ I DIFUSIÓ A L'ESCENA LOCAL</b> .....	199
5.1.- EL CONTEXT DEL MERCAT .....	200
5.2.- DIFUSIÓ I FRAGMENTACIÓ DEL GÈNERE .....	209
5.2.1. Els polèmics subgèneres .....	210
5.2.2. Relació amb els mitjans de comunicació .....	218
5.3.- EL PAPER DE LES ADMINISTRACIONS PÚBLIQUES .....	237
5.3.1. Polítiques culturals .....	238
5.3.2. L'ensenyament musical .....	245
5.4.- ELS GRUPS LOCALS .....	249
5.4.1. La definició del grup musical .....	250
5.4.2. Del local d'assaig a l'escena professional .....	262
- <b>CAPÍTOL 6: RECEPCIÓ I INTERPRETACIONS</b>	
6.1.- ELS PÚBLICS DEL <i>METAL</i> .....	271
6.1.1. Públic juvenil i marginal? .....	274
6.1.2. Música i subcultura <i>heavy</i> .....	280
6.2.- LA VISIÓ DES DE L'EXTERIOR .....	286
6.2.1. Patrons de rebuig .....	291
6.3.- REINTERPRETACIONS DEL DISCURS .....	296
6.3.1. Polèmiques lingüístiques .....	297
6.3.2. Imatges de gènere .....	307

- CODA .....	325
- BIBLIOGRAFIA .....	331
- DISCOGRAFIA .....	343
- APÈNDIX 1: RELACIÓ D'ENTREVISTES CITADES .....	347
- APÈNDIX 2: QÜESTIONARI SOBRE MÚSICA <i>HEAVY</i> .....	349
- APÈNDIX 3: LLISTAT D'EXEMPLES MUSICALS (CASSETTE) .....	353
- AGRAÏMENTS .....	354

# INTRODUCCIÓ

## I. MARC ACADÈMIC

Una de les primeres dificultats que va encarar aquest treball fou la de dotar-lo d'un marc acadèmic que permetés orientar la seva presentació com a tesi doctoral. Donada la fràgil institucionalització de la musicologia al nostre país i la manca de tradició en estudis de música popular moderna, no era gens clara la ubicació acadèmica del mateix. Per una banda, els vint-i-cinc anys d'història "oficial" del *heavy metal*, no semblaven suficients per orientar la recerca amb la història del gènere com a fil conductor. L'estètica o la sociologia de la música es presentaven més com complements analítics que com disciplines des de les quals organitzar un marc teòric que abastés tota la complexitat d'aquet fenomen musical. És així que, entre altres alternatives epistemològiques, la proposta teòrica i metodològica d'una de les vessants de l'actual etnomusicologia -anomenada també "antropologia de la música"- ha semblat la més adient per als objectius que es plantejaren en iniciar aquesta recerca. La manca d'estudis científics centrats en músiques populars no tradicionals al nostre país és precisament allò que justifica la inclusió d'un primer capítol introductor en aquesta tesi, en el qual es defineix tant l'àmbit d'estudi que l'emmarca com les seves principals orientacions

teòriques.

Com és sabut, la incongruent divisió que actualment encara sustenta bona part de la musicologia acadèmica, reserva una secció de la disciplina per a cada una de les tres grans "categories" en què repartim el camp musical: la musicologia històrica té com a àmbit d'estudi la música "cultura" occidental; l'etnomusicologia, l'estudi de les músiques amb una suposada "pertinença ètnica", especialment aquelles que compten amb una demostrada arrel tradicional; i a l'àmbit dels estudis de música popular s'encabeixen les músiques més estretament lligades a la producció discogràfica contemporània i als mitjans de comunicació. Tanmateix, la feblesa acadèmica d'aquesta tripartició és prou evident i qüestionada avui dia a molts fòrums musicològics. En conseqüència, el treball que aquí es presenta es fa ressò de les propostes més interdisciplinars de l'etnomusicologia en el seu marc teòric general, recull algunes eines metodològiques clàssiques de la musicologia -com l'anàlisi formal- i pren molts elements de recerques en música popular procedents d'àmbits diversos -com la crítica musical o els Estudis culturals (*Cultural Studies*)-, no reconeixent sinó com a possibles constructes teòrics les oposicions simplistes que compartimenten la música en categories estanques tal com "popular", "clàssica" o "tradicional".

Els avantatges que el marc teòric de l'etnomusicologia actual presenta sobre altres alternatives són evidents. Per una banda, la flexibilitat de les seves premisses permet bastir un marc interdisciplinari que reculli tots aquells discursos i eines metodològiques de disciplines afins útils per assolir els objectius de la recerca que ens proposem. Per una altra, la reflexió explícita que s'acostuma a fer en l'etnomusicologia



sobre les seves teories i mètodes de treball -penalitzant l'assumció acrítica de treballs precedents- ens obliga a qüestionar-nos de bon principi les premisses de qualsevol recerca que abordem. Alhora, l'assumció d'idees i discursos socials contemporanis tals com la posmodernitat o l'"epistemologia del punt de vista" permeten considerar com objecte de recerca musicològica totes les manifestacions sonores pròpies de l'activitat humana. Finalment, la concepció de la música com un fenomen cultural ens condueix a assumir i analitzar aquesta com una expressió més complexa que la que es pot derivar de la seva concepció com un mer conjunt de sons regits per una determinada gramàtica.

Tot i prendre com a marc teòric el proposat per aquest vessant de l'actual etnomusicologia, dos arguments ens decanten a acollir-nos a la denominació d'"antropologia de la música" que proposà A.P.Merriam l'any 1964<sup>1</sup>. En primer terme, la incongruent denominació d'"etnomusicologia" per a una disciplina allunyada de romàntiques concepcions de pertinença ètnica, i amb pocs punt de contacte amb el tradicional folklore amb el qual encara sovint se la identifica al nostre país. I en segon lloc, la incòmoda i anacrònica connotació etnocèntrica que arrossega el terme a causa de la seva història, paral·lela fins a fa pocs anys als estudis musicològics centrats en les manifestacions musicals occidentals de tradició "cultura".

Un altre dels handicaps terminològics d'aquesta tesi l'ha constituït l'expressió "música popular". La denominació anglosaxona "popular music" designa el conjunt de

---

<sup>1</sup> Vegeu: Alan P. Merriam. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press. 1964

músiques "lleugeres" o "comercials" -el pop i el rock, el *muzak*, la música de cinema, la *world music* i tants altres gèneres-, les quals formen un camp musical amb una significació clarament diferenciada de la música "folk" -o d'arrel tradicional-. No succeeix així a les llengües romàniques, a les quals no trobem un adjectiu que representi tal alternativa semàntica, i on els tres adjectius -"popular", "tradicional" i "folk"- aplicats a la música responen sovint a una mateixa connotació de cultura popular-tradicional. Si exceptuem les publicacions dels països llatinoamericans, amb una llarga tradició en estudis de *popular music*, i on l'expressió "música popular" està incorporada al vocabulari musicològic amb la significació original anglesa, trobem grans dificultats per abordar aquesta qüestió. Com exemple significatiu i recent tenim l'edició italiana de l'obra de R.Middleton *Studying Popular Music*<sup>2</sup> -intitolada *Studiare la popular music*<sup>3</sup>- en la qual s'opta per no traduir l'expressió del títol original. Com a solució a la confusió produïda per aquesta polisèmia, al llarg d'aquest treball s'ha emprat una traducció literal de l'expressió "popular music", conservant-ne la significació de l'original anglosaxó.

Tot i la confusió terminològica, l'àmbit d'estudi de la "popular music" es troba prou definit arreu occident, on compta amb un espai acadèmic reconegut. A Espanya, la manca encara d'infraestructures i institucions que recolzin i permetin consolidar aquest camp d'estudi es va subsanant lentament però progressiva, especialment des de cercles

---

<sup>2</sup> Milton Keynes: Open University Press. 1990

<sup>3</sup> Milano: Feltrinelli. 1994

etnomusicològics. Aquesta consolidació passa per la creació d'una branca estatal de la "International Association for the Study of Popular Music" (IASPM), organisme que aglutina els treballs de recerca en música popular d'agents molt diversos (músics, periodistes, crítics, musicòlegs, etc.); per la introducció de la música popular en els nous plans d'estudi de l'especialitat universitària d'Història i Ciències musicals; per la concessió de subvencions institucionals per a projectes de recerca d'aquest àmbit; i, en general, per la presa de consciència per part dels investigadors del país de l'existència d'aquest important buit acadèmic en el conjunt de la recerca musicològica.

## 2. L'OBJECTE D'ESTUDI

La presentació de l'objecte d'estudi d'aquesta tesi -la música *heavy metal*- requereix una mínima introducció que permeti veure com aquest ha estat succesivament modificant fins a dibuixar el perfil que finalment he fixat per a la seva anàlisi.

El primer estímul per delimitar el *heavy metal* com a nucli de la recerca fou la percepció d'una gran quantitat de joves i adolescents que s'aglutinaven sota una estètica peculiar conduïda per un alt grau de compromís amb aquesta música, al voltant de la qual semblaven despertar-se sentiments i passions enceses. La sola existència d'un col·lectiu que sembla fer d'una determinada música la seva raó d'existir, constituïa una

font d'interrogants i un repte per a l'anàlisi dels sentits i continguts que poden articular-se entorn a un gènere musical determinat. Així, el punt de partença s'organitzà entorn a la música que escoltaven i definien com "*heavy*" els propis seguidors, i pretenia delimitar un corpus musical concret per procedir a la seva anàlisi formal.

La recerca s'endagà així per la doble via de la consulta bibliogràfica i el treball de camp, amb les quals es volia establir una primera acotació a partir de la qual analitzar el gènere musical. La bibliografia de la qual disposava era sovint trivial i poc reflexiva: revistes musicals, històries i diccionaris de la música rock en els quals es fixaven aproximadament els període d'aparició i consolidació el *heavy metal*, però sense oferir uns trets peculiars que el caracteritzessin diferenciant-lo del *hard rock*, el *thrash* o altres gèneres derivats d'aquests i similars. Per altra banda, de les converses, entrevistes i qüestionaris en els quals recollia les impressions de diversos seguidors, resultaven respostes molt diverses i sovint contradictòries, tant pel que fa a la definició general de l'estètica com als seus sub-gèneres. Tret dels grups més clàssics i emblemàtics, una banda era considerada *heavy* o no en funció de criteris molt dispars, que abastaven des del grau de "duresa", al moment d'aparició a l'escena rock, al grau de virtuosisme dels components del grup o, senzillament, responent a un criteri de gust personal. Javi, un seguidor habitual, responia així a la pregunta de com distingia el *heavy* d'aquella música que no ho era: "Es fácil, *heavy* es aquello que me gusta. Si un grupo me gusta, eso *heavy*, y si no me gusta, no lo es".

La multiplicitat de respostes diferents i l'important connotació positiva de l'atribut feien difícil delimitar un corpus de treball a partir del criteri exclusiu dels seguidors, per

la qual cosa es decidí completar aquestes fonts amb la dels propis músics. Tanmateix, tampoc aquesta va ser una via aparentment reeixida, donat que tot i comptar per milers els seguidors d'aquesta música a la ciutat de Barcelona, era pràcticament impossible trobar un grup musical que s'autodefinís com a "heavy" i a més fos considerat com a tal per la major part del seu públic. De les entrevistes amb diferents bandes de rock, es va poder concloure que l'etiqueta de "heavy metal" resultava impròpia per definir la seva producció musical, per diversos motius:

1.- En primer lloc, el qualificatiu "heavy" designa una música i una estètica pròpia dels anys setanta i vuitanta, i per tant resulta obsolet per caracteritzar la producció d'un grup en actiu de recent creació. S'empren sovint altres termes -"metal", "estètica metàl·lica", etc.- amb connotacions no sempre equivalents al clàssic "heavy metal".

2.- El terme ha esdevingut poc precís després de 25 anys de la seva aparició, i tant els grups com els periodistes que escriuen sobre ells tenen alternatives més eloqüents i concretes: *thrash*, *death*, *speed*, etc.

3.- El qualificatiu "heavy" és en alguns casos una denominació incòmoda per aquells grups que volen destacar en la seva proposta un determinat component etnicitari -com "rock català" o "rock ampurdanès"-, a causa del fort referent anglosaxó que l'acompanya.

4.- Finalment, també resulta una denominació incòmoda per grups que inicien la seva carrera i que necessiten determinats suports institucionals, a causa de les connotacions de música antisocial, violenta o satànica, que sovint s'associen al *heavy*.

La principal conclusió, després de la primera anàlisi dels materials recollits, fou que no es podia basar l'anàlisi del gènere en el repertori d'un determinat nombre de grups catalogats prèviament com a tals per la premsa, la crítica o el públic, puix que la manca d'unanimitat en aquesta percepció és manifesta. El fet de centrar la meua anàlisi en determinats trets de la proposta sonora i estètica del principals grups de *heavy* passava necessàriament per no menystenir el fort component subjectiu i simbòlic subjacent en aquesta delimitació. L'estratègia de resolució -inspirada en la proposta de R.Walser- ha estat formular un "tipus ideal" que reuneixi les constants musicals i extra-musicals reconeixibles en els grups sobre els quals hi havia més acord alhora de catalogar-los com a bandes "*heavies*". Així, el *heavy metal* que consideraré en aquest treball respon a un gènere conformat per un nucli de característiques formals i semàntiques que es ramifica en múltiples variants i híbrids, en contínua interacció d'algun o alguns dels seus elements característics amb músiques pròximes en el camp musical. Aquesta premisa m'ha permès efectuar una anàlisi dels principals elements constitutius de la sonoritat i l'estètica del *heavy metal*, i ésser coherent amb una visió dinàmica de la música popular, que considera els gèneres com a conjunts fluctuants i en constant modificació, més que com a compartiments estancs qualificats per determinats adjectius fàcilment identificables.

Si bé l'objecte concret d'aquesta tesi és la música *heavy* tal i com l'he matisada, el camp musical en el qual em mouré al llarg de la recerca és variable. En funció del moment de l'anàlisi i de la perspectiva adoptada, aquest camp podrà abastar:

1.- el *heavy metal* "clàssic", quan analitzi els patrons formals, tant musicals com

extra-musicals;

2.- el conjunt que comprèn el *heavy*, el *metal*, el *thrash* i les altres estètiques properes, per analitzar els components comuns de la base ideacional;

3.- el rock, en la seva acepció més àmplia, per l'anàlisi de la producció i distribució d'una música transnacional com el *heavy*, puix que les directrius generals del funcionament del sistema són comunes a molts altres fenòmens musicals dins l'ample ventall de l'oferta del rock.

Acotat l'objecte d'estudi, resta donar les coordenades temporals i espacials de la recerca realitzada. La tesi s'ha plantejat com un estudi sincrònic, fent especial atenció als sentits que s'atorga a la música, i en detriment d'una visió diacrònica, en la qual es poguessin destacar els aspectes evolutius de la seva estètica. Aquest plantejament ha estat triat per posar de relleu els aspectes més dinàmics d'aquest fenomen cultural: els valors estètics, els components semàntics, els discursos, etc. i servir així de complement a les històries del gènere ja existents. Quant a l'espai analitzat en el treball de camp, m'he circumscrit a la ciutat de Barcelona per poder realitzar una monografia més exhaustiva, tot i que també he entrevistat a músics i seguidors d'altres indrets de Catalunya i he assistit, al llarg dels darrers cinc anys, a concerts lluny de les comarques barcelonines.

### 3. ANTECEDENTS DEL TEMA

El rock, tant en la seva dimensió estètica com social, ha estat un dels gèneres més habituals en els treballs sobre músiques populars publicats en els darrers vint anys, especialment als països anglosaxons. Tanmateix, estudis monogràfics centrats en la música *heavy metal* no apareixeran sinó de manera esparsa a la dècada dels vuitanta, i sovint associats a l'estudi de la subcultura del mateix nom<sup>4</sup>.

La primera tesi doctoral que trobem centrada en el tema és la de Susan D. Miller, intitulada *Youth, Popular Music, and Cultural Controversy: the case of Heavy Metal*<sup>5</sup>. La recerca de Miller es presenta com una anàlisi que parteix d'una perspectiva socio-ritual, combinant els Estudis culturals (*Cultural Studies*) i la teoria ritual, on el discurs i les actituds que envolten aquesta música són presentats com a part d'un ritual social contemporani en el qual hi troba paral·lelismes amb temes, símbols i pràctiques de determinats ritus tribals d'iniciació (Miller 1988: vi). Entenent que la música rock només pot ésser examinada com a part d'una controvèrsia conductual més àmplia, la qual abasti les relacions entre la joventut i els mitjans de comunicació de masses, Miller es proposa mostrar, a partir de les tesis de Pierre Brodieu, com el *heavy metal* és essencialment una forma cultural de la qual cal destacar-ne el seu sentit social. El seu

---

<sup>4</sup> Vegeu per exemple l'article de Will Straw "Characterizing Rock Music Cultures: the case of heavy metal". *Canadian University Music Review* (5) 1984: 104-122

<sup>5</sup> Tesi presentada per obtenir el grau de doctora en Filosofia a la Universitat de Texas (Austin, EEUU), al maig de 1988



treball es concentra en l'estudi de les relacions que s'estableixen entre els seguidors *heavies*, els mitjans de comunicació, i determinats grups socials i estructures de poder, prenent com a cas concret d'anàlisi la polèmica suscitada el 1985 al Senat del Estats Units per part d'un grup de pressió anomenat PMRC (Parents Music Resource Center's) amb l'objectiu de censurar la difusió del *heavy metal* a causa de la seva presumpta relació amb activitats satàniques i delictives (Miller 1988: 138 i ss.). La principal conclusió en la tesi de S.D. Miller és que el *heavy metal* constitueix un discurs "obert" i contradictori -en tant que reuneix elements de contestació social però també inclou determinats elements molt reaccionaris, com el masculisme o l'apologia de la violència-, el qual és emprat i adaptat per nombrosos adolescents amb la finalitat de crear el seu propi espai de lluita i accés al món adult.

Al marge tesis com la de Miller<sup>6</sup>, les principals referències per als estudis sobre *heavy metal* són dos treballs apareguts recentment:

- *Heavy Metal: A Cultural Sociology*, de Deena Weinstein<sup>7</sup>,
- i *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*,  
de Robert Walser<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Existeixen altres tesis sobre el tema, però centrades en aspectes molt concrets d'aquest fenomen. Podeu veure, com exemple, el treball inèdit de Bruce K. Friesen, *Labelling Youth Cultures Deviant: Traditional Gender Roles in Heavy Metal*, presentat com a tesi de llicenciatura a la Universitat de Calgary el 1986.

<sup>7</sup> New York: Lexington Books. 1991

<sup>8</sup> Hanover: Wesleyan University Press. 1993

Deena Weinstein, professora de sociologia a la DePaul University de Xicago, analitza els diversos aspectes del *heavy metal* -els seus intèrprets i seguidors, el tractament dels mitjans de comunicació, els concerts, etc.- a partir de la noció de "bricolage", recuperada de l'obra de Lévi-Strauss, i amb la qual descriu una col·lecció interdependent de diferents elements culturals (p. 5). El fil conductor del seu treball és la descripció i anàlisi de les estructures del *heavy metal* a partir de la seva comprensió com un fenomen cultural complex, articulats entorn a un element que considera clau per entendre aquest fenomen musical: el concepte de "power" -poder, energia-. Explorant la dimensió social de les formes d'expressió cultural i considerant el fenomen musical dins un determinat joc de relacions socials, Weinstein analitza el *heavy metal* a través de les transaccions entre els artistes, l'audiència i els mediadors -indústria discogràfica i mitjans de comunicació-. En el seu estudi, Weinstein proposa un exhaustiu repàs a les relacions que els mitjans de comunicació han establert amb la música *heavy*, des dels anys setanta -en els que el *heavy* constituïa un més dels gèneres minoritaris dins la vasta oferta del rock-, fins als atacs de la censura i l'accés massiu a les llistes d'èxits, anys després (Weinstein 1991: 189 i ss.). La primera part del seu llibre està dedicat a justificar l'existència del *heavy* com un gènere musical diferenciat d'altres formes de rock amb un codi no sistemàtic, però sí suficientment coherent com per demarcar un corpus musical que pot ésser considerat incontestablement com a "*heavy metal*", per la qual cosa dedica un ampli espai a descriure una completa -i acrítica- presentació històrica del gènere. Un dels punts més forts del treball és l'encert amb el qual analitza el *heavy* com un codi estètic complex, el qual no podria explicar-se a partir només de

la sonoritat. L'argumentació de Weinstein es basa en tot moment en la consideració del *heavy* com una triple dimensió que abasta tant codis sonors, com visuals i verbals (Weinstein 1991: 21-43). Molt útils són també l'acurada descripció i anàlisi que presenta l'autora del moment del concert, entès com un dels puntals que articulen la significació social entre el públic *heavy* (Weinstein 1999: 199 i ss.) i la revisió de les crítiques que es concentren entorn a la suposada violència de la música i dels seguidors de *heavy* (Weinstein 1991: 245 i ss.).

L'altra obra de consulta imprescindible, *Running with the Devil*, és la més recent de les editades sobre el tema. Robert Walser, professor de música i guitarrista de *heavy* aficionat, reuneix el material d'alguns articles precedents<sup>9</sup> i elabora una obra molt completa on abasta el fenomen des d'una àmplia perspectiva que integra l'anàlisi musicològica i els estudis culturals. L'objectiu principal de Walser no és tant explicar determinats continguts textuais o un determinat estil musical, sinó analitzar les activitats musicals que produeixen aquests i els fan socialment significants (Walser 1993a: xiii). L'autor defuig trobar una definició "objectiva" i estandaritzada del *heavy metal* i prefereix fixar-se en el procés de construcció dels discursos que conformen aquest fenomen musical, a partir d'eines més flexibles -com la noció de "discurs" de Foucault o la definició de "gènere" de Bakhtin-. El llibre de Walser presenta també una detallada anàlisi d'alguns elements musicals que caracteritzen aquest gènere -especialment els seus

---

<sup>9</sup> "Bon Jovi's Alloy. Discursive Fusion in Top 40 Pop Music". *Onetwothreefour: A Rock'n'Roll Quaterly* (7) 1989: 7-19; "Eruptions: heavy metal appropriations of classical virtuosity". *Popular Music* 11 (3) 1992: 263-308; i "Professing Censorship: Academic Attack On Heavy Metal". *Journal of Popular Music Studies* (5) 1993: 68-78

solos de guitarra-. Si bé altres trets sonors queden més desdibuixats, l'estudi de Walser presenta un repàs exhaustiu de les imatges de gènere recreades en l'univers del *heavy*, així com una profusa anàlisi del significat de la violència en la seva imatgeria.

Al marge d'aquests treballs extensos, la música *heavy* i els seus universos estètic i sociològic han estat objecte de diversos articles, la majoria publicats a revistes nord-americanes. Molts d'aquests treballs, seguint la tradició de l'Escola de Xicago, es centren en els aspectes més conflictius de la relació entre la música i els adolescents, analitzant la relació entre les imatges que ofereix l'estètica *heavy* i determinades conductes desviant<sup>10</sup>.

Les poques publicacions de caire crític que podem trobar editades a Espanya sobre el *heavy metal*, tenen un caire del tot diferent, i són textos de periodisme musical. D'entre elles podem destacar dos títols on es recullen trets generals de la història local i algunes reflexions sociològiques sobre el fenomen:

- *Heavy Metal*, de Francisco J. Satué<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> Vegeu, per exemple: Robert L. Gross "Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society". *Journal of Popular Culture* 24 (1) 1990: 119-130; Jonathon S. Epstein i David J. Pratto "Heavy Metal Rock Music: Juvenile Delinquency and Satanic Identification". *Popular Music and Society* 14 (4) 1990: 67-76; Bruce K. Friesen i Jonathon S. Epstein "Rock'n'Roll Ain't Noise Pollution: Artistic Conventions and Tensions in the Major Subgenres of Heavy Metal Music". *Popular Music and Society* 18 (3) 1994: 1-17; o Joseph A. Kotaraba "The Postmodernization of Rock and Roll Music: The Case of Metallica". A: J. S. Epstein (ed.) *Adolescents and their Music*. New York: Garland Publishing. 1994.

<sup>11</sup> Madrid: Ediciones Cátedra. 1992

- i *Historia del Heavy Metal. 25 años de Hard Rock*, de Mariano Muniesa<sup>12</sup>

El llibre de F.J. Satué és la primera monografia que hem trobat editada a Espanya amb voluntat de recollir alguns apunts sobre la significació social que complementin la descripció i la història d'aquesta música. A la introducció es presenta un fil argumental a partir del qual s'associa -amb originalitat però sense gaire rigor analític- el *heavy metal* i el *thrash* a la generació *beat*, als moviments contraculturals del 1968, o als recursos estètics del drama wagnerià (Satué 1992: 17-19). Com en la majoria de referències del periodisme musical, la història de Satué s'organitza a apartir dels grups més emblemàtics de cada període, seguint el fil temporal a partir de les diferents bandes que van apareixent arreu el món. La història de Satué descriu els principals moviments de l'escena internacional, però dedica també capítol a fer un repàs de la producció espanyola del passat i a les seves expectatives de futur. El llibre inclou també dos apèndixs amb una relació de textos emblemàtics i un llistat de la discografia *heavy* seleccionada per l'autor. Tot i la manca de rigor en moltes de les seves afirmacions, crec que és important l'esforç de Satué per eixamplar la tradicional perspectiva de les històries del rock, destacant i descrivint els sentits i emocions que atorguen a la música *heavy* el seu públic i la subcultura que l'envolta.

Per altra banda, la recopilació i anàlisi de les músiques metàl·liques, abastant des del *heavy* clàssic al *thrash metal* i les seves derivacions -*death*, *speed*, *grindcore*,

---

<sup>12</sup> Madrid: Ediciones VOSA. 1993

*hardcore*, etc.- que presenta Mariano Muniesa al seu treball, responen a l'experiència de deu anys de periodisme especialitzat. A l'igual que l'anterior, aquest text és bàsicament una recopilació d'història i anàlisi molt superficial del gènere. Una de les premisses de Muniesa és considerar la transcendència com a una forma d'expressió del rock entre els joves a les darreres dècades, motiu que l'indueix a interrogar-se sobre quina podria ésser la significació social d'aquest fenomen. L'autor afirma que el tret més característic d'aquest és la seva capacitat per traduir la força creativa, la capacitat de convulsionar i d'impactar del músic, a una intensitat emotiva immensa (Muniesa 1993: 8). El text no intenta bastir una explicació sociològica del fenomen dels seguidors de *heavy*, però sí analitzar el seu desenvolupament i la seva trajectòria en el context que la produeix. El llibre elabora un detallat repàs a la història de la música *heavy metal* a l'escena internacional, desglossada en períodes històrics concrets, acotats en dècades. El principal referent per a la descripció històrica són els dos centres neuràlgics que la música rock ha tingut des dels seus inicis: els Estats Units i la Gran Bretanya, però al final del llibre s'inclou un annex amb un resum de la història del *heavy metal* a Espanya. A l'igual que el text anterior, en un apèndix final s'inclou una antologia de textos de cançons traduïts de l'anglès, a més d'una relació cronològica comparada dels esdeveniments més importants de la història del *heavy metal*, el rock i les efemèrides històriques coetànies, abastant des del 1967 al 1992.

En la construcció d'aquesta tesi es prenen com a punt de partença algunes de les hipòtesis apuntades en els treballs descrits suara. Un dels més importants ha estat el de

Robert Walser, del qual aprofito la concepció del so percebut com a font d'energia, l'anàlisi de les guitarres com a base del codi sonor, o les seves apreciacions sobre la constitució del gènere. Del treball de D.Weinstein he recuperat, bàsicament, la seva lectura del *heavy* com un triple codi estètic visual, verbal i sonor.

Tot i això, la major part d'aquest estudis es fonamenten en l'anàlisi cultural d'una determinada realitat social -exclusivament nordamericana-, i els seus marcs de treball i interpretació presenten diferències importants amb la realitat social i musical catalanes. El *heavy metal* és una música transnacional d'origen anglosaxó, la difusió de la qual seria impensable sense considerar la gran incidència que la indústria àudio-visual multinacional té avui dia en el mercat cultural<sup>13</sup>. La seva producció i consum als Estats Units té unes connotacions i significats que podrà compartir parcialment amb el públic barceloní, però que no seran ni idèntiques ni equivalents. Com en molts altres gèneres de música popular mediatitzats pel funcionament del mercat discogràfic i les indústries de l'oci, el repertori del *heavy metal* adquirirà significacions molt diverses en funció de la cultura receptora i del context de les recreacions locals. Es tracta d'un mateix codi musical que articula realitats culturals diverses a partir d'un nucli ideacional basat en l'energia del so i en la transgressió formal. L'objectiu d'aquest treball de recerca, doncs, serà analitzar no tant sols aquest codi internacional sinó també la recepció del *heavy* europeu i americà per part del públic de Barcelona i, en el seu cas, les aportacions característiques de la música creada per grups locals. Les conclusions que es derivin de

---

<sup>13</sup> Cfr. Roger Wallis & Krister Malm "Patterns of Change". A: Simon Frith i Andrew Goodwin (eds.). *On Record*. New York: Pantheon Books. 1990: 160-180

la meua aportació al tema, es fonamentaran en un posicionament personal com a públic i com a musicòloga, i reflectiran una visió particular del fenomen construïda a partir de les diferents veus que han col·laborat en la seva elaboració -des d'altres seguidors i músics aficionats, fins a professionals de la música i dels mitjans de comunicació-.

#### **4. ORGANITZACIÓ DE LA TESI**

El text d'aquesta tesi està estructurat en una introducció i sis capítols que configuren tres parts temàtiques, de dos capítols cadascuna:

-una primera secció en la qual es recullen els marcs teòric i metodològic de la recerca (capítols u i dos);

-una segona on s'exposa l'anàlisi dels diferents elements que componen els estàndards de l'estètica *heavy* (capítols tres i quatre);

-i una darrera part amb un retrat de l'adaptació local d'aquest estàndard i del marc humà i físic en el qual es desenvolupa (capítols cinc i sis).

En el primer dels capítols es presenta una breu descripció de l'estat de la qüestió dels estudis de música popular per tal de situar les qüestions que s'anitzaran en el transcurs de la tesi. La decisió de presentar aquest marc introductori ens ha semblat



imprescindible donades les dificultats per accedir, des del nostre país, a gran part de la bibliografia i a les recerques específiques que sobre aquestes músiques es duen a terme arreu. L'exposició teòrica s'inicia pròpiament al capítol segon, amb la presentació dels objectius i la construcció teòrica que han bastit aquesta recerca: es presenten els pressupòsits teòrics, les principals hipòtesis de treball, així com les eines metodològiques emprades tant en l'anàlisi musical com en el treball de camp realitzats.

Els capítols tres i quatre presenten les anàlisi dels elements musicals i extramusicals que sustenten els codis estètics d'aquest fenomen musical. Al capítol tercer s'ofereix una acotació i definició de la música analitzada sota l'etiqueta de "*heavy metal*", per procedir posteriorment a la fixació i ordenació estètica dels seus trets sonors distintius. Els elements extramusicals, indisociables del sonors en aquesta estètica, són objecte d'anàlisi al quart capítol i es complementen amb un repàs de les principals "històries" o mites del *heavy*, contrastades amb la "història oficial" del gènere.

Els dos darrers capítols ofereixen una doble perspectiva: per una banda presenten una visió global de la producció de músiques populars, dibuixant els grans trets dels paisatges tecnològic i mediàtic internacionals; i per una altra ofereixen una visió de les infraestructures locals que condicionaran l'assumpció i recreació a l'escena local de l'estandard estètic internacional. Així, al capítol cinquè es descriuen els mecanismes de funcionament de la indústria transnacional i de la difusió als mitjans de comunicació, per emplaçar-hi les peculiaritats del mercat i les polítiques insitucionals que condicionaran l'espai públic del *heavy metal* a Barcelona. Finalment, la veu dels actors -músics, seguidors i mediadors- i les reinterpretacions dels discursos que condicionen

i defineixen la recepció local del *heavy*, es presenten en un retrat de l'escena que conforma el darrer capítol de la tesi.

## **CAPÍTOL 1:**

# **ELS ESTUDIS DE MÚSICA POPULAR**

La musicologia hauria d'englobar tots els coneixements sobre la música resultants de l'aplicació d'un mètode científic de recerca, de l'especulació filosòfica, i de la sistematització racional dels fets, els processos i el desenvolupament de l'art musical i de la relació de l'home amb aquest art, segons la definició del *Harvard Dictionary of Music*. Malgrat això, i amb contades excepcions, els musicòlegs continuen actuant com si la música popular ni tan sols existís. Amb aquestes dues frases sentència Richard Middleton (Middleton 1990: 103) la relació que gran part de la musicologia acadèmica ha mantingut amb les músiques populars. El rebuig generalitzat a considerar la vàlua estètica d'aquestes músiques o la subordinació de les mateixes a una perspectiva preeminentment sociològica, ha obstaculitzat durant molt de temps el que les músiques populars fossin considerades dignes d'un estudi seriós per part dels musicòlegs. Aquesta menysvaloració es fa palesa al nostre país observant els temes habituals de les tesis sobre música que es presenten a la universitat espanyola, entre les quals no en trobem cap dedicada a la música popular. Tanmateix, els estudis de música popular compten amb una llarga tradició arreu d'Europa i a nombrosos països americans, pràcticament desconeguda aquí tot i existir una considerable producció en llengua espanyola,

provinent dels països de l'Amèrica llatina.

Aquest capítol té per objectiu contextualitzar el treball de la meua tesi presentant a grans trets la trajectòria d'aquests estudis i sintetitzant les principals tendències que s'han desenvolupat en el seu si.

## **1. 1. ANTECEDENTS**

Entre aquells que han dedicat gran part dels seus treballs a l'estudi de la música popular, es dona un cert acord a l'hora de destacar les figures de Charles Hamm i Wilfrid Mellers com a musicòlegs pioners d'una nova sensibilitat que influiria decisivament en la consolidació d'aquests estudis:

"It was Wilfrid Mellers who, together with Charles Hamm, pioneered the study of popular music as a respectable undertaking within musicology before popular music studies itself began to become a continuing and critical intellectual tradition in the late 1970s (Shepherd 1994: 127).

"He [Wilfrid Mellers] was a pioneer in the academic study of popular music - particularly within the musicological community- and his importance is enormous, both for a specific body of work and for his charismatic example: after Mellers, it became permissible (for better or worse!) for professors of music to talk about the Beatles (Middelton 1994: v).

"Not only is Mellers one of the first scholarly writers to take pop music seriously while also clearly enjoying it; he is also one of the few scholars to

write about pop as though it had something to do with music and as though the music -not just its lyrics or social functions- were instrumental in vehiculating ideas, ideologies, attitudes and patterns of behaviour in a way no other symbolic system can" (Tagg 1994: 209).

Possiblement, tal i com afirma John Shepherd, l'establiment dels estudis de música popular com una tradició intel·lectual crítica i continuada va néixer de les contradiccions culturals dels anys seixanta, quan aquestes contribuïren a consolidar la idea que la música, la cultura i la societat estaven integralment relacionades (Shepherd 1994: 127). Però per entendre els inicis de l'organització d'aquests estudis en un camp propi cal considerar altres punts d'inflexió en el pensament musicològic, especialment en l'àmbit de l'etnomusicologia: la nova perspectiva dels treballs etnomusicològics, iniciada també en aquests anys, influirà decisivament en la consolidació dels estudis de música popular. Un dels més importants és la publicació, l'any 1964, de l'obra citada de d'A.P.Merriam *The Anthropology of Music*, treball que sintetitzarà un punt de partença en una renovada visió de les disciplines musicològiques. Sota aquesta nova perspectiva, fundada en l'assumpció de la música com a fet cultural, l'etnomusicologia ampliarà el seu camp d'acció i fa el primer pas per superar la incoherent parcel·lació a la qual havien arribat els estudis musicològics i etnomusicològics.

Aquest replantejament de l'àmbit d'estudi de les disciplines musicològiques, amb el qual s'aspira a dotar-les de més coherència teòrica i legitimitat científica, serà una de les conseqüències més immediates del nou paradigma etnomusicològic: a mesura que es relativitzin les distincions que divideixen les categories musicals, s'anirà establint un

pont teòric i metodològic envers els estudis de música popular de factura musicològica. Començaran així a superar-se alguns dels prejudicis que molts escrits teòrics sobre música havien alimentat entorn a la música popular, de vegades fonamentats en observacions encertades -com és el cas d'alguns treballs de Th. Adorno-, però sovint basats en anàlisis molt superficials del fenomen.

En el seu moment, els pioners en treballs de música popular ja havien destacat la manca de validesa de les divisions habituals del camp musicològic, com en el cas del citat Mellers:

"An important mark of his [Wilfrid Mellers] work has been a refusal to follow orthodox divisions of the musical field, an insistence that the same perspectives can be applied to any music, and a willingness to identify musical interest and value anywhere" (Middelton 1994: v)

Aquesta mateixa idea creixerà i es consolidarà en els treballs d'etnomusicòlegs com John Blacking, el qual es mostra especialment crític amb les divisions internes de l'univers musical occidental:

"Les distincions, ordinàriament acceptades, entre música 'clàssica' i música 'popular' són inadequades i enganyadores com a instruments conceptuals. No són ni significatives ni precises com a exponents de diferències musicals; en el millor dels casos, defineixen els interessos i les activitats de grups socials diferents" (Blacking 1994 [1973]: 24).

L'assumpció de la relativitat de les subdivisions del camp musical conduirà al replantejament i a la valoració d'àrees menystingudes fins al moment. Aquest fet permetrà als estudis de música popular començar a assentar la seva proposta entre la

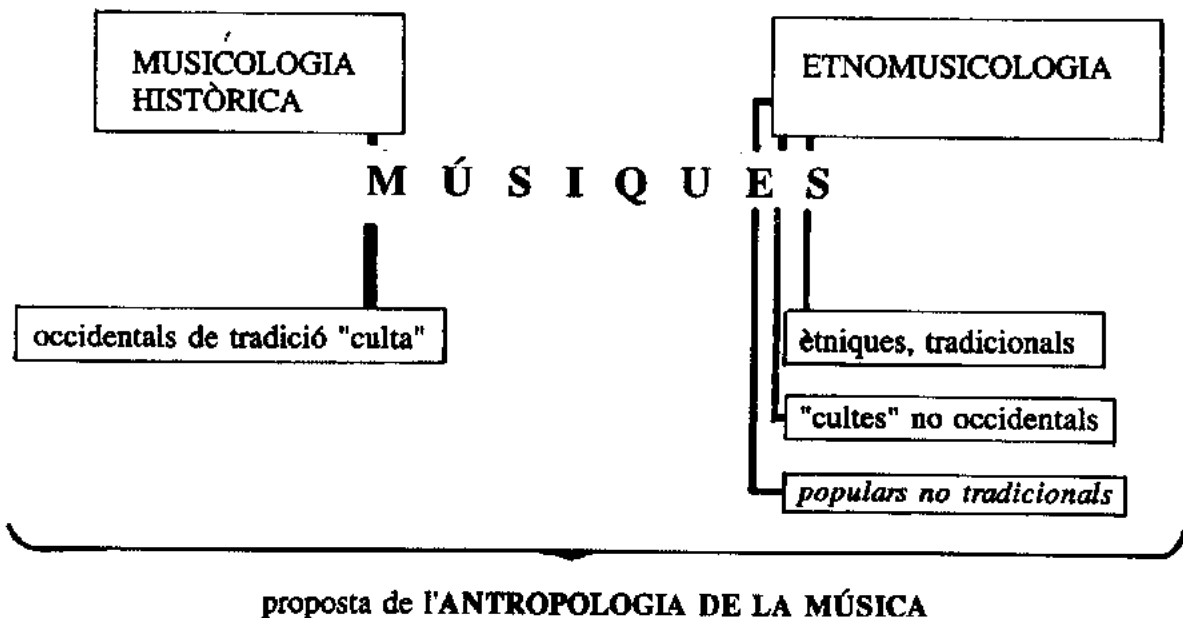
resta de disciplines musicològiques, considerats com una subdivisió del camp etnomusicològic:

"The field of popular music has been gaining prominence as area of ethnomusicological study. In the past, it has suffered from neglect because, on the one hand, scholars who devote themselves primarily to the art music of the high cultures have found it unattractive because of its mass appeal, and the other hand, the students of folk and of what was once called primitive music find it unacceptable because of its lack of 'authenticity' and its association with modern technology" (Nettl 1972: 218).

La reflexió que obre aquesta polèmica entorn a la parcel·lació epistemològica del camp musical afectarà plenament a l'organització i definició dels estudis de música popular al llarg de la dècada dels vuitanta.

IL·LUSTRACIÓ 1:

DIVISIÓ ACADÈMICA DELS ESTUDIS MUSICOLÒGICS



## 1. 2. DEFINICIÓ DE L'ÀMBIT D'ESTUDI

La primera qüestió que es planteja quan confrontem les bases teòriques dels estudis de música popular és la definició del propi àmbit d'estudi. Les dificultats per aquesta delimitació són de naturalesa doble. Per una banda, trobem les habituals subdivisions del camp musical, les quals, com hem apuntat anteriorment, són per regla general incoherents i basades en criteris desiguals. Per una altra, tenim la necessària especialització dels estudis musicològics, subdividint el seu àmbit en una reordenació que assumeixi la naturalesa comuna de totes les manifestacions musicals.

Una partició coherent del camp dels estudis musicològics no sorgirà d'una impossible classificació de la música en tipologies estanques, sinó de la consideració de constructes teòrics que ens ajudin a interpretar i agrupar el complex univers musical per a la seva observació.

El primer pas per presentar els estudis centrats en la música popular serà analitzar les principals definicions a través de les quals s'han acotat els elements que semblen caracteritzar els fenòmens considerats com a "músiques populars" a la nostra societat. Finalment s'ofereix un dibuix, a grans trets, del perfil d'un àmbit específic en el si de la musicologia, centrat en el seu estudi i basat en l'anàlisi i la contrastació d'aquestes definicions.



En els darrers trenta anys, trobem diversos intents per definir de manera més o menys coherent l'àmbit de la música popular, fonamentats en criteris que abasten des de la seva morfologia o valoracions quantitatives de consum fins a criteris d'ús. La major part poden sintetitzar-se en quatre categories de definició que caracteritzen els seus trets principals i que es troben tan isolades com combinades entre si (Middleton 1990: 4). Aquests tipus de definició, seguint la classificació proposada per Middleton, podem catalogar-les com:

- definicions valoratives
- definicions negatives
- definicions sociològiques
- definicions tecnològico-econòmiques

Les definicions valoratives són aquelles que consideren la música popular com una música inferior, de poca qualitat. El tret comú a totes elles és el fet de sustentar-se en categories de valor arbitràries, en les quals a la música popular se li nega la categoria d'art. Simon Frith defensa que la valoració subjacent en la construcció de la dicotomia "música culta" - "música popular" sempre es basa, d'una o altra manera, en la manca de valor estètic que s'atribueix a la música popular donat el seu caire utilitari:

"Underlying all the other distinctions critics draw between 'serious' and 'popular' music is an assumption about the sources of musical value. Serious music matters because it transcends social forces; popular music is aesthetically worthless because it is determined by them because it is 'useful' or 'utilitarian'" (Frith 1987: 133)

Aquest tipus d'argumentació ja no es troba fàcilment en cercles musicològics, tot i que encara perdura en alguns sectors aturats en una visió arcaica de la disciplina, la

qual es resisteix a revisar i ampliar l'espectre tradicionalment considerat com a camp d'estudi per la musicologia i l'etnomusicologia.

El capítol de les definicions negatives és un dels més extensos. El punt comú a totes elles és la consideració de la música popular sempre per oposició a les altres músiques i definida com "allò que les altres no són". Aquestes definicions apareixeran en el mateix moment en què la música popular comenci a plantejar-se com un àmbit digne d'estudi, i han esdevingut sovint un calaix de sastre a causa de la seva inconcreció. La polèmica suscitada intentarà resoldre l'atorgament d'un àmbit compatible i complementari a les dues categories tradicionalment considerades com a "música clàssica" -també "superior", "cultura", "d'alt nivell", entre altres- i "música tradicional" -també anomenada "folklòrica", "popular-tradicional", etc.-, patrimonis respectius de musicòlegs i etnomusicòlegs.

Un dels primers textos en els quals s'intenta escatir una definició de música popular és la dissertació que el musicòleg Carlos Vega presentà a la II Conferència Interamericana de Musicologia (Bloomington, abril de 1965). En aquest treball, posteriorment ampliat en la seva edició castellana<sup>14</sup>, es presenta una tripartició del camp musical que correspon pràcticament als tres àmbits considerats tradicionalment -"folk",

---

<sup>14</sup> La primera publicació de la ponència, en una traducció anglesa, es troba a: Carlos Vega "Mesomusic: an essay on the music of the masses". *Ethnomusicology* 10 (1) 1966: 1-17. El text definitiu fou publicat anys després a: Carlos Vega "Mesomusica. Un ensayo sobre la música de todos". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3 (3) 1979: 4-16

"art", i "popular"- amb les excepcions d'un neologisme per designar el darrer àmbit - "mesomúsica"- i una quarta categoria que reserva per a les "músiques primitives"<sup>15</sup>. La "mesomúsica", segons la definició de Vega, es caracteritzaria per haver desplaçat la seva condició d'obra d'art amb la finalitat de constituir una

"entidad funcional en armonia con exigencias de esparcimiento, diversión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etc., con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción" (Vega 1979: 16)

Malgrat la denominació proposada no tingué èxit -entre altres motius per que no aportava cap diferència substancial al concepte anglosaxó de "popular music"-, un dels encerts de Carlos Vega fou intuir l'existència d'un escull afegit per la delimitació de la música popular en la literatura en llengua espanyola: la manca de correspondència de l'adjectiu "popular" en les diferents llengües occidentals i especialment entre l'anglès i les llengües romàniques (Vega 1979: 4-5).

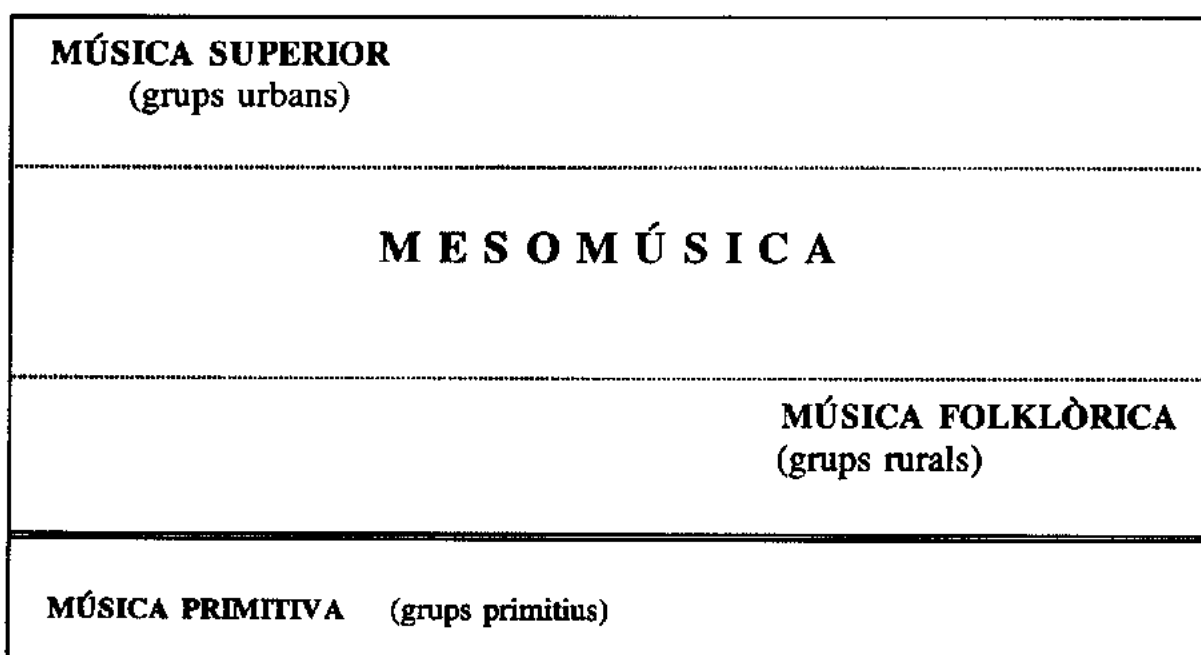
Un altre escrit paradigmàtic en el qual es defensa aquest tipus de definició és el treball de Bruno Nettl sobre la música popular persa a l'any 1969 (Nettl 1972). Nettl també intueix la dificultat que implica la delimitació del concepte però, tot invertint la relació lògica de causalitat, justifica l'existència tradicional d'aquesta llacuna epistemològica per, entre altres motius, la seva problemàtica definició. En el seu intent per delimitar l'àmbit de la música popular, l'article de Nettl ofereix una de les primeres

---

<sup>15</sup> Vegeu la il·lustració nº 2 (pàg. 30)

**IL·LUSTRACIÓ 2:**

**DEFINICIÓ DE LA "MESOMÚSICA" DE CARLOS VEGA<sup>16</sup>**



**Mesomúsica:** "es el conjunto de creaciones funcionalmente consagradas al esparcimiento (melodías con o sin texto), a la danza de salón, a los espectáculos, a las ceremonias, actos, clases, juegos, etc. (...) La mesomúsica, entonces, convive con los espíritus de los grupos urbanos al lado de la 'música culta' y participa en la vida de los grupos rurales al lado de la música folklórica"

---

<sup>16</sup> Model presentat a: Carlos Vega , *op.cit.*, 1979: 5

definicions "de treball" amb les qual s'intentarà acotar aquest àmbit musical en les societats occidentals. Les característiques que enuncia com a pròpies de la música popular són les següents (Nettl 1972: 218)<sup>17</sup>:

- a) ésser una música bàsicament urbana, en producció i orientació de l'audiència;
- b) estar interpretada bàsicament per professionals, no necessàriament bons músics i sovint sense una consciència intel·lectual del seu treball;
- c) estar relacionada estilísticament amb la música artística de la seva cultura però amb un grau inferior de sofisticació;
- d) al segle XX, difondre's bàsicament pels mitjans de comunicació de masses i per la indústria d'enregistraments comercials

Altres definicions per oposició les trobem en treballs més recents, com els de Philip Tagg (Tagg 1982: 41-42) o Juan Pablo González (González Rodríguez 1986: 60-73), on s'elaboren esquemes més sofisticats, dissenyats no només a partir dels productes musicals sinó considerant també els seus processos d'interrelació i influència<sup>18</sup>.

Lògicament, el problema bàsic d'aquest tipus de definicions, deixant de banda la seva manca d'operativitat, és el fet que la indefinició de l'àmbit resultant en una definició negativa l'ha convertit en un calaix de sastre que difícilment assolirà l'objectiu inicial d'ordenar constructes operatius per al camp musical.

---

<sup>17</sup> Per una revisió crítica d'aquests arguments cfr: Peter Manuel. *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press. 1988: 2-3

<sup>18</sup> Vegeu un resum d'aquestes propostes a les il·lustracions nº 3 (pàg. 32) i nº 4 (pàg. 33), respectivament

LLUSTRACIÓ 3:

DEFINICIÓ DE "MÚSICA POPULAR" PER OPOSICIÓ (P. TAGG)<sup>19</sup>

CARACTERÍSTIQUES		MÚSICA FOLK	MÚSICA ARTÍSTICA	MÚSICA POPULAR
Produïda i transmesa	bàsicament per professionals		X	X
	bàsicament per aficionats	X		
Distribució massiva	habitual			X
	no habitual	X	X	
Principal via de conservació i distribució	transmissió oral	X		
	notació musical		X	
	so enregistrat			X
Tipus de societat on es troba normalment	nòmada o agrària	X		
	agrària o industrial		X	
	industrial			X
Principal modus de finançament, producció i distribució	independent de l'economia monetària	X		
	finançament públic		X	
	lliure empresa			X
Teoria i estètica	desconegudes	X		X
	conegudes		X	
Autor o compositor	anònim	X		
	conegut		X	X

<sup>19</sup> Model presentat a: Philip Tagg "Analysing popular music: theory, method and practice". *Popular Music* (2) 1982, 37-67: 42

**IL·LUSTRACIÓ 4:**

**INFLUÈNCIES RECÍPROQUES ENTRE MÚSICA FOLKLÒRICA, POPULAR I D'ART  
(J.P. GONZÁLEZ)<sup>20</sup>**

	<b>F O L K</b>	<b>P O P</b>	<b>A R T</b>
<b>Ensenyament i aprenentatge</b>	oral	oral escrit	[oral] escrit
<b>Registre</b>	memòria col·lectiva enregistrat	memòria individual enregistrat escrit	enregistrat escrit
<b>Difusió</b>	local massiva	local massiva	mitja massiva
<b>Sistema</b>	modal tonal	modal tonal atonal	modal tonal atonal
<b>Forma</b>	tancada	tancada oberta	tancada oberta

"La música popular junto con tener rasgos propios, comparte muchos de los rasgos de la música folklórica y de arte. Este hibridismo o carácter sintético de la música popular hace necesario integrar métodos de la antropología, etnomusicología, sociología y musicología para su adecuado estudio"

<sup>20</sup> Model presentat a: Juan Pablo González Rodríguez "Hacia el estudio musicológico de la música popular latinoamericana". *Revista musical chilena* (165) 1986, 59-84: 75

El tercer grup comprèn les definicions de tipus sociològic, en les quals la música popular és acotada per associació a un grup social particular: les classes baixes, la gent comuna, etc. (cfr. Middleton i Horn 1981: 1). Quan es fa aquest tipus d'afirmació els autors restringeixen la definició a determinades societats estratificades, en les quals aquesta música és concebuda, a l'igual que en el grup anterior però de manera implícita, com oposada a la música "artística", pròpia d'una elite (Manuel 1988: 2). El mateix Middleton criticarà, a treballs posteriors, aquest tipus de definicions seguint una argument de Raymond Williams, el qual nega la possibilitat de reduir matemàticament el camp musical a l'estructura social, per més que ambdós estiguin estretament relacionats (Middleton 1990: 4).

En el darrer tipus de definicions, aquelles basades en criteris tecnològics i econòmics, la música popular es caracteritza per la seva difusió a través de mitjans de comunicació massius i/o per existir en el si d'un mercat també massiu. Aquesta consideració ha estat en ocasions el principal motiu per anatemitzar els productes de la música popular, els quals, des d'una perspectiva molt elitista, són reduïts a la condició de productes de consum sense valor i destinats a una audiència passiva:

**"No sólo el oído de la población está tan inundado con música ligera que la otra música le llega sólo como la considerada 'clásica', opuesta a aquélla; no sólo los sonos bailables omnipresentes hacen tan obtusa la capacidad perceptiva que la concentración de una audición responsable es imposible; sino que la sacrosanta música tradicional se ha convertido, por el carácter de su ejecución y por la vida misma de los oyentes, en algo idéntico a la producción comercial en masa y ni siquiera su sustancia queda sin contaminar. (...) Se forma así un tipo de estilo musical que, por más que proclame la pretensión irrenunciable de lo moderno y lo serio, se asimila a la cultura de masas en virtud de una calculada imbecilidad" (Adorno 1966: 16, 13)**



Tanmateix, el reconeixement de l'important paper que els mitjans de comunicació juguen en la definició de la música popular no implica necessàriament una valoració negativa. Simon Frith, en un assaig en el qual prova d'assentar les bases d'una estètica de la música popular, considera que la definició d'aquesta dependrà necessàriament de múltiples factors, però també que el punt de partida ha de ser l'assumpció analítica de la seva consideració com a "made to sell" -música feta per ser venuda- (Frith 1987: 135). Una aportació important en la perspectiva de Frith és la relativització dels criteris quantitius que s'associen habitualment a la música popular. Contràriament al plantejament de John Blacking, quan simplifica la correspondència entre la qualitat de "popular" i la popularitat d'una música, afirmant que

"music that is liked or admired by people in general (...), the music that most people value most is popular music" (Blacking 1981: 13),

Frith exposa una relació més subtil, analitzant el que pot ésser "popular" no com un indicador d'allò que es troba més estès, sinó com allò que contribueix a crear el propi constructe:

"Popular music is popular not because it reflects something, or authentically articulates some sort of popular taste or experience, but because it creates our understanding of what popularity is" (Frith 1987: 137)

En la mateixa línia d'interpretació, trobem també la definició de música popular que presenten Middleton i Horn, en la qual destaquen la seva estreta vinculació als mitjans de comunicació de masses. Aquí, els mitjans es presenten com condicionants

tant de la creació -per tractar-se de música creada majoritàriament per professionals-, com de la distribució -els productes musicals són productes que es venen a través d'unes xarxes comercials massives- i del consum -perquè la seva reproducció està estretament lligada als mitjans de comunicació de masses- (Middleton i Horn 1981: 1).

L'existència d'un mercat massiu té un pes fonamental en la creació, la difusió i la recepció de la música popular, però la seva consideració queda desvirtuada quan es redueix la raó de ser d'aquesta música al propi mercat, excloent qualsevol consideració comercial de l'anàlisi de la resta de categories musicals. És freqüent trobar aquest tipus de definicions, especialment a treball sociològics en els quals s'acota el camp de la música popular a partir s'una assumpció molt simplista de les relacions entre música i mercat:

"Es pot fer una distinció entre un tipus de música en el que la seva idea original, composició i finalitat no té res a veure amb un mercat massiu, i un altre tipus per al qual aquest objectiu ha estat inseparable des dels seus inicis. La primera categoria inclouria la música clàssica pròpiament dita, la popular tradicional i bona part del jazz, i l'altra estaria formada bàsicament per l'anomenada música lleugera i en particular el *pop/rock* " (Jones i Baró 1995: 14)

El problema fonamental d'aquest tipus de definicions és que només tenen en compte el punt de vista de la producció i no la recepció, els usos i la significació de l'apropiació per part dels consumidors d'aquests productes. Així, seguint la proposta de Frith, implícitament es considera que les vendes massives corresponen només a la música popular, i quan algun enregistrament considerat "clàssic" sobrepassa els límits habituals de vendes, només es considera una excepció atípica:

"Els discs *Tutto Pavarotti* -amb més d'un milió d'exemplars el 1990-, *En concierto*, de Carreras, Domingo i el mateix Pavarotti -amb 1,4 milions el 1991-, o *Adagio* de Herbert von Karajan -amb 1,1, milions el 1994- poden ser considerats com casos excepcionals i atípics. El recent èxit del fonograma *Mejores obras del canto gregoriano*, dels monjos de Santo Domingo de Silos - que va arribar als 1,7, milions d'exemplars el 1994- és, també, una excepció deguda al màrqueting" (Jones i Baró 1995: 93-94)

Evidentment, tot i que els autors de les àries que interpreten "Els tres tenors" als seus muntatges no produïen en funció del públic massiu que avui pot comprar aquests discs o presenciar els concerts televisats, tant la concepció del producte com les estratègies de venda i l'acceptació del producte musical final no difereixen de les d'un èxit de música *pop*: són, per tant, "música popular".

Així, la crítica més immediata que pot fer-se a les definicions del darrer tipus és que qualsevol música existent en la nostra societat és susceptible de ser difosa a través d'uns mitjans de comunicació massius i venuda com a producte de consum. En conseqüència, aquestes definicions tampoc contribuiran a organitzar l'àmbit d'estudi de la música popular.

Al marge de la idoneïtat del criteris emprats, els quals respondran als objectius i a la perspectiva epistemològica de cada investigador, qualsevol definició que puguem acotar de la música popular hauria de respectar dos principis bàsics: el primer, que les categories proposades per definir aquest, o qualsevol altre àmbit dins el camp musical, siguin concebudes com constructes teòrics, com representacions conceptuals que ens

ajuden a ordenar i interpretar una realitat que sempre serà més complexa que el nostre model interpretatiu; el segon, que la classificació que proposem sigui coherent i basada en un mateixos criteris de selecció, els quals hauran de tenir caràcter excloent.

El principal problema de moltes de les definicions que es troben en la literatura sobre música popular és precisament que condueixen el seu discurs com si els àmbits musicals que delimiten fossin reflexes o extractes de la realitat que volen descriure. De la mateixa manera, el problema de les definicions que procedeixen per oposició rau en què no constitueixen una classificació coherent. Cap dels criteris que delimiten l'"art music" -música de tradició "cultura", la "música popular" o la "folk music" -música tradicional o folk- es basen en paràmetres excloents.

L'argumentació per la qual es defineix una música com de "tradició culta" és basa fonamentalment en criteris morfològics que tenen a veure amb el procés de creació de la mateixa. La catalogació d'una música com "tradicional", malgrat pot haver-hi criteris formals en la seva delimitació, depèn bàsicament d'elements subjectius relacionats amb la seva percepció i amb valors relatius com l'arcaisme, la ruralitat, l'antiguitat, etc.<sup>21</sup>. Finalment, els criteris que fan que considerem una música com "popular" no responen ni a una morfologia ni a una percepció unitària, sinó que la seva definició conjuga diversos elements que responen principalment a criteris d'ús i a criteris de valor.

---

<sup>21</sup> Cfr. Josep Martí. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel. 1996: 69-70

En la seva crítica a la definició de música popular presentada al prefaci de la revista *Popular Music*, John Blacking defensa un criteri d'ús per acotar els diversos àmbits musicals quan defineix "popular" com

"a category of value that can be applied to all styles of music. 'Folk music' and 'art music' can also be treated as categories of value rather than as types of music" (Blacking 1981: 13)

Per J. Blacking el més important és destacar que a la música se li atribueixen usos concrets i que el valor musical no rau en una peça o en un estil musical, sinó en la manera com la gent es dirigeix o es posiciona en l'escolta i l'interpretació (Blacking 1981: 12).

Reunint els criteris presentats en les diverses definicions esmentades, sembla arribar-se a un dibuix de la música popular que la perfila, al menys en el context de la societat occidental, com el resultat d'un procés en el qual

- a) s'ha convertit en producte de consum,
- b) i ha aconseguit una acceptació majoritària en un col·lectiu determinat, entenent aquesta acceptació com un signe de rellevància social<sup>22</sup>

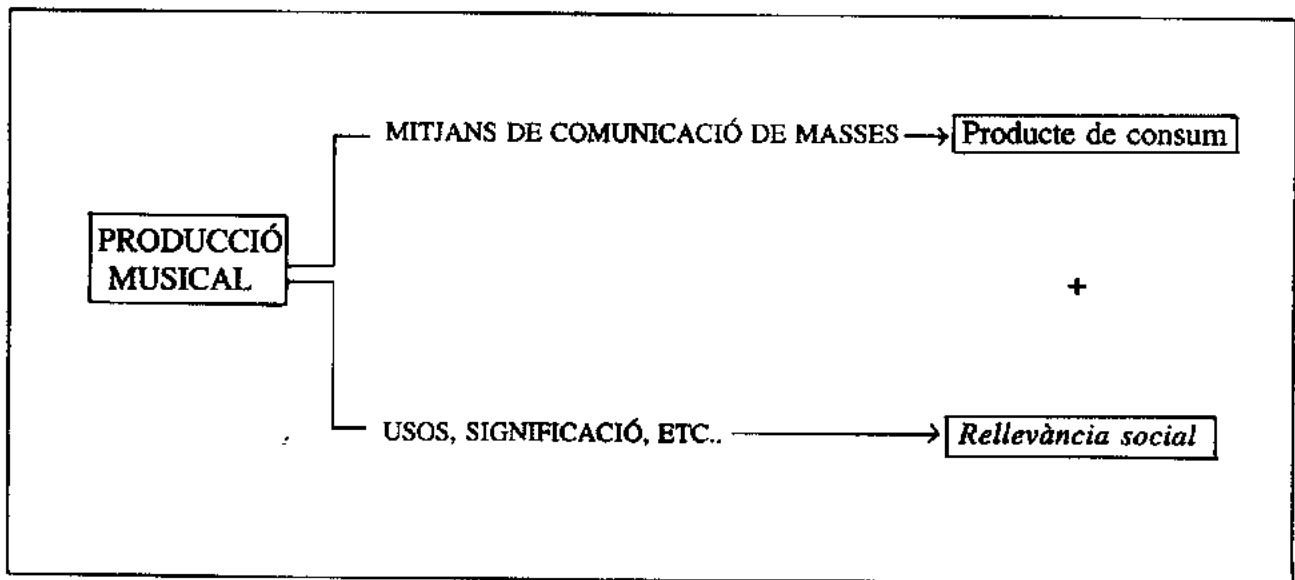
---

<sup>22</sup> El concepte de "rellevància social" que proposem segueix la definició de Josep Martí, segons la qual una música obté rellevància social quan podem atribuir-li determinats significats, usos i funcions en el si d'una col·lectivitat. Vegeu al respecte: Josep Martí "La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical". *TRANS. Revista transcultural de música* (1) 1995 [<http://www.uji.es/trans>]

En tant que la música popular és el resultat d'un procés i no un conjunt de productes que responen a cap factura determinada, no serà contradictori considerar populars una ària d'òpera coneguda arreu, una cançó tradicional, o una composició contemporània que reuneixin els dos criteris abans esmentats. Considerada així, desapareixen moltes de les paradoxes que es donen quan hom observa aquestes músiques i arriba a la conclusió que gèneres en aparença no emparentats formen part de l'entramat d'allò que anomenem "música popular".

Finalment, cal considerar també una dificultat afegida en la literatura en llengües romàniques -la qual es suma a la complexitat polisèmica del terme "popular"-, donat l'origen anglosaxó de bona part de la terminologia científica. Així, al conjunt de les músiques comercials, urbanes, fentòmens de "world music", etc., se li assigna el nom de "popular music" en els escrits en llengua anglesa o alemanya, deixant la denominació de "folk music" per designar el conjunt de "productes d'una tradició musical que s'ha desenvolupat a través d'un procés de transmissió oral" (Middleton 1981: 3). Per això, si traduïm com "música popular" el terme anglès "popular music" hem de preveure l'aparició de contradiccions amb l'ús col·loquial del terme, perquè en aquest sovint es considera equivalents els conceptes de "popular" i "tradicional".

**IL·LUSTRACIÓ 5:  
LA "MÚSICA POPULAR" COM CATEGORIA DE VALOR**



**MÚSICA** -----> **MÚSICA POPULAR**

### **1. 3. PRINCIPALS ORIENTACIONS TEÒRIQUES**

Els estudis de música popular aporten una nova perspectiva al conjunt dels estudis musicològics des del moment en què posen de relleu problemàtiques que havien passat pràcticament desapercebudes per a la musicologia i l'etnomusicologia tradicionals. Moltes de les tècniques d'anàlisi i les eines conceptuals clàssiques de la disciplina no són vàlides quan, per exemple, ens confrontem a l'anàlisi de les transformacions que el fet musical pateix amb l'adveniment de l'enregistrament en disc, o als processos de transculturació que es donen en un camp musical organitzat en gran part per multinacionals mediàtiques. En aquests casos, les qüestions que sorgeixen en el si de les músiques populars no només han d'aportar alternatives a les perspectives d'anàlisi tradicionals, sinó que poden conduir-nos a noves formes de pensar el fet musical.

Tanmateix, les línies de treball en els estudis de música popular no responen a una proposta unitària, sinó que conformen tendències molt diverses, les quals reuneixen teories i eines metodològiques provinents d'àmbits que van des de la sociologia o la musicologia històrica fins als estudis culturals o l'antropologia de la música. En tots els casos, el substrat disciplinari triat condicionarà tant els objectes d'estudi com l'orientació metodològica de cadascuna de les perspectives.

A grans trets, podem considerar la major part dels treballs elaborats sobre música popular a partir de tres tendències principals:



1.- Per una banda trobem aproximacions d'orientació sociològica, les quals es concentren en els àmbits relacionats amb el funcionament del mercat discogràfic, en les transformacions sorgides en el processos de ràdiodifusió i en les polítiques d'actuació dels mitjans de comunicació de masses. Els treballs de Simon Frith a Gran Bretanya o d'Antoine Hennion a França serien exponents representatius d'aquesta perspectiva sociològica<sup>23</sup>. També d'arrel sociològica, però orientats preferentment vers l'estudi de fenòmens subculturals i les relacions dels joves i adolescents amb la música, trobem diversos autors nord-americans entre els quals podriem destacar Dick Hebdige, Deena Weinstein, o Jonathon Epstein<sup>24</sup>.

2.- Una segona orientació, pràcticament extinta actualment però molt popular als anys setanta, la constituïen els articles sobre música popular realitzats des d'una perspectiva semiològica, inspirats en els treballs de la lingüística estructural i generativa.

---

<sup>23</sup> Vegeu, per exemple: Simon Frith. *Sociología del rock*. Madrid: Ediciones Júcar. 1980 [ed. original: 1978]; Antoine Hennion. *La Passion musicale*. Paris: Métailié. 1993; o Peter Wicke. *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: Cambridge University Press. 1990. En aquesta línia s'han escrit també nombroses monografies sobre el funcionament de la indústria fonogràfica arreu el món, de les quals es troba una relació detallada a: Daniel E. Jones i Jaume Baró Queralt. *La indústria musical a Catalunya. Evolució dins el mercat mundial*. Barcelona: Llibres de l'Índex. 1995: 104-105.

<sup>24</sup> Per una relació bibliogràfica comentada de treballs sociològics vegeu: Stephen B. Groce i Jonathon S. Epstein. *Recent Theory and Research in the Sociology of Popular Music: A Selected and Annotated Bibliography*. A: Jonathon S. Epstein (ed.). *Adolescents and their Music*. New York: Garland. 1994: 329-388

Seguint el model elaborat per J.J. Nattiez per l'anàlisi etnomusicològica<sup>25</sup>, podem destacar les tentatives de Philip Tagg per establir "unitats mínimes de significat" (*musemas*) o les seves anàlisis per desxifrar les regles sintàctiques d'una sintonia de televisió, com un exemple paradigmàtic d'aquests estudis a la passada dècada<sup>26</sup>.

3.- Finalment, la tercera via que emmarca els estudis de música popular és una tendència sorgida a finals del anys vuitanta, quan diversos autors comencen a orientar el seu discurs en la línia dels estudis culturals (*Cultural Studies*). Amb ells sorgeixen noves anàlisis centrades en les polèmiques suscidades arran de l'increment de la presència dels mitjans de comunicació arreu el món, especialment sensibles als processos de globalització del mercat, a la relació entre la música i les polítiques econòmiques que es generen en la música popular, a la negociació de les identitats locals a partir de l'homogeneïtzació cultural, etc. Temes habituals en aquests treballs són les conseqüències dels processos de globalització, de l'augment de la presència dels media, de les transformacions i respostes de les cultures locals, dels diversos processos de cooptació, resistència i fusió fruit de fenòmens musicals transculturals, o les relacions que s'estableixen entre la música i les minories socials (dones, homosexuals,

---

<sup>25</sup> Jean-Jacques Nattiez. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'Éditions. 1975

<sup>26</sup> Cf. Philip Tagg. *Kojak. 50 Seconds of Television Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen. 1979; i Philip Tagg. *op.cit.* 1982

minorities ètniques, etc.)<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Vegeu, per exemple: Susan McClary. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1991; Jocelyne Gulibault et al. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago i London: The University of Chicago Press. 1993; Reebee Garofalo. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism". *The World of Music* 35 (2) 1993: 3-15



## CAPÍTOL 2:

# MARC TEÒRIC I METODOLÒGIC

### 2. 1. OBJECTIUS

L'objectiu general d'aquesta tesi és descriure i analitzar una de les cultures musicals que més presència té actualment als carrers de Barcelona. Ja hem vist anteriorment que el nom que li assignem dependrà del moment històric, de la perspectiva, i dels interessos de qui la designa: "*heavy*", "*heavy metal*", "*metal*", "*thrash*", etc., però en qualsevol dels casos constitueix un dels gèneres que més empremta ha deixat en la música rock al llarg de les dues darreres dècades. És evident que les connotacions i el sentit de les diferents interpel·lacions seran sensiblement diferents i podran tenir implicacions importants. Tanmateix, l'anàlisi que aquí presento no es centra en les particularitats dels diferents corrents i subgèneres, sinó que vol abastar els trets comuns de tots ells, i reprendre el fil conductor que els uneix i els dona sentit com unitat en front a altres concepcions del fet musical -el *pop*, la nova música electrònica, etc-.

En parlar de cultura musical estic considerant una accepció àmplia del terme i un plantejament que no es limita a l'anàlisi positivista dels productes musicals. Si tenim

en compte que una cultura musical consta de molts altres elements que no les seves realitzacions concretes, podem recuperar la proposta de J. Martí, quan afirma que

"estas realizaciones tendrán una importancia muy relativa, y para llegar a entender una realidad musical cualquiera, debemos tener en cuenta el contexto y en suma, también todos aquellos mecanismos socioculturales que la hacen posible. El objetivo principal (...) no ha de ser, pues, únicamente el producto, sino que -teniendo en cuenta el contexto sociocultural- también se ha de centrar en las circunstancias que hacen posible la creación y la realización de este producto" (Martí 1992: 198)

Per tant, l'estudi del *heavy metal* a Barcelona l'he entès com un treball de recerca que, tot i centrar-se en el fet musical, aprengrà aquest més enllà de la manifestació dels seus productes. És més, per elaborar l'anàlisi formal d'aquests ha calgut arribar a la conceptualització dels fenòmens sonors des del sí de la pròpia cultura, analitzant els valors que vehicula, els diferents moments musicals en els quals es recrea i les relacions que estableix amb músiques amb les quals coincideix i conviu.

Així, el resultat d'aquest treball no serà ni un inventari taxonòmic ni una exhaustiva descripció de cada tendència o subgènere a partir dels quals establir antecedents i derivacions, sinó una aproximació a les significacions, els usos, les actituds i els valors estètics que es conjuguen amb i a través d'aquesta música.

Tot i que sovint el *heavy* es considera un fenomen musical extremadament simple i monolític, es sustenta -com qualsevol música que observem amb detall- en un conjunt complex de manifestacions sonores i significacions culturals. Aquest fet ens obliga a prendre un punt de partença que centri, en una visió panoràmica del fenomen,

les qüestions que considerarem com a nucli de l'estudi. Així es podran desviar a un segon pla aquells aspectes que restarien com a perifèrics en el focus d'atenció triat i podran ordenar-se jeràrquicament els diferents interessos en el marc teòric més adient.

Per elaborar una perspectiva que prioritzés el conjunt d'estètiques *heavy*, en detriment de propostes musicals més concretes o del fenomen sociològic de la subcultura que s'associa a elles, he pres com a punt de partença els diversos discursos i els interessos que s'organitzen al voltant de la música *heavy*, construint la seva dimensió social. Bàsicament em referiré als seus seguidors, als músics locals que participen de la producció recreant el gènere, als mitjans de comunicació que el difonen -o el censuren- i a la indústria discogràfica que proporciona la xarxa d'infraestructures necessària per a la seva reproducció.

L'observació de les diferències que es construeixen a l'escena local, en la reproducció per part del músics i, sobretot, en les peculiars significacions que els seguidors locals afegiran a la seva recepció, m'ha conduït al descobriment de diversos públics i diversos graus d'implicació de l'audiència amb el consum de música *heavy*. Entre el seu públic he volgut destacar la visió d'aquells que es consideren integrants de la subcultura del mateix nom, fent atenció al desconcertant discurs de retòrica marginal que s'elabora en el seu si. Tanmateix, lluny de presentar una proposta d'anàlisi que presumeixi cap homologia entre una determinada música i un subgrup social, penso que en un retrat de l'audiència *heavy* no podem oblidar la resta de públic i col·lectius amb els quals comparteix els moments, els espais i els productes musicals. Així, l'observació de la identitat col·lectiva que pren cos entorn a aquesta música està tractada com una

xarxa de relacions canviants i no com una realitat aïllada i endogàmica.

Per altra banda, l'anàlisi de qualsevol música popular en el nostre context cultural ens duu forçosament a l'observació del paper dels mitjans de comunicació i de la indústria discogràfica perquè és a través d'aquests que qualsevol música esdevé un element d'ús comú i presència quotidiana. Aquest fet ha obligat a repassar les indústries de producció i distribució musical, i a analitzar la relació que els mediadors estableixen amb la pròpia música a l'hora de difondre els productes enregistrats.

Amb aquesta orientació vull abastar el *heavy metal* com a pràctica cultural i musical específica, al mateix temps que observo el conjunt de processos socials que s'articulen en el seus processos de factura, circulació, i consum. La intenció ha estat seguir el que De Garay considera una via idònia per investigar els processos de producció i apropiació d'un conjunt de pràctiques musicals en el marc de les condicions socials que els permeten constituir-se i desenvolupar-se com a tals (De Garay 1993: 11). Un dels avantatges d'aquesta perspectiva serà la facilitat amb què es posa de relleu l'univers de valors que gira entorn als conceptes d'autenticitat i comerciabilitat, arguments constants i força similars a pràcticament tots els discursos que acompanyen la música rock (Frith 1990: 100).

D'aquest plantejament sorgiran també qüestions relacionades amb la traducció o reinterpretació de músiques que són produïdes en una realitat cultural diferent al punt de consum que nosaltres observem. En aquest cas, m'he proposat estudiar les respostes i significacions locals a una representació transcultural, procurant



"not only to describe the relative importance and meanings that the same music takes on in different contexts but also to identify some of the most significant influences on the perception and evaluation of popular music in a particular region" (Guilbault et al. 1993: xvii)

Com a conseqüència d'aquestes observacions, sorgiran també veus polèmiques que enfrontaran el *heavy* a altres músiques més acords amb els patrons estètics que corresponen a creacions millor considerades en el marc de la nostra cultura musical, veus que he recollit per definir la visió que es té d'aquesta música des de fora del cercle de la seva audiència habitual.

Crec que l'anàlisi d'aquestes qüestions contribuirà a difuminar la idea del *heavy metal* com una música marginal i endogàmica, potenciant una visió més real del nostre espai musical, car per més que aquest espai es trobi fragmentat en múltiples micro-identitats, aquestes només poden ser copsades en la seva complexitat quan s'analitzen en l'entorn socio-cultural en el qual s'insereixen, participen i dialoguen amb regles pròpies.

A partir d'aquest marc general d'intencions, tres són els objectius concrets que he prioritzat en la meua recerca:

1.- El primer ha estat obtenir, mitjançant l'anàlisi formal, uns mínims comuns que em permetessin dibuixar el perfil del gènere musical del qual parlava;

2.- Un segon objectiu ha estat analitzar aquesta música en la seva qualitat de fenomen transcultural, i observar l'espai mediàtic i institucional que emmarca la seva recepció a Barcelona;

3.- Finalment, m'he fixat en com la recepció i la recreació d'aquesta música a l'escena local construeixen diferències sobre l'estàndard internacional, diferències que es faran paleses entorn a qüestions com l'etnicitat o les imatges de gènere.

## 2. 2. MARC TEÒRIC

### 2.2.1. PRESENTACIÓ

Un dels punts de partença d'aquest treball implica, si recollim la terminologia de M. Mauss, la concepció de la música com un fet social total, és a dir, un fet alhora social, polític, econòmic i cultural<sup>28</sup>. Les conseqüències teòriques i metodològiques que es deriven de tal afirmació són ingents, i el principal problema teòric al qual ens enfrontem és aconseguir una ordenació coherent d'aquestes.

Un dels paradigmes epistemològics que primer recollí aquesta concepció del fet

---

<sup>28</sup> Cf. la definició d'un fet social total de Marcel Mauss, aplicada a l'intercanvi social, a: Ino Rossi i Edward O'Higgins. *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*. Barcelona: Anagrama. 1981: 121 i ss. Aquesta interpretació del fet musical es troba força elaborada, entre altres treballs, a: Antoine Hennion. *La Passion musicale*. Paris: Métailié. 1993 i a: Jocelyne Guilbault et al.. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago i London: The University of Chicago Press. 1993.

musical fou el de l'antropologia de la música, amb Alan P. Merriam i John Blacking com a referents fonamentals. Els treballs d'aquest darrer conformaren una visió dels estudis etmusicològics basada en els pressupostos de l'antropologia cognitiva i una perspectiva que són en bona part recuperables per aquest estudi.

La visió que J. Blacking tenia dels fenòmens musicals es sustentava en la idea de preeminència analítica del sistema cultural sobre el musical, raonada a partir de dues premisses fonamentals: el relativisme cultural i la seva definició del fet musical com a "so humanament organitzat"<sup>29</sup>. Blacking considerava l'existència d'uns sistemes d'operació universals, propis de l'ésser humà, els quals es concretarien en determinats processos cognitius específics en cada cultura. Tan importants com aquests, eren per ell els conjunts de les normes d'expressió cultural adquirides en el context de les relacions socials. A partir d'aquestes asseveracions definiria la música com a "so humanament organitzat", entenent aquest com una síntesi dels processos cognitius propis de la cultura i de la seva maduració en el context social. Les correspondències entre l'organització social i l'organització musical d'una mateixa cultura serien així conseqüència de l'apreciació com a processos cognitius particulars, tant pel que fa a les estructures musicals com a les estructures socials, i Blacking proposava, com un dels objectius principals d'una recerca, la descoberta d'aquestes relacions estructurals (Blacking 1994: 50 i ss.) .

A més de la consideració de la música com a so humanament organitzat, aquest

---

<sup>29</sup> Un text bàsic per a la comprensió d'aquestes és: John Blacking. *Fins a quin punt l'home és música?*. Vic: Eumo Editorial. 1994 [ed. original:1973]

plantejament implica també altres assumpcions fonamentals, les quals, segons Line Grenier, es podrien resumir de la següent manera (Grenier 1989: 10):

- "- one should be concerned with *musics*, the plural designating the asserted intrinsic polymorphous character of music;
- music is the result of practices and ideas acquired by human beings as member of a society; consequently, all criteria allowing the description and evaluation of any music are necessarily relative to what each society or collectivity considers as music at a certain stage of its socio-historical development;
- there exists an intrinsic relationship between music and culture as musical sounds and practices in a given collectivity are relative to the respective social functions music carries out in any particular cultural setting"

Al marge de l'assumpció de la música com un fenomen cultural i un fet social total, les principals premisses teòriques que sustenten aquesta recerca sorgeixen de les propostes epistemològiques derivades del pensament postmodern. Les implicacions d'aquest pensament constitueixen un dels moments claus en el desenvolupament de la nova musicologia, i les trobem en els fòrums de la recerca musicològica des de finals de la dècada dels vuitanta. Sorgides de l'apropiació de premisses provinents del post-estructuralisme i post-colonialisme, conjuntament amb l'impuls de reivindicacions socials com el moviment feminista, es configuraran les bases d'un plantejament renovat en el conjunt de les ciències humanes, el qual serà seguit molt de prop per un determinat sector de la musicologia i l'etnomusicologia.

Una de les eines teòriques més interessants derivades d'aquest nou plantejament

és el que s'ha anomenat "epistemologia del punt de vista", proposta que enriqueix enormement alguns dels plantejaments que sustenten la musicologia tradicional<sup>30</sup>. En general, aquesta proposta es presenta com alternativa a l'epistemologia tradicional de les "grans narratives", rebatent la vocació universal d'aquesta i la imposició d'uns punts de vista sovint etnocèntrics i androcèntrics. A grans trets, les implicacions més importants d'aquesta nova epistemologia podrien resumir-se en els següents punts:

1.- **El qüestionament de la forma de coneixement.** En l'epistemologia tradicional es considera que el coneixement és universal i no acostuma a considerar-se el subjecte del coneixement. L'alternativa de l'epistemologia del punt de vista no reconeix la universalitat del coneixement: en aquest paradigma l'investigador no només es considera un ésser localitzat i amb circumstàncies particulars, sinó que es sosté que les condicions que generen la recerca sempre apareixen i es manifesten en el resultat d'aquesta recerca.

Si el coneixement té dues grans etapes de formació -el descobriment, amb tot allò que pressuposa la teoria o hipòtesi a partir de la qual treballem i la convalidació o refutació d'una teoria o hipòtesi donada- la principal diferència entre ambdues propostes epistemològiques serà la rellevància de cadascuna d'aquestes etapes. En el paradigma de l'epistemologia tradicional es comença a debatre a partir del moment que es posa

---

<sup>30</sup> Vegeu, entre altres: Paul Rabinow "Las representaciones son hechos sociales: modernidad y postmodernidad en la antropología". A: James Clifford i George E. Marcus, *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar. 1991; Sandra Harding "Rethinking Stadpoint Epistemology: 'What Is Strong Objectivity'". In: Linda Alcoff i Elizabeth Potter (eds.), *Feminist Epistemologies*. New York: Routledge. 1993: 49-82; i Donald Polkinghorne. *Methodology for the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press. 1983.

sobre la taula la hipòtesi, les dades, etc., però no és freqüent qüestionar les bases dels treballs ni relativitzar el moment o el grup humà dels quals sorgeix la recerca, perquè aquestes bases són pressuposicions que afecten a tota la comunitat acadèmica d'una disciplina. A més, en l'epistemologia del punt de vista, quan el nostre objecte d'estudi és un subjecte coneixedor, no el considerem com un ens homogeni i unitari, sinó un subjecte múltiple i heterogeni. Així, per exemple, perden caràcter d'universalitat afirmacions com "segons els *heavies*, la música és...", car la identitat que pressuposem al grup és múltiple i sovint fins i tot incoherent.

2.- **Repensar l'objectivitat.** L'epistemologia del punt de vista considera que cal replantejar el concepte de l'objectivitat en la recerca i situar sempre el subjecte de coneixement, perquè aquest forma part de l'objecte de coneixement. La visió que jo fixaré en un assaig sobre un determinat univers musical no serà objectiva en tant que jo mateixa sóc part del subjecte d'estudi i aquest estarà necessàriament influït per la meua presència. Per això, si perseguim un mínim d'objectivitat, aquell que més s'acostarà -l'objectivitat més forta (*strong objectivity*)- serà un plantejament que admeti i reconeixi la situacionalitat del seu estudi i alhora la subjectivitat de l'investigador.

3.- **Observar les relacions entre el poder i el coneixement.** Tot i que sovint es critica el relativisme del pensament postmodern, no podem afirmar que l'epistemologia del punt de vista es sustenti en un paradigma totalment relativista que accepti en igualtat de condicions qualsevol coneixement. Al contrari, aquí es defensa que el coneixement

plantejat des d'una posició de no poder és necessàriament més crític amb la seva pròpia producció, mentre que al coneixement que es construeix des d'una posició de poder li serà molt més difícil. Per altra banda, el punt de partença de la nova epistemologia rau en la consideració de què no hi ha cap producció de coneixement que no estigui lligada a una comunitat i a uns interessos determinats: són aquests col·lectius els que filtren el coneixement i el sotmeten a debat abans de què aquest esdevingui "coneixement científic" i comunitari a l'abast de tothom, plantejament força diferent al de l'epistemologia tradicional, on es defensa l'individu com a creador de coneixement en detriment de la comunitat. Per tant, si bé podem parlar de relativisme social -donat que el coneixement està lligat a una comunitat determinada-, no podem parlar d'un total relativisme epistemològic perquè sempre hi haurà opcions més acceptables que altres si, per exemple, considerem que una visió masculista de les relacions socials no és epistemològicament vàlida.

4.- **La raó no és la única font de coneixement.** Per l'epistemologia del punt de vista la raó no és la única font vàlida de coneixement, sinó que hi ha altres vies alternatives per arribar-hi: les passions, les emocions, els sentits, etc. En el camp de la musicologia, per exemple, comença a donar-se més importància a l'experiència personal i física del cos en la música, introduint la corporeïtat, la dimensió física i les seves implicacions en l'anàlisi del fet musical. En el cas del meu estudi, sense aquesta premissa no hauria extret cap informació útil de la sensació que produeix la "immersió" en la música heavy: si bé és cert que la idea de potència-energia que sosté aquesta música es

dedueix del discurs sobre la música, també ho és el fet que experimentar la sensació provocada per la vibració literal del cos en l'audició a un volum molt fort és la millor via per copsar l'abast d'aquesta idea. La informació sensitiva ens condueix així a considerar el volum com la traducció física de la idea d'energia i suggerirà la seva definició com un paràmetre significant per a l'anàlisi musical.

5.- **Qüestionament del positivisme.** En l'epistemologia tradicional es considera el subjecte de coneixement com un ens universal i diferent de l'objecte que volem conèixer. Només aquest darrer estarà localitzat i limitat en el temps i l'espai, i per tant en podrem extreure d'ell dades positives. En canvi, l'epistemologia del punt de vista defensa una concepció del subjecte de coneixement que el situa al mateix nivell que l'objecte de coneixement: ambdós estan sempre localitzats en un temps i en un espai donats. Així els fets -objecte de coneixement- no podran existir per si mateixos, com a entitats, sinó que respondran a constructes elaborats o reconstruïts per l'investigador.

Derivats de la inèrcia d'aquest paradigma epistemològic, es van consolidant camps d'estudi menystinguts per la musicologia tradicional i que poden aportar perspectives molt útils per a l'anàlisi musicològica. Un dels més interessants sorgirà com a conseqüència del replantejament de les relacions entre música i gènere.

Del reconeixement de la transcendència dels discursos que construeixen les idees, sorgiran veus que revisaran la sexualitat com una construcció cultural i proposaran



l'anàlisi dels discursos sobre aquesta com eines essencials per entendre i interpretar el constructe. Per la seva banda, les lectures feministes posen sobre la taula els conceptes de centre i perifèria, denunciant el caràcter marcadament androcèntric de la sexualitat i el gènere, i defensaran la recerca de la diferència i la particularitat, contra l'essencialització d'uns gèneres dicotòmics, unitaris i estereotipats. Si aquests estudis transcendiran és fonamentalment perquè posen de manifest el fet que el gènere és un element bàsic constitutiu de la identitat i redundaran en la deconstrucció de tot tipus d'essencialisme. Al mateix temps, les qüestions entorn al gènere posen de relleu el desequilibri de les dicotomies femení-masculí, privat-públic, etc. i ajuden a denunciar la repressió d'identitats tradicionalment silenciades.

Tot i que els estudis de gènere i música tenen encara una curta tradició acadèmica, obren una interessant via d'interrelació entre les estructures musicals i les estructures socials dels fenòmens musicals que estudiem. El seu principal objectiu és examinar les connexions entre el sexe, les nocions de gènere com a constructes culturals i el comportament musical que es donen en una cultura determinada (Sarkissian 1992: 338), partint de l'observació crítica del context en què actuen, i analitzant quines tensions socials vehiculen, d'on sorgeixen i perquè són creïbles per determinades audiències. Aquests treballs parteixen de la base que la significació de les característiques concretes d'un codi sonor sempre ocorren en un context social estructurat a través de categories entre les quals el gènere, la classe social o l'ètnia són condicionants importants de la realitat social, per la qual cosa cal no separar els estudis de gènere dels d'altres bases d'identitat.

El gènere és un precepte específicament cultural, inconsistent i variable, el qual té més a veure amb els rols socials, l'edat i l'estatus que no amb condicionants de tipus biològic<sup>31</sup>. Aquests rols assignen drets i deures, defineixen les accions pròpies i impròpies, i conformen una matriu bàsica i arbitrària per a les interaccions socials. El procés d'enculturació pel qual s'adquireixen comença en néixer i recompensa les diferències de comportament entre nens i nenes, diferències que varien d'un grup social a un altre i que no estan necessàriament relacionades amb el sexe assignat o l'edat (Herndon i Ziegler 1990: 254).

Tanmateix, els estudis de música i gènere no són simplement una descripció dels tipus d'activitats, estils i dominis d'homes i dones en el terreny de la pràctica musical. La qüestió que realment examinen en relació a l'ús de la música no és l'expressió general de la sexualitat, sinó la seva ordenació, ja que aquesta és quelcom més que un senzill fenomen que s'expressi o es reprimeixi en funció d'un context. La sexualitat fa referència a una sèrie de plaers i experiències, a unes formes en les quals l'individu es dona sentit a si mateix com a subjecte sexual: la qüestió no és tant la naturalesa del sexe, sino les seves representacions i com aquestes treballen per descriure i construir sentiments (Frith 1981: 235 i ss.). L'anàlisi dels moments musicals esdevé en aquest punt fonamental, puix que una vegada s'han assimilat els comportaments de gènere desitjables, els actes musicals sovint proporcionen un context ideal pel correcte manteniment i evolució de les relacions entre gèneres. En aquest marc reben tot el seu

---

<sup>31</sup> Cfr. Thomas Laqueur. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra. 1994: 268 i ss.

sentit els estudis que analitzen com les representacions (*performances*) i els comportaments associats a la música contribueixen a mantenir les diferenciacions entre sexes dins d'un sistema social determinat (Sarkissian 1992: 339).

A més dels textos de la literatura musicològica centrat en estudis de gènere, trobem també alguns treballs que enllacen aquesta perspectiva amb la història i la crítica del rock, especialment els de Simon Frith i Angela McRobbie<sup>32</sup>, els quals han servit per emmarcar l'anàlisi de les imatges de gènere en el *heavy* que es presenta al sisè capítol. Simon Frith i Angela McRobbie analitzen les imatges de gènere en el rock com un mitjà d'expressió que vehicula les nocions convencionals de masculinitat i feminitat entre els adolescents, i descriuen els principals missatges sexuals continguts en aquesta música. Ambdós autors observen les relacions entre l'ambigüitat de les fronteres de gènere i la música popular a través de l'explotació de l'ambivalència sexual, de les figures andrògines, i d'altres imatges poc convencionals. Al mateix temps, refutaran la clàssica argumentació de la dicotomia passivitat femenina - activitat masculina, basant-se en el fet que en la música popular el consum musical té tanta significació sexual com la seva producció.

Tant els textos generals d'estudis de gènere com els treballs centrats en les seves manifestacions a la música popular esmentats suara, m'han permès enllaçar una anàlisi

---

<sup>32</sup> Vegeu: Simon Frith. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books, 1981; Simon Frith "Afterthoughts". 1985. A: S. Frith i A. Goodwin (eds.) *On Record. Rock, Pop and the written world*. New York: Pantheon Books. 1990: 419-424; i Angela McRobbie "Settling Accounts with Subcultures. A Feminist Critique". 1980. A: S. Frith i A. Goodwin (eds.). *op. cit.*: 66-80

general del tractament de les imatges de gènere en el *heavy metal* amb el conjunt dels estudis de gènere de l'etnomusicologia actual, i adaptar les eines metodològiques per observar críticament les múltiples i contradictòries imatges que es troben en aquesta estètica.

### **2.2.2. HIPÒTESIS DE TREBALL**

Ja hem vist anteriorment com una de les idees que embasta bona part d'aquesta recerca és la comprensió de la música com un important factor d'articulació d'identitats. La hipòtesi que aquí es planteja considera que el potencial identitari de moltes músiques populars, especialment entre els joves, contribueix en gran manera a consolidar les seves cotes de popularitat. En conseqüència, una de les orientacions d'aquest treball ha estat encaminada a desxifrar els processos a través dels quals els seguidors construeixen aquesta identitat servint-se de la pròpia música i dels missatges i valors que vehicula.

Tanmateix, els processos de construcció i recreació de la identitat que conjuguen aquestes músiques són sovint més complexes del que es pressuposa intuïtivament. Ens trobem davant de diversos públics, diversos usos i diverses apropiacions d'un mateix fenomen musical que es tradueixen en múltiples discursos, sovint contradictoris entre si. L'observació de Guilbault, tot i referir-se a un gènere molt allunyat del que aquí tractem, és plenament vigent:

"There is no consensus about what the music has to say or how it speaks to them. Contradictions and diverging opinions are the norm. (...) There are many ways of enjoying (or disliking) zouk, based on personal experiences and various understandings of what zouk is about" (Guilbault et al. 1993: xix).

Una via per afrontar les contradiccions ha estat constatar les diverses interpretacions i intentar establir una jerarquia entre elles, conduïda segons els objectius i interessos inicials de la recerca, i sempre explicitant els criteris que l'han fonamentada. A tall d'exemple poden considerar-se les contradiccions que condueixen bona part de les especulacions inicials sobre la delimitació del gènere, aparegudes quan els seguidors habituals de *heavy metal* decidien quins grups podien inscriure's dins l'estètica *heavy* i quins romanien fora del conjunt definitori. Enfrontar les contradiccions dels discursos ha estat l'única via per entendre, per exemple, perquè uns grups s'autoinclouen sense reserves en l'etiqueta de les produccions metàl·liques, mentre que altres bandes, de sonoritat molt similar i valors *a priori* equiparables, ni tan sols acceptaven la denominació com a referència general.

Les qüestions suscitées per les relacions entre música i identitat tenen una resposta molt enriquidora als treballs de Pablo Vila. Aquest, recollint les teories apuntades per Althusser i Foucault, i els treballs hermenèutics de Ricoeur i Taylor, entre altres, elabora una teoria basada en l'origen discursiu i narratiu de les identitats. Buscant respostes que no es troben amb el plantejament de les homologies estructurals de l'escola subculturalista, Vila proposa les idees d'"articulació" i "interpel·lació" per explicar la relació entre música i identitat. Els avantatges de la teoria de l'articulació són evidents en tant que ajuda a preservar la idea de l'autonomia relativa dels elements

culturals i ideològics, alhora que permet insistir en la mediatització que els patrons combinatoris exerceixen -mitjançant una lluita continua per la conformació del sentit- sobre els patrons objectius que existirien en la formació econòmico-social (Vila 1995: 6). Així les relacions entre música i identitat s'entenen com un joc de relacions canviants:

"una determinada matriz musical *permite* la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se *ajusta* (por supuesto que en un proceso complejo de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas" (Vila 1995: 22)

Per "interpel·lació" -concepte derivat d'Althusser<sup>33</sup> i elaborat posteriorment per Laclau i Mouffe, recollint les teories de Gramsci<sup>34</sup>- considera les diferents categories que acceptem per als altres i per nosaltres mateixos per configurar la identitat, i que formen part inseparable de les narratives que emprem per construir aquesta mateixa identitat (Vila 1995: 27). Tals categories no definirien individus únics i monolòtics, sinó que serien construccions culturals discursives, les quals permeten a la gent bastir la seva pròpia identitat dins les construccions culturals d'una època i societat determinades.

El concepte d'interpel·lació és útil, per exemple, per entendre que quan identifiquem

---

<sup>33</sup> Cfr.: Louis Althusser. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books. 1971

<sup>34</sup> Vegeu: Ernesto Laclau i Chantall Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso. 1985

una persona amb el qualificatiu de "heavy" i el reconeixem en una forma de vestir i de comportar-se que responen a les característiques que hem establert com arquetipus propis d'aquest grup<sup>35</sup>, aquest conjunt de característiques no retraten cap realitat estanca. Al contrari, aquesta imatge sintetitza un joc mitjançant el qual aquells que es reconeixen en la interpel·lació "heavy" seleccionen -o rebutjen- determinats diacrítics que els assignem, i construeixen amb ells una dimensió personal del constructe, sota la idea d'una entitat compartida. Entre els heavies de Barcelona, per exemple, trobem constantment una actitud de rebuig a l'estereotipus estètic -per uniformitzador- i un desplaçament del significat de l'"etiqueta" al domini musical<sup>36</sup>. Així constatem l'afirmació de P. Vila, quan proposa que

"la música popular es un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizan en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional" (Vila 1995: 7)

Una segona hipotesi que ha servit de fil conductor per aquesta tesi parteix de la consideració que la música és un dels pilars de la cultura popular i de les indústries de l'oci que la gestionen, i, en conseqüència, no pot ser analitzada al marge de la seva

---

<sup>35</sup> Vegeu la fitxa que el govern civil de Barcelona edità amb el retrat-robot d'un individu "heavy" al final d'un estudi encarregat per analitzar el fenomen de les "tribus urbanes" a Barcelona, a la il·lustració n° 16 (pàg. 273)

<sup>36</sup> Vegeu les declaracions de seguidors citades a 5.2.1. (pp. 210-217)

condició de producte mediàtic i de mercat. La música popular del segle XX és una forma comercial, produïda com una mercaderia de la qual s'obtindran beneficis, i distribuïda a través dels mitjans de comunicació com una forma de cultura de masses (Frith 1987: 137). D'aquestes premisses es deriven, bàsicament, dues orientacions analítiques, en les quals prevalen perspectives que jutgen de manera molt diversa el paper de la indústria discogràfica i els mitjans de comunicació: per una banda estarien aquells que veuen en aquesta un centre de control i planificació del procés de consum i distribució musical; per una altra, els que consideren el mercat com un espai per a la negociació cultural del qual se'n poden aprofitar les estratègies comercials (Manuel 1988: 8 i ss.). Una via per salvar aquest abisme conceptual pot ser reprendre la visió de Middleton, quan proposa considerar el "popular" sense atributs positius o negatius absoluts, i analitzar-lo com a terreny de negociació, com un participant actiu de la mediació i l'expressió de conflictes que trascendeixen la pròpia música (Middleton 1990: 6-7). En tot cas, en l'elaboració d'aquest treball he considerat sempre la música popular com quelcom més que un producte dels *media* procurant no caure en la fàcil consideració dels fenòmens de la cultura popular com productes destinats al consum d'una audiència passiva<sup>37</sup>.

La problematització de la música en els mitjans de comunicació condueix, en el

---

<sup>37</sup> Cfr. una visió de la cultura popular com a fenomen de consum actiu i terreny on es construeixen relacions de poder a: Dick Hebdige. *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge. 1979



cas de moltes músiques populars, a una obligada consideració d'espais transculturals<sup>38</sup>. En relació amb aquest fet, la hipòtesi que conduirà la meua observació del fenomen, és la convicció de què la naturalesa transcultural d'un gènere i la seva distribució multinacional no empobreixen el panorama musical uniformant els estàndards musicals. Al contrari, les respostes locals a un mateix fenomen, transmès en principi a partir d'uns estàndards internacionals, produeix respostes locals inèdites i enriquidores del panorama musical. Aquest model transcultural no ha de ser necessàriament un cànon estanc, i les característiques morfològiques, funcionals, simbòliques, etc. originals acaben modificant-se en les diverses recreacions locals: en el transcurs d'un procés de difusió, des del sorgiment fins a la seva implantació en un nou espai cultural, passant per l'entrada en els circuits de distribució, alguns dels seus elements canviaran i es renovaran amb nous elements que no eren presents al model original. En aquest punt, la idiosincràcia local, tant de la indústria discogràfica com les pròpies polítiques institucionals vers la música, condicionaran l'escena receptora.

Una darrera hipòtesi que ha servit per bastir aquesta recerca, no atany al marc teòric general sinó a la consideració del gènere musical de l'estudi: és la constatació de la multiplicitat de la proposta estètica *heavy*. En funció d'aquesta idea es desenvolupen els capítols tercer i quart de la tesi, en els quals es recull no només l'anàlisi dels trets sonors més significants d'aquesta música, sinó també l'anàlisi de tots aquells elements

---

<sup>38</sup> Vegeu al respecte: Krister Malm i Roger Wallis. *Media Policy and Music Activity*. London: Routledge. 1992

extra-musicals i narratius sense els quals no tindria sentit el fet sonor. Per bé que els elements musicals són els més significants del *heavy metal*, el seu univers referencial abasta un ampli espectre cultural que pot ser interpretat com un codi complex que integra una triple dimensió. Quan considerem la proposta musical *heavy* caldrà també que observem conjuntament els elements verbals i visuals que la complementen i que li són indisolubles:

"It [heavy metal] also has a stock of visual and verbal meanings that have been attached to it by the artists, audience members, and mediators who construct it" (Weinstein 1990: 7)

En conseqüència, el punt de partença en aquesta anàlisi del *heavy* considera que tal música només pot ser entesa en tota la seva expressió si observem, a més de les regles que ordenen la seva sonoritat, els elements extra-musicals que configuren la globalitat de la proposta.

### **2.2.3. MODEL ANALÍTIC**

L'accepció bàsica de la música que he presentat en les pàgines anteriors ha de conduir necessàriament a l'establiment d'unes concepcions i presumpcions específiques que configuraran *l'univers de discurs* del treball que aquí es presenta (Grenier 1989:

10). Aquest univers de discurs està ordenat a partir d'una perspectiva holística<sup>39</sup> que haurà de contribuir a fixar tant els processos dinàmics relatius al fenomen musical com els elements extra-musicals que resultin significatius.

El model analític emprat per elaborar una anàlisi gradual del sistema musical i emmarcar aquesta concepció del fenomen musical és el model proposat per Josep Martí<sup>40</sup>. L'estratègia d'aquest model consisteix a proposar l'accés als diferents aspectes d'un sistema musical a partir de la delimitació de tres nivells d'anàlisi que cal entendre com a constructes, com abstraccions de la manera de percebre la realitat i en cap moment com una artificiosa tripartició de la realitat (Martí 1992: 214). Així mateix, els nivells analítics que es descriuen a continuació estableixen en la pràctica una relació mútuament condicionant, la qual permetrà equilibrar el balanç de les nostres observacions i interpretacions en el transcurs de la recerca:

1.- El primer nivell d'anàlisi delimitat correspon als fenòmens directament observables relacionats amb una determinada cultura musical. En la meua recerca, aquest nivell s'ha traduït en l'endegament d'un treball de camp que m'ha permès conèixer els locals musicals, observar i participar dels concerts i moments musicals, i descobrir

---

<sup>39</sup> Cf. la definició d'una perspectiva holística com aquella que, dintre d'una constant reversibilitat, uneix la globalitat -social o natural- amb els diferents elements -medi i persones- que la constitueixen a: Michel Maffesoli. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icària. 1990: 23 i ss.

<sup>40</sup> Vegeu: Josep Martí "Hacia una antropología de la música". *Anuario Musical* (47) 1992: 195-225

un vast repertori discogràfic.

2.- Un segon pas del model condueix a l'observació detallada de la base ideacional que sosté el fet musical i es serveix d'un grau més pregon d'anàlisi que aquell aportat per la mera observació. La indagació en aquest nivell m'ha conduït a l'intercanvi d'experiències, de situacions i d'opinions amb els actors de la pròpia cultura. En aquest punt, un dels eixos centrals ha estat l'observació dels valors, les diferents classificacions i les "històries" o narratives que es construeixen entorn aquesta música, així com les significacions i la càrrega simbòlica que conté el propi discurs musical.

3.- El darrer nivell d'anàlisi està pensat per abastar els components més abstractes del sistema musical, aquells que relacionen entre si els diversos actors i productes implicats en la dinàmica musical, i ambdós amb el marc sòcio-cultural que els conté en relació dialèctica. A aquest nivell corresponen les observacions que apareixen en el transcurs de la tesi entorn a les funcions socials de la música, als condicionants que les polítiques culturals imposen al paisatge econòmic, o a la relació del *heavy* amb els mitjans de producció musical i de comunicació de masses.

IL·LUSTRACIÓ n° 6:

MODEL ANALÍTIC PROPOSAT PER JMARTÍ

NIVELL  
D'ANÀLISI

fenomenal	ideacional	holostructural
-----------	------------	----------------

ELEMENTS  
DEL SISTEMA

product. musicals elements visuals paratext verbal	significacions simbolisme	funcions
músics grups musicals	valors normes	transmissió per MCM
moments musicals espais musicals	narratives classificacions	indústria discogràfica
seguidors mediadors	mites teoria	polítiques culturals
usos instruments gestualitat institucions aprenentatge	[...]	[...]
[...]		

<----- relació holística ----->

VIA D'ACCÉS

observació	indagació	elaboració teòrica
------------	-----------	-----------------------

### **2. 3. MARC METODOLÒGIC**

Hem vist fins ara com les consideracions teòriques exposades al llarg del present capítol condicionen no només la concepció mateixa del fet musical i la seva interrelació amb les estructures socials, sinó la orientació i la determinació dels objectius als quals es vol derivar la recerca. De la mateixa manera, les bases teòriques que sustenten la comprensió del fet musical aquí exposada han condicionat la metodologia emprada per assolir aquests objectius, tant pel que fa a l'anàlisi musical com als plantejaments que han conduït el treball de camp.

Una de les principals idees que he presentat en aquest capítol és el caràcter polimorf del fet musical, presumpció que requereix un enfocament teòric i un apropament multidisciplinar allunyats de l'essencialisme epistemològic (Grenier 1989: 2). En intentar una aproximació complexa i holística a la realitat musical objecte de l'estudi, he incorporat al model analític recursos sintetitzats a partir d'aportacions multidisciplinàries. Així, les eines metodològiques triades per dur a terme aquesta recerca provenen de diversos camps de les ciències socials entre els quals destaquen els estudis culturals.

El domini dels estudis culturals constitueix actualment una de les orientacions més interessants en l'enfocament de les ciències social i les humanitats. Lentament aquest camp s'ha anat conformant a partir de revisions dels conceptes i discursos sobre aspectes com el gènere, la classe, "la raça", etc.; així com de la lectura crítica de les

ideologies -basada en bona part en els treballs de Gramsci-, del patriarcat -impulsada per les feministes-, i del recull de dimensions de la cultura poc considerades fins llavors com la subjectivitat, la fantasia, o la sexualitat -amb força influències de les teories de la psicoanàlisi- (Payne 1996: 126-127). Fonamentalment, l'objecte característic dels estudis culturals no és l'anàlisi d'una forma de cultura, sinó el d'un procés o moment cultural analitzat segons interessos particulars i en un espai o temps puntuals.

Amb aquesta perspectiva les possibilitats de l'estudi de la cultura s'amplien enormement perquè permet ordenar la recerca sobre les apropiacions selectives que fem dels discursos, sobre la revisió de les ideologies o sobre les diverses formes culturals en la vida diària -cas de la música popular-, proposant una anàlisi crítica d'aquestes formes i dels seus processos en les societats contemporànies. Així, ofereix múltiples útils metodològics per analitzar els processos socials immersos en la producció, la transmissió i la recepció de formes culturals o simbòliques, entre els quals destacarà l'anàlisi dels mitjans de comunicació (Giddens i al. 1994: 2).

Al mateix temps, el plantejament dels estudis culturals obliga a canviar les restriccions implícites a les divisions de l'organització acadèmica i en la producció de coneixement, aportant una perspectiva interdisciplinària que qüestiona els marcs existents:

"Work in cultural studies is likely remain volatile, self-reflexive, and alert to new questions, but may need now to help contribute toward more of a common agenda with attached priorities, across the specialist interest of the humanities and social sciences" (Payne 1996: 128)

Per això considero que aquesta orientació és una de les més útils per observar

la música popular, donat que permet assumir i treballar amb una visió que reconeix el paper actiu que la música juga en la creació de modus de vida i en les formes d'organització social.

Finalment, també he recollit de diversos treballs sociològics la perspectiva orientada a obtenir dades de tipus genèric, mitjançant les quals podem recollir percepcions i hàbits sobre la música de la població en general. Una referència important en aquest àmbit és Simon Frith, en qui destaquen els intents per establir un pont entre la sociologia de la música i l'anàlisi estètica que ens permeti explicar, per exemple, els múltiples i diversos judicis de valor que es fan sobre un mateix estil. El punt de partença de Frith, segons ell mateix afirma, procura superar aquella posició sociològica limitada a determinar les funcions socials de la música en la qual s'esquiva sistemàticament l'anàlisi dels fonaments i el funcionament estètic d'aquesta (Frith 1987: 133).

El conjunt de totes aquestes pressuposicions ha condicionat de diversa manera els dos àmbits principals en el decurs d'aquesta recerca: tant el treball de camp com l'anàlisi musical.

### **2.3.1. TREBALL DE CAMP**

El treball de camp ha estat dut a terme sobre la base del model tripartit exposat



anteriorment, el qual m'ha permès fixar uns determinats objectius d'observació a partir de diferents nivell de profunditat i ordenar així les dades obtingudes sobre el terreny. Els elements d'observació s'han concretat per donar lloc posteriorment a interpretacions que requerien una visió més àmplia de determinats fets i discursos.

Aquest treball de terreny ha estat la principal via -juntament amb les fonts bibliogràfiques- per recollir els criteris de valor i els elements significatius del fet musical que han conduït a l'anàlisi dels discursos extra-musicals. A través d'aquest, he trobat també els conceptes i les idees claus del món ideacional que sustenta aquesta cultura per tal d'abordar, a partir d'ells, l'anàlisi del seu codi sonor. Així, una de les prioritats en el treball de camp ha estat delimitar els criteris de valor que s'ordenaven entron a la música *heavy*. Aquests criteris, a l'igual que les significacions o els codis d'expressió, es troben sovint de manera metafòrica o implícita, i m'he servit de l'intercanvi d'experiències i interpretacions amb els propis actors per deduir les propostes de les quals es servien per interpretar la seva pròpia cultura. Les metàfores i les històries del discurs *heavy* han modelat així les pressuposicions analítiques, en el que es pretenia fós un diàleg d'interpretacions i interessos.

Una de les observacions més interessants ha estat la dels usos de la música. A partir d'aquesta, he anat descobrint com la música sovint juga un paper molt més important i variat que el merament lúdic que habitualment se li otorga a la majoria de músiques populars. Així mateix, la participació i l'observació dels moments musicals -especialment els concerts- i de la transcendència que aquests prenen com a experiència col·lectiva han conduït l'elaboració de la hipòtesi que suposa a aquesta música un gran

potencial per a la construcció identitària d'un col·lectiu.

Un altre centre d'interès es va desvetllar entorn a l'observació de la manera d'escoltar i recrear la música fora dels ambients expressament previstos per ella. Per exemple, l'ús preferent d'aparells de reproducció de gran volum i amb altaveu exterior en detriment del *walkman*, ha ajudat a connectar l'experiència musical amb el discurs de transgressió que posteriorment es veuria recolzat per una explicació funcional en un nivell d'anàlisi hol estructural.

Quant a les tècniques concretes emprades en el treball de camp, han destacat l'observació participant i les entrevistes en profunditat, tot i que puntualment m'he servit de qüestionaris i enquestes -en general poc representatives-<sup>41</sup>. Per completar el recull de dades sobre el terreny he emprat sovint la fotografia -amb imatges de concerts, grups i locals- i, ocasionalment, l'enregistrament videogràfic de concerts en directe.

L'observació participant ha estat, des del començament de la recerca, una de les principals vies d'accés per introduir-me en aquest món musical. Tot i que la majoria d'activitats compartides han tingut lloc dins l'àmbit musical -concerts, assajos, programes de ràdio, etc.-, les activitats relacionades indirectament amb la música -com les sortides "de festa" o les converses informals- han jugat també un paper important.

Una via important per l'esclarament d'algunes presumpcions intuïtives han estat les entrevistes amb persones vinculades de diverses maneres a aquest fet musical: bé

---

<sup>41</sup> Vegeu els qüestionaris emprats a l'Apèndix 2 (pp. 349-351)

com a actors directes, bé com a públic o mediadors. En el transcurs de la recerca he emprat diversos tipus d'entrevistes -en profunditat, col·lectives, etc- que complementaven paulativament les observacions i que m'han permès deduir alguns elements importants del llenguatge i de la construcció del discurs sobre la música. A partir de l'observació del llenguatge -entre altres recursos- he establert, per exemple, la transcendència de dos elements claus en la caracterització i l'ordenació de la sonoritat heavy com són la potència sonora i la distorsió tímbrica.

Tanmateix, cal puntualitzar que si bé l'anàlisi cultural ha precedit conceptualment a l'anàlisi musical, he procurat que les relacions entre ambdós estiguessin contínuament contrastades i mútuament influïdes. Així, si les dades culturals han tingut una gran incidència sobre la base de les dades musicals, en determinats casos també s'ha donat l'efecte invers, car les pràctiques musicals -tal i com afirma M. Desroches- estableixen una relació dinàmica amb les estructures humanes dins les quals s'inscriuen, reintroduint en el seu camp la història i la pròpia societat (Desroches 1990: 283).

### **2.3.2. FONAMENTS DE L'ANÀLISI MUSICAL**

La música popular es mou en un terreny ambigu en el qual conflueixen des dels interessos de músics i seguidors fins als treballs musicològics, passant per la literatura periodística -en forma de crítica diària o recopilacions històriques i biogràfiques-.

Aquesta juxtaposició d'interessos pot produir, si no es delimiten bé els objectius i interessos, resultats desconcertants. Un exemple divertit el trobem contrastant dues interpretacions d'una mateixa producció musical, analitzada des de la perspectiva del seu autor i en la lectura musicològica més erudita: a pròposit del tema "I'm Crying" de *The Animals*, el musicòleg Richard Middleton presentava una minuciosa anàlisi de la partitura en la qual posava de relleu els elements més significatius:

"En *I'm Crying* las armonías modales y el ostinato son utilizados otra vez de un modo semejante, pero se organizan dentro de un modelo de blues (de modo que el ostinato, de hecho, es tratado como un riff). Entonces se añade un estribillo de armonías vocales modales. El resultado de la mezcla cultural es el típico del 'R & B'. Las relaciones cruzadas en el ostinato (que es melódico y armónico) son las equivalentes a las notes de blues, surgiendo de un conflicto similar entre la melodía y las implicaciones tonales. El movimiento melódico modal del ostinato, con sus tercios [sic] menores, choca con la necesidad tonal de una tríada mayor impuesta por la estructura de blues. Las relaciones cruzadas son sintomáticas de la complejidad armónica de la canción, en la que un ostinato modal-blues se sitúa en el contexto de otro tonal, aunque con forma estable y repetitiva de blues, dando un blues vocal apasionado seguido de un estribillo de organum triádico aunque modal (es decir, tríadas paralelas). La tensión resultante, semejante en tipo y efecto a la de los blues urbanos, resulta, sin embargo, ligeramente distinta y es arropada parcialmente por el papel del ostinato y el efecto despersonalizador del organum"

La perspectiva de l'autor, segons les paraules d'Alan Price -membre de *The Animals*-, resumia de manera molt més parca la seva creació:

"Eric [Burdon] y yo escribimos juntos *I'm Crying*. Lo hicimos en la parte de atrás de una furgoneta. Yo escribí la música y Eric la letra. Lo unimos, lo grabamos y, por suerte, salió bien. Compusimos la canción; así de sencillo"<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Anècdota citada a: Simon Frith. *op. cit.*. 1980: 217-218

L'anècdota caricaturitza un dels elements que més sovint confonen l'escriptura sobre música popular, com és determinar els elements pertinents i establir el grau d'elaboració necessari per assolir els resultats que ens proposem amb l'anàlisi musical: així com els pressupòsits teòrics d'una recerca condicionen la seva metodologia, els objectius de l'anàlisi musical que ens proposem, determinaran el seu grau de profunditat i els seus paràmetres d'expressió.

Concretament en aquest estudi sobre la música *heavy*, a tenor dels objectius i dels pressupòsits teòrics que sustenten la recerca, l'anàlisi musical havia de ser, consegüentment, una anàlisi de tipus general, bàsicament funcional i elaborada, en la mesura del possible, a partir de criteris derivats del discurs *emic*.

No ha estat la meua intenció elaborar una anàlisi detallada que em conduís a establir una classificació sistemàtica o a un inventari taxonòmic del repertori que he treballat, perquè el fet de concentrar-me excessivament en la determinació de patrons formals no veia que aportés gaire informació per a la comprensió del fenomen musical. Aquesta convicció es veu reforçada per la poca coherència que tindria una anàlisi encaminada a delimitar els trets característics i les fronteres internes d'un gènere, en un camp musical que actualment estimula els processos de fusió i que difumina cada vegada més les fronteres estilístiques entre gèneres. Reprenem altra vegada el discurs de Blacking, en la seva convicció de què les distincions de la superfície no ensenyen pràcticament res d'útil sobre el poder i l'expressivitat de la música o la seva organització intel·lectual (Blacking 1994: 54).

Així, l'anàlisi musical que presento al tercer capítol, parteix de la definició d'un llenguatge estàndard del *heavy* considerat com un "tipus ideal". La noció de "tipus ideal" fou plantejada per Max Weber<sup>43</sup> com una eina d'anàlisi que consisteix, bàsicament, a elaborar constructes mitjançant l'abstracció i la combinació d'un nombre indefinit d'elements que, tot i trobar-se a la realitat, rara vegada es descobreixen d'aquesta forma específica. Per tant, un "tipus ideal" no és ni una *descripció* d'aspectes concrets de la realitat ni una hipòtesi, sinó un constructe que es crea, es modifica i es precisa mitjançant l'anàlisi empíric. Tanmateix, el mateix Weber adverteix que la pròpia concepció dels "tipus ideals" determina el fet que la seva utilitat només podrà avaluar-se en relació a un problema concret i que l'únic objectiu de la seva construcció serà facilitar l'anàlisi de qüestions empíriques, puntualitzacions que assumeixo plenament. Així, la definició del *heavy metal* emprada aquí és una definició de treball que reuneix només els elements de consens: no delimita el gènere sinó que el caracteritza entre un conjunt múltiple de propostes estètiques entrecreuades, les quals probablement mai apareguin en estat pur. Les característiques que definiran aquest "tipus ideal" de *heavy*, les he deduït a partir d'un corpus d'obres i grups musicals considerats representatius a la literatura especialitzada i al discurs recollit a entrevistes i converses amb músics i seguidors<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Vegeu al respecte: Anthony Giddens. *Sobre la teoria de las ciencias sociales*. Barcelona: Península. 1971: 237-242

<sup>44</sup> Vegeu el llistat complet de referències musicals utilitzades a la discografia final (pp. 343-345)

Tanmateix, el consens que permet la delimitació d'aquestes característiques, abasta un nivell molt superficial que tot just arriba a esbossar els trets bàsics del seu codi musical. A partir d'aquest referent de constants estilístiques, a la realitat de l'escena musical es presentarà una àmplia gama de variants estètiques que es concreten en una multiplicitat de propostes sonores. Aquest fet corrobora la impressió inicial segons la qual el *heavy metal* constituïria un codi extremament flexible i adaptable a partir d'uns estàndards sonors molt bàsics -el volum, la distorsió i el virtuosisme-, els quals he convertit en el fil conductor de l'anàlisi musical.

El concepte de "gènere musical" amb el qual he identificat el *heavy metal* al llarg del meu treball, recull la interpretació que Robert Walser fa de la proposta de Bakhtin, quan considera els gèneres musicals com "horitzons d'expectatives": els gèneres actuen com a horitzons d'expectatives pels oients i com a model de composició per músics i compositors (Walser 1993a: 29). La categoria de gènere és considerada en tot moment com una categoria fluïda: els textos individuals -creacions concretes- no són mai acompliments estàtics de normes convencionals, sinó que es desenvolupen, es mantenen i es modifiquen en funció dels creadors i els textos ja creats. Reprerent també els treballs de T. Todorov, Walser desconfia de les correspondències *essencialistes* entre determinats signes o processos musicals i significats socials específics: tant els significats vehiculats per un determinat gènere musical, com els discursos o el mateix gènere, són elaboracions contingents que es mantenen i es transformen en processos dialèctics que impliquen els oients i els compositors, les seves històries i els seus interessos en l'encontre amb les creacions musicals (Walser 1993a: 27):

"This is a poststructural view of music in that it sees all signification as provisional, and it seek for no essential truths inherent structures, regarding all meanings as produced through the interaction of texts and readers. [...] Musical details and structures are intelligible only as traces, provocations, and enactments of power relationships. They articulate meanings in their dialogue with others discourses past and present and their engagement with the hopes, fears, values and memories of social groups and individual" (Walser 1993a: 30)

El *heavy metal* és un exemple perfecte per observar aquesta consideració dels gèneres musicals, puix que a mesura que ha anat guanyant popularitat, la proposta de la *música metàl·lica* ha multiplicat la seva expressió: per una banda aportant innovacions estilístiques que l'han dut a una àmplia gama d'estils i subgèneres diferents; i per una altra, extenent la seva proposta amb múltiples fusions que han donat lloc a noves sonoritats com el *pop-metal*, o fusions de *rap* i ritmes *funkies* amb el *metal*.

La comprensió del *heavy metal* com un codi que respon a un determinat "horitzó d'expectatives" provoca la lògica dispersió i inconcreció dels seus límits, tant temporals com en la definició dels seus trets característics. Per aquest motiu, l'anàlisi de la sonoritat *heavy* està precedida d'un breu repàs que permet situar el continu conflicte per l'establiment de tals límits. Al mateix temps, dels diferents discursos sobre les "fronteres" del *heavy* -i de l'escàs consens entorn a elles-, deduiré els trets característics que permetran la definició del "tipus ideal" de sonoritat que guiarà finalment l'anàlisi musical.

En resum, el tret més important de la meua proposta és la rellevància dels paràmetres deduïts de l'observació del propi discurs sobre la música: els fonaments de l'estètica *metàl·lica* sobre els quals s'organitzen les expectatives creades entorn al so



*heavy*, serviran com a guia a partir de la qual es dedueixen els elements pertinents per a la seva anàlisi. Aquests fonaments poden considerar-se en bona part categories *emiques*, i crec que són les més escaients per la comprensió de la significació que es desprèn de les estructures musicals. Recollint la idea de Maffesoli, he procurat basar la meua anàlisi en microconceptes i nocions molt concretes, abans que en "grans certeses" -en aquest cas analítiques- ja establertes (Maffesoli 1988: 29).



## CAPÍTOL 3:

# ANÀLISI MUSICAL

### 3. 1. ACOTACIÓ HISTÒRICA DEL GÈNERE

Hi ha un cert consens a considerar l'aparició del *heavy metal* al final de la dècada dels anys seixanta, com una versió progressivament radicalitzada del rock dur del moment, tot i que aquesta denominació es normalitzaria anys després. Amb ell continuarà compartint els trets estilístics bàsics: la duresa en la interpretació vocal, la distorsió de la base guitarrística i un so global molt dens i agressiu. Alhora, en el *heavy* es sintetitzaran algunes característiques provinents del *blues* -sobretot en el tractament de les guitarres i la veu- i de la música psicodèlica -per l'experimentació amb el so i la creació d'atmosferes sonores-, ambdós estils associats a cultures de protesta i transgressió. En pocs anys, aquesta nova proposta haurà accentuat els trets més durs dels seus predecessors, per consolidar-se com un nou gènere diferenciat d'altres formes de rock, tot recollint les imatges menys sociables que arrossegaven aquells. La seva evolució anirà des de llavors acompanyada d'un vestuari, una gestualitat i unes pautes de comportament deliberadament agressives, actituds provocadores i un fort contingut sexual en les lletres, imatges i gests que acompanyen la música.

El *heavy metal* va prenent cos en un seguit de grups europeus com **Black Sabbath**, **Judas Priest**, **UFO**, etc. i de grups nordamericans com **Kiss** o **Aerosmith**, els quals rellevaran a les bandes de rock dur del moment -**Led Zeppelin**, **Deep Purple**, **Stooges**, **MCS**, etc- en la reivindicació d'un discurs contundent i sense concessions. Els nous grups començaran a concentrar la seva instrumentació, eliminant teclats i altres instruments melòdics en favor de la guitarra elèctrica -la qual acabarà esdevenint instrument emblemàtic del *heavy metal*- i a construir cançons sobre temes fantàstics i macabres recreats en posades en escena d'escenaris gòtics i tenebrosos. És en aquest temps també quan comença a aparèixer la subcultura que s'organitzarà a partir de la música i el *modus vivendi* que proposa la música *heavy*, recollint en gran part l'estètica de les bandes motoritzades dels *Hell's Angels* -que explotaran grups tant emblemàtics com **Motörhead**-.

Musicalment, seguint la línia de Jimi Hendrix, Pete Townshend -de **The Who**- o Ritchie Blackmore -de **Deep Purple** i **Rainbow**- es formen en pocs anys guitarristes que consolidaran un llenguatge guitarrístic en el qual es combinarà la potència sonora i una gran distorsió, creant paulatinament un característic virtuosisme instrumental. Amb aquest fil argumental, el *heavy* es va convertint, al llarg dels anys setanta i vuitanta, en una música associada a les representacions espectaculars típiques de les grans bandes de rock del moment: **AC/DC**, **Judas Priest**, **Rush**, **Motörhead**, entre altres bandes, ofereixen concerts impressionants i efectistes que consolidaran la proposta musical i estètica del *heavy metal*, sumida encara en l'aureola de marginalitat amb la qual havia sorgit.

Aquesta fórmula musical té, tanmateix, les seves limitacions tant en públic com en recursos expressius, i lentament es diversifica en propostes marginals i decau cap al final de la dècada. En aquesta època no es valorarà encara, ni tan sols des del rock hegemònic, la transcendència d'aquest gènere. La seva consideració entre crítics i músics aliens al gènere és nul·la, quan no radicalment contrària als seus pressupostos estètics. A finals dels anys setanta les crítiques més corrosives provinents de tots els àmbits, especialment dels crítics de rock, assentaran els puntals que estigmatitzaran el *heavy metal*. Com a mostra emblemàtica tenim la definició que es presenta a un dels capítols de la prestigiosa *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*:

"...heavy-metal rock is nothing more than a bunch of noise; it is not music, it's distortion -and that is precisely why its adherents find it appealing. Of all contemporary rock, it is the genre most closely identified with violence and aggression, rapine and carnage. Heavy metal orchestrates technological nihilism, which may be one reason it seemed to run dry in the mid-Seventies. It's a fast train to nowhere, which may be one reason it seems to feel so good and make so much sense to its fans" (Bangs 1976: 332).

Tanmateix, els qui anunciaren l'esgotament de la fórmula del *heavy* no preveien el ressorgiment a la Gran Bretanya d'una segona generació de bandes de *heavy metal* sorgida a finals dels anys setanta, la qual s'afegiria als grups de *heavy* que s'anaven mantenint a l'escena: l'anomenada NWOBHM -New Wave Of British Heavy Metal-, integrada per grups com **Iron Maiden**, **Def Leppard** o **Saxon**. Amb aquests grups es consolida un llenguatge musical amb un nivell tècnic elevadíssim i la producció sofisticada de grans espectacles: escenografies imaginatives i efectistes, mascotes

monstruoses, il·luminació i efectes de fum, etc. Aquests ingredients convertiran poc a poc el *heavy* en una música atractiva per a públics que depassen l'estret cercle de seguidors que el seguien des de l'origen.

En pocs anys apareix la rèplica nord-americana als grups britànics en un moviment batejat com AOR -Adult Oriented Rock-, en el qual es recuperen elements del *hard rock* més clàssic, amb un tractament rítmic, una imatge i uns recursos melòdics més accessibles per al gran públic: és la proposta de grups com **Bon Jovi**. En aquesta primera meitat dels vuitanta les produccions de *heavy* s'extenen més enllà dels espais anglo-saxons, i apareixen a l'escena internacional bones bandes originàries d'altres països: **Loudness** i **Earthshaker** (Japó), **Europe** (Suècia), **Accept** (Alemanya), **Barón Rojo** (Espanya), etc. Conseqüentment, la diversitat de les recreacions creixeria enormement en aquests anys i una proposta inicialment força unitària, ampliarà la seva expressió fins arribar a l'eclecticisme que presenta l'estètica *heavy* de finals dels vuitanta. Serà també al llarg d'aquesta dècada quan el *heavy* començarà a convertir-se en un referent majoritari en el panorama del rock, i quan es consolidarà la seva participació en el mercat discogràfic multinacional i al circuit de grans festivals de rock -Donnington, Reading, etc., en un creixement que durarà fins al dia d'avui.

Tanmateix, el primer que sorprèn en parlar amb seguidors i llegir premsa musical és la importància que es dona a les discussions sobre els límits -tant temporals com estilístics- del *heavy metal*. Tot i acceptar a grans trets el relat històric exposat suara, la majoria de seguidors insisteixen en puntualitzar i aportar precisions sobre el grup, o el moment exacte que millor defineixen els inicis del *heavy*:

"En realidad el primer grupo *heavy* de todos fue **Iron Butterfly**. Ya en el nombre se nota: "Mariposa de hierro". Se conoce poco, pero fueron los primeros. Había otros grupos que hacían cosas parecidas pero todavía era *hard rock*, no se había inventado el *heavy*" (Jordi, VI.6/3)

"Los **Iron Butterfly** se dice que son los que inventaron la movida *heavy*, pero es mentira porque la movida la montaron los **Deep Purple** y los **Led Zeppelin**. **Deep Purple** venía de la etapa anterior, de los años sesenta, de lo que se llamó la "psicodelia" de los sesenta. Psicodelia también eran los **Iron Butterfly**, sólo que **Deep Purple** fue cambiando las partes más duras" (Pepe, II.8/3)

"Muchos se creen que el *heavy* comenzó con los **Purple** y tal. Pero lo dicen porque lo han leído por ahí y ya está. Si tú escuchas bien la música eso no suena a *heavy*. Vale: tienen mucho de lo que después será el *heavy*, pero todavía no lo es. Tu tienes que escuchar **Black Sabbath** y en seguida te das cuenta: eso es auténtico *heavy metal*" (Obi, II.20/4)

Aquest mateix discurs el trobem a les històries escrites: abans de procedir a l'anàlisi de la música i del seu entorn social, la majoria d'autors busquen establir les bases de l'estètica *heavy* arrel dels precedents sons, biogràfics o històrics, rebuscant en la història del rock. Aquest posicionament serà més o menys categòric en funció de la sensibilitat i dels interessos del qui escriu, però no fa distincions entre historiadors del rock, periodistes o sociòlegs. Bruce Friesen, sociòleg nordamericà, resumeix així els orígens del *heavy*, abans de procedir a la delimitació i anàlisi dels principals subgèneres que l'integren:

"Historically, heavy metal as a form (in the Simmelian sense) of rock music can be traced from the psychedelic bands, generally british, of the 1960s; notably **Cream**, the **Jimi Hendrix Experience**, and **Black Sabbath**" (Friesen i Epstein 1994: 3)

Tan vàlida com l'anterior pot considerar-se una altra categòrica afirmació que, tanmateix, no coincideix en citar cap dels grups abans esmentats:

"**Deep Purple** es responsable, junto a **Led Zeppelin**, del nacimiento del *heavy metal*. Canciones como 'Child in time' o 'Highway star' definieron un estilo que haría agitar las melenas a la tribu más incombustible del rock. Las doce primeras notas de 'Smoke on the water' marcaron a toda una generación y todo aficionado de la época contaba con su ejemplar trillado del *Made in Japan*, el doble en directo más vendido de la historia" (*El País de las Tentaciones* 24/6/94: 10)

Des d'una posició menys rotunda, un periodista musical espanyol, seguidor i bon coneixedor de la història del gènere, presenta el següent dibuix del seus antecedents i orígens:

"La esencia de lo que hoy llamamos *heavy metal* se formó a través de un relativamente largo proceso de gestación, cuyo resultado final fue la reunión de un conjunto de tendencias musicales, sonidos y actitudes bajo un mismo molde musical en un momento de la evolución del rock como nueva cultura juvenil. Así pues los orígenes del *heavy metal* están en los orígenes de la propia historia del rock, si se quiere sólo como potencialidad, pero de manera muy clara, tanto musical como socialmente" (Muniesa 1993: 12)

Tot i això, el mateix autor no pot evitar definir-se en una opció tan concreta com les anteriors quan relata la història:

"Intentando ser lo más objetivo posible, se puede decir que de las grandes bandas británicas de *hard rock* es de donde salió la esencia, el carácter, la influencia de mayor peso para todos los grupos de *heavy metal* que nacerá después. Y de entre ellas la más grande de todas fue, incuestionablemente, **Led Zeppelin**. (...) Ya desde su primer disco **Led Zeppelin** empezaron haciendo auténtico *hard rock*, pero desde una perspectiva muy personal, incorporando elementos del folk, del *acid rock* californiano y una muy peculiar concepción del *blues*. En ellos se producía una química verdaderamente especial, capaz de desembocar en momentos de una sensibilidad lírica inigualable como inmediatamente después de descargar rock a un volumen i con una fuerza impresionantes" (Muniesa 1993: 26)



Sembla evident que la rellevància d'aquestes discussions no rau tant en el seu contingut com en la seva mera existència. Cal tenir present que entre els seguidors de la música *heavy*, la valoració del coneixement musical no passa pel domini instrumental o per la capacitat de reconèixer estructures sonores. Per ésser reconegut com un "expert" en música *heavy* cal tenir un coneixement quantitativament important i vast de la història, dels components i vicissituds dels grups musicals, i de la seva discografia:

"Mira, entre él y yo, tú quien dirías que es más *heavy*? Yo, verdad? Y sólo porque llevo el pelo largo y voy vestido así. Pero este hombre sabe mucho más de *heavy* que yo. O sea, es más técnico. Sabe más nombres, más grupos. Y yo en cambio... a mi me ven con éste y dicen: 'mira, un *heavy* con un pavo normal', sabes? Y en cambio él sabe mucho más de música, técnicamente, que yo" (Beli, II.7/3)

"Hay muchos tíos que tú los ves *heavies* y te pones a hablar con ellos y no tienen ni puta idea de música. Llevan un parche con un grupo del que han escuchado dos discos. Y a lo mejor el grupo tiene veinte y ni los conocen. Para ser *heavy* hay que conocer la música, los grupos... si no, lo que eres es un 'pringao'" (Jordi, II.5/3)

A més, el públic del *heavy* s'autodefineix com un públic molt fidel, que segueix els grups i la música des dels seus inicis, i per tant el coneixement de les bandes pioneres és un element important per demostrar que no t'has incorporat amb els darrers grups que han sortit, i has fet un seguiment des del principi:

"Los *heavies* se gastan un montón de pelas en música. Es que es una cosa muy fuerte. Es un rollo que te mueve a buscarte la vida para poder comprarte el último de Van Halen o el primero de todos de los Aerosmith. Es una música que te mueve a hacerlo. Y es que el *heavy* es un público muy fiel: con el *heavy* empiezas de pequeño escuchando a los grupos del principio, a los **Maiden** y cosas así; y poco a poco vas creciendo y vas escuchando cosas con más fundamento musical" (Pepe, II.8/3)

Així, les disputes sobre els matisos d'un determinat tema o d'un grup passen a ser elements trascendents per discernir el grau de coneixement que es té sobre el fet musical. A més, qualsevol acotació del *heavy metal* té sentit en tant que consolida la pròpia història, i la seva principal funció no serà tant decriure o delimitar amb "rigor històric" un cert període musical sinó consolidar la mateixa narrativa històrica per dotar-la d'una coherència que la faci comunicable i permeti compartir-la. Aquest fet no invalida en absolut la seva importància, puix que aquest tipus de discursos juguen un paper molt important tant en la vida dels seguidors, com en les estratègies de definició dels grups musicals, o en el funcionament de la indústria discogràfica. D'altra banda, aquests i altres relats similars no són exclusius del *heavy*: qualsevol camp musical que vulgui acotar-se i ser mereixedor d'una denominació pròpia, necessita justificar les seves diferències envers tots els gèneres pre-existents, i els relats que en resulten són essencials per contribuir a situar aquesta música en el seu context, tant històric com sincrònic.

### **3. 2. DEFINICIÓ DELS TRES CARACTERÍSTICS**

Una dinàmica molt similar a la dels relats històrics, acompanya les definicions en les quals s'enumeren les característiques que des de diverses perspectives resumiran

els trets musicals més representatius del *heavy metal*. Els paràgrafs següents reproduïxen les delimitacions del gènere que s'ofereixen en un article sociològic, una història general del rock i una història del *heavy* <sup>45</sup> :

"*Heavy metal* music is distinguishable from other forms of rock music by its reliance on *heavily distorted electric-guitar*, based minor key song structures and the *absence of the use of keyboards*. *Heavy metal* is *extremely loud, relatively simplistic*, and generally associatd with the alleged delinquent, or worse, behavior of its fans" (Friesen i Epstein 1994: 3)

"Los primeros años de la década [de los setenta] están marcados especialmente por el éxito del llamado *hard-rock* o *heavy metal*: o sea, el rock endurecido con una *potente base rítmica* de bajo y batería, *guitarras endiabladas* y el acompañamiento de unos teclados de resonancias sinfónicas. Paradigma del *hard-rock* son dos grupos que ya habían iniciado su andadura a finales de los sesenta: *Led Zeppelin* y *Deep Purple*" (Moya 1994: 29)

"Con *heavy metal* se alude a un *sonido duro, denso, pesado*. Y se subraya, sobre la fuerza y la intencionalidad del ritmo, lo potente y hasta lo reiterativo de su efecto psicológico continuado. Es una radicalización musical que surge dentro del rock. En poco tiempo esa vía dura, protagonizada inicialmente por las guitarras, entrañará una estética y un tono distintivos, singulares.[...] *Heavy metal* nació como una definición de *música potente, dura, progresiva*" (Satué 1992: 15,17)

El grau de precisió en l'anàlisi d'aquests trets característics dependrà també de la perspectiva. Un text musicològic sentència:

"The *Heavy Metal* style, frequently based in the chord structures of boogie blues, but retaining from psychedelia an emphasis on *technological effect* and *instrumental virtuosity*. A number of characteristics of rock group formats and

---

<sup>45</sup> Els subratllats de les cites que segueixen són meus

performance styles in the late 1960s were important in the transition into Heavy Metal: *the cult of the lead guitarist, the 'power trio' and other indices of the emphasis on virtuosity, the 'supergroup' phenomena, and the importance in performance of extended solo playing and a disregard for the temporal limits of the pop song*" (Straw 1984: 106-107)

I una crítica musical sobre un grup concret, publicada a un periòdic:

"Def Leppard constitueix un d'aquells exemples de gran banda de rock dur, còmodament instal·lada en el mercat nord-americà, que es pot permetre el luxe de passar-se una bona colla d'anys sense publicar cap disc i alhora capaç de fer *monstruoses i espectaculars gires* arreu del món. [...] Def Leppard fan rock dur, però sense extremismes; són *excel·lents instrumentistes* i en tot moment saben executar a la perfecció els mecanismes del rock: ara una peça ràpida i contundent, després una gran balada plena de sentiment i amb *una guitarra com manen les lleis del heavy...*i tot recolzat en un *volum consistent*. La combinació perfecta per arribar a un públic heterogeni, tant als joves com als adults" (*Gaceta Universitaria* 17/5/93: 36)

Entre els seguidors hi ha evidentment un coneixement dels trets característics, però aquest és sovint implícit i pràcticament sempre es verbalitza de manera referencial, associant determinades idees o sonoritats a exemples concrets:

"Jo no et sé explicar com sona el *heavy*. Pero quan el sento sí. Et puc dir de seguida: *pues això és heavy, o no ho és*. No sé, és com reconèixer *algo* que saps però que és difícil d'explicar a un altre" (Cèlia, I.11/3)

"El *heavy* para reconocerlo tienes que escucharlo y lo sabes. Si escuchas a **Judas Priest** pues ya ves que es *intenso, más pesado*. Así sabes: **Judas Priest** es *heavy*. Si escuchas **AC/DC**, por ejemplo, pues es *hard rock* porque es *más rock and roll*. El *heavy* además también tiene que *ser fatalista, y fantasioso*. Aunque hay grupos como **Whitesnake** que son otro rollo y sus letras sólo hablan de sexo" (Franscesc, II.1/2)

Una altra via que també pot contribuir a delimitar els trets característics del

*heavy metal* és l'observació de les perspectives negatives, és a dir, aquelles crítiques realitzades per no-seguidors o detractors del heavy en les quals es fa èmfasi en els trets que impedeixen qualificar com "heavy" un grup o un tema determinats, o que en destaquen els seus aspectes rebutjables:

"A veintitantos años de su aparición, se hace difícil catalogar todos los disfraces adoptados por el rock: folk-rock, country-rock, rock sinfónico, rock espacial, jazz-rock y otras muchas clasificaciones. Pero las formas que mejor representan la experiencia de la vida urbana de un altísimo porcentaje de los jóvenes son aquellas que acentúan los elementos tradicionales del rock: *volumen, ritmo pesado, agresividad, tensión, impacto, rebelión, sexo, desafío, identificación entre músicos y público...* Durante los últimos años, han sido las apisonadoras del *heavy metal* las que haciendo uso de todos estos ingredientes han conseguido reflejar los ritmos bestiales de la ciudad. No obstante, como los dinosaurios prehistóricos, estos grupos van camino de convertirse en armatostes obsoletos. Los abusos de decibelios, los efectos audiovisuales gratuitos, las tendencias al gigantismo, la explotación de fórmulas hasta la saciedad y otros vicios menores han recortado su efectividad" (Manrique 1977: 35)

"La banda, un cuarteto básico con guitarra-cantante, despachó un concierto brillante, *escupiendo con virulencia su papilla sonora* a medio camino entre el *thrash* i el *hardcore*. De hecho, bien podría decirse que *Machine Head* practica un hipotético *thrash* de garage, un *rock intempestuoso que se basa en un chirriante trabajo de guitarras*. Por encima de ella, la voz cavernosa de Robb Flynn puso el remate a una música ante cuya audición sólo había dos opciones realistas: marchar o subir al escenario en pos de una zambullida" (crítica publicada a *El País* 16/5/95: 48)

"*Joe Satriani* es incontestablemente uno de los grandes maestros del rock duro actual y en Zeleste lo demostró ampliamente con un recital impecable e impactante. (...) Una *sonorización muy buena, aunque algo elevada de volumen* (los cánones del *hard rock* así lo exigen aunque los oídos sufran), y un escenario despojado de cualquier banalidad decorativa envolvieron la guitarra del 'mago' *Satriani*. Hablar de *heavy metal* en este caso está lejos de la verdad: ni la música ni las formas escénicas de *Satriani* encajan con esa estética. El suyo es rock puro y duro del más clásico, en el que no caben ni la *grandilocuencia*, ni el *exhibicionismo*, ni los *tics y clichés del heavy al uso*. Ya de entrada su presencia

escènica (pelo recogido, camiseta roja, pantalones a cuadros) no es la de un músico *heavy*, y su rock tampoco. La utilización de teclados o la práctica ausencia de voz servirían para marcar esta distinción, pero la diferencia real está en su guitarra: diáfana, penetrante, original, repleta de ideas y en todo momento refrescante. Satriani es un virtuoso, pero nunca se excede, ni siquiera en las carreras más desbocadas su guitarrero cede ante el exhibicionismo gratuito que le proporcionaría el aplauso fácil" (crítica publicada a *El País* 16/3/93: 39)

"Accept va començar la seva carrera amb un so que bevia de clàssics del *hard rock* com *Black Sabbath* o *AC/DC* però amb la contundència de la *New Wave Of British Heavy Metal*. A diferència d'altres grups alemanys com *Scorpions*, ells van saber *mantenir l'agressivitat*, tot i que en alguns moments van deixar-se portar massa per una influència de la música clàssica que els feia perdre energia" (presentació d'un concert publicada a *Gaceta Universitaria* 24/5/93: 20)

En resum, trobem un seguit de trets musicals característics, els quals semblen definir la música *heavy* a partir d'un patró que comprèn:

- un so dens, dur, potent, que es materialitza en un volum extremadament sorollós i consistent, responent a un ideal d'energia que es desprèn de la música i abasta tota l'estètica
- un ritme pesat, contundent i reiteratiu que es busca reforçar un caràcter agressiu i transgressor, tens, impactant, desafiant.
- amb una instrumentació basada en guitarres elèctriques distorsionades i sense presència de teclats, caracteritzat per un virtuosisme que llinda amb l'exhibicionisme
- amb una harmonia senzilla, de textures denses, que busca un efecte dramàtic emprant tonalitats i escales menors
- unes formes relativament simplistes, que exploten clixés sovint reiteratius i on destaquen els solos de guitarra.

Tanmateix, aquestes característiques generals es dedueixen d'un nivell

d'observació molt elemental, i tot i ser reconegudes com un canon comú que defineix el conjunt del *heavy metal*, poden arribar a ser menys trascendents per als seguidors que les diferències que s'elaboraran i que prendran valor distintiu en forma de subgèneres. Si partim de les consideracions dels seus seguidors, serà difícil establir un corpus determinat de grups o temes que abastin el *heavy* com a gènere musical i que ens permetin definir-lo: entre tota l'oferta de grups propers a l'estètica *metàl·lica*, a un seguidor li agradaran aquells que "connectin" amb la seva sensibilitat o els seus gustos, aquells que produeixin una música capaç d'adquirir significats profunds i rellevants en la seva vida, representant una referència vital important. Aquest fet es dona fins al punt que la valoració dels grups que es faci individualment situarà les diferents propostes musicals dins o fora del conjunt, fet que difumina encara més les borroses fronteres del gènere. Les contradiccions en catalogar un o altre grups com a *heavy* o *no-heavy* han estat una constant a totes les converses i entrevistes mantingudes amb seguidors i músics, al llarg de les qual cadascú definia i delimitava el gènere segons criteris molt personals i rarament explícits:

"A mí el *heavy* me gusta todo. Pero el *thrash* no. El *thrash* ya no es *heavy*. Es otra cosa" (Agustín, II.17/4)

"De *heavy* hay de muchas ramas: *thrash metal*, *heavy blues*, *death*... porque el *heavy* no es algo uniforme. Lo que pasa es que dentro del *heavy* hay de muchos tipos" (José, V.28/5)

"Yo todas esas catalogaciones ni me las miro. Dicen que los Pantera hacen *power-metal*, pero puede considerarse tranquilamente *heavy*. Hay algo ahí que te dice que eso es *heavy*, porque suena así" (Javi, II.30/6)

"Per mi el més important és l'harmonia. Jo de seguida identifico un grup *heavy* per l'harmonia. Això sí, ha de ser un bon grup. I d'aquí no en trobaràs cap. Aquí

no es fa bon *heavy* perquè els músics no estan ben preparats. Si un grup *heavy* és bo, ho notes per les progressions harmòniques que fan: són molt característiques" (Josep M<sup>a</sup>, V.19/4)

Algú podria estar temptat de llegir aquestes contradiccions com el resultat d'una apropiació desdibuixada que els seguidors catalans fan d'uns cànons elaborats i importats des de països anglosaxons, però la mateixa observació en escenes nord-americanes i britàniques semblen indicar que aquest és un tret generalitzat:

"*Heavy metal* is a term that is constantly debated and contested, primarily among fans but also in dialogue with musicians, commercial marketing strategists, and outside critics and censors. Debates over which bands, songs, sounds, and sights get to count as *heavy metal* provide occasions for contesting musical and social prestige. "That's not *heavy metal*" is the most damning music criticism a fan can inflict, for that genre name has great prestige among fans" (Walser 1993a: 4)

Per tant, la delimitació del gènere musical dependrà en gran mesura de la perspectiva des de la qual s'observi: un seguidor el definirà considerant bàsicament els seus gustos personals, el seu grau d'implicació amb la música, etc. Una revista especialitzada tendirà a una definició inclusiva que abasti el nombre més gran d'estètiques similars, per tal d'arribar, en el marc de la seva especialització, al major nombre de lectors potencials. La indústria discogràfica tendirà a determinar subgèneres molt específics emmarcats dins la *música metàl·lica* com una proposta estètica global, per tal d'ordenar el més concretament possible les ofertes musicals i les propostes innovadores que puguin anar sorgint. De la mateixa manera, i donat que no és un fenomen estàtic sinó una proposta dinàmica i canviant, les definicions que trobem descriuran els trets característics d'un moment de la seva evolució: el so de les bandes



que es desmarcaren del rock dur dels setanta per consolidar una nova proposta, el so clàssic de la seva evolució als anys vuitanta, el so actual dels grups que recullen aquest llegat i el fonen amb altres propostes, etc. Per tant, no podem delimitar els trets característics del *heavy metal* en base a un consens entre els seguidors o músics.

Com alternativa, la delimitació de l'objecte d'anàlisi d'aquest treball es referirà al *heavy metal* com un conjunt que engloba diverses propostes musicals convergents en l'horitzó d'expectatives que s'articula entorn als fonaments de l'estètica *metà·lica*.

### 3. 3. FONAMENTS DE L'ESTÈTICA *METÀ·LICA*

Dels diferents trets que sustenten la base ideacional del *heavy metal*, trobem algunes idees que tenen una significació molt més rellevant que la resta, i que ens proporcionen la clau per interpretar bona part de la sonoritat d'aquest gènere. Si abans he definit la *música metà·lica* com un "horitzó d'expectatives", aquestes expectatives s'ordenen entorn a tres idees-clau de la seva estètica:

- la potència, entesa com poder i energia,
- la transgressió formal,
- el virtuosisme

Al llarg de l'anàlisi dels elements musicals i extra-musicals característics del

*heavy metal*, aquestes tres idees actuaran com a fil argumental de la interpretació estètica. Perquè si bé és cert que l'anàlisi musical ens proporciona una informació molt valuosa sobre la morfologia i les característiques específiques d'un gènere determinat, aquesta informació per si sola no bastarà per entendre un fenomen musical en tota la seva extensió. Quan parlem del significat d'una música, ho fem perquè podem establir un nexe d'identitat entre aquesta i una categoria cognitiva d'ordre social (Martí 1995: 7). Així, per entendre l'expressió dels components sonors que s'exposen a l'anàlisi que segueix, llegiré la sonoritat *heavy* a partir dels principals valors estètics i categories que es desprenen del seu discurs.

### **Potència o energia**

La idea de potència que sustenta el discurs musical *heavy* constitueix un dels principals elements definitoris del seu codi sonor. Ja hem vist que quan un seguidor de la música *heavy* compara aquest amb altres músiques, sempre en destaca qualitats semblants: el *heavy* és "molt més intens", "més pesat", té un so "molt potent, molt poderós". Energia, *canya*, intensitat, música pesada, so dens, etc. són qualitats que recorren les definicions del gènere, les preferències en quant a grups i èpoques, l'evolució musical dels intèrprets, i en general, qualsevol referent ordenador. A més, aquest idea amara bona part de l'ideari i de l'estètica *heavy*: el poder que emana de mons tenebrosos en forma d'akelarres i morts vivents és una constant en la iconografia dels discs, dels concerts i del vestuari; la potència com a fil argumental de les històries que

rendeixen culte a la carretera, a les motocicletes o a la velocitat; o el poder de la pròpia llibertat, de la insubmissió a les normes de control social, que duen els seus seguidors a deixar-se créixer els cabells o a postures obertament anti-militaristes.

La principal materialització d'aquesta idea en la música, la trobem en l'ús constant d'un volum d'emissió fortíssim com principal medi sonor per a la realització física d'aquesta potència que es vol transmetre. Tanmateix aquest fort volum no és un tret exclusiu del *heavy metal*, i cal llegir-lo en el context actual de consum musical amb finalitats lúdiques, especialment pel que fa a les músiques destinades a un públic jove. Quan considero el volum com un tret definitori de la música *metàl·lica* no ho determino per la seva exclusivitat d'ús, sinó per l'especial significació que aquí adopta: a diferència de la condició circumstancial que el volum pot adquirir en altres estètiques, la potència sonora en el llenguatge *heavy* és un element *sine qua non*, un paràmetre clarament significat com a valor estètic, sense el qual el so perd bona part de la seva raó de ser.

### **Transgressió**

Gran part de l'èxit d'aquesta música i d'aquesta estètica entre els seus seguidors ve donada pels implícits de transgressió que comporta i la forma com són presentats: es transgredeixen les lleis fumant drogues o no pagant els transports públics; es transgredeix la moral religiosa amb provocadors discursos de l'anti-crist i imatges de cementiris profanats; es transgredeixen les normes d'una correcta conducta social amb gests obscens i comportaments obertament masclistes...

Una bona part d'aquesta actitud de transgressió que trobem en el *heavy* i en els seus seguidors es basa en una imatge marginal: si observem alguns dels mitjans de distribució i producció, el tipus de consum que genera i els trets típics de la seva sonoritat, podríem concloure, erròniament, que el *heavy metal* és una música marginal. Així, la música pot convertir-se en la guia d'un *modus vivendi* que implica, en determinats casos, un compromís que va més enllà dels moments d'oci. Els seus valors musicals -allò que determina què és el que serà musical i quin serà considerat com un producte de qualitat- no coincideixen amb el que la majoria de la societat considera vàlids o correctes: el seu volum és excessiu, el so distorsionat i frenètic, es canta a crits i les actituds i el vestuari de músics i seguidors són desagradables i agressius, quan no ridículs.

De tots aquests elements, però, potser el que més allunya a gran part del públic potencial és la imatge agressiva i sanguinolenta de la seva estètica, la qual poc o no-res té a veure amb el comportament real dels músics o del seu públic. L'agressivitat no respon a cap ideari d'apologia de la violència, sinó a una intenció de provocació transgressora que apareixerà a diversos aspectes de la proposta *heavy*: en el vestuari, en els gests, en les escenografies, etc.

La transgressió es basa també en un discurs inconformista i rebel, que constitueix un eix fonamental de la imatge i, sobretot, les pautes de conducta entre músics i seguidors. Òbviament, la rebel·lia com a forma de vida associada a la música no és una invenció del *heavy*, però en aquest es recrea la idea duent-la a la seva màxima expressió. El desordre i l'autodestrucció és un tret recollit d'un discurs ja clàssic en el

rock entorn al qual s'han creat veritables mites:

"El mito-robot del *rock and roll* debe morir joven, a ser posible por culpa de las drogas o de un carácter depresivo y rebelde que desemboca inevitablemente en suicidio. Desde Jimi Hendrix a Kurt Cobain pasando por Janis Joplin o Jim Morrison, la historia del rock está plagada de héroes desaparecidos en combate. Pero el sacrificio que se les exige a los rockeros es demasiado elevado. Por ello, la inteligente industria del rock ha creado una especie de segunda división mitómana, cada vez más concurrida, en la que figuran aquellos artistas que casi mueren. Bebieron como cosacos, tomaron todas las drogas del mundo, fueron detenidos por la policía, armaron broncas en hoteles y aeropuertos, estuvieron cerca de enormes precipicios, pero, a pesar de todo, sobrevivieron. Los que nunca se van a comer un quiqui, en cambio, son los rockeros abstemios, limpios, sin pasado salvaje de borracheras, amantes de las puestas de sol, de los animales y del agua con gas, por muy buenos que sean. Como la mujer del César, la estrella del *rock and roll* no sólo debe serlo, sino, además, parecerlo" (Pàmies 1995: 2)

Aquesta imatge arriba a negar als grups de *heavy* qualsevol signe que trenqui amb la idea estereotipada que s'ha forjat. En la crítica d'un concert de Van Halen, grup clàssic de *heavy metal*, un periodista (des)qualificava la seva proposta musical a partir de tòpics similars:

"La expresión de su música conectaba con el rock duro, pero la aureola de chispa, humor y vitalismo les alejaba de la sequedad del *heavy metal*" (*El País de las Tentaciones* 9.6.95: 23)

En qualsevol cas, l'estereotipus que tan sovint s'associa als grups metàl·lics no només no és cert en moltes bandes de *heavy*, sinó que progressivament el mateix discurs deixa de ser vigent entre els seus seguidors. Lluís Hidalgo fa un retrat perfecte d'aquesta evolució a la seva crítica del darrer concert de *Paradise Lost* a Barcelona:

"Hace unos años, un grupo de *heavy* podía ser considerado un nido de vicios y conductas disipadas. Es la poética asociada al *rock and roll*. Pero, como ya avisó Dylan hace años, los tiempos están cambiando. El cuadro era así: cinco músicos

en una escena dominada per llums que evocaben el apocalipsis, cinc músics cabeceant i aireant les seues melenes, mostrant tatuatges suficients per cobrir la pista de un portavions i vociferant cançons de fi de mil·lenni. Per bé que, el més tatuat d'ells és vegetarian, només contacta amb l'alcohol quan se cura una ferida i porta, com el rest dels seus companys, una vida aliena al trasiego que se suposa a una banda de permanent gira: era **Paradise Lost**" (*El País* 10.11.95: 42)

En definitiva, avui dia el *heavy metal* es condueix a partir d'una transgressió formal dels canons musical i social, que tanmateix aconsegueix oferir una imatge marginal i agressiva, tot i que constitueix un fenomen multitudinari i molt excepcionalment desemboca en actituds anti-socials o violentes.

### **Virtuosisme**

El virtuosisme és una altra de les principals cartes de presentació del *heavy metal* i una de les característiques que més l'allunya de propostes musicals properes com la música *punk* o el *grunge*, per exemple. El preciosisme característic de les portades dels discs o els mons fantàstics que es recreen a les imatges barroques de monstres mecànics o a les històries que relaten les cançons, responen clarament a aquest ideari allunyat de la simplicitat d'altres formes més clàssiques del rock.

En aquest punt es fa més evident l'autoreferencialitat dels discursos de la música popular (Frith 1987: 146), puix que a diferència d'altres valors que el *heavy metal* sí comparteix amb altres gèneres -com la simplicitat instrumental o els timbres

distorsionats- el virtuosisme instrumental constitueix un tret distintiu de la seva sonoritat. Sobre els solos en el *rock and roll*, un guitarrista expressava la següent opinió:

"Yo no creo que tengas que ser técnicamente extraordinario para tocar buen *rock and roll*. Algunos críticos juzgan a los guitarristas por la técnica que tienen, por su habilidad física lo cual es la hostia, bueno, para tocar algunas de esas piezas tienes que estar haciendo acrobacias, cada dedo en un rollo diferente. El *rock and roll* no tiene por qué ser así, cosas complicadas... no hace falta que sea muy sofisticado para que suene bien" (entrevista amb Cyril Jordan cit. a: Manrique 1977: 19)

Els solos de la primera guitarra esdevenen de seguida objecte d'admiració per als seus seguidors i alhora són el centre de les crítiques dels seus detractors. La identificació del *heavy* amb els solos virtuosístics i la creixent exigència del públic arriba sovint fins al punt de perjudicar el llenguatge instrumental, en fer prevaldre l'habilitat -o exhibició- de l'instrumentista sobre criteris estètics:

"Aquesta gent que són tan virtuoses molesten bastant...Treballen la música per poder exposar la seva virtuositat, en comptes de treballar la música per crear bellesa amb la música. Ells fan una cançó per poder, amb aquesta cançó, demostrar lo bons que són tocant la guitarra... fan sempre una cançó per poder lluir les hores que ells han estat allà tocant a tres-cents per hora" (Xavi, VI.9/3)

"Su puesta en escena deja bastante que desear, especialmente las poses de Chuck y Bobby pegándose esos duelos de guitarra tan y tan clásicos. La verdad es que no sé de qué me quejo, porque continúan siendo los mismos solos que aparecen en los discos, pero es que a mí el rollo de: !Hey nen, viste como burlo en la guitarra, escala enigmática en tono de Do menor!! Qué queréis que os diga, me repatea el estómago!..." (crítica publicada a *Mundo Sonoro* n.13, 11/95: 16)

És així com un element que atrau bona part del públic fidel a les formes més clàssiques del *metal*, simultàniament allunya un altre sector del públic que considera la proposta anquilosada per un excés de virtuosisme instrumental i barroquisme estètic,

convertint aquest tret distintiu en un dels punts més polèmics de l'actual estètica *heavy*.

### 3. 4. ANÀLISI DE LA SONORITAT

L'anàlisi que segueix recull els elements més característics del llenguatge musical *heavy*, definits a partir d'un "tipus ideal" de sonoritat basat en les tres categories fonamentals de la seva base ideacional: la idea de potència o energia, la transgressió i el virtuosisme. Després de determinar els trets més significants del seu llenguatge, he organitzat la descripció dels trets més representatius a partir de la següent ordenació:

- dinàmica
- ritme
- tímbrica i instrumentació
- harmonia i escales
- organització formal

#### 3.4.1. DINÀMICA

"Este disco está hecho para que lo escuches al mayor volumen posible"  
(nota a l'interior del disc *Maldita sea mi suerte* de Los Suaves)

La característica més evident en la sonoritat *heavy* és l'ús constant d'un volum d'emissió fortíssim. Aquest volum, tot i no ser un tret exclusiu sinó un valor comú a



qualsevol tipus de rock dur, arriba en aquesta música a la seva màxima expressió. Per als seguidors del *heavy* el volum és sempre un element positiu, un tret sonor que transmet l'energia, el poder i la sensació de transcendència emblemàtics del so *metàl·lic*.

És evident que el fort volum amb el qual s'interpreta i es reproduceix aquesta música no és un fenomen circumstancial, sinó la manera de dur a la pràctica un ideal de so que desprengui el màxim d'energia possible. Alguns autors, inclús, interpreten aquest volum com un element cabdal per determinar l'estatus del *heavy metal* entre les diverses propostes del rock: donat que el volum potent és un referent positiu en tot l'espectre del rock dur, i el *heavy* és la música que més explota i reivindica aquest recurs, tal qualitat li proporcionaria la condició de discurs musical més poderós sònicament (Walser 1993a: 45).

L'emissió carregada de decibelis no és, però, l'únic recurs per potenciar la sensació de volum. Els músics són molt conscients d'aquests recursos i sovint lamenten no tenir més control sobre la seva producció:

"Intentas exprimir al máximo los instrumentos, darles caña al máximo, pero el volumen no podemos controlarlo. Eso es cosa del técnico de sonido. Según quiera pincharlo. Lo que sí es seguro es que tiene que sonar fuerte y que hay muchos elementos que dan sensación de volumen aunque no lo sean" (Yan, II.25/5)

Els elements que contibueixen a la sensació de volum es basen fonamentalment en el reforç dels registres més greus de l'espectre sonor. Amb aquesta emissió, el so multiplica la seva qualitat d'amplificació, buscant una dimensió el més tàtil i densa possible. Aquest fet té gran efecte sobre la percepció física, car en ambients tancats i

amb condicions d'alta fidelitat en la reproducció, l'oient pot sentir intensament la vibració en el propi cos, provocant una sensació d'immersió en el so.

Els recursos tècnics emprats per reforçar els baixos es concentren, lògicament, a la secció rítmica del conjunt. Aquest poden variar en funció del nivell tècnic i les possibilitats econòmiques del grup, però els fonamentals són la incorporació d'un segon bombo o un doble pedal a la bateria, i un pedal de doble octavació al baix elèctric. També les unitats de reverberació, eco i altres efectes sonors contribueixen en el so resultant, a més de contribuir a expandir i dilatar l'espai sonor.

#### 3.4.2. RITME

El ritme en el *heavy metal* és un dels paràmetres més senzills, donat que la complexitat rítmica no és percebuda com un valor afegit. A diferència del virtuosisme i la complexitat que desprenen sovint els passatges de solo de guitarra, la base rítmica dels temes no elabora gaire variacions i el marc rítmic respon més a una organització simple de la pulsació que a ordenacions mètriques. Tanmateix, el ritme és important en la música *heavy* en tant que representa el primer element en la resposta gestual del cos de l'oient, i un ritme simple -organitzat preferiblement en temps de 4/4- respon més fàcilment a la idea de contundència i energia que reclama l'estètica *heavy*. Així, els trets més característics del ritme en un tema *heavy* seran l'ús de tempos molt accelerats i d'una pulsació contundent.

La velocitat d'ordenació de la regularitat mètrica en tempos ràpids, és un element típicament reconeixible d'aquesta sonoritat, tot i que no és imprescindible. És prou conegut el cas de les "balades *heavies*": temes lents amb textos romàntics que tenen força èxit entre tot tipus de seguidors de la música *heavy*. En aquestes balades, el ritme és lent i pausat, sense que es perdi la sensació de pesantor i contundència definitòries d'aquest so. En conclusió, no serà tant la velocitat com la contundència del ritme allò que definirà el "so *heavy*", tot i l'existència de subgèneres caracteritzats justament per explotar aquest patró de velocitat màxima:

"**Brutal Truth** es *grindcore*, que es ya lo máximo que se puede llegar un grupo de dureza: la batería a cien por hora, los textos asquerosos... Tienes también *speed metal* que es el *heavy metal* pero un poco más rápido, más potente. Y **Slayer**, que es *thrash*, también lo máximo de caña" (Pepe, II.8/3)

La pulsació contundent és un mitjà més efectiu que la pròpia velocitat per transmetre aquesta energia: amb accents mètrics constants, l'agrupació de polsos individuals en un metre sòlid i constant i la repetició dels patrons rítmics senzills, l'oient rep una impressió perfectament clara del metre, sovint reforçada pel ritme harmònic. Sobre aquesta base rítmica contundent jugaran els diferents recursos d'alteració: síncopes, silencis, accelerandos i desviacions rítmiques del vocalista i la guitarra solista, que serviran de contrapunt a la contundència de la pulsació.

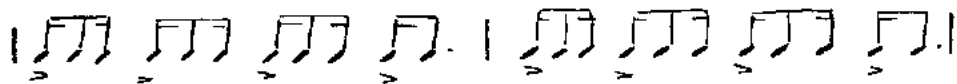
Un exemple de la utilització d'un ritme senzill com a base d'ordenació formal el trobem a la peça "Biotech Is Godzilla" de Sepultura<sup>46</sup>. Basada en una sola cèl·lula

---

<sup>46</sup> Del LP *Chaos A.D.* Roadrunner, 1993

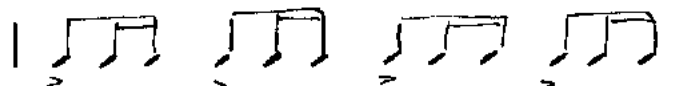
rítmica sincopada, aquest tema s'ordena en funció dels canvis de tempo. Comença amb un patró mètric de dos compassos enunciat per les guitarres soles:

$\text{♩} = 126$



Sobre aquest mateix patró s'incorporen la secció rítmica -baix i bateria- i la veu, amb la primera estrofa del text. Una breu transició sense canvis rítmics en la qual es va repetint el crit "NO!" dóna pas a la tornada. La segona estrofa i la tornada repeteixen l'esquema anterior, i deixen la darrera frase en una breu suspensió sobre la qual es deixa sentir una veu metàl·lica. Tot seguit, el baix enllaça amb la tercera estrofa, que recupera la mateixa cèl·lula de les dues anteriors. El pas de la tercera a la quarta estrofa substitueix la tornada per un solo de guitarra que s'executa en contrast a una base rítmica que s'ha simplificat alternant:

$\text{♩} = 126$



i

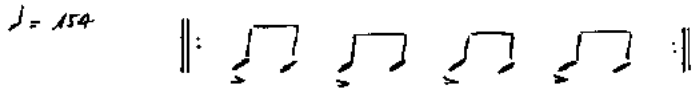
$\text{♩} = 126$



per destacar el contrapunt de la guitarra. Sense transició la quarta estrofa recupera la cèl·lula rítmica i el tempo de les anteriors, per tancar el tema bruscament després de reprendre la tornada sobre el tempo inicial.

Si la contundència de la pulsació és una constant en qualsevol producció del so *metàl·lic*, aquesta arriba al paroxisme en les propostes més radicals dels grups de *hardcore* i *death metal*. Una banda a cavall entre ambdós estils és la britànica *Napalm Death*, i el tema "Unifit Earth" de l'àlbum *Harmony Corruption* és una il·lustració clara

de la contundència elaborada sobre un senzill motiu rítmic:



Aquesta cèl·lula, presentada per les guitarres rítmiques, es manté constant al llarg de les dues primeres estrofes, per aturar-se al final de la segona en una suspensió:



La breu suspensió no fa perdre força al tema, tota vegada que es veu bruscament interrompuda per la represa de la pulsació, ara ja frenètica i desbocada. Les estrofes tercera i quarta es succeeixen sobre aquesta pulsació desaforada per descansar, novament, en una suspensió pràcticament idèntica a l'anterior:



la qual acaba sobre la cinquena estrofa, recuperant la inicial. Després d'una altra breu suspensió, el tema reprendrà la pulsació frenètica anterior per acabar bruscament en un tall sec de la pulsació rítmica reforçat per un so de canonada.

### 3.4.3. TÍMBRICA I INSTRUMENTACIÓ

Ensems al volum, la distorsió és el principal element que defineix la sonoritat del *heavy metal*. Aquesta distorsió, tot i aparèixer en diversos registres de la instrumentació, és especialment característica a les guitarres, i constitueix un dels trets més emblemàtics del so *metàl·lic*. Aquesta distorsió no busca una textura bruta i rugosa del so, com trobem per exemple en la música *punk*, sinó que resulta d'execucions

estricteament controlades. La distorsió tímbrica en *el heavy metal* és un fenomen intencional, amb una forta càrrega de significació discursiva en tant que transgressió dels valors tradicionalment acceptats com a models sonors. El llenguatge musical *heavy* recrea un univers estètic radicalment oposat al model clàssic del pop: una música de preeminència melòdica, amb varietat de dinàmiques, amb un perfil de veu impostat i nítid, amb preeminència de la veu sobre la resta d'instruments, amb un volum suficient i no-excessiu. Així, la distorsió que trobarem present al llarg de tot l'espectre sonor serà una transgressió activa, carregada de significat i íntimament lligada al discurs ideacional d'aquesta música.

La sonoritat *heavy* s'organitza en un repertori d'instruments molt limitat, però alhora amb una gran sofisticació de recursos tècnics de distorsió i amplificació. L'estàndard d'instrumental està format per dues seccions clarament diferenciades: una secció melòdica que comprèn la veu i la guitarra -o guitarres- elèctriques; i una secció rítmica formada per baix elèctric i bateria. No hi ha cap altre instrument que formi part del codi habitual, però es poden trobar teclats, petites percussions, i efectes sonors de tot tipus (explosions, campanes, canonades, trons, etc.) amb els quals, es complementa la instrumentació. Aquests timbres són, per norma general, elements secundaris, però determinats subgèneres els han incorporat regularment a la seva instrumentació, com els grups de *death* o *gothic metal*, els quals inclouen sovint teclat per crear ambients densos i tenebrosos.

Els avenços tecnològics constitueixen un altre element clau del conjunt instrumental, i són part indisociable de l'evolució del *heavy*. La progressiva millora dels

recursos tècnics ha permès les manipulacions tímbriques i les emissions cada vegada més potents, mantenint un control absolut de la distorsió. Aquests recursos tècnics permeten aconseguir sonoritats molt denses i efectes de manipulació temporal ideals per reforçar les atmosferes carregades i fantàstiques que es busquen en el *heavy metal*.

Analitzant cada element del conjunt instrumental, observem com cadascún d'ells canalitza aquesta distorsió potencial a través de recursos propis i característics.

### Guitarres elèctriques

En un grup *heavy* trobem normalment dues guitarres elèctriques distorsionades, una solista i una altra amb funció rítmica, tot i que alguns grups concentren les funcions d'ambdues en un sol instrument i instrumentista. Els instruments en si no presenten diferències morfològiques ni tècniques i la diferència essencial entre ambdues guitarres és l'exigència tècnica i la rellevància dels papers en la interpretació. Mentre la guitarra rítmica aferma la base harmònica i rítmica, recreant les progressions bàsiques d'acords, la guitarra solista sustenta bona part del discurs musical i canalitza les funcions de lideratge amb l'execució de *riffs* i solos. Al següent fragment del tema "Leper Messiah" de James Hetfield i Lars Ulrich, s'observen ambdues funcions perfectament diferenciades:

The image shows a musical score for the song "Leper Messiah" by Metallica. It features two guitar parts. The top staff, labeled "Vx.", is a melodic line with lyrics: "Witch - er - y... weak - en - ing... sees the sheep are gath - er - ing...". Above this staff are markings "A02", "es", "es", "es", and "A5". The bottom staff, labeled "Gtr. 3", is a distorted, rhythmic accompaniment consisting of a series of chords and single notes.

Anàlisi musical

1. 6

Vx. ES DS AS BS

Set the trap, hyp - no - tize, now you fol - low.

Gr. 3

[E] [F] [G] [A]

Gr. 1

Gr. 3

[E] (Bva) [D] AS BS

Gr. 1

Gr. 3

[E] (Bva) [F] [G] [A]

Gr. 1

wah-wah

Gr. 3

Detailed description: This is a musical score for guitar and voice. It consists of four systems of staves. The first system shows the vocal line (Vx.) with lyrics and four guitar staves (Gr. 1, 2, 3, 4). The second system continues the guitar parts with tablature. The third system includes a 'wah-wah' effect in the vocal line. The fourth system continues the guitar parts. Chord diagrams are provided above the guitar staves, and the piece concludes with a double bar line.



The image displays a musical score for guitar and voice, organized into three systems. Each system consists of a lead guitar (Gtr. 1) and a rhythm guitar (Gtr. 3) part. The first system covers measures 92 to 101, with a lead guitar melody and a rhythm guitar accompaniment. The second system, starting at measure 102, features a rhythm guitar part playing a series of power chords (E5, F5, G5, A5) while the lead guitar continues its melodic line. The third system, starting at measure 110, continues this pattern, with the rhythm guitar providing a steady percussive accompaniment for the lead guitar's melodic line.

En iniciar-se la cinquena estrofa de la cançó (compàs 102), la guitarra rítmica marca la pulsació amb un so percussiu que s'aconsegueix esmorteïnt les cordes amb la mà esquerra, i alterna una progressió de *power chords* en moviment paral·lel, sobre la qual evoluciona la melodia. L'alternança en el lideratge de la veu i la primera guitarra es fa evident a partir del compàs 110, quan la guitarra irromp just en acabar el passatge

cantat, rellevant-la en el protagonisme. La guitarra rítmica, en canvi, exerceix al llarg de tot el fragment un paper constant, que passa a ser fonamentalment harmònic quan en acabar el solo, la primera guitarra simplifica la seva línia melòdica (compassos 126 i ss.)<sup>47</sup>.

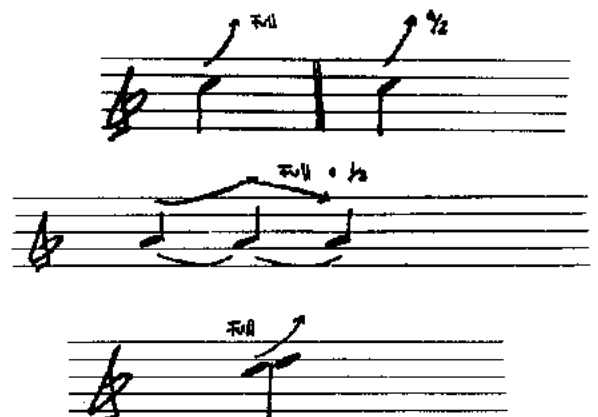
En la part solista, la distorsió tímbrica sempre està íntimament relacionada amb el virtuosisme guitarrístic, puix que el so molt sensible d'aquestes guitarres i la distorsió dificulta enormement el seu control, convertint-les en un instrument assequible a pocs músics. Aquestes guitarres tenen un seguit de recursos tècnics, més o menys estandaritzats, per manipular el timbre, que han esdevingut típics del seu llenguatge musical. Al marge dels clàssics trinos i trémolos de pua, els recursos més emprats per enriquir les línies melòdiques són els següents:

1.- *Bend*. Efecte consistent en fer lliscar la nota polsada a tons o semitons conjunts. Els principals tipus de *bends*, amb la grafia corresponent són:

- *Bend normal*: polsar la nota i pujar-la un to (dos trasts) o un semitò (un trast)

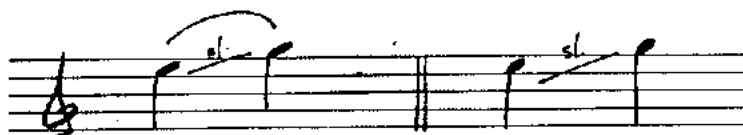
- *Bend i relaxar*: després d'executar el *bend*, es relaxa i retorna a la nota original (només es polsa la primera d'elles)

- *Bend uníson*: es polsen dues notes simultàniament i s'efectua un *bend* sobre la inferior arrossegant-la fins coincidir amb la superior



<sup>47</sup> *Metallica Rock Score*. © 1993 Wise Publications, London: 35-39

2.- *Slides*. Polsar la primera nota i passar fent un glissando amb la mà esquerra fins a la posició de la segona, que pot polsar-se o no:



3.- *Hammer-On*. Polsar la nota més greu i fer sonar a continuació la més aguda amb un altre dit, pressionant la corda sobre el traste però sense arribar a polsar-la.



4.- *Pull-Off*. Similar a l'anterior, consisteix en en col·locar ambdós dits sobre les notes que han de sonar i polsar únicament la primera, per després retirar el dit i deixar sonar la nota més greu sense polsar-la.



Tanmateix, hi ha tres recursos més que destaquen per la seva representativitat i per donar al toc una personalitat indiscutiblement "heavy": la tècnica del *palm muting*, el *tapping* i l'ús peculiar de la palanca de trémolo.

El *palm muting* és un dels elements més bàsics i característics de l'articulació d'un so rítmic *heavy*. Consisteix a tocar esmorteint o "tapant" la vibració de les cordes, fent que el costat extern de la mà dreta descansi sobre el pont. El ritme característic del *heavy* s'aconsegueix esmorteint les notes no accentuades, destacant així les que si ho estan i que s'executen sense *muting*. Aquest recurs augmenta la sensació de contrast entre els dos tipus de so, i controla l'articulació i la netedat d'aquest evitant l'emissió simultània de dos tons distorsionats.

El *tapping* és un recurs tècnic que alterna diverses formes de toc, generalment

*pull-offs* (a ambdues mans) i *hammer-ons* (a la mà esquerra) amb els *taps*, creant passatges de gran complexitat interpretativa. El *tap* s'aconsegueix donant un cop sec amb els dits de la mà esquerra sobre una de les cordes, pressionada sobre el diapassó amb dits de la mà dreta i proporciona l'efecte d'un so lleugerament percussiu, molt característic en les frases de solo<sup>48</sup>.

La palanca de trémolo és un mecanisme incorporat al costat del pont, d'ús habitual entre els guitarristes de rock i jazz. Aquest mecanisme acciona un joc de destensat de tot el cordatge de la guitarra, augmentant així la fluctuació dels tons i la sensació de distorsió. La peculiaritat de la palanca en les guitarres *heavies* rau en la variació d'usos i en la freqüència amb què s'empra. L'ús de la palanca és omnipresent als solos de guitarra, on s'alternen els efectes de vibrato, els canvis de to (sobretot en intervals descendents) i els *dives* (caigudes lliures de to), tots ells resultants de la manipulació del mateix mecanisme.

L'exemple que segueix és un exercici didàctic emprat sovint a les classes de guitarra *heavy* per practicar la tècnica de *palm muting* (compàs 11 i ss.) i els diferents usos de la palanca de trémolo (compassos 32-38 i 60-72)<sup>49</sup>:

---

<sup>48</sup> El *tapping* s'associa especialment als solos del guitarrista Eddie Van Halen. Cfr. una completa anàlisi de la seva interpretació a: Robert Walser. *op. cit.* 1992: 271-277

<sup>49</sup> Exercici reproduït a: Jon Chappell. *Método de guitarra heavy metal. Nivel 2*. Barcelona: Music Distribución. 1993: 49-53.



A5

Musical notation system 1 (measures 20-23):

Chords: G5, D5, A5, G5, D5, A5, G5, D5

Musical notation system 2 (measures 24-27):

Technique: *slide de púa*

Musical notation system 3 (measures 28-32):

Section: Solo de Guitarra

Chords: A5, G5, D5, A5, G5, D5

Musical notation system 4 (measures 33-36):

Technique: *palanca de trémolo*

Musical notation system 5 (measures 37-40):

Instruction: \*Tirar arriba la palanca.

Chords: A5, G5, D5, A5







## Veu

En els timbres i l'ús de la veu que caracteritzen els cantants *heavies* hi ha també elements de distorsió que contribueixen a crear l'efecte que he descrit per a la resta de la instrumentació. En tot el repertori es troben timbres i estils de cant molt diversos, depenent del tipus de *heavy*, de les qualitats i personalitat del cantant i de la proposta global dels grups. Tanmateix, tots els cantants responen a una intenció comuna: la recerca de la màxima expressivitat i potencia sonora. Per aconseguir-ho es valen de recursos de distorsió -vibratos molt amples, emissions guturals, etc.- i timbres estripats i rugosos. A diferència del tractament de la veu que trobem en altres formes de rock, en el *heavy metal* la veu no representa un instrument privilegiat, sinó que apareix sempre subordinada al so conjunt del grup. La principal tensió de la línia melòdica cantada s'estableix en relació al discurs també solista de la primera guitarra. El protagonisme de la guitarra es construeix sobre els passatges solistes, molt elaborats melòdicament, mentre que el cantant apunta al llarg de tota la cançó la secció melòdica amb el textos.

La distorsió del timbre vocal i la seva submissió al conjunt instrumental té com a conseqüència una difícil comprensió dels textos, els quals sovint perden valor poètic en favor de l'expressivitat. La intel·ligibilitat dels textos depèn també, en gran mesura, de l'equipament tècnic del grup. Quan es tracta de grups amb pocs recursos i un local mal equipat, la dificultat de comprensió s'accentua molt més, perquè el senyal de la veu no disposa d'una via autònoma i generalment es confon amb la guitarra o el baix a la

sortida dels altaveus. Per altra banda, hi ha el problema de la comprensió idiomàtica, perquè la majoria de grups canten en anglès, la qual cosa afegeix dificultats a la comprensió. Tanmateix, el fet que les lletres no s'entenguin, no és obstacle perquè l'energia i el *feeling* d'un tema es mantingui, ni representa cap problema per a la majoria de seguidors:

"Yo, si te digo la verdad, de inglés sé muy poco. Pero las letras son fáciles. Te buscas la vida para entenderlas. Y de todas maneras, sólo con oirlas ya sabes de qué van. Los temas preferidos de un grupo siempre son muy parecidos: los **Whitesnake**, por ejemplo, siempre van de sexo; los grupos de **hardcore** pues de destrucción y todo eso. Pero aunque no se entienda todo, el inglés es lo mejor. Vale, también estaban los **Barón Rojo**, que cantaban en castellano, pero enseguida se les acabaron las ideas, y al final todo sonaba igual. Yo dejé de comprarlos por eso" (Roberto, II.18/4)

"Els grups bons de *heavy* tenen lletres molt elaborades. Mira els **Judas**. De vegades si que costen d'entendre, però després de sentir-lo unes quantes vegades se't queda. Pero si t'agrada la música, ja n'hi ha prou. La música és el que realment enganxa" (Josep, II.27/5)

Tal i com observa Simon Frith, segurament no és tant en els textos de les cançons sinó, sobretot, en l'ús de la veu on rau l'expressivitat i on s'estableix la comunicació immediata que permet als oients accedir a la música (Frith 1987: 145).

En conclusió, si considerem la rellevància de la figura del cantant com a líder en els grups musicals -equiparable al guitarrista-, i l'escàs contingut verbal que aquest pot transmetre a l'auditori, podem deduir que el tractament de la veu en el *heavy metal* és un recurs explotat per la seva sonoritat i en una dimensió fonamentalment tímbrica.

### Secció rítmica

La secció rítmica d'un grup *heavy* està formada, com en qualsevol grup de rock, per un baix i una bateria, i en ambdós trobem també recursos de distorsió.

Al baix se li apliquen recursos de distorsió similars als presentats en les guitarres, però amb una variació i un ús molt menys sofisticats. La seva principal funció dins el grup instrumental és l'amplificació del so i el manteniment, juntament amb la bateria, de la pulsació rítmica. Lògicament, aquest paper de guia rítmica limita forçosament la complexitat de les seves línies melòdiques. L'únic recurs tímbric específic del qual disposa un baix *heavy* consisteix en un pedal de doble octavació que amplifica el registre més greu del so conjunt, doblant la sensació de profunditat sense obstruir els efectes de distorsió.

L'altre component indispensable, la bateria, manté i emfatitza la pulsació rítmica de tot el grup. La contundència d'aquesta pulsació, és imprescindible en el repertori *heavy* per mantenir la regularitat mètrica i el control de les línies melòdiques del cantant i la guitarra solista. Quan la guitarra queda suspesa o el vocalista reté la melodia en un crit prolongat, la pulsació contundent i constant en destaca l'efecte. Així, la pulsació rítmica ràpida i compacta, tot i no ser un element definitori del *heavy* -com ho són el volum i la distorsió-, és un element que aporta gran part de l'energia que s'espera d'un grup.

Com a recursos específics de distorsió més usuals a la bateria, cal destacar la particular disposició dels plats, els quals s'instal·len amb les fixacions mig descollades. Aquest muntatge permet aconseguir una vibració molt més ampla i desigual en batre el

plat.

#### 3.4.4. HARMONIA I ESCALES

Quan es parla col·loquialment d'harmonia fent referència a la música popular, sembla haver-hi un menyspreu que resumeix tota la seva organització en l'enunciat dels tres acords bàsics de subdominant, dominant, i tònica. En el cas del *heavy*, la norma general és considerar l'harmonia com el component menys elaborat:

"En el *heavy metal* l'harmonia és molt senzilla, no té filigranes... és molt semblant a la del rock més clàssic" (Francesc, II.4/2)

"Aquesta música no té cap complexitat harmònica. Això passa amb el rock en general, no és com el jazz, per exemple, que té uns moviments harmònics complicats i característics. Això és molt més senzill, dintre de lo que cap. Es valoren altres coses... la manera d'interpretar, per exemple, és fonamental però l'harmonia és molt simple" (Xavi, VI.9/3)

Tanmateix, el *heavy metal* compta amb una sèrie de recursos harmònics que els músics professionals coneixen molt bé, i que depassen tant les principals escales majors i menors com el clàssic esquema subdominant-dominant-tònica. Aquests elements són fonamentals en la construcció de la sonoritat característica del *heavy*, i entre tots aquells als quals pot recórrer el *heavy* en les seves composicions, el més evident en l'elaboració d'un so típicament *metàl·lic* són els "*power chords*" o acords potents, gest immediatament reconeixible en la sonoritat *heavy* i tret més característic i significat de

la seva teoria musical.

Els anomenats "*power chords*" són formacions clàssiques d'acords triades amb la salvetat que es construeixen sense la tercera. Les veus es completen duplicant la fonamental, de manera que el resultat són quartes i quintes perfectes fortament amplificades i distorsionades. En executar-los l'intendent polsa només les cordes greus, i obté així una vibració molt impactant i característica, de la qual prové el seu nom. Tanmateix, no és només la construcció dels acords, sinó la seva articulació en moviment paral·lel que subratlla la seva força i direccionalitat, com pot observar-se en els següents exercicis, extrets d'un mètode de guitarra *heavy* per a principiants<sup>50</sup>:

### Accentuate

The image shows two systems of musical notation for a guitar exercise titled "Accentuate". Each system consists of a treble clef staff and a guitar staff. The first system has four measures with chord labels A5, D5, A5, and E5 above the treble staff. The second system has five measures with chord labels A5, D5, A5, E5, and A5 above the treble staff. Vertical lines with a downward-pointing arrowhead are placed below the notes in the treble staff to indicate accents. The guitar staff shows the fretting positions for each chord.

<sup>50</sup> Exercicis 8, 15 i 16 respectivament del mètode: Jon Chappell. *Método de guitarra heavy metal. Nivel 1*. Barcelona: Music Distribución. 1993: 30 i 34

### Modeness

The musical notation for 'Modeness' consists of two systems. The first system has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff, and the bass line is on a grand staff. Chord symbols E5, D5, E5, and D5 are placed above the melody. The second system also has a treble clef and a key signature of one sharp. The melody is on a single staff, and the bass line is on a grand staff. Chord symbols A5, D5, and A5 are placed above the melody. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

### One for Five

The musical notation for 'One for Five' consists of a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is on a single staff, and the bass line is on a grand staff. Chord symbols A5, D5, A5, E5, and A5 are placed above the melody. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

L'efecte i la manipulació d'aquests acords forma part del discurs de potència que he destacat per a la resta d'elements musicals. En alguna ocasió aquests acords han estat considerats no només com una de les bases musicals del *heavy metal*, sinó com "una bona metàfora d'aquest", justament per la seva capacitat d'articular musicalment la potència i el poder típics del discurs *heavy* (Walser 1993a: 2).

Tot i que les escales no són un element pròpiament harmònic, a la teoria que s'imparteix als cursos de guitarra *heavy* és dona una importància vital a la projecció harmònica d'aquestes escales en el context dels solos de guitarra en el quals es

desenvoluparan. Hi ha multitud d'escalaes que els guitarristes empren com a recursos melòdico-harmònics en la creació dels seus solos, però dos d'elles aporten al *heavy metal* el seu color característic: la pentatònica i l'escala de *blues*. Ambdues són d'estructura molt similar, perquè la primera és una escala anhemitònica de cinc graus i la segona només es diferencia per l'addició d'un cromatisme:

PENTATÒNICA EN LA MENOR

3 tr.    5 tr.    7 tr.

BLUES EN LA MENOR

3 tr.    5 tr.    7 tr.

♦ = quinta

L'ús d'ambdues és cabdal en la formació de les línies melòdiques dels solos, i apareixen també amb freqüència en el disseny de *riffs* contundents<sup>51</sup>. L'escala pentatònica, sobretot, és l'escala que fonamenta el so *heavy*. És capdal en l'elaboració de les idees melòdiques i és el puntal sobre el qual es construeixen els solos de guitarra, donada la seva versatilitat en les tres tonalitats possibles. L'escala *blues*, tot i aportar un matís molt peculiar, s'usa només com a contrapunt a la resta d'escals, bàsicament per donar color a les melodies del solo. La seva formació és idèntica a l'anterior, amb l'afegit d'un interval de quinta rebaixat en mig to, i s'empra també en progressions dels tres tons possibles.

### 3.4.5. ORGANITZACIÓ FORMAL

La diversitat de propostes i subgèneres del *heavy* fa impossible determinar una organització formal típica del seu conjunt. Sí podem destacar, però, l'existència d'algunes constants, amb la presència d'elements que contribueixen a articular unes formes unides per la idea del contrast.

Per una banda, ja hem vist com en la música *heavy* els ritmes són poc destacables i les progressions harmòniques mínimament variades; per tant cap d'ambdós paràmetres no constitueix el punt fort de l'ordenació d'un tema. Per una altra, la idea de

---

<sup>51</sup> Vegeu la definició dels *riffs* a la pàg 131



potència sonora que persegueix el seu discurs musical, traduïda en un volum fortíssim i constant, redueix molt les possibilitats d'un joc variable de dinàmiques. Així, un dels pocs recursos que serviran per organitzar un tema en formes reconeixibles, serà articular una ordenació carregada d'expressivitat per unes seccions formals molt contrastades.

Entre tots els components formals d'un tema *heavy*, tres destaquen com a elements més emblemàtics i característiques:

- els *riffs*
- les introduccions contrastants
- els solos de guitarra

Els *riffs* són potser la característica més identificable de la música rock, i especialment del so *heavy*. Tècnicament, un *riff* està molt proper al que podria ser el "tema" en una forma sonata: una frase musical auto-suficient i breu que presenta i condueix els patrons harmònic, rítmic i melòdic de tota la peça. El *riff* es situa generalment a l'inici de la peça i es va recuperant al llarg del tema i no tenen una estructura ni una forma fixa. No hi ha un estàndard formal, però sí alguns *riffs* emblemàtics del repertori amb certes similituds. Per exemple, entre els *riffs* sincopats trobem els quatre compassos inicials del tema "Breaking the Law", de **Judas Priest**:





Introduint elements de contrast, com el treset de corxeres o les corxeres amb punt, trobem *riffs* a l'estil **Les Zeppelin**, com els dels temes "Black Dog":



o "Heartbreaker":



Més ràpids i sobre un ritme *funky*, trobem *riffs* clàssics en el repertori del grup **Guns'n'Roses**, com els que introdueixen els temes "Welcome to the Jungle":



"Paradise City":



o "Mr. Brownstone":



Certament, no hi ha una norma per construir aquests motius, però sí que podem

parlar de l'existència de dues constants a tots els *riffs* del repertori *heavy*, com són la seva contundència i la claredat de la instrumentació, que sempre procura deixar descoberts aquests passatges.

En ocasions, prèviament a l'exposició del *riff*, els grups inclouen una introducció molt suau i pausada seguida d'un breu silenci. Aquestes introduccions o obertures són de caire molt divers: passatges recitats, cants corals pseudo-gregorians, solos d'orgue, etc. Sempre tenen en comú, però, el fet de mostrar-se de manera molt evident i, generalment, despullades de qualsevol acompanyament. Al marge de la seva finalitat formal, aquestes introduccions tenen una intencionada connotació simbòlica i serveixen sovint per situar al grup en el marc del seu discurs. Si una composició recrea textos herètics o comença amb un solo realitzat en un instrument propi de la música eclesiàstica, no fa sino avançar la provocació moral que contindrà el text de la cançó. Quan el gruix instrumental entra bruscament després d'una introducció com aquestes, amb un *tutti* contundent i un fort volum, el tema s'assegura la sensació de potència que busca transmetre, alhora que ha situat l'escolta en el marc ideacional del grup i el seu missatge. Un exemple el trobem al tema "Pretty Tied Up" de Guns'n'Roses, on un breu recitat adverteix dels "perils of rock'n'roll decadence", per emmarcar en un to amenaçador la presentació del personatge femení que descriurà a la primera estrofa ("She lives down on Melrose/She ain't sat is fied without some pain...")<sup>52</sup>:

---

<sup>52</sup> *Libro de canciones*. © 1992 Cherry Line: 45-46

Anàlisi musical

DS  
\*Gtr. I  
Intro\*\*Gtr. II *sl.* 3

*mf* (Recitado:) The perils of

\*con walt  
\*Coral de sior elect. arreglado para gr.

DS  
Ritmo Fig. 1

rock n' roll decadence.

Gtr. III

Ritmo Fig. 1A

con Ritmo Fig. 1 y 1A  
DS  
Ritmo Fig. 2 (Gtr. I)

DS<sup>v</sup>  
Gtr. III  
Gtr. I Ritmo Fig. 3 con Fill I (Gtr. III)

con Ritmo Figs. 1, 1A y 2  
D5

1ª, 2ª, 3ª versos  
con Ritmo Figs. 1, 1A y 2 (todas las 4 veces)  
D5

Tocar 4 veces

1. I know this chick, she lives down on Mel - rose.  
2.3. Ver letra adicional

She ain't sat - is - fied... with - out some pain. (Oo.)

Fri - day night... is go - in' up - in - side her... a - gain... Well,

crack the whip... 'cause that bitch is just in - sane. (Recitado:) I'm serious. Oh, she's pret - ty tied

Estrribillo (fin Ritmo Fig. 4)  
Ritmo Fig. 4 D5<sup>v</sup> C5 G5 A5 C5 con Ritmo Fig. 4 y 4A  
Gtr. III

up hang - in' up - side down... She's pret - ty tied up an you can ride her. She's pret - ty tied

Anàlisi musical

DS C5 A Coda | (fin Ritmo Fig. 5) Rit. E. Fig. F5 G5

Ritmo Fig. 5 Gtr. III

up hang - in' up - side down... Ooh... I can't tell

Gtr. I

Ritmo Fig. 6A

(fin Ritmo Fig. 6) DS<sup>v</sup> con Fill 1

you she's the right one. Oh no, oh no, oh no.

Finalment, el solo de guitarra és sense dubte l'element formal més emblemàtic de tot el repertori *heavy*, i un dels més apreciats pels seus seguidors:

"el *heavy* lo que tiene son unos solos de guitarra que alucinas: son lo mejor que tiene. Para ser un guitarrista de *heavy* hay que ser muy, muy bueno" (Guillermo, II.1/2)

Tot i que els solos instrumentals poden donar-se ocasionalment a tots els instruments del grup, aquells que caracteritzen especialment el so d'un grup *heavy* són els de la seva guitarra solista. Aquests solos es tenen per l'expressió més genuïna d'un músic, el qual elaborarà a través d'ells el seu segell personal i donarà la mesura de la seva habilitat:

"Van Halen és actualment un dels millors guitarristes que hi ha. I no només de *heavy*, sinó entre tots. És un músic que experimenta continuament. Només has de veure els solos dels seus concerts en directe. No els fa mai calcats, com altres guitarristes que graven cinquanta mil vegades el mateix solo. Ell improvisa de veritat" (Emili, II.13/4)

La importància formal dels solos no està en les seves constants, sinó justament en la seva variació i originalitat<sup>53</sup>. En aquests passatges vertiginosos és on l'habilitat exigida a un guitarrista *heavy* arriba a la seva màxima expressió, car la guitarra elèctrica distorsionada fa possibles molts efectes que augmenten la sensació de complexitat acústica, aquests mateixos comporten una enorme dificultat en el control del so resultant. Els exemples que segueixen mostren dos solos molt diferents, elaborats a manera de cadència final: el primer pertany al tema "Jump in the Fire", de **Metallica**<sup>54</sup> i el segon és una elaboració de Randy Rhoads sobre el tema "Suicide Solution" d'**Ozzy**

---

<sup>53</sup> Cfr. a: Robert Walser "Eruptions: heavy metal appropriations of classical virtuosity". *Popular Music* 11(3). 1992: 263-308, un extens article en el qual s'analitzen els solos d'alguns dels més importants guitarristes de *heavy* i la seva relació amb estructures formals de la música clàssica i el jazz.

<sup>54</sup> *Metallica Rock Score*. © 1993 Wise Publications. London: 94-96

Osbourne<sup>55</sup>.

"Jump in the Fire"

The image displays a musical score for the song "Jump in the Fire" by Black Sabbath. The score is arranged in two systems, each with five staves. The top staff in each system is for the lead vocal (Vx), the second for the backing vocal (B.Vx), the third for guitar 2 (Gtr. 2), the fourth for bass (B.), and the fifth for drums (Dr.).

The first system includes the lyrics "Jump in the fire!". Above the vocal staves, chord symbols are indicated: A10, Em, Gm7, Gm7, Cs, and Eb5. The second system includes the lyrics "Come on, jump, ba-by, now!". Above its vocal staves, chord symbols are indicated: A10, Em, Gm7, Gm7, Cs, and Eb5. The instrumental parts for guitar, bass, and drums provide a rhythmic and harmonic accompaniment to the vocal lines.

<sup>55</sup> Reproduït a: Robert Walser. *op. cit.* 1992: 285-289



4/2 146  
Gm

Chords: Gm, Ab, F#, Gm, Cs

Vx

Gr. 1 *solo* *8va*

Gr. 2

Bs

Dr

Chords: Ab, Gm, Ab, F#, Gm, Cs

Gr. 1 *(8va)*

Gr. 2 *repeat last 4 bars to fade*

Bs *repeat last 4 bars to fade*

Dr

Chords: Ab, Gm, Ab, F#, Gm, Cs, Ab

Gr. 1 *(8va)*

Dr

Anàlisi musical

Chord progression: Gm, Ab5, F5, Gm, C5

(Bva)

Gr. I

Dr.

Chord progression: D9, Gm, Ab5, F5

(Bva)

Gr. I

Dr.

Chord progression: Gm, C5, Ab5, Gm, Ab5, F5

(Bva)

Gr. I

Dr.

Chord progression: Gm, C5, Ab5, Gm, Ab5, F5

(Bva)

Gr. I

Dr.

Chord progression: C5, Ab5, Gm, Ab5, F5, Gm, C5

(Bva)

finger Gm

Gr. I

Dr.

Ch Gm bbs FS Gm CS bbs

Gtr. I

Dr

Gm bbs FS Gm CS bbs

Gtr. I

Dr

"Suicide Solution"

Cadenza

N.C.

Fdbk (Sva)

Anàlisi musical

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation is highly detailed, featuring numerous notes, slurs, and dynamic markings. Key markings include 'p' (piano), 'sf' (sforzando), 'Full', and 'loco'. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. The systems are separated by dotted lines. The first system includes a 'Svo' marking above the staff. The second system has 'Full' markings above and below the staff. The third system features a 'loco' marking above the staff. The fourth system has 'Full' markings above and below the staff. The fifth system includes a 'Full (acresc.)' marking above the staff. The sixth system has a 'trem. bar' marking above the staff. The notation is complex, with many slurs and ties, suggesting a highly technical piece of music.

The musical score consists of six systems of notation, each with a treble and bass staff. The first system includes chords A5, G5, D5/A, and N.C. with a 'grad rit.' instruction. The second system features a 'Flick pickup switch in specified rhythm' instruction. The third system includes a '(trunc)' instruction. The fourth system has a 'trunc' instruction. The fifth system is marked 'Aco' and includes chords (E), (Am), (E), and (Am). The sixth system includes chords (C), (E7), (Am), and (E). Dynamics include 'mp' and 'p'. Performance instructions include 'grad rit.', 'Flick pickup switch in specified rhythm', '(trunc)', and 'Aco'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

(Em) (B7) (Em) (B)

6 6 6 6 6 6 6

P P P P P P P P P P P P P P P P P P H T P H T P P H

(Em) (E)

T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H

(Am) (G)

T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H

(Am) (F) (F+) (A) (Cm)

T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H T P P H

N.C. Harm (Dva) Harm

trem bar (slow dive) trem bar

T P P H T P P H 2 1H 1H 1H 1H 1H

2 1H 1H 1H 1H 1H

Faster

P.M.

P P P P P P P P P P P P P P P P P P

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line of notes, some with accents, and a corresponding fretboard diagram below it showing fingerings (1-2-3-4-5) for each note. The second system also features a treble clef staff with notes, including a 'Full' dynamic marking and a wavy line representing vibrato. Two 'rem. bar' markings are present. Below the staff is a fretboard diagram with a note circled. A footnote at the bottom right reads: '\* Depress from bar one whole step before striking note, then release'.





## V. CAPÍTOL 4:

# ELS ELEMENTS EXTRA-MUSICALS

### V. 1. ELS ELEMENTS EXTRA-MUSICALS EN L'ESTÈTICA *HEAVY*

Els fenòmens de música popular constitueixen generalment propostes estètiques complexes, en les quals la música no esgota les vies d'expressió de significats. Per això els elements extra-musicals tenen gran rellevància per a molts seguidors i proporcionen al si del conjunt elements que poden esdevenir tant o més significants que aquells estrictament sonors. Els elements musicals són l'epicentre del *heavy metal*, però al mateix temps els components extra-musicals tenen un pes específic molt important. Per tant, si el nostre objectiu és una comprensió del fenomen en tota la seva dimensió estètica i social caldrà que considerem també la resta de dimensions que l'integren, puix que aquestes són indissociables de la pròpia música.

Per articular la relació entre la sonoritat *heavy* i els principals elements extra-musicals que constitueixen la seva estètica, he emprat, per una banda, el model elaborat per Deena Weinstein i, per una altra, la idea de "paratext musical" proposada per Françoise Escal.

En el seu llibre *Heavy Metal: A Cultural Sociology*, Weinstein proposa una

interessant perspectiva d'anàlisi basada en el concepte de *bricolage* de Lévi-Strauss, en la qual considera el *heavy metal* com un compendi de llenguatges que no es poden reduir a l'expressió sonora d'aquest. Weinstein emprà una accepció molt àmplia del fet musical, en el qual inclou, a més del so, altres elements estètics significatius que el suporten, tals com l'art visual i l'expressió verbal. El *heavy metal* seria així una "sensibilitat total" basada en patrons sonors, però que no s'exhauriria en aquests (Weinstein 1991: 22). Alhora comptaria amb un codi estètic que dona forma a aquesta sensibilitat i que es manifesta en tres dimensions diferenciades: una sonora (*aural*), una verbal i una visual. Per tant, una anàlisi completa del *heavy metal* haurà de considerar tant l'observació del llenguatge pròpiament musical, com la resta de dimensions significants, les quals actuaran com a codis autònoms però dependents i condicionats pel fet musical (Weinstein 1991: 27). L'avantatge d'aquesta perspectiva múltiple rau en la possibilitat que ofereix d'ordenar la interrelació d'elements musicals i extra-musicals, observant la seva evolució en el temps i el continu intercanvi amb altres fenòmens musicals i culturals.

Tanmateix, entre els elements extra-musicals Weinstein atorga una especial rellevància a la dimensió verbal del *heavy metal*, car la considera més àmplia i complexa que les seves manifestacions visuals. La dimensió verbal compta amb la particularitat que les expressions verbals que constitueixen les paraules aïllades o les frases curtes, treballen a diferents nivells de significació, car el significat d'una paraula pot ésser entès en la relació que estableix amb altres mots i/o solament com a símbol evocatiu. En la seva anàlisi, l'autora considera tres jocs independents d'expressions que

conformarien la dimensió verbal: els noms dels grups, els títols d'àlbums i cançons, i els textos de les cançons. I destaca el primer d'ells com l'element clau de significació:

"In part because heavy metal's unit of discourse is not a song or an album, but a band, the name of the band is a significant part of the genre. Fans display their genre loyalty with T-shirts and jackets emblazoned with the names of favorite groups. The band name serves both as a marketing device and as an artistic statement. To some degree, especially within heavy metal's subgenres, the band's name provides a context of meaning within which the titles and lyrics are interpreted" (Weinstein, 1991: 32)

El problema d'aquesta consideració és que denota una perspectiva excessivament estàtica de l'escena musical: així com el nom d'un grup musical es fixa una sola vegada a l'inici de la seva carrera, les lletres i els textos dels àlbums i de les cançons permeten als músics matisar i resituar les variacions que va experimentant la seva proposta al llarg de la seva trajectòria professional. Per aquest motiu, tot i que el nom del grup ajuda a definir una nova proposta en el panorama musical, aquest no té perquè tenir una significació més rellevant que qualsevol altre element del paratext verbal.

L'argumentació de Deena Weinstein és molt útil perquè emfasitza la importància de la dimensió verbal però no acaba de proporcionar un marc per la seva anàlisi. En conseqüència, he optat per reprendre el que ella anomena la "dimensió verbal", ordenant-la a partir del recurs que Françoise Escal elabora amb la seva definició de "paratext musical". Per Escal, el paratext musical el constitueix tot aquell "entourage verbal" que acompanya al fet musical i que hom no pot definir fins a quin punt pertany o no pertany al text (Escal 1990: 291-292). El punt de partença de la seva argumentació és el fet que la música no conté en la seva expressió sonora les funcions referencial i

metalingüística, funcions que hauran de recaure en el paratext verbal (Escal 1990: 294).

Aquesta idea, tot i que sense fer-ne referència explícita, és troba sovint a la literatura sociològica, quan s'explica a partir d'aquest la dimensió social de la música popular:

"No hay más que ver el nombre de algunos de los grupos musicales que suenan más en los bares juveniles y escuchar sus letras para entender la sensación de cierre social experimentado: **Loquillo y los Trogloditas, Radio Futura, Héroes del Silencio, Seguridad Social, El Último de la Fila, Siniestro Total, Kiko Veneno.** Vienen además con mensajes esclarecedores de las vivencias, fantasías, sueños y deseos que les traspasan. La recuperación del mensaje es ya un signo del espíritu de este tiempo, como su orientación lo es del sentimiento entre pesimista y anhelante que les empapa" (López 1994: 211)

En el cas de les anàlisis que proposa Escal del repertori clàssic i romàntic, el paratext musical es redueix bàsicament al paratext verbal. Tanmateix, mantenint plenament la seva definició, podem fer-lo extensiu a qualsevol element que pugui participar en una mateixa proposta musical. Així, una anàlisi dels elements extra-musicals del *heavy metal* permetrà establir, com a constructes analítics, tant un paratext verbal com un paratext visual. En el cas de la música *metàl·lica* aquesta interrelació és especialment important perquè ens permet interpretar la desigual evolució del llenguatge musical, i dels components verbals i visuals del gènere.

Si donem una ràpida ullada a l'evolució dels trets iconogràfics i musicals d'aquest gènere en els darrers vint anys, es fa evident la progressiva radicalització de l'agressivitat i provocació de les imatges de moltes il·lustracions que acompanyen els productes musicals, especialment en els subgèneres més radicals *-thrash, death,*

*hardcore*- però també en grups de projecció molt més àmplia com Guns'n'Roses o Aerosmith. Simultàniament, els elements musicals emblemàtics del primer *heavy* han suavitzat paulatinament els seus trets, i un nombre important de grups actuals ha aconseguit un llenguatge assequible per a un públic massiu<sup>55</sup>. En aquest procés de cooptació, l'equilibri entre les diferents dimensions de l'estètica *metàl·lica* esdevé essencial. Tal com afirma J. Martí,

"la entrada de un estilo o género musical en un circuito de difusión implica un cierto proceso de generalización de sus elementos, en el sentido que este estilo o género tendrá que perder rasgos de exclusividad grupal para permitir su decodificación a grupos humanos más amplios. Obviamente, conservará rasgos distintivos, en los cuales se fundamentará precisamente aquella originalidad que se intentará vender a otros públicos, pero, en cambio, será eliminado todo aquello que no sea susceptible de ser entendido o compartido por la nueva audiencia" (Martí 1993: 29)

Seguint aquest raonament podem entendre com l'evolució d'una part de la música *heavy* en els darrers anys ha permès que aquesta ampliés considerablement el seu públic potencial. A grans trets, aquest procés ha consistit a suavitzar progressivament alguns elements de la seva sonoritat, alhora que s'accentuaven els trets més escabrosos de la iconografia i del seu vocabulari. A partir dels anys vuitanta comencen a aparèixer grups catalogats com a "*pop-metal*" o "*heavy metal melòdic*", amb un repertori musical molt

---

<sup>55</sup> L'èxit comercial que ha aconseguit la música *heavy* en els darrers anys l'ha dut, per exemple, a entrar en les llistes d'èxit d'emissores com la *Cadena 40 Principales*, la qual comptava amb *Crazy*, del grup *heavy* Aerosmith, entre els tres discs més radiats al llarg del 1994 (dades extretes del *Anuario El País. 1982-* i citades a: Daniel E. Jones i Jaume Baró, *op.cit.* 1995: 105)

més assequible que el tradicional so *metàl·lic*, i que sovint seran denostats pel públic tradicionalment afí a aquesta música. Tanmateix, les noves opcions permetran la incorporació massiva de seguidors habituats a registres musicals més suaus, com és el cas de bona part del públic femení adolescent (Walser 1993: 120). Progressivament, proliferaran en els repertoris de moltes bandes les balades -les quals abans apareixien de manera molt més esporàdica-, alhora que el *heavy* comença a acaparar una bona part del mercat discogràfic i de concerts en directe, canviant radicalment la seva relació amb els mitjans de comunicació, els quals suavitzaran la censura que normalment acompanyava la seva difusió. Aquest procés permetrà que en poc temps el *heavy metal*, convertit en un ampli calaix de sastre musical, vagi escalant en les llistes d'èxits fins convertir-se en una de les músiques més rendibles als països occidentals (Kotarba 1994: 144, Epstein i Pratto 1990: 67).

Així, l'agressivitat que actualment emana de moltes de les portades o dels textos dels seus productes musicals, no és incompatible amb una música perfectament assimilable per un ampli sector de l'audiència, majoritàriament jove i adolescent: el *heavy metal* pot conduir una iconografia transgressora o un vocabulari i unes actituds escèniques sovint obscenes i escabroses, les quals no condicionen els seguidors a adoptar cap mena de conducta anti-social. Molts d'aquests elements poden tenir un component fortament provocatiu, però no es pot dir que la incitació a la violència ni a l'autodestrucció siguin constants temàtiques. Per exemple, en els textos de les cançons es troben sovint apologies del risc, de certes drogues, de la velocitat, o de la rebel·lió contra un sistema que és rebut com opressor; també es relaten agressions sexuals -en

clau de fantasia eròtica- o aparicions satàniques. Tot ells són textos que presos de manera descontextualitzada i fora de la seva funció paratextual, poden oferir una imatge molt diferent de la realitat del seu consum, tal i com ocorre sovint en ésser emprats per censors i detractors del *heavy metal*.

Per aconseguir entendre l'equilibri que aquesta estètica aconsegueix establir entre la contundència del seu so, la provocació de les seves imatges i la transgressió formal que sustenta ambdues, cal situar la proposta musical del *heavy metal* en el conjunt d'elements extra-musicals que la complementen.

#### **4. 2. EL PARATEXT VERBAL**

Ja hem vist com a la proposta de D. Weinstein, els principals elements del paratext verbal són les lletres de cançons, els títols dels àlbums i dels temes, i els noms dels grups musicals. D'aquest paratext haurem d'observar no només allò que es diu, els temes que es tracten, sinó que serà igualment important la manera com es diuen, el vocabulari i el caràcter dels relats.

En el paratext de la música *metàlica*, no existeix teòricament cap limitació en la temàtica tractada ni en el vocabulari a emprar: en tant que parlem d'un gènere viu i en constant evolució, la seva relació dinàmica amb el medi en el qual té lloc, permet que qualsevol argument sigui susceptible de formar l'entramat dels temes escrits per una

banda *heavy*. A aquesta conclusió arriben, per exemple J.Kotarba i L.Wells quan en un estudi de les formes de participació dels adolescents en locals de rock, afirmen que "the lyrics of a heavy metal song can reflect just about any theme from Christian salvation to oral sex" (Kotarba i Wells 1987: 404). Els temes de les cançons són molt més diversos del que habitualment es pressuposa en una visió superficial del gènere, entre altres motius perquè l'ampli espectre de públics i estils que actualment podem reconèixer en l'estètica *heavy* duen forçosament a recrear formes d'expressió múltiples.

"La variedad de temas que se tratan dentro del heavy metal [muestran] su preocupación por incidir en una serie de problemas muy complejos y con los que el seguidor medio del rock duro está muy sensibilizado (pacifismo, ecologismo, peligro nuclear, etc.), así como su peculiar visión, en muchos casos enormemente rica en matices literarios y en imágenes, del propio estilo de vida que genera (la vida en la carretera, la huida del mundo cotidiano como símbolo de libertad, la velocidad como símbolo de poder, etc.) y de su gran capacidad de recursos para recrear, al igual que el comic, la poesía o el cine, mundos imaginarios, historias de un pasado legendario, visiones futuristas, etc." (Muniesa 1993: 101-102)

Tanmateix sí que podem parlar de temes o actituds les quals no apareixen mai en aquest repertori: l'optimisme "dels musicals de Broadway", la confiança en un demà brillant i esperançat o les cançons d'amor típiques del *pop* melòdic (Weinstein 1991: 35) són perspectives renyides amb la base ideacional del *heavy*. Precisament si alguna constant podem destacar en aquest repertori és el to pesimista amb que retrata el futur. Un futur amenaçat per les guerres i la destrucció, les quals sovint es relaten amb el mateix to tremendista, mortal i càdtic que poden triar per anomenar els grups (*Anthrax*, *Megadeth*, *Boikot*, *Manowar*, *Slayer*, *Scorpions*, *Obus*, etc.):



Killer of Giants (Ozzy Osbourne)

If none of us believe in war  
then can you tell me what the weapon's for?  
Listen to me everyone  
if the button is pushed  
there'll be nowhere to run.

Giants sleeping, giants winning wars  
within their dreams  
till they wake when it's too late  
and in God's name blaspheme.

Killer of giants threatens us all  
mountains of madness standing so tall  
marches of protest no stopping the war  
*Oh, the killer of giants*  
*killer of giants.*

Mother nature people state your case without its  
worth,  
your seas run dry your sleepless eyes turning red  
alert.

Killer of giants threatens us all  
mountains of madness standing so tall  
rising so proudly it has nowhere to fall  
the killer of giants

Killer of giants threatens us all  
mountains of madness standing so tall  
marches of protest no stopping the war  
*Oh, the killer of giants*  
*killer of giants.*

"Imágenes de dolor" (Aspid)

Amanecer, despertar de una pesadilla real  
que rehusa el futuro de un mundo en paz  
Cuesta ver y creer, pero hay que reconocer  
que la avaricia de unos pocos marcará el final.  
Territorios ocupados con desprecio  
al ser humano, nos ofrecen  
insistentes, complacientes

*Imágenes de rencor, de dolor...*  
*imágenes de rencor, de dolor...*

Hipocresía y cantidad de verdugos sin juzgar  
corren libres como el aire al respirar  
esta vez la expectación ha enterrado la razón,  
tumba excavada en la moral  
celebráis, recordáis  
mientras la lluvia cae suave  
en una ciudad destruida por alguien.

Ya está bien de mirar, hay que ponerse a actuar  
aceptar el sacrificio es demencial,  
dónde está la verdad entre gentes con igual  
manera de ver la vida al matar  
celebráis, recordáis  
mientras la lluvia cae suave  
en una ciudad destruida por alguien.

Niños gritando, muriendo, por qué?

En aquests temes s'uneix sovint la denúncia amb un sentiment de desesperança i vagues exhortacions per canviar la situació. Però el to és molt diferent de les reivindicacions que podem trobar, per exemple, en les cançons *hippies* dels anys seixanta, o el nihilisme dels *punks*. En la música *metàl·lica* el punt de partença no és la reivindicació política o la revolta social, sinó que la pròpia música té un protagonisme absolut i, tot i que pot servir per denunciar, per expressar queixes o reivindicacions, la finalitat primera és el fet musical i l'intercanvi de sensacions que aquest vehicula. Hi ha tanmateix un tema recurrent que permet relacionar aquesta visió pessimista de destrucció amb les idees del caos i de l'energia: l'energia nuclear és una imatge perfecta per recrear un univers càdtic i tremendista de mort i amenaça, en el qual les imatges del paratext *heavy* troben un camp d'expressió idoni. Associat al despuntar de la consciència anti-nuclear entre la població espanyola, als anys vuitanta nombrosos grups de *heavy* exploten aquest recurs.

"Pesadilla nuclear" (Obús)

Es demasiado pronto  
mi cabeza va a estallar  
pasé toda la noche  
con un sueño nuclear.  
Con un rojo botón  
un hombre sólo el mundo voló.

Como en una máquina  
electrónica de un bar  
matando marcianitos  
así se divertirá  
apretando un botón  
sólo un rojo botón

el mundo entero tiembla a sus pies.

Construye tu refugio  
cuanto más hondo mejor  
recoge tus maletas  
y frente al televisor  
preparate a escuchar  
quién pulsará primero el botón.

Sólo dos segundos  
desde la última explosión  
mi cuerpo se deforma  
el uranio me alcanzó

el mundo reventó  
o es una pesadilla nuclear

(cont.)

Sólo un juego o es realidad  
tan fácil nos podrá destrozar  
apretando un botón  
sólo un rojo botón  
el mundo entero tiembla a sus pies.

Que hermoso es poder despertar  
y ver que nada fue realidad  
nadie apretó el botón  
tuve suerte esta vez  
fue una pesadilla nuclear.

"Arma mortal" (Santa)

Lo he sabido esta mañana  
ya hay un arma más mortal  
nadie sabe todavía  
quién la ha puesto a funcionar  
ni el este ni el oeste  
nadie quiere dar la cara  
sólo sé que en mi ventana  
el sol no brillará más.

*El fuego caerá  
el cielo se nublará  
en una gran explosión  
el viento se detendrá  
Arma mortal  
fuego nuclear.*

Si los rusos se preparan  
ya no hay nada que pensar  
si los yanquis no se cortan  
todo se derrumbará  
no hay razones suficientes  
para tolerar el mal  
por las calles se presiente  
el desenlace fatal.

No piséis nuestra tierra  
he visto gestos de dolor  
no calléis nuestras voces  
no lo vamos a aguantar.

Pel que fa a les cançons d'amor típiques del *pop* melòdic, certament no es troben mai al repertori *metàl·lic*. L'amor acostuma a associar-se a la sensualitat, al desig - compartit o no-, al plaer i al sexe, i sovint es relata en forma de fantasies eròtiques, amb un to marcadament masculista:

"Stand up" (AC/DC)

Put on the headset, get on the stage  
out on midnight escapade  
didn't want to steal your thunder  
wouldn't want to play your game  
makin' all the headlines, gettin' on the front page.  
Didn't even know her number  
didn't even know her name.

*Stand up, stand up and take it  
stand up, stand up and make it  
stand up, stand up and face it  
stand up.*

Get on the red dress, slip on the lace  
up for a high heel and pretty face  
woman wanna get you unde  
woman wanna get your tame  
lovin' on a hot night  
stokin' up the flame.  
Didn't wanna know her number  
didn't wanna know her name

*Stand up, stand up and take it  
stand up, stand up and make it  
stand up, stand up and face it  
stand up.*

Your can make it!

"No te cortes" (Obus)

Cómo romper el hielo  
y salvar la situación  
a diario me provoca y yo  
voy a darle una lección.

Ya no soporto un día más  
me pondré en acción.

Viene sola, la espero en el ascensor  
abre el buzón y me hace vibrar  
su trasero parece decir:  
"chico no te cortes, házselo"

Llegó el ascensor, al pulsar tiemblan mis manos  
qué voy a hacer si empieza a gritar  
si le cuenta a mi vieja el plan:  
"chico no te cortes, házselo"

*No aguanto ya  
la situación  
no puedo más  
va a haber acción*

Siento un instinto animal de darle lo suyo  
¿me voy a cortar una vez más?  
y este trasto comienza a frenar:  
"chico no te cortes, házselo"

Cinco pisos, mi vecina escapa otra vez  
su trasero se ríe de mí  
no sabe que mañana caerá:  
"chico no te cortes, házselo"

També es pot prescindir de l'amor i convertir el sexe en l'únic tema:

**"Masturba't" (Gra Fort)**

Amics i amigues sempre acabem al mateix lloc  
pujant i baixant la pell, però quin gustet  
que sempre ens fa, llàstima que no ens deixen follar.  
Posa't lo ditet dins la xona, veuràs quin gustet  
que sempre et dóna, posa't un ditet darrera  
l'altre així t'agrada més i l'espatarres  
damunt del llit.  
Posa't la mà a la sigala amunt i avall, t'imagines  
quatre, cinc, sis alemanyes i  
alguna rossa més, morena també,  
fes córrer la teva imaginació fins arribar als  
dos pams de saó, masturba't sempre  
que es saludable per la dietètica, per l'estètica.  
Masturba't sempre!

Quan no es tracta com a desig, l'amor apareix com a desencontre o una vegada  
s'ha perdut, amb el lament que presenta el protagonista (sempre masculí) com a víctima,  
en un dels tòpics més clàssics de la música rock:

**"Sometimes life sucks" (Psyco)**

You say you love me baby  
but I don't give a fuck  
you say you need me baby  
sometimes life sucks

I said I loved you baby  
you didn't give a fuck  
I said I needed you baby  
sometimes life sucks

You were the one who left me  
for another man  
then you come crying it was a one night stand  
can't you see I'm no fool  
try to understand  
what goes around comes around.

You were the one who left me  
for another man  
then you come crying it was a one night stand  
now you should understand  
what goes around comes around.

"Viajando al fin de la noche" (Los suaves)

Conduciendo, son la seis  
la botella entre los pies  
las penas viajan en coche  
tormento del amanecer  
la luna empieza a caer  
el sol asesina la noche.

Hoy con sangre escribiré  
que una maldita mujer  
fue la causa de mi ruina  
y nunca, nunca olvidaré  
que hace tiempo otra mujer  
sin piedad me dio la vida.

Para soportar mi condena  
y para descansar mis penas  
¿quién me presta un corazón?

Asfalto, empieza a llover  
caen las lágrimas en el arcén  
el cielo escupe reproches  
maldiciendo no sé a quién  
voy como cristo sin fe  
viajando al fin de la noche.

Soy una vía sin tren  
una monja en un burdel  
una botella vacía  
soy un vaso al revés  
como Caín sin Abel  
una batalla perdida.

¿Un paraíso en la Tierra?  
La verdad es que un alma en pena  
vive mejor que yo.

Los faros ya no dejan ver  
la aguja señalando cien  
las venas cargadas de noche  
la máquina muere de sed  
motor, beber y correr  
alguien morirá esta noche.

Nunca un libro escribiré  
jamás un árbol plantaré  
ni a un hijo daré la vida  
siempre es tarde y esta vez  
será la última vez  
hermana muerte querida.

Tòpics com el de la carretera, associada a la llibertat individual, al consol de la solitud, són temes que el *heavy* manté en la tradició rock en la qual s'inscriu. Els grups musicals locals de tendències més clàssiques acostumen a dedicar-hi els seus temes:

"La carretera" (De Kalle)

En la carretera me dejo yo la piel  
caminando siempre a algún lugar  
no tengo rumbo, ni dirección  
siguiendo siempre mi intuición  
viajando en auto-stop  
haciendo siempre auto-stop

La carretera de mí se enamoró  
mi piel del asfalto enamorado está,  
no tengo amigos, ni siquiera tengo algún bien  
sólo mi guitarra y mi morral  
viajando en auto-stop  
haciendo siempre auto-stop

"Benzina" (Capdetrons)

Antiparres negres,  
la sang freda preparada per a la ruta suïcida.  
Carretera oberta,  
gas a fons envestint el silenci de l'horitzó.

Benzina per cremar, benzina.

Un motor passat de voltes  
talla el vent, remou l'asfalt quan passa  
per la mirada.  
Saltejant obstacles,  
com més corre més feliç se sent.  
Velocitat.

Benzina per cremar, benzina.

Aquesta inclusió en la tradició rock arriba en l'ideari *heavy* a identificar la pròpia estètica amb la quinta essència del rock. Així, els termes "rock" o "rock and roll" als que al·ludeixen moltes peces musicals no fan referència a estils o ritmes determinats, sinó al propi *heavy*, entès com a essència del rock (Weinstein 1991: 37):

"I'm a rocker" (Judas Priest)

The greatest timer I've ever know  
they're locked inside of me  
and carved out of stone,  
I've broken hearts  
made people sing  
I've drove a million miles  
I've done everything.

*I'm a rocker. Oh, oh  
do as I feel as I say  
I'm a rocker. Oh, oh  
and no one can take that away*

Bring on the the night  
that's when I live  
I come alive inside  
give all I can give.

(cont.)

I live each day  
like it's my least  
I live for rock and roll  
I never look back.

*I'm a rocker. Oh, oh  
do as I feel as I say  
I'm a rocker. Oh, oh  
and no one can take that away*

I'm a rocker  
and I'm always rewin'up  
I'm a rocker  
I can never get enough  
I'm a rocker  
it's something in my blood  
I'm a rocker  
wouldn't change it even if I could.

"Dame rock and roll" (Los suaves)

Llevamos ya dos horas  
con el rock and roll  
esto es un milagro  
no se cansa ni dios.  
Tiemblan las paredes  
del viejo pabellón  
arden las guitarras  
humo, ruido, sudor  
nena ya no llores  
pues en esta ocasión  
la fiesta seguirá  
hasta que salga el sol

Es fin de semana  
y queremos acción  
la noche se estremece  
con el rock and roll.  
*¡Dame rock and roll!  
La banda no se cansa  
¡Dame rock and roll!  
La banda tiene ganas*

Se ponen las estrellas  
zapatos de charol  
la luna ya sale  
vestida de neón  
hoy el dios del ruido  
por fin se despertó  
que siga la fiesta  
que se pare el reloj  
nena ya no llores  
pues en esta ocasión  
la fiesta seguirá  
hasta que salga el sol.

Es fin de semana  
y queremos acción  
la noche se estremece  
con el rock and roll.  
*¡Dame rock and roll!  
La banda no se cansa  
¡Dame rock and roll!  
La banda tiene ganas*

"Rock'n'roll" (Gra Fort)

Com una força sobrenatural  
que t'entra al cos i te'l fa tremolar  
al pas del temps sobreviurà  
a més addictes els farà vibrar  
no es pot parar

això és el rock'n'roll.  
Rock'n'roll és la unió  
de les generacions  
rock'n'roll és la unió  
que ens allibera de tot.



(cont.)

La guitarra és el seu aliat  
li és fidel sempre al seu costat  
molt de wats pregonant  
els problemes i sinistres socials  
no es pot parar  
això és el rock'n'roll.

Trenca cadenes que el van apretant  
res prohibit no hi ha per a ell  
trenca barreres sense por  
no té cap límit arreu del món  
no es pot parar  
això és el rock'n'roll.

Així, molts dels temes tractats no seran exclusius de la seva expressió, sinó temes comuns a la tradició rock, com la reivindicació de determinades drogues:

"La raya" (Obús)

Por una raya  
saqué la nariz  
después el resto  
y empecé a vivir  
más que las chapas  
y más que el balón  
las tres en raya fue mi vocación  
estaba claro que no era normal  
que tanta raya fuese algo casual  
rayas en las manos  
y en una pared  
muros, fronteras  
¡Aquí no entra usted!  
Porras, barrotos  
en una prisión  
rayas que dicen dónde y dónde no  
tú te las tomas con resignación  
yo me las tomo con inspiración.

Que te olvides de mí  
no me cuentes batallas  
que te olvides de mí  
cuando pillo una raya  
yo me la paso  
por la punta de la nariz.  
Rayas morales  
para limitar  
según algunos  
lo del bien y el mal

Buenos cristianos  
y buena salud  
tu mente a rayas  
hasta el ataúd  
tú te las tomas con resignación  
yo me las tomo con inspiración.

Malgrat les crítiques que sovint han rebut els grups *heavies* a causa de textos que poden entendre's com apologies d'aquestes substàncies, no és difícil trobar-ne d'altres on s'expressen postures més crítiques:

"Demon alcohol" (Ozzy Osbourne)

I'm sick and tired of your excuses,  
can't deal with living anymore.  
I'll give you reasons to continue  
while you lie writhing on the floor.

I'll wash away your lies  
and have you hypnotized.  
There'll be no compromise today  
I'll share your life of shame  
I think you know my name  
*I'll introduce myself today*  
*I'm the demon alcohol*  
*demon alcohol, demon alcohol*  
*I'll get you*

If could deal with hour reflection  
I'm sure you'd see into my eyes.  
There'll be no need for resurrection  
let's drink to people of the lies.

Although that one's too much  
you know that's not enough.  
There'll be no compromise today  
i'll watch you loose control  
consume you very soul  
*I'll introduce myself today*  
*I'm the demon alcohol*  
*demon alcohol, demon alcohol*  
*let's party.*

I'm sicke and tired of resolutions  
you've quit me time and time again  
don't speak of suicide solutions  
you took my hand  
I'm here to stay.

The time it's your or me  
I'll never set you free  
ther'll be no compromise today  
So satisfy your lust  
too much can't be enough

Si algun tret característic podem definir en els textos *heavies* és l'omnipresència de les tres idees-clau que defineixen la seva base ideacional, idees que no només es projecten en el so *metàl·lic*, sinó en totes les dimensions de l'estètica heavy. Robert Walser interpreta el paratext del *heavy metal* destacant entre totes elles el concepte de "power":

"The names chosen by heavy metal bands evoke power and intensity in many different ways. Band align themselves with electrical and mechanical power (Tesla, AC/DC, Mötörhead), (Ratt, Scorpions), dangerous or unpleasant people (Twisted Sister, Mötley Crüe, Quiet Riot) o dangerous and unpleasant objects (Iron Maiden). They can invoke the auratic power of blasphemy or mysticism (Judas Priest, Black Sabbath, Blue Öyster Cult), or the terror of death itself (Anthrax, Poison, Megadeth, Slayer). Heavy metal can even claim power being

self-referential (*Metallica*) or transgressing convention with an antipower name (*Cinderella*, *Kiss*). Some bands add umlauts (*Motörhead*, *Mötley Crüe*, *Queensrÿche*) to mark their names as archaic or gothic (Walser 1993a: 2)

Els temes que recreen aquesta idea de potència, juguen amb l'energia que s'obté tant a través de la pròpia música, com del grup humà que aquesta és capaç de consolidar al seu entorn. Temes clàssics de *Judas Priest* com "Hell Patrol" o "Heavy metal", serviran així tant per l'auto-definició musical com per exhortar a la cohesió del grup:

**"Heavy metal" (*Judas Priest*)**

When the power chords come  
crashing down go tearing,  
through my senses  
it's for the strong, not for the weak  
in light and dark dimension.

It stimulates, regenerates  
it's therapeutic healing  
it lifts our feet up off the ground  
and blasts us through the ceiling.

Between the eyes  
I hear it screaming  
and it electrifies your inner feelings.

Hot shock waves charge the air  
all heads are banging  
fists pumping everywhere  
guitars are cranking.

*Heavy metal, Heavy metal*  
*what do you want*  
*Heavy Metal, Heavy Metal*  
*what do you want.*

Ten thousand lights come blazing down  
with razor sharp precision  
the speakers pour out molten steel  
the beat gives double vision.

An armour plated raging beast  
that's born of the steel and leather  
it will survive against all odds  
stampeding on forever.

Between the eyes  
I hear it screaming  
and it electrifies  
your inner feelings

Hot shock waves charge the air  
all heads are banging  
fists pumping everywhere  
guitars are cranking

*Heavy metal, Heavy metal*  
*what do you want*  
*Heavy Metal, Heavy Metal*  
*what do you want.*

Més pobre en recursos, tant literaris com musicals, però amb el mateix esperit,

el tema de presentació d'un grup català:

"Capdetrons" (**Capdetrons**)

Tot comença amb un gran foc,  
és l'hora del llarg vol.  
Mentre sona,  
la banda del soroll.  
Tribus mil·lenàries, cavalquen dins el temps,  
una mà oberta  
i un puny tancat saluden.  
*Capdetrons!*

D'un cop de mandró  
has fotut un trauc al pare rector.  
La cara pigada,  
sabates pelades de donar patades,  
he nascut lliure i no puc fer-hi res,  
oberta la ment, sempre en revolució.  
*Capdetrons!*

Però no només trobem la potència o l'energia com a fils argumentals, també el virtuosisme abans esmentat com a puntal de la base ideacional es recrea al paratext verbal, en forma de recreació mons fantàstics, que es dóna tant als noms dels grups (UFO, Helloween, Rainbow, etc. ) com als textos de les cançons. Les escenes i imatges gòtiques que en els grups de *death* i estils propers són interpretades com a provocacions satàniques, tenen en les invocacions demoníiques una via perfecta per recuperar no només visions crítiques de la religió, la moral i el control social, sinó un món fantàstic de tenebres, màgia, inferns gòtics, caos, i la força que sorgeix de la penombra i del desordre. El virtuosisme de les línies melòdiques de les guitarres s'acompanya d'un barroquisme fantàstic que abastarà des de la pròpia descripció del metal, a aquella visió pessimista del futur marcat pel caos i la destrucció (el perill nuclear, l'amenaça bèl·lica, la deshumanització d'un món mecanitzat, etc.), fins a la lúdica recreació de mons i éssers fantàstics sorgits dels inferns i de vides després de la mort. Així també, la

transgressió que la sonoritat *heavy* proposa com a alternativa a un model de pop-rock, caracteritzat per línies melòdiques clares i acompanyaments instrumentals suaus, s'acompanya d'uns textos que exhorten a la rebel·lió i l'anarquia (transgressió de l'ordre social), o que critiquen la hipocresia social, la falsa moral de la religió i el poder polític, en unes cançons que uneixen el to lúdic de la fantasia amb la provocació moral.

Els trets característics deduïts de l'anàlisi dels elements verbals del paratext es veuen reforçats si observem el seguit d'elements del paratext que conformen "el discurs sobre la música" (Middleton 1990: 221). En el cas del *heavy metal*, dos d'aquests discursos són especialment il·lustratius, al marge de les polèmiques que ja hem vist sobre els orígens i la història del gènere: són l'etimologia i la retòrica sobre les influències estètiques. Ambdues "històries", amb components més o menys verídics, circulen entre els seguidors i corroboren bona part del discurs sobre la música, contribuint a consolidar les seves narratives.

Una de les històries més esteses i valorades entre el públic del *heavy* és la llegenda que justifica l'origen etimològic de la seva música:

"Lo del *heavy* empezó en la literatura, en los cómics y en el cine. Hay una novela que el personaje se llama "Chico Heavy Metal" y de ahí viene el nombre. Luego lo cogieron los críticos y empezaron a ponérselo a la música. Ya existía el espíritu del *metal*, pero el nombre le vino de ahí" (Marc, II.22/4)

Aquesta història era una de les constants amb la qual m'he trobat ja a les primeres converses amb seguidors *heavies*, i posteriorment he constatat com també es

reprodueix en llibres d'història del gènere:

"Por señalar algunos datos concretos acerca del término *heavy metal*, merece la pena recordar que la primera vez que se usó fue en el libro de William Burroughs *Nova Express*<sup>56</sup>, una de las obras más alucinantes de un autor muy vinculado por otros conceptos al rock en los años 70. Si bien los Steppenwolf hicieron el tema bandera, el himno del *heavy metal* "Born To Be Wild", el primer LP, la primera gran obra completa de *heavy metal* es *In-a-gadda-da-vida*, de los Iron Butterfly, que curiosamente ya habían titulado su primer LP en 1967 *Heavy*" (Muniesa 1993:22)

"En 1968 el escritor Barry Gidford, firma habitual en las páginas de la prestigiosa revista Rolling Stone, acuña la expresión *heavy metal* (...). No paso por alto que ese gigante de la literatura llamado William Burroughs publicó en 1961 *The Soft Machine*, novela donde un personaje ostenta el significativo nombre de Chico Heavy Metal. El texto original sería reelaborado por su autor en dos ocasiones, hasta alcanzar su versión definitiva en 1968. Corresponde a Gidford, sin embargo, el acierto de aplicar y difundir dicha expresión en el contexto del rock duro de la época, con el que la criatura de Burroughs no mantiene vínculos" (Satué 1992: 15, 20)

Aquestes referències són extractes de llibres espanyols però se'n troben de molt similars a les històries del gènere escrites arreu. El discurs obsessiu per fixar l'origen etimològic segueix pautes pràcticament idèntiques a la fixació pels orígens del gènere relatats al capítol anterior. Ambdues històries estan en perfecta sintonia amb el discurs de legitimació que l'ideari *heavy* construeix entorn a la idea d'autenticitat. Responen, en gran mesura, a la necessitat d'acotar una data i un tema o un grup concrets que permetin identificar el moment de l'aparició en escena del *heavy* com a nou gènere, per poder

---

<sup>56</sup> Aquesta versió és una correcció d'altres històries que citen una novel·la anterior del mateix autor -*Naked Lunch*, 1962- en la qual ni tant sols apareix el nom "*heavy metal*".

desmarcar-lo dels antecedents i propostes similars que podrien confondre els seus límits característics. Òbviament, en aquest context és molt menys important la vericitat històrica del fet, que la capacitat d'articulació que ofereix als seus seguidors. Així, l'única lectura crítica que podem trobar sobre aquesta "història" ens arriba de la mà de R. Walser, i sintetitza perfectament la falsa naturalesa de fet històric amb la qual es trasmet entre els seus seguidors:

"This story of the origin of 'heavy metal' appears in nearly every recounting of metal's history. It is, however, not only simplistic but wrong, since the phrase 'heavy metal' does not actually appear anywhere in *Naked Lunch* (although a later novel by Burroughs, *Nova Express* -1964-, introduces as characters 'The Heavy Metal Kid' and the 'Heavy Metal People of Uranus'). At some point this notion of origin got planted in rock journalism, and the appeal of a clear point of origin led others to perpetuate the error (...). The evidence suggest that the term circulated long before Steppenwolf or even Burroughs and that its meaning is rich and associative rather than an arbitrary label invented at some moment" (Walser 1993a: 8)

La retòrica dels crítics i historiadors del rock sobre les "influències" forma part dels elements que el discurs del *heavy*, en qualitat de referències positives, pren dels discursos d'altres músiques o moviments estètics i culturals, eixamplant els límits dels seus propis enunciats i construint una narrativa històrica que l'arrela diacrònicament. Són "històries de prestigi" que funcionen com apologies del gènere, i en les quals s'estableix -de manera molt directa i lineal- una relació entre el *heavy* i determinats moviments culturals i artístics del passat de reputació solvent.

Una de les referències més comunes és l'estètica, l'art i l'ideari de la generació *beat* dels anys cinquanta, especialment el culte a la carretera, a les motocicletes *custom*

i als vestits de cuir. Tot i els trets coincidents, les músiques reivindicades per l'anomenada generació *beat* -el jazz, les cançons de Bob Dylan, etc.- poc tenien a veure amb el rock. Si haguéssim d'establir algun lligam musical entre ambdues propostes estètiques, aquest no aniria més enllà de la reivindicació de músics i seguidors del *heavy* dels textos de W. Burroughs, autor també recuperat per autors tan allunyats de la música *metàlica* com Tom Waits<sup>3</sup>.

Altres històries que rebusquen en hipotètics precedents recullen des de l'esperit inconformista del 68 fins al romanticisme -amb mencions a "la inclinación romántica por los paisajes tenebrosos, los ritmos fúnebres y las ceremonias diabólicas y paganas" (Satué 1991: 18)- o les avantguardes futurista i dadà. El referent comú a aquestes "històries" és sempre l'establiment de relacions d'evolució molt forçades i basades en elements superficials. No són relats que procurin una reflexió sobre possibles paral·lelismes entre similars esperits d'una època, sinó que relacionen ambdues propostes amb traces excessivament simplistes.

Tot i que aquests relats poden encertar en relacionar les imatges derivades de la base ideacional que sustenta dues propostes estètiques i culturals diverses, no sembla que el fet d'endinsar-se en les hipotètiques relacions que els atribueixen o en la deconstrucció crítica d'aquests, pugui anul·lar la seva principal finalitat, que no és sinó contribuir a la legitimació històrica i artística d'un gènere fins fa pocs anys denostat pel gran públic del rock i pels mitjans de comunicació.

---

<sup>3</sup> L'autor recrea l'esperit *beat* amb textos de Burroughs al seu LP "Black Rider" (1993)



#### **4. 3. LA IMATGE EN EL PARATEXT MUSICAL**

Si el paratext de la música *heavy* el configuren tots aquells elements que, malgrat no tenir una naturalesa sonora, formen part indissociable de la música i són necessaris per a una correcta comprensió del fet musical, cal necessàriament ampliar la noció de paratext musical d'Escal amb els elements de la "dimensió visual" de Weinstein (1991: 27), els quals estan sempre estretament relacionats amb la proposta musical del grup i amb el paratext verbal que la complementa. Els elements bàsics amb els quals un grup juga per recrear la dimensió visual de la seva proposta són, per una banda, la iconografia que ofereixen a les carpetes dels discs, el material promocional -pòsters, samarretes, etc.-, les fotografies de les revistes o els vídeoclips; i, per una altra, els recursos escenogràfics, gestuals i de vestuari dels concerts.

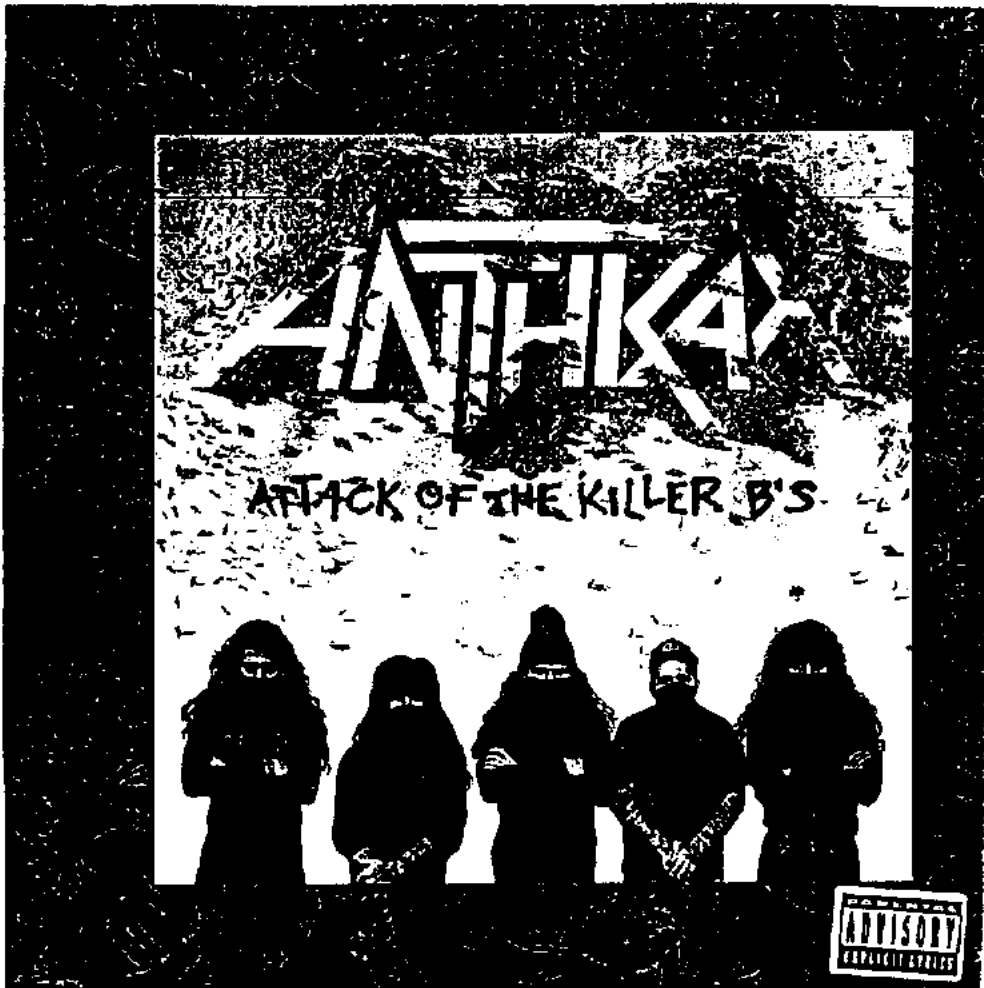
La primera observació que caldria fer abans de descriure els elements més emblemàtics d'aquest paratext visual és la mateixa que ha precedit el capítol anterior: els temes i les imatges susceptibles d'ésser emprades per un grup *heavy* són molt variades. No podem parlar d'una limitació de temes, tractaments o recursos visuals en el seu paratext, sinó d'unes imatges recurrents que he reunit en el tipus ideal definit per a la meua anàlisi. Precisament és la variació, la originalitat en les imatges emprades allò que cada grup destacarà per definir una personalitat pròpia dins la proposta estètica global, de manera que les constants exposades seran una vasta referència de tendències, no un

retrat exhaustiu de les seves possibilitats d'explotació.

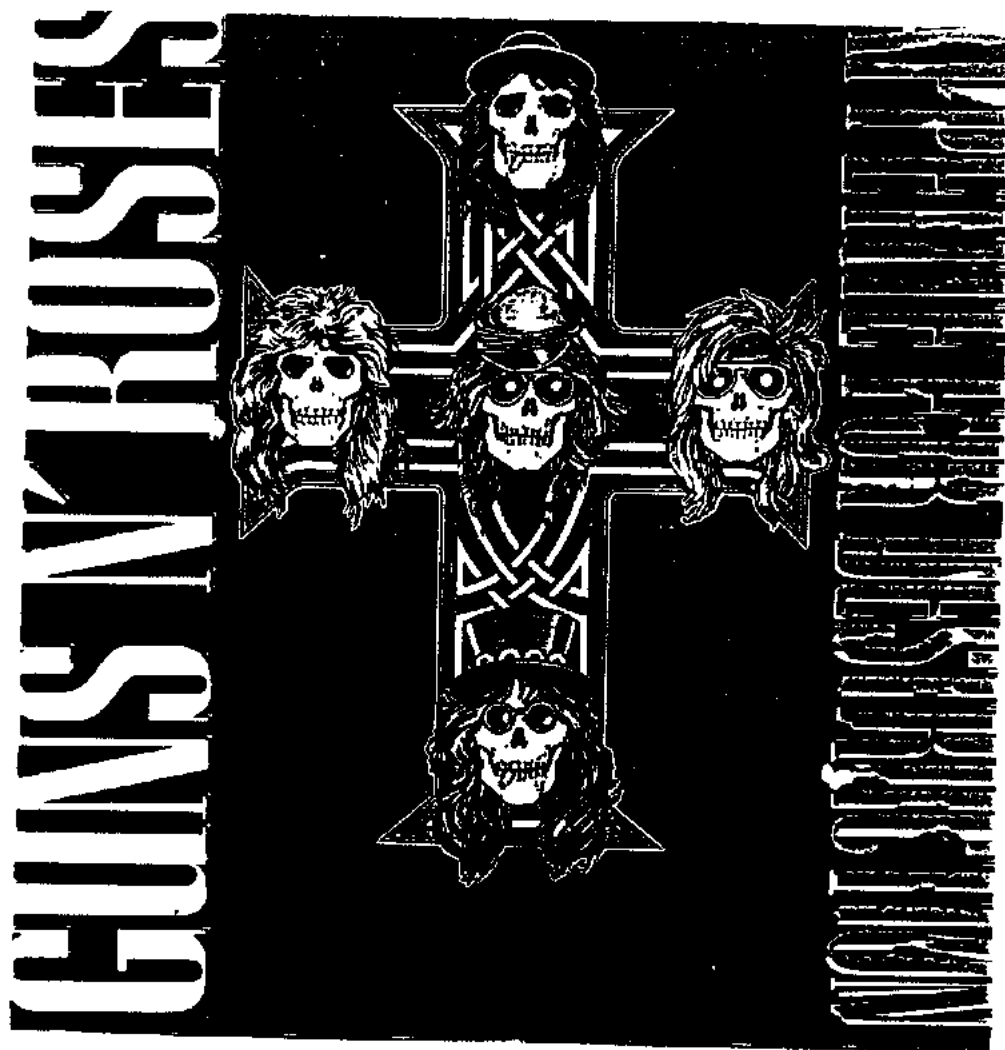
#### **4.3.1. LES PORTADES DELS DISCS**

Un element molt important en la música *heavy* és la gran importància que atorguen a la presentació dels seus productes musicals. Les portades dels discs, sobretot en format de llarga durada (LP) són d'un preciosisme extraordinari que no es troba en cap altre estil musical. Dibuxos, fotografies, o tècniques mixtes cuidadosament dissenyades, mostren imatges molt diverses que van des de senzills retrats del grup -en un posat greu i seriós- o portades monocromes amb el seu logotipus, fins a escenes morboses de calaveres, necrofilia o parafernàlia religiosa, passant per imatges de paisatges arrassats o de rostres que són màxims exponents del dolor i del sofriment.

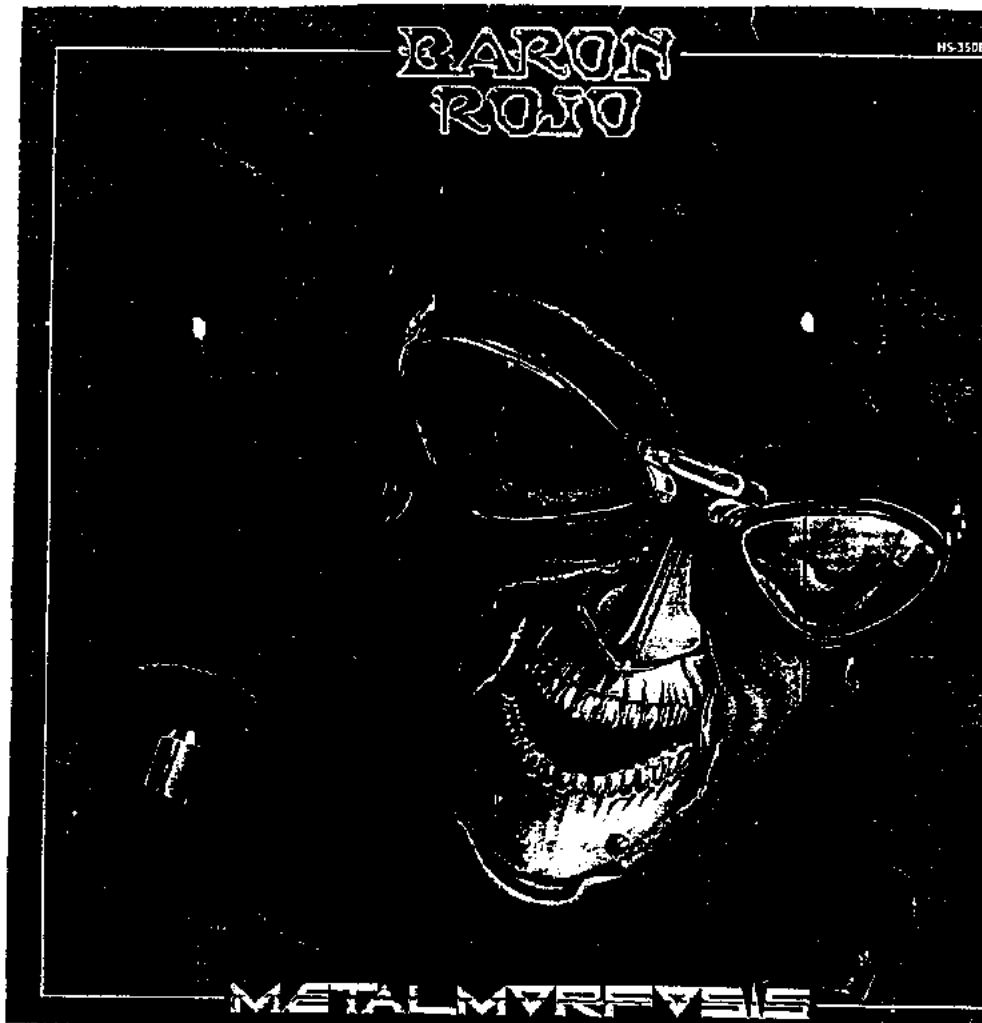
Generalment, la portada sintetitza el contingut de l'àlbum, bé amb una imatge que emfasitza el seu títol o el títol de la peça promocional (*single*), bé amb una presentació del grup que permeti al comprador situar la seva proposta. A les portades que segueixen, els grups es presenten amb retrats col·lectius o amb el retrat del personatge que dóna nom a la banda:



*Attack of the Killers B's* (Anthrax). El nom del grup ja té ressonàncies mòrbides i mortíferes, i el vestuari negre que camufla els integrants del grup sembla relacionar-los amb els assassins que es citen al títol. Per reforçar la imatge, l'eixam d'abelles entorn al logotip acaba de donar la sensació de neguit i amenaça que es persegueix. L'etiqueta imposada per la censura advertint del "contingut explícit" del textos, a més, dona un toc de perillositat social i funciona més com al·licient que com a fre per a la seva compra.



*Appetite for Destruction (Guns'n'Roses)* presenta també un retrat del grup, però sintetitzat en quatre calaveres toades amb les lligadures caracterfstiques de cada un dels músics situades sobre una creu, un altre dels elements recorrents en la iconografia *heavy*.



La portada del disc *Metalmorfosis* de Barón Rojo ofereix un retrat simbòlic del grup amb una imatge en la qual l'aviador del qual han pres el nom sembla precipitar-se en una caiguda que el condueix a la mort, dibuixada al seu interior amb el típic recurs de la calavera.

Les portades que recreen espais siderals i fantàstics, amb barroques il·lustracions de monstres són un altre dels recursos més emblemàtics dels productes *heavies*. Les mascotes que creen i recreen alguns grups en forma de zombies mig putrefactes, andròides, bèsties metàliques, i similars, són una perfecta via d'expressió com a símbols del misteri, del caos, de la màgia i de la provocació que sustenta part del seu discurs:



*Strange Higways*, del grup **DIO**

El caos reproduït en fantasies futuristes, en les qual l'home es anorreat i destrossat per màquines i enginys mecànics mortals:



*Chaos A.D.* , del grup brasileny Sepultura

O extranys andròides lligats pel coll amb cadenes i el cap perforat per centenars

de claus :



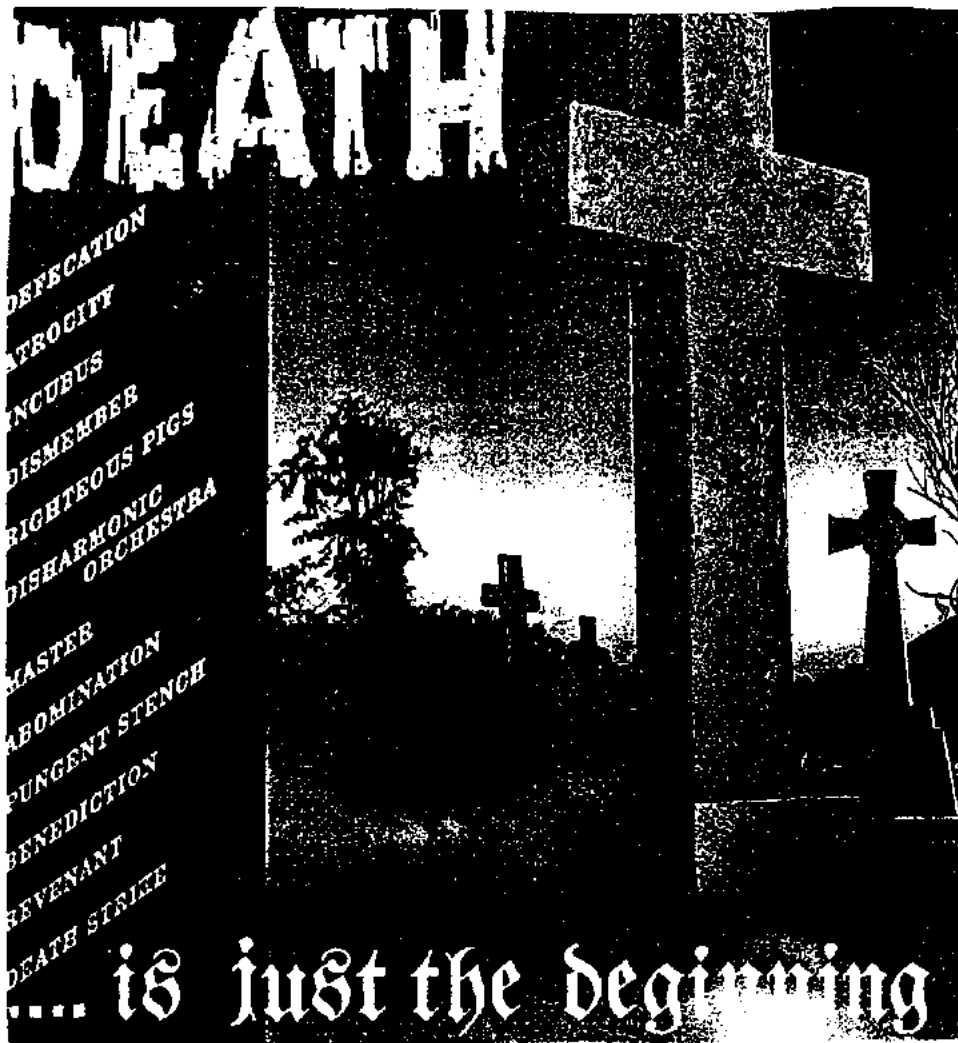
*Livin' on the edge* d'Aerosmith



Les portades que complementen amb imatges el contingut textual del títol de l'àlbum són també habituals, tant com a proposta individual, com als àlbums col·lectius:



El disc *Kill'em All* de Metallica, llunt del barroquisme habitual, presenta una composició molt implícita però truculenta, en la qual apareixen el mínim d'elements que insinuen l'assassinat del títol: l'ombra de la mà executora, l'arma i la sang.



Portada d'un disc col·lectiu de grups de *death* intitolat *Death is just the Beginning*. La iconografia es basa en un recurs tòpic entre grups d'aquest estil: un primer pla d'enormes creus en un cementiri brumós i tètric.

Entre totes les il·lustracions possibles, el sector més radical dels grups d'estètica *metàl·lica* triarà normalment aquelles més capaces de produir repulsió i neguit. Tant a les portades dels discos com a les samarretes i a la resta de suports, predominaran així les imatges provocadores de necrofilia, de destrucció, morbositat, sadisme i violència, alternades amb recreacions de paratges fantàstics, monstres i tot tipus de representacions diabòliques per als quals no falten interpretacions per part del mateixos seguidors:

"Aquelarres, misas negras, orgías, simbólicos encuentros en montes desolados, castillos góticos y tétricos cementerios pasaron a formar parte esencial de una imagería heterodoxa, oscura y enérgica, varias décadas después, como signo de identidad de la rebeldía y de las zonas sombrías del espíritu humano. En 1968 estos y otros elementos en ebullición alcanzaron una inesperada vigencia en una vertiginosa amalgama de motivaciones y símbolos inconformistas" (Satué 1992: 18)

Tots aquests elements de disseny són una part important dels productes i de l'estratègia de vendes del grup i la discogràfica:

"Las portadas son el mejor vehículo que tienen los grupos para comunicar una imagen al comprador (...). Con el valor iconográfico que llevan consigo, pueden llegar a influir decisivamente en la venta de los discos, por lo que no es trivial que las compañías inviertan capital humano y económico en este proceso, el mismo que supone, entre otras cosas, tomar decisiones en relación con el logotipo del grupo, el título del disco, si se incluye o no foto de los músicos, así como las letras de las canciones y el lugar en el que se deberán insertar, etcétera. El trabajo del diseño de portada no es sólo una operación mecánica, administrativa y financiera, implica la existencia de recursos artísticos desarrollados en el campo del diseño gráfico" (De Garay 1993: 51)



Il·lustració nº11:

Cartells de concerts

Arzobispo  
CAFÉ CONCIERTO  
C/ COSTA BRAVA, 13  
Mòdul: Sant Andreu - 11  
BARRIO 19, 25, 47, 73, 829, 834, 86, 88  
88976, Sant Andreu, Corral

FESTIVAL DEATH-THRASH

HIDDEN ILLUSTION

DECAPITED

HARD-BOILED

HIDDEN LIFE

JUEVES 28  
A PARTIR DE LAS 21.30

ENTRADA GRATUITA

"Festival de Death i Thrash". Concert col·lectiu de les bandes **Hidden Illusion**, **Hard-Boiled**, **Decapited** i **Hidden Life** a la Sala Arzobispo (28.12.95). Els logotipus reproduïts als cartells, com la resta d'elements visuals, responen a la proposta concreta del grup i del sub-gènere amb el qual vol ser identificat, però presenten gairebé sempre una coloració contrastant i una cal·ligrafia gòtica, tenebrosa, sanguinolenta o de contorns angulosos.



Il·lustració nº 8:  
Entrades de concerts

**MANOWAR**

+ ARTISTA INVITADO

JUEVES 20 DE NOVIEMBRE  
A LAS 21 HORAS  
PALACIO DE LOS DEPORTES

Nº 001782

Precio: 1.900 Ptas. (I.V.A. incluido)

RECOMENDADO POR **NEW ROCK**

**Diamond** **RES**

SABADO 3 DE MARZO  
PALACIO MUNICIPAL DE LOS DEPORTES

22h.30'

21h.15' No 0277  
**Candlemass**

20h.30'

2.000 ptas.

LA ADQUISICION DE ESTA ENTRADA SIGNIFICA LA ACEPTACION DE LAS CONDICIONES DETALLADAS AL DORSO

**IRON MAIDEN + ANTHRAX**

NO PRAYER ON THE ROAD - Very Special Guest

No 07505

22.00h. Domingo 28 de Octubre 20.45h.

Palacio de Deportes.

RECOMENDADO POR: **NEW ROCK** **LA LINDA**

PRECIO: 2.500 pta.

LA ADQUISICION DE ESTA ENTRADA SIGNIFICA LA ACEPTACION DE LAS CONDICIONES DETALLADAS AL DORSO.

**MARTES, 24 DE SEPTIEMBRE**

**ESTADIO OLIMPICO** 22:00 h.

**METALLICA** + **QUEENSRÛCHE**

20:15 h. 18:30 h. No 22852

Precio: 4000pts. Recomendado por: **NEW ROCK** **METAL HAMMER**

LA ADQUISICION DE ESTA ENTRADA SIGNIFICA LA ACEPTACION DE LAS CONDICIONES DETALLADAS AL DORSO.

Les entrades de concerts són un dels *fetitxes* més valorats pels seguidors *heavies*. El grau de reconeixement d'un seguidor està estretament relacionat amb el seu coneixements de grups i del repertori, i les principals vies per aconseguir-lo són els discs i l'assistència als concerts. Les entrades esdevenen així una *prova* dels anys de seguiment i de l'*experiència* dins el camp.

#### 4.3.2. LA PERFORMANCE

Seguint la tradició rock, en el *heavy* es conjuguen elements que multipliquen la tradicional preferència per la música en directe, ja que la sala de concerts és l'espai que permet explotar al màxim els recursos de potència sonora i aconseguir el so envolvent ideal per a l'audiència de *heavy metal*.

El grau d'elaboració de les *performances* i dels recursos emprats pels diferents grups, dependrà en bona mesura de la seva proposta musical, de la seva posició dins l'escena rock, i de la seva experiència. Ja hem vist la varietat de subgèneres i tendències que s'inquibeixen en l'estètica *heavy*, tal i com ha estat definida en aquesta tesi. En conseqüència, les representacions que podran oferir aquests grups seran, igualment, molt variades. Així, per citar alguns exemples, en aquells grups que busquin una imatge clàssica -reflexe dels grups consolidats a la dècada dels vuitanta- els components procuraran vestir samarretes negres amb imatges dels grups i caçadores de cuir negre amb tatxes metàl·liques, pantalons cenyits foscos i calçat esportiu o botes camperes; en els grups adscrits a un *heavy* més proper a **Black Sabbath** o al *death metal*, els músics apareixeran envoltats de parafernàlia tenebrosa i satànica que ambientarà l'escenari i contextualitza la proposta musical que ofereix. També es troben elaborades escenografies com les de **King Diamond**, en les quals es recreen delirants històries fantàstiques i escenes màgiques. A l'igual que en les portades i en el paratext verbal, cada grup buscarà entre l'ample univers de símbols i imatgeria *heavy*, aquells element amb els quals podrà configurar millor una imatge particular que el defineixi en una proposta



personal i característica.

Tanmateix, si ens centrem en la *performance* més clàssica del *heavy*, podem extreure unes pautes relativament estereotipades. L'element que es sotmet a menys variació, especialment en els grups amb poca experiència que encara no dominen la seva situació a l'escenari, és el posicionament dels músics i els recursos coreogràfics. Seguint les *performances* més estàndards dels grups consolidats, a primera fila es situa, centrat, el vocalista, flanquejat per la corda, i deixant la bateria en un segon terme, sobre una tarima elevada. Els components del grup recorren unes trajectòries marcades en un radi limitat de moviments, i de manera alternativa els guitarristes i el cantant s'acosten i s'allunyen sincronitzadament, en funció de les parts solistes i coral de les peces. Quan la figura remarcada és la part solista, normalment es reforça també amb la lluminació, que en els casos més sofisticats enfoca en els moments culminants dels *riffs* de les guitarres fins als solos de la bateria.

Però de la *performance* d'aquest grups, l'element que més ajuda a entendre el funcionament i la relació dels *heavies* amb la seva música, és el pas que s'estableix entre els dos espais principals: l'escenari i la sala que acull el públic. La característica complicitat entre els grups musicals i la seva audiència pren forma -especialment en els concerts de *thrash* i estils propers- en el ritual vaivé dels seguidors entre l'escenari i l'espai del públic escenaris, en el que es coneix com a "*moshing*". El *moshing* relativitza la distància que imposa la tarima al grup musical i desconcerta quan no s'entén com un element més de la festa que representa un concert. L'espectacularitat d'aquesta pràctica fa que també sigui freqüent llegir ressenyes de crítics que emfasitzen més el traginar

dels espectadors per l'escenari que l'anàlisi de la música oferida:

"[Los espectadores] se suben al escenario, toman carrerilla y se lanzan en plancha sobre el público tal y como si se tratase de una piscina. Es la máxima expresión de complicidad que el público establece en los conciertos de *thrash* y punki, un breve vuelo que permite una zambullida sobre los brazos, hombros y cabezas de quien espera abajo. Por fortuna no es común que el público se aparte, de forma y manera que nunca pasa nada exceptuando, eso sí, la árdua tarea que les corresponde a los miembros de seguridad del concierto, quienes no dan abasto ante tanto trabajo. Robb Flynn, el vocalista de Machine Head<sup>165</sup>, dedicó buena parte de su concierto en Zeleste a ordenar el tráfico de quienes subían al escenario para después zambullirse. Les indicaba que menos el micrófono, su persona y su guitarra podían tocar lo que quisiesen, siempre y cuando no estuviesen demasiado tiempo sobre el escenario. Además, incluso les indicaba rutas de tránsito. El personal, satisfecho con la permisividad del grupo, no cesó en su actividad" (crítica publicada a *El País*, 16.5.95, pàg. 48)

Il·lustració n° 9:

Reportatge aparegut a *El Periódico* (5.6.96, pàg. 62)



En la jerga del rock, se conoce como moshing la práctica de saltar desde el escenario sobre el público de las primeras filas. Un juego arriesgado.

# Los peligros del 'moshing'

La muerte de un joven abre un debate sobre los saltos desde el escenario

ALBERT GUASCH  
Cataluña

**E**l 4 de mayo se celebró en los conciertos de rock. Espectados por la multitud para lanzarse sobre la multitud como si fuera una piscina. La pista de aterrizaje son unos cuantos brazos, las cabezas y los hombros. La diversión puede ocasionar con algunas consecuencias y pequeños golpes, pero no es el peor de ellos. El problema es que ya ha habido una excepción. En diciembre de 1994, un muchacho de 15 años falleció en un club de Nueva York como consecuencia del moshing.

que así se llama esta práctica. Cada día cobran al salto y mató una hemorragia cerebral.

Christopher Michel es la primera víctima del moshing en Estados Unidos. Ayer se inició el juicio contra un miembro del cuerpo de seguridad del local, acusado de provocar al joven al fatal tropiezo. El grito, llamado James O'Heide, ha negado las imputaciones y sostiene que está al 100 por ciento de la escena.

**El número de heridos por culpa del moshing es hoy seis veces superior al de hace diez años**

El chico ha agitado la discusión sobre si deben adoptarse medidas contra esta peligrosa práctica.

"No cuestionamos la posibilidad. Si se piensa que el moshing está bien, entonces adelante. Pero aquí hay un problema que sirve como referencia", dijo Michael Michel, padre de la víctima, que ha demandado a O'Heide y al club L'Amour de Brooklyn, donde falleció su hijo. "Quiero seguir adelante. Quiero saber qué es lo que pasó para prevenirlo", afirma. Christopher escuchó al local de Brooklyn con unos amigos para ver tocar al grupo de hardcore U-ke of Agony. Al parecer, Christopher había hecho ya un par de saltos desde el escenario cuando se dispuso a bajar de él. Según unas versiones, el miembro de seguridad cogió al chico y lo empujó hasta una zona donde no había nadie; según otra, fue el propio Christopher quien saltó sin



Una joven cae entre la multitud tras tirarse desde el escenario. Una práctica que se arriesga.

arriba. Lo cierto es que murió.

Y a partir de aquí empieza el debate. Para unos, el moshing es una diversión que sirve para descargar adrenalina y liberar tensiones; para otros es una práctica muy peligrosa. Muchas bandas aprietan que se produzcan los saltos porque así consiguen de la energía que hacen, muchas veces son las primeras en abalanzarse sobre sus seguidores.

Según Entertainment Insurance Agency, una compañía especializada en asegurar artistas y salas de conciertos, el número de heridos por culpa del moshing es hoy seis veces superior a hace diez años. Se calcula que el pasado año unas 10.000 personas

resultaron heridas de importancia en conciertos de todo el mundo.

Mientras las autoridades locales aún no han intervenido, la industria está planteándose cómo abordar el tema. Algunos piensan que los conciertos como el de Michel no pasan de ser un caso aislado. Los partidarios de tomar medidas opinan que lo ideal sería colocar más sillas y poner vallas de separación entre escenario y público. "El moshing se puede controlar", indica Joel Merzozzani, de Concert Services Societies, compañía encargada de seguridad en muchos conciertos de Nueva York. La respuesta, todos coinciden, está en los propietarios de locales. ■

<sup>165</sup> El crític fa referència al concert del grup Machine Head a la sala Zeleste de Barcelona el 13 de maig del 1995.

Tanmateix aquesta no és l'única forma de participació del públic en els concerts *heavies*. Com en qualsevol altre concert, els assistents coregen les cançons, i els moments culminants de les tornades prenen especial significació, sobretot en els temes més emblemàtics del repertori de cada grup.

Lògicament, el ball i el moviment al ritme de la música és una altra resposta contínua en el transcurs dels concerts. El ball amb que el públic respon al ritme de la música *heavy* és molt poc sofisticat i implica sovint una resposta física contundent. Quan un concert comença a animar-se, el públic s'engresca saltant intermitentment al ritme de la pulsació, en un ball que prové dels moviments *punk* i *skin heads* anomenat *pogo*. Aquest consisteix en arremetre a cada bot contra l'individu més proper, buscant colpejar amb el lateral del seu cos, els braços o la seva espatlla. Malgrat l'espectacularitat dels enfrontaments, la rivalitat que es desprèn dels cops reiterats acostuma a tenir un to festiu de celebració col·lectiva de l'estímul musical. En definitiva, mitjançant el ball i la participació activa del públic en l'espectacle, la música es constitueix en l'element a partir del qual s'organitza una experiència que abarca pràcticament tots els sentits - els quals es busca alterar amb una combinació de consum simultani de cervesa, tabac, porros i decibel·lis- i que es perllonga en les més de dues hores que pot durar un concert.

Un altre tret que ajuda a conformar el paratext visual en aquests concerts és la indumentària i la gestualitat dels músics. El vestuari dels músics varia sobre unes constants de vestuari rocker informal, en la qual predomina la indumentària de cuir negre o roba texana i samarretes estampades amb imatges del propi grup o portades dels

Il·lustració nº 10 :

Guitarristes de *heavy* en concert



Yngwie Malmsteen, de la banda del mateix nom.  
Font de la fotografia: Robert Walser, *Running with the Devil*.  
Hanover: Weleyan University Press, 1993



Angus Young, d'AC/DC.  
Font de la fotografia: : F.J. Saturé, *Heavy Metal*.  
Madrid: Cátedra, 1991



Eddie Van Halen, de Van Halen.  
Font de la fotografia: Robert Walser, *Running with the Devil*.  
Hanover: Weleyan University Press, 1993

Il·lustració n° 11:

**Vocalistes de heavy en concert**



**Ian Gillan, de la primera formació dels Deep Purple.**  
Font de la fotografia: F.J. Satué, *Heavy Metal*. Madrid: Cátedra, 1991



Robert Plant, de Led Zeppelin.  
Font de la fotografia: *El País de las Tentaciones*.



Azucena, de Santa.  
Font de la fotografia: F.J. Satué, *Heavy Metal*.  
Madrid: Cátedra, 1991

seus discs. Aquest mateix vestuari és reproduït pels seguidors, entre el quals la uniformitat que s'aprecia al primer cop d'ull no es correspon amb la diversitat de grups i imatges representades a les samarretes i caçadores, les quals no coincideixen necessàriament amb el grup que està tocant. Detalls com aquesta diversitat d'imatges de grups en un mateix concert, fonamenten la intuïció de què el *heavy* articula un fort sentit de col·lectivitat, més enllà de les múltiples fragmentacions que es troben actualment en l'estètica *metàlica*, estimulades en bona part per l'actual amplitud i dispersió del gènere.

Pel que fa a la gestualitat, tant les respostes del públic com la disposició o els moviments dels músics en el transcurs d'un concert, no presenten diferències remarcables amb qualsevol altre concert de rock. L'únic gest que podem destacar com un moviment emblemàtic de la *performance heavy*, reproduït pels guitarristes dalt l'escenari i imitat sovint des del públic, és el sacsejament de les llargues cabelleres en un moviment ascendent i descendent del cap, que es repeteix infinites vegades seguint el ritme de les cançons. Per justificar aquest típic gest, que és repetit sovint sense necessitat de dur el cabell llarg, alguns seguidors l'interpreten com un signe d'ostentació de l'inconformisme i la rebel·lia que el cabell llarg comporta per a la imatge masculina. L'altre tret gestual en el qual és fàcilment reconeixible la connexió amb la base idacional del *heavy metal* és el recurs dels vocalistes, quan canten i parlen amb el micròfon pràcticament adherit a la boca, en una emissió que a més d'evidenciar el gest facial d'esforç, enterboleix la comprensió dels textos de les cançons. Certament, aquest gest no és un tret exclusiu de la *performance heavy*, sinó que és freqüent entre els intèrprets



de rock dur o de qualsevol altre gènere sempre que -com ocorre necessàriament en la música *metàlica*- es busca remarcar la imatge de potència i entrega que s'exigeix a un cantant en tot concert en directe.

La importància i especial significació que té el concert en directe serveix per elaborar altres recursos del paratext visual, com són els videoclips. Donat que la indústria del video musical encara està poc estesa al nostre país, no circulen normalment entre els seguidors cintes de vídeo de grups de *metal* si no es tracta d'enregistraments de concerts. Tot i això, els vídeos són mercaderia habitual als comerços musicals, de manera que les imatges a les quals es té accés són vídeos enregistrats per grups majoritàriament anglosaxons i ben assentats al mercat discogràfic. En aquests enregistraments el recurs de les *performances* és sovint emprat com element de referència, amb imatges i al·lusions als concerts del grup.

Com exemple representatiu podem prendre el muntatge del tema "In my darkest hour" (*Rusted Pieces*) de Megadeth, en el qual l'enregistrament del tema a l'estudi de gravació es va alternat amb escenes de concerts en directe. El videoclip comença amb un pla general del grup en un concert, sobre el qual es deixen sentir els primers acords de la cançó, que són seguits ostentosaament pels músics amb els moviments de cap abans descrits. Encara sobre la introducció, el pla general del grup es completa amb el mateix pla enfocat sobre les primeres files del públic, evidenciant l'efusiva participació els seguidors -el qual només més endavant es veurà que és quantitativament important- en un indicati de què el grau d'implicació i participació dels seguidors és més valorat que no la quantitat de públic reunit. Amb l'entrada de la primera estrofa, la càmera es troba dins

l'estudi i ofereix un primeríssim pla del cantant, vestit amb ulleres de sol i exhalant el fum d'una cigarreta, amb una escena d'il·luminació molt tènue. D'aquesta manera, dos dels puntals de l'estètica s'han fixat ja en els primers segons del clip: l'energia que emana del directe i la transgressió del fumador -gest "políticament incorrecte" als Estats Units-. Ja presentat el tema, les imatges retornen a l'escena en directe, alternant primeríssims plans de cada un dels músics a l'escenari i a l'estudi, amb plans generals del públic seguint el ritme amb els braços en alt i amb salts esporàdics des de l'escenari. Per evitar que les imatges d'estudi perdin la força aconseguida pel directe, es carreguen simbòlicament: s'intercala un breu pla estàtic en el qual una calavera apareix sobre la taula de mesclades, amb una guitarra descansant al fons, recollint la idea de foscor i mort que va relatant la cançó. A mesura que el ritme i la tensió del tema augmenten, les imatges d'estudi esdevenen mínimes i predominen les imatges del concert en directe, en la qual el *moshing* és cada vegada més trepidant: la intensitat creixent de la música té en les imatges del concert i en la constant interacció entre músics i públic, el millor reforç visual. El deliri de les imatges arriba amb el solo de la guitarra, sobre el qual l'alternança brusca de plans molt curts dels instrumentistes sacsejant els cabells -amb la càmera en picats i contrapicats costants-, i del públic en un *moshing* continu i frenètic, aconseguix una sensació perfecta de descontrol i caos. El recurs dels salts des de l'escenari i les imatges del públic entusiasmat, no s'abandonarà ja fins al final, quan la cadència amb la qual es tanca la peça va suspenent el tempo en un rallentando sonor que segueix aprofitant la força de les imatges del directe.

Il·lustració n°13:

Portada del video *Rusted Pieces* de Megadeth



A manera de conclusió, cal destacar novament que el paratext del *heavy metal* no és un paratext estàtic i tancat, sinó que ofereix múltiples propostes basades en els fonaments de la seva estètica, però variables en funció de la personalitat del grup, de la seva proposta musical, del moment històric i del context socio-cultural del qual sorgeix. De la mateixa manera, els grups locals no presenten diferències substancials amb els models estàndards de circulació transnacional, puix que el referent d'origen en aquest gènere té un paper específic molt important. Les millors bandes anglosaxones són influències i models a seguir pels grups locals adscrits a les diferents propostes dins la música *metàl·lica*, com ocorre pràcticament a tot el domini del rock. Els temes i els grups s'adapten a la realitat del seu entorn, i poden arribar a adoptar la pròpia llengua com a mitjà d'expressió, però les aportacions de la producció local no busquen la variació sinó, bàsicament, la recreació dels models transnacionals.

## CAPÍTOL 5:

# CREACIÓ I DIFUSIÓ A L'ESCENA LOCAL

La música *heavy* constitueix actualment una proposta transcultural que es difon internacionalment mitjançant diferents vies i estratègies mediàtiques. Des de la seva incorporació als grans catàlegs de les discogràfiques multinacionals, a principis dels anys vuitanta, la seva presència al mercat del disc és una de les més importants entre l'oferta del rock, sense que aquesta integració hagi anul·lat la continuïtat d'altres corrents del *metal* que es difonen per canals alternatius al gran públic i que acullen grups de culte per a una part dels seguidors. Per això, l'anàlisi dels mitjans dels quals disposa actualment per a la seva producció i difusió, és una via tan important per a la seva comprensió com l'observació dels trets morfològics o els valors estètics.

En centrar-nos en la producció local d'una música popular, és especialment important observar els trets característics de la indústria discogràfica i de les polítiques culturals, perquè aquestes condicionen en gran manera la situació de tot el pop-rock a Catalunya i, concretament, a Barcelona. L'anàlisi d'aquest context servirà també per emmarcar la recepció i les significacions que aquesta música pren entre els seguidors

de la ciutat, recollides al darrer capítol.

Les condicions que envolten avui dia les creacions de *metal* no difereixen substancialment de moltes altres músiques i per aquest motiu, tot i que a les pàgines que segueixen em refereixo bàsicament a aquest gènere musical, algunes de les característiques de la indústria i la promoció discogràfica fan referència al conjunt de la música rock i a la resta de fenòmens musicals d'àmbit popular que podem trobar actualment a Barcelona.

### **5 . 1. EL CONTEXT DEL MERCAT**

Un dels trets més controvertits en la música popular és la seva posada en circulació. Donat que aquesta passa necessàriament per pràctiques d'una economia de mercat, hi ha una certa tendència a pensar que aquestes músiques s'esgoten en les estratègies mercantils. Certament, el rock està íntimament relacionat amb la producció discogràfica, i el negoci discogràfic està regit per la lògica de la producció de masses, a més de tenir com una de les seves finalitats primordials la d'aconseguir un ampli mercat. Tanmateix, aquesta música no pot ser considerada com un mer objecte consumible perquè la cultura popular no és simple producció de productes de consum, ni està dirigida a una audiència passiva, malgrat que el consum musical arrossegui una

inexacta connotació de passivitat per part dels actors. Quan es fan consideracions en aquest sentit, no es té en compte que el mateix consum implica també la selecció activa d'unes determinades opcions i que a través d'aquest s'articulen processos complexos de producció de sentits i significats que cal tenir en compte:

"El consumo no es sólo reproducción de fuerzas, sino también producción de sentidos: lugar de una lucha que no se agota en la posesión de los objetos, pues pasa aún más decisivamente por los usos que les dan forma social y en los que se inscriben demandas y dispositivos de acción que provienen de diferentes competencias culturales" (Martín-Barbero 1987: 231)

El descàrrec de la música popular que es fonamenta en les crítiques a l'estreta relació mantinguda amb els mitjans de comunicació i amb les indústries de l'oci, no veu que part de la riquesa d'aquest fenomen rau en el fet que en la creació i difusió de la música popular es creuen diversos medis de comunicació i diferents indústries culturals, les quals s'interrelacionen de múltiples formes, posant en contacte molts canals de producció i mediació en el que De Garay anomena una "pràctica cultural transmediàtica" (De Garay 1993:10).

Les músiques populars i aquelles que sense provenir d'aquest àmbit, s'incorporen a la dinàmica i a les possibilitats que ofereix, s'associen sovint a l'existència d'un aparell comercial abstracte i omnipresent que manipula unes audiències poc selectives en matèria musical. La mateixa música rock ha estat sovint objecte de crítiques similars:

"Ha existido un intento constante por confinar el rock al terreno de la pura diversión, para asegurarse de que sus valores en ese terreno se limitaban precisamente a divertir, a proporcionar momentos de relajación. (...) Ha existido un proceso constante de congelación del auditorio del rock en una serie de

gustos de mercado. Las compañías discográficas, los programas de radio, la prensa musical, los disc-jockey, todos ellos intentan controlar la demanda musical y de ese modo facilitar los procesos para llevarla a buen término. Si el auditorio puede ser persuadido de que un estilo, género, artista o imagen concreta llena sus necesidades, expresa la solución a sus problemas concretos con respecto al ocio, no sólo su explotación comercial resulta más fácil, sino que los elementos disturbadores y desafiantes e instructivos del rock se transforman en confirmaciones elementales de convenciones perfectamente establecidas" (Frith 1980: 260)

Però el rock, ahora que constitueix un gènere musical i un bé cultural complex, dóna forma a un intrincat procés sòcio-cultural que el converteix en una de les expressions músico-culturals amb més acceptació i penetració massiva en el món contemporani. En el si de la música rock s'expressen conflictes i contradiccions que es van articulant en estratègies culturals i comunicatives diversificades, i que prenen a cada escena local particularitats pròpies:

"Lo que hoy sabemos sobre las operaciones interculturales de los medios masivos y las nuevas tecnologías nos aleja de la tesis sobre la manipulación omnipotente de los grandes consorcios metropolitanos. Los paradigmas clásicos con que se explicó la dominación son incapaces de dar cuenta de la diseminación de los centros, la multipolaridad de las iniciativas sociales, la pluralidad de las referencias -tomadas de diversos territorios- con que se arman sus obras los artistas y los medios masivos" (García Canclini 1990: 324)<sup>59</sup>

Es per això que parlem del *heavy metal* com d'un fenomen cultural no només transnacional, sinó transcultural, donat que les recreacions locals dels diferents estàndards sonors i estètics donaran resultats condicionats per les característiques de

---

<sup>59</sup> Citat a: Adrián De Garay. *El rock también es cultura*. México, D.F: Universidad Iberoamericana, 1993: 56



cada indret i cultura. La qualitat de "transcultural" pren així el sentit de la definició donada per Wallis i Malm, en tant que categoria d'interacció cultural:

"This pattern of change is the result of the worldwide establishment of the transnational corporations in the field of culture, the corresponding spread of technology, and the development of worldwide marketing networks for what can be termed transnationalized culture, or *transculture* (Wallis i Malm 1984b: 176)

La música *metàl·lica* es troba implicada en un procés de transculturació des del moment que les seves produccions es difonen en processos de contacte intercultural en els quals la proposta original es transforma i fusiona. La naturalesa transcultural d'aquesta música, probablement característica comuna a totes les músiques populars (Baily 1981: 105), farà molt difícil la comprensió del fenomen si la nostra anàlisi es limita a observar els seus codis estàndards.

Un altre condicionant molt important pel desenvolupament de la indústria i les infraestructures locals és l'ordenació global del paisatge industrial que impera en la producció i la distribució dels productes musicals, controlat en bona part per empreses transnacionals<sup>60</sup>. Pràcticament la meitat d'enregistraments musicals que es venen en l'actualitat a tot el món són produïts per cinc grans companyies: Warner Music (EE.UU), EMI (Regne Unit), PolyGram (Holanda), BMG (Alemanya), Sony (Japó) i MCA (EE.UU), les quals també es reparteixen prop del 60% del mercat espanyol (Baró i

---

<sup>60</sup> Cfr. Peter Manuel. *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press, 1988: 4; i Roger Wallis i Krister Malm. *Big Sounds for Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon, 1984: 9 i ss.

Jones: 127).

La crisi del sector discogràfic que tingué lloc a la primera meitat dels anys vuitanta, afavorí a Espanya aquesta concentració empresarial i la consolidació de les multinacionals, alhora que provocà la pràctica desaparició de les empreses de tipus mitjà de capital espanyol i català, aquelles d'àmbit estatal que concentraven la seva activitat en el sector de la producció i que delegaven la manufactura i la distribució en tercers, com Hispavox, Fàbrica de Discos Columbia, Discos Belter o EDIGSA. Tanmateix, la concentració del mercat en empreses multinacionals es va veure contrarestada progressivament amb la proliferació de discogràfiques "independents" -petites productores amb un abast limitat, bé geogràficament, bé per tenir una orientació estilística marginal i molt delimitada- que s'estan consolidant com una alternativa de mercat a la dècada dels noranta (CCI 1992: 80, 83).

Les delegacions de les multinacionals al país i les companyies independents mantenen una relació simbiòtica: la pròpia organització de la promoció discogràfica necessita crear -o deixar que es produeixin- propostes marginals que augmentin l'oferta de tendències i estètiques, i les petites empreses funcionen sovint com a descobridores de nous talents, assumint els riscos d'apostar per nous intèrprets que després podran ser contractats per les grans empreses. Aquesta complementarietat entre grans i petites companyies arriba a un bon equilibri funcional, del qual se'n beneficien ambdues parts, puix que les independents empen sovint els canals de producció i distribució de les grans companyies, i aquestes procuren periòdicament novetats al gran mercat:

"La idea que animà des d'un començament la major part de les petites companyies independents espanyoles fou aconseguir que els nous grups de *rock* poguessin treure discs al carrer, possibilitat que aleshores els negaven -o, al menys, restringien- els grups transnacionals. Malgrat això, fins ara no han arribat a suposar una amenaça econòmica per aquests -controlen aprox. el 10% del mercat espanyol-, sinó que, pel contrari, han permès el descobriment de nous intèrprets que a la llarga són contractats, si són comercials, per les corporacions oligopolistes" (Baró i Jones 1995: 126)

Tot i això, l'equilibri empresarial té poc a veure amb la percepció que el seguidor té d'ambdós tipus d'empreses, i la retòrica *autenticista* i *resistent* del rock surt reforçada de l'aparent enfrontament: el públic sovint mitifica les independents i el seu rol marginal en la indústria, especialment en els darrers anys, quan s'està consolidant tot un moviment de música *indie* format per bandes molt joves de pop i rock d'arreu d'Espanya -Getxo, Saragossa, Xixón, Granada, Mallorca, etc.-. Quan un d'aquests grups, sorgit dels circuits marginals, renuncia a un contracte amb una gran companyia, com ha estat el cas recentment del grup **El Inquilino Comunista**, es converteix en tot un símbol de resistència davant les tot-poderoses multinacionals. Aquest tipus de discurs provoca greus contradiccions en els grups que comencen, els quals han de conjugar una bona proposta musical amb una actitud prou "autèntica", la qual els limitarà el seu camp d'actuació i l'aspiració de fer-se professionals, si no són molt conscients de les seves fites personals:

"Hi ha com una mentalitat de barricada: el públic no té la consciència d'estar generant una cultura que vol que vagi creixent, sinó que a la que un grup creix, per ells ja deixa de ser autèntic, ja no els interessa. El dia que els **Afraid to Speak in Public**, per exemple, se'n vagin a Sony l'hauran cagat. I segur que els rebutjaran els mateixos nanos que es compren els discs de **Nirvana** o d'altres bandes que també són de la Sony, i no analitzen això. I aquest és un problema de manca de cultura musical, de manca de tolerància i de curiositat, que són els

puntals de l'esperit del rock. Però als grups també els falta molta reflexió: assumir què volen fer, on volen arribar i arriscar-se. Hi ha algun grup aquí a Barcelona que sona molt, molt bé, que fan un *thrash* però que molt ben fet, en l'onda californiana. I et demanen: ara què? què puc fer? Doncs assumir qui sou, fins on voleu arribar i quin és el vostre sostre. Si aquí ja heu tocat sostre, sortiu. Aneu-vos-en un any a Califòrnia i proveu sort. Llocs per tocar no et faltaran, públic tampoc i amb una mica de sort et sent algú i trobes discogràfica. Però volen ser professionals sense arriscar, tenen la mentalitat heretada del treball segur, de què amb la música no vas enlloc. Joestic segur que a alguns d'aquests grups els fixaria un segell petit d'allà i els donaria sortida. I de passada se'n adonarien que no són l'hòstia, que estan tocant bé però que cal espavilar i sentir l'últim que s'està fent, posar-se al dia. Si no estàs disposat a això, agafa't models que no siguin anglosaxons. Repensa a on estàs, quin pòsit musical tens al teu país i aprofita'l. Ja que no tenim una tradició rockera, creem-la. I creem-la a partir del que tenim a qui. Per què tenen tant d'èxit El Último de la Fila o Carlos Nuñez? Perquè obren camins nous, propis, sense competència. Si el teu model és anglosaxó, són les bandes nordamericanes, llavors has de ser conseqüent i estar disposat a sortir a buscar-te les oportunitats, perquè quedant-te assegut a Barcelona esperant que algú descobreixi lo bo que ets, ho tens bastant negre" (Jordi, V.38/6)

Tanmateix, aquells que coneixen de prop la gestió discogràfica i han viscut com a músics, valoren el tracte de les independents com a empreses més properes a l'artista, més familiars, sobre l'empremta impersonal del negoci que impera a les multinacionals:

"No hi ha color: és el que es diu sempre, i és cert, que las multinacionales están para hacer dinero y las independientes están para descubrir gente, encara tenen el factor artístic. Quan nosaltres [Legion] hi estàvem, PDI era una independent que tenia diners, era de les més fortes, i encara així tenia un tio que es dedicava a buscar grups. A Sony, per exemple, no trobaràs grups nacionals. Tot lo que hi ha d'aquí són molt vendibles, apostes molt segures: Julio Iglesias, Rocío Jurado, Rosario... A les independents sembla que pesi més el factor humano. Les multinacionals van sobre segur perquè fan campanyes de molts diners, inversions molt fortes i jugar amb un grup que no és ningú és molt raro. També hi ha precedents d'apostes que no han sortit bé. Per exemple els Doctor No o EMI i els Fantástico Hombre Bala: és un grup que està en una multinacional i no els hi ha anat bé. Havien de tenir una sèrie de vendes per ser un grup d'èxit i no hi

han arribat" (Marc, V.36/6)

En el cas de la música *heavy metal*, aquesta polarització de la indústria es manifesta en la consolidació de dos tipus de difusió segons la proposta estètica i musical sigui apta per al gran públic o estigui orientada a una audiència de vocació marginal. En ambdós casos seguiran estratègies de distribució diferents amb l'objectiu d'arribar a un públic també divers:

"Hoy en día de *heavy* puedes encontrar en cualquier tienda de discos. Yo misma compro mucho en El Corte Inglés. Pero está claro que ahí no vas a encontrar los mismos grupos que en Revólver o en tiendas de segunda mano. Cada uno tiene sus especialidad y ya sabes que, bueno, lo último de los Guns n'Roses lo encuentras en El Corte Inglés, pero no te vayas a buscar cosas de *metal* cañeras, o de grupos marginales, porque no tienen ni idea de lo que les pides" (Celia, I.11/3)

Mentre el *heavy* més comercial assumirà plenament els canons habituals de comercialització i del *star-system* musical, amb grans promocions als mitjans de comunicació i fortes inversions en imatge i publicitat, en el segon cas es pugnarà per mantenir l'estatus marginal i subcultural d'origen. Tal i com ho descriu R.Walser:

"The fans and bands attempted to sustain the marginal status metal enjoyed during the 1970s; they shunned the broad popularity that they saw as necessarily linked to musical vapidness and subcultural dispersion. The 'underground' metal scene was, until the late 1980s, based in clubs rather than arenas, in subcultural activity rather than mass-mediated identity. Its literature often took the form of local, self-published fanzines instead of slick, full-colour, national publications like 'Hit Parader' or 'Circus'" (Walser 1993a: 14)

Si el salt del circuit marginal a l'àmbit més comercial que ofereix una companyia

multinacional és difícil per a qualsevol grup de rock local, en l'ambient de la música *metal* és pràcticament impossible, per més que la qualitat de la seva proposta estigui al nivell de produccions internacionals. En primer lloc perquè el consumidor potencial és molt minoritari i la música és poc rendible; en segon lloc, perquè la major part d'aquest públic, acostumat a moure's per canals *underground*, es mostra encara més intransigent que la resta amb les ambicions professionals dels grups, els quals s'arrisquen a perdre gran part d'aquests seguidors quan fan el pas a les grans companyies:

"També hi ha el rebuig de la gent, i això té molt a veure. A la gent del carrer, la gent que va als concerts, no els cau bé que un grup fitxi per una multinacional, és com si els fes una mica de ràbia. Un exemple: a Barcelona tens dos grups, els Groove Crew i els Doctor No, que musicalment són bastant semblants. Groove Crew t'omplen l'Apolo amb vuit-centes persones i estan amb Liquid, una independent. En canvi Doctor No, que estan amb Sony, l'Apolo no te'l omplen ni a la meitat. És un factor de credibilitat, de veure un grup que s'ho ha currat des de baix, assajant, fent concerts... Estar amb una multinacional i tenir un tio al que dir-li que s'ocupi de penjar els cartells... això no va bé. Les independents tenen un aire més autèntic quan es comença. No hi ha cap problema per fixar per una multi, però quan ja t'ho has currat. Si d'aquí dos LPs els Groove Crew fitxen per una multinacional, no serà cap problema i estarà molt ben acceptat. Mira sinó grups com El Último de la Fila o Héroes del Silencio, que van començar amb segells petits i ara estan a dalt. És normal, són grups que arriba un moment que a les independents se li escapen de les mans: no tenen prou pressupost, no poden mantenir-los. En definitiva, les multinacionals són corporacions para hacer dinero i a les independents també, pero encara pesa el factor humano, i a una relació més estreta amb el grup, menys empresa" (Marc, V.36/6)

Aquest joc entre gran públic i seguidors marginals, entre multinacionals estrangeres i petites productores locals, afectarà les diverses etapes que conformen el procés productiu d'un tema o un disc *heavy*: des de la creació i l'enregistrament, en el qual els músics han de decidir la seva proposta musical i contextualitzar-la en el

panorama contemporani del rock, fins a la venda i distribució dels productes musicals, passant pels espais on els grups es presentaran davant el públic i on hauran de convèncer des de dalt l'escenari.

En qualsevol cas, les estratègies que mediatitza la minuciosa organització de la indústria musical, són àmpliament conegudes i acceptades pels principals actors de l'escena musical, i la seva perspectiva, a diferència de l'estreta visió de part del seu públic, desdramatitza sovint la funció de l'aparell tecnològic i mediàtic:

"La realitat tecnològica i mediàtica obliga als grups de música -com tothom que vulgui tenir una presència en la societat- a pensar i actuar en la lògica dels mitjans, a utilitzar estratègies i recursos dels mitjans. Això no és ni bo ni dolent: només és, i l'únic que es pot fer és integrar els mitjans com a part consubstancial del nostre projecte, considerar-los com uns possibles aliats, com els nexes d'unió entre aquella esfera personal i la pública" (Farré 1995: 53)

## 5. 2. DIFUSIÓ I FRAGMENTACIÓ DEL GÈNERE

De la mateixa manera que el conjunt de la música rock ha esdevingut avui dia un llenguatge universal recreat a indrets molt llunyans dels països anglosaxons d'on va sorgir, el *heavy metal* en tant que emblema del sector més dur de l'univers del rock, ha seguit les mateixes passes. En el moment d'iniciar la seva difusió massiva, a la dècada dels vuitanta, el *heavy* ja acollia múltiples variants o subgèneres que recreaven

determinats trets sonors sobre els estàndards més clàssics. Aquesta variabilitat es consolidaria al llarg de la dècada, coincidint amb els moments d'expansió del gènere a través d'una distribució multinacional i la normalització de les emissions en els mitjans de comunicació de masses. La seva expansió va seguir les pautes de difusió habituals a qualsevol procés de difusió transnacional:

"El esquema básico del proceso de difusión aplicable a cualquier tipo de música está constituido por tres momentos principales: el surgimiento de un producto musical en un marco espacio-temporal concreto, la entrada en un circuito de difusión y el enraizamiento en un punto diferente al de su lugar de origen. Estos tres momentos básicos constituyen tres variables que inciden directamente en los tres aspectos principales que podemos distinguir en toda producción musical: su morfología, su significado y su función en el seno de la sociedad. Estos tres diferentes elementos constituyentes de un fenómeno musical concreto tomarán su configuración característica según su foco de creación, según las ideas básicas del tipo de circuito difusor y según el nuevo ámbito de su recepción" (Martí 1995: 7)

L'àmbit de la significació serà el que més variació presentarà en la difusió internacional del *heavy metal*, amb adaptacions concretes a cada indret d'arribada, però la morfologia patirà amb els múltiples focus de producció, una ample ventall de petites transformacions que aniran generant subgèneres basats en variants, més o menys importants, del patró clàssic.

### **5.2.1. ELS POLÈMICS SUBGÈNERES**

El món del *metal* abasta avui dia un ampli ventall d'estils i subgèneres que



comprenen des del *hard rock* o el *heavy* més clàssics fins a les darreres propostes de consagrats grups *metà·lics*, en les quals dilueixen el seu so característic en combinacions amb músiques tradicionals o explorant sonoritats electròniques fins ara alienes a la música *metal*. La multiplicitat de propostes s'acompanya d'una complexa taxonomia que es fa omnipresent en el discurs entre els seguidors i que servirà d'índici per analitzar l'estreta implicació amb el fet musical que caracteritza el consum de la música *metà·lica*. Observar l'ambigüitat taxonòmica i al mateix temps la transcendència que aquesta classificació arriba a tenir per als seus seguidors, ajuda a situar la relació que molts d'ells estableixen amb aquesta música.

Robert Walser, analitzant l'escena als Estats Units, contabilitza deu subgèneres que estableixen un o altre tipus de vinculació amb el terme '*heavy*', més antic i imprecís que qualsevol altre, però també més prestigiós: *thrash metal*, *commercial metal*, *lite metal*, *power metal*, *American metal*, *black (satanic) metal*, *white (Christian) metal*, *death metal*, *speed metal* i *glam metal* (Walser 1993a: 13). Tanmateix, per a Walser aquesta taxonomia no és rellevant i reunirà els deu subgèneres en dos grans blocs per a la seva anàlisi:

"On the one hand, there was the metal of the broad new audience forged during the mid-1980 (...). This was the metal on the sales charts, with radio play, the metal seen on MTV and at huge arena concerts. On the other hand, a different camp disparaged the newfound popularity of what they call lite metal or the music of 'poseurs' (...) sometimes lumped together as 'speed metal' or 'thrash', these underground styles of metal tended to be more deliberately transgressive, violent, and noisy" (Walser 1993a: 13-14)

La mateixa estratègia de síntesi segueix Bruce Friesen, en sintetitzar els que ell

considera tres subgèneres principals:

"A content analysis of 30 heavy metal albums (282 songs) revealed three similar subgenres: pop metal, progressive metal, and thrash metal. Since that time at least one new subgenre has emerged, usually referred to as 'grunge metal'" (Friesen i Epstein 1994: 9)

En una altra enquesta sociològica, Deena Weinstein observa tres grans subgèneres:

"Classic/Traditional Metal is defined as request for Black Sabbath, Judas Priest, or Iron Maiden'. (...) Lite metal' has also been referred to as 'melodic metal' and 'pop metal'. (...) Speed/thrash is also often referred to as 'underground metal'. Here the contrast is with commercial metal and its success in capturing a broad youth audience" (Weinstein 1991: 46,48,281)

Un dels músics més veterans del *heavy* barceloní i bon coneixedor del *metal* internacional, relativitza la percepció que des de l'escena local es té d'aquestes classificacions:

"D'una manera molt simple, la de Weinstein és la més clara, t'agafa els tres grans corrents que pots trobar avui dia a tot arreu. I la classificació del Walser és bona, però les coses aquí són una mica diferents. Tot això del *christian metal* aquí no existeix i a Estats Units n'hi ha molt. És *thrash metal* amb un missatge positiu, no és que parlin de Deu i sé bueno, pero parlen de coses positives, de fer el bé i coses així. Aquí no pega aquest tipus de discurs, seria ridícul. I en canvi de satànic aquí hi ha molt. Per exemple, d'aquest llistat jo crec que *thrash metal* ja no existeix, perquè *Metallica* era *thrash metal* al 84/85, però ara és *heavy metal*, *heavy metal* dels noranta com *Judas Priest* era el *heavy metal* dels vuitanta. *thrash metal* és el que feia *Slayer*, *Testament*, *Exodus*, *Dark Angels*. Era una mena de tocar molt concreta, amb uns *riffs* molt especials i amb el factor de melodia escondida: hi ha mala llet, la veu és violenta però també és més melodiosa i s'entenen mínimament les lletres. Aquí tens la primera època dels *Doomsday*, que van començar fent *thrash* i després van tenir una època més *death*, sobretot per la veu que es va tornar més agressiva. Avui ja tiren cap a coses de *metal* futurista, molt dels noranta. Fan música molt dura que entra dintre del rotllo *metal·lic*, però són molt innovadors i fan coses molt bones.

*Commercial metal* és un terme que no he sentit mai aquí, suposo que es refereix a **Bon Jovi**, **Deff Leppard**, però d'aquests, que tinguin encara algo de *metal*, ja no en queden. Grups de *lite* hi havia **Nelson**, que eren el no va más: dos bessons rossos, guaperes...era fastigós, un rotllo empalagós com la mantega de cacauet. Està bastant a prop del *glam*. Del *power metal*, els pares, es pot dir que són **Manowar**, potser **Pantera** al principi. El *power* s'apropa al *thrash* però no arriba, no és tant ràpid, és més matxacon, més mitjos temps. *American metal*? Si tot el *metal* és americà! Aquí no té sentit aquest terme. Lo del *black metal* sí que té molt d'èxit aquí. Això va començar amb **Venom** al vuitanta-tres, són d'aquest grups satànics que les seves lletres son totalment anti-Dios, anti-Cristo, i anti-demés xorrades. Acostuma a ser gent molt joveneta i a Espanya hi ha molts grups d'aquests, encara que no es coneixen perquè és una música hiper-minoritària, corren per sota perquè són lo más *undergeround* de lo más *underground*: tens els **Decapitated**, **Undivine**, **Abused**, **Rot and Wine**... Ara, sovint són grups amb zero nocions musicals que es posen a tocar a mil per hora, foten quatre acords i es posen a cridar "Ah! amo a Satán", "muerte a Dios" i coses per l'estil. Potser si ara tingués disset o divuit anys em molarien, perquè són lo más extremo de lo más extremo. Hi ha algun grup bo als països nòrdics, que toquen bastant bé i són bastant més complexes, però la majoria dels que els hi agrada el metal es riuen perquè és molt teatre, molta pintura. *Death metal* serien **Obituary**, per exemple. Predomina molt la bateria, amb doble bombo, molt passats de rosca, i va una mica més enllà que el *thrash*, és més bèstia, amb la veu més bèstia. De totes maneres el *death* ja està molt de capa caiguda. El *speed metal* seria més melodiosos, toquen igual de ràpid que el *thrash* però més melodiós, com **Anihilator**. Aquí tens els Àspid, que fan *speed metal*, però pobres estan a Girona i imagina't si a Barcelona ho tenim malament com serà en allà. Encara estan tocant i tenen un directe molt potent, però estic segur de què van tocant per amor a l'art, sense més pretensions. El *glam* van ser els típics grups de Los Angeles amb el rotllo de ser femeninos pero música rockanrollera, diversión i ganes de passar-ho bé sense complicacions: **Faster Pussycat**, **Poison**, etc. De tota manera, tots aquests estils ja van a la baixa. Avui el *metal* tira cap lo *industrial* i el *fussion-tecno-metal*. El futur són grups com **Fear Factory** o **Chinhead**, que estan fent *metal* i estan fent servir tecnologia, fan servir teclats, que en el *heavy* clàssic eren pecat... Es música brutal, música *Terminator*. És una mica el que fan els **Doomsday**.

Però a més d'aquests, a Espanya hi ha tot un corrent paral·lel com el dels **Ktulu**, **Soziedad Alkoholika** o **Extremoduro** que són d'un rotllo més punkorro però que estan molt a prop. És la mateixa gent del *metal* però amb un factor rockanrollero. Els **Ktulu** fan una història que té molt de *metal*, però fan una barreja amb toques *death*, i els hi surt una música muy basca" (Marc, V.36/6)

Aquesta mateixa inquietud per la delimitació de subgèneres i per enquadrar els diversos grups en ella, es pot constatar en qualsevol discussió entre dos seguidors. El grau de coneixement d'aquestes taxonomies i la capacitat per situar al seu interior les diverses propostes musicals és un tòpic tan rellevant per aquests seguidors com el coneixement de la pròpia història del gènere. Conseqüentment, una de les primeres coses que un bon aficionat oferiria a un profà, per tal d'orientar-lo en el complex camp del *metal*, serà una relació d'estils i subgèneres que donin idea de l'amplitud del fenomen musical. La següent relació de grups i subgèneres correspon a l'enregistrament que un seguidor va proporcionar-me expressament per il·lustrar la diversitat de subdivisions, explicitant que la cassette contenia un tema dels grups més representatius de cadascun dels "principals tipus de heavy":

ESTIL - GRUP	ESTIL - GRUP
<i>Heavy metal melòdic:</i> <b>Haren Scaren</b>	<i>Industrial Rock:</i> <b>Prong</b>
<i>Boogie Rock:</i> <b>AC/DC</b>	<i>Power Metal:</i> <b>Pantera</b>
<i>Sleaze:</i> <b>Star Star</b>	<i>Death Metal:</i> <b>Obituary</b>
<i>Funky Metal:</i> <b>Electric Boys</b>	<i>Grindcore:</i> <b>Brutal Truth</b>
<i>Hard Rock:</i> <b>Whitesnake</b>	<i>Heavy Metal:</i> <b>Judas Priest</b>
<i>Heavy Rock:</i> <b>The Screeen</b>	<i>Punk Metal:</i> <b>L7</b>
<i>Speed Metal:</i> <b>Heaven Gate</b>	<i>Hardcore:</i> <b>SOD</b>
<i>Thrash Metal:</i> <b>Slayer</b>	

La descripció que ell mateix feia d'aquests subgèneres es basava en el sistema habitual de comparació, prenent com a referència el so de determinades bandes que es consideren representatives:

"Cuando escuches la cinta ya verás que hay muchos diferentes estilos, y son todos *heavies*. Todo es *heavy metal*, menos un grupo que son L7 que hacen *punk rock*. Los Haren Scaren te suenan muy comercial, tipo el A.O.R., Rock Orientado a los Adultos. Se llaman así porque mucha gente piensa que el *heavy metal* está orientado a los teenagers. Después están los *sleazes*, que son música tipo Polson, mucho *glamour*, mucho rimel, mucha peluca... Después está el *power metal* que ya verás que es un metal muy cañero, pero que no es *thrash* porque coge de todo: coge del *punk*, del *hardcore* y del *metal*. Lo han mezclado todo y lo llaman *power metal*. Después está el *funky metal*, que viene de una fusión del *funky*, con bajo *funky* i con guitarras duras. El *death metal* que ya escucharás, es muy gótico, muy pesado, con las voces muy [so gutural]. Es horrible a mi no me gusta nada... Black Sabbath fueron los padres del *death metal*, lo que pasa es que Black Sabbath pues tocaba más lento y estos han espitado un poco la cosa. La gente del *thrash* y del *death*, cuanto más rápido es más auténtico. Lo que no quiere decir que sea mejor música. Después tienes el *hard rock* de toda la vida Deep Purple, Led Zeppelin, Whitesnake...Y tienes grabados a los Judas Priest que son puro *heavy metal*. Después a los L7, *punk metal*, que han cogido del *punk* y del *heavy metal* y han hecho *punk metal*, tipo Ramones. Después tienes Brutal Truth, que es *grindcore*, que es ya lo máximo que se puede llegar un grupo de dureza: la batería a cien por hora, los textos...hay un grupo que se llama Napalm Death que las letras tuyas son, por ejemplo, de una operación y que si ahora le saco el hígado, que ahora me encuentro un tumor...cosas muy bonitas, sabes?. Después tienes los The Screeen, que hacen *heavy rock*, un *heavy* vacilón, un ritmo de rock más festivo. Tienes también *speed metal* que es el *heavy metal* pero un poco más rápido, más potente. Y Slayer, *thrash metal*... esa canción, "Angel of Death", es la canción máxima de *trash metal*; ya no hay nada más que valga la pena. Tienes AC/DC que hacen *boogie*, *boogie rock*, vacilón, base rockandrollera con guitarras duras. Después *rock industrial*, muy duro y muy automatizado, con unos cambios de ritmo, la batería casi electrónica, cajas de ritmos, vídeos con fábricas detrás... muy rollo industrial de imagen y de textos. Y *rock sureño*... los negros no son nada, los blancos al poder, que suena a *hard-rock*, *hard-rock'n roll* con bases de *country*.Y lo último es S.O.D. que es *hardcore*" (Pepe, II/7.3)

Aquest criteri classificador és el mateix que segueixen els comerços per ordenar la seva oferta. Però tot i que aquesta taxonomia és més o menys universal, es mou en amples marges de variació depenent del país i cultura d'acollida. A les grans superfícies

sovint es simplifica aquest etiquetatge en una maniobra comercial que procura abastar el màxim nombre de grups possibles, però aquestes estratègies varien en funció del país o de la ciutat on està situat el magatzem. La cadena de botigues Virgin, per exemple, disposa d'una secció específica per a la promoció de la música *heavy* a tots els seus locals, però el contingut i l'amplitud d'aquests departaments tenen molt poc a veure en els punts de venda a les diferents ciutats on s'instal·la: la secció de *heavy* del magatzem obert a Barcelona ocupa una superfície proporcional que triplica la dels magatzems de Berlin o Los Angeles; a la ciutat californiana, per exemple, els subgèneres tenen una col·locació exclusiva que delimita perfectament l'oferta, mentre que a Barcelona la superfície no especifica cap divisió, diluint els subgèneres en una macro-unitat musical. Aquesta estratègia simplifica la feina de catalogació, ordenant el discs alfabèticament per a una ràpida localització. Però malgrat ser l'opció aparentment menys discutible, els mateixos venedors mantenen la polèmica típica del discurs *heavy* referida, en aquest cas, als límits exteriors del gènere:

"Aquí hay muchas cosas metidas en la sección de "heavy" que yo no las considero *heavies*. Y como yo, mis compañeros. Es lo que siempre estamos discutiendo. Pero a nosotros nos mandan. A mí me dicen: 'esto va en *heavy* y esto no va en *heavy*'. No les importa lo que tú opines aunque ellos no tengan ni idea. Yo hasta tengo problemas porque hay grupos que quiero que estén en *heavy*, como los Faith No More y no me dejan ponerlo. La verdad es que son grupos que están un poco en medio y no sabes muy bien dónde ponerlos. Pero para mí son *heavy*" (Beli, III.10/3)

L'altra cara són els petits comerços que s'especialitzen en gèneres musicals concrets o en material rar, de col·leccionisme o difícil de trobar, per poder sobreviure.

Aquestes botigues no són incompatibles amb la progressiva concentració de les vendes als grans magatzems, perquè en ells es disposa d'una oferta diferent, menys extensa en quantitat però que comprèn grups marginals o de companyies independents:

"El que nosaltres venem és molt diferent del que et pots trobar en grans magatzems o en botigues d'aquestes que venen tot tipus de música. És molt més especialitzat i la gent ja sap el que ve a buscar. Molts venen i es passen hores remenant, buscant tal o qual dic d'un grup que no trobarien enlloc més. A més hi ha grups que et porten les seves maquetes o compactes que s'han editat ells mateixos i jo encantat de posar-lo a aquí. Això dóna vida al negoci i ademés ajudes a pujar la gent que comença, que és la que ho té més difícil" (Carles, VI.23/4)

La rellevància de les taxonomies entre músics i seguidors, fa pensar que no es tracta d'una mera classificació mercantil de conveniència, condicionada per la seva distribució, sinó d'un element important en la comprensió i adopció del gènere, que cal llegir en clau d'interpel·lacions, mitjançant les quals la identitat d'un corpus musical es defineix a partir de les categories que organitzen tant les seves subdivisions com els gèneres que romanen fora del conjunt privilegiat de la música *heavy* o *metal*. D'aquesta manera, seguidors i músics tindrien en la complexa taxonomia del gènere un camp sempre obert per parlar de música, donat que discussions d'aquest tipus difícilment poden acabar en acord unànim, i alhora una via per avaluar i demostrar el seu grau de coneixement, en el qual les matissacions erudites i el coneixement quantitatiu de dades i noms és fonamental.

### 5.2.2. RELACIÓ AMB ELS MITJANS DE COMUNICACIÓ

En el procés de redefinició constant de les taxonomies i en la consolidació del paratext juguen un paper molt important els mitjans de comunicació, i molt especialment el periodisme escrit. A través de la premsa, al marge de la promoció puntual d'esdeveniments, els seguidors disposen periòdicament d'informacions que difonen i els ajuden a seguir els gustos, aficions, plans de treball i la vida privada dels integrants dels grups. Aquest fenomen ha estat sovint analitzat en clau sociològica, amb interpretacions com les de Douglas e Isherwood (1990: 92), els quals consideren que

"una buena parte del *disfrute* del consumo de bienes culturales lo proporciona el hecho de compartir nombres. Tener un conocimiento exacto de los porvenires de los grupos: el disco que está por salir, qué novedades musicales presentarán, si hay cambios en los músicos, dónde y cuando se presentarán en vivo, etc., produce en los consumidores un signo particular de *distinción* y de *pertenencia e identidad* a una cultura rockera particular. El gusto de compartir nombres es la recompensa a una prolongada inversión de tiempo, acción y dinero"<sup>61</sup>

Ja hem vist com aquest fenomen està àmpliament estès entre el públic *heavy*, fins al punt que el grau de competència musical es mesura per aquest tipus de coneixement. Deixant de banda el domini d'un instrument -reservat als músics professionals- el coneixement musical entre els seguidors passa pel reconeixement dels noms i les històries abans que pel reconeixement d'estructures sonores o per alguna competència en teoria musical.

---

<sup>61</sup> Citat a: Adrián de Garay, *op.cit.* 1993: 58



Una prova de la gran importància que entre els seguidors del *heavy metal* té aquest paratext, el constitueix el fet que és el gènere musical que compta amb més publicacions especialitzades dedicades exclusivament a aquest gènere -*Metal Hammer*, *RIP*, *Heavy Rock*, *Kerrang*, *MetaliKO*- i a més disposa d'un cert espai a altres publicacions musicals de prestigi com *Popular 1*, *Rock de Lux* o *Ruta 66*. Les crítiques i presentacions d'aquestes darreres abasten grups de tendències molt diverses dins el pop-rock, però al *Popular 1*, per exemple, es dedica una especial atenció als grups de rock dur i *metal*. Entre les revistes que podem catalogar com "especialitzades" també trobem una concepció del *metal* i del *heavy* més o menys laxa, fet que es manifesta de forma evident en la selecció dels grups que il·lustraran les portades: a un número de *Kerrang*, per exemple, podem trobar una portada d'una banda *grunge* o A.O.R., selecció impensable en *MetaliK.O.*, que s'anuncia a la seva capçalera com una revista dedicada al *death*, al *thrash*, al *grind* i al *hardcore*. Aquestes publicacions s'editen en format de *magazine* mensual i les de tiratge internacional ho fan a tot color. Els seus continguts varien d'una a altra, però sempre entorn a unes seccions fixes dedicades a les crítiques de concerts i discs d'edició recent, i a les entrevistes -sovint promocionals- amb els grups musicals, completades amb un editorial de presentació i publicitat d'articles i botigues relacionades amb la música (discs, bars, cabines d'assaig, partitures, samarretes, etc.). Els continguts concrets i la qualitat de l'edició depenen en gran mesura del grau de dependència de les publicacions, que en alguns casos -com el de *Kerrang* i *Metal Hammer*, per exemple- tenen com a matriu una publicació estrangera de la qual es tradueixen els principals reportatges i entrevistes. Aquestes revistes de distribució

internacional tenen més recursos econòmics que les edicions espanyoles -*Free Rock* o *MetalK.O.* s'editen i redacten a Barcelona, i *Heavy Rock* a Madrid- i estan adreçades a un comprador majoritàriament adolescent que valorarà tant la crítica musical d'un concert com el póster desplegable que ocupa les pàgines centrals.

L'orientació *comercial* d'aquestes publicacions provoca que aquest tipus de premsa especialitzada tingui poca consideració entre el seguidors *heavies*: pràcticament tothom reconeix haver-ne estat lector alguna vegada, però rarament es manifesta ser-ne consumidor habitual, excepte entre una part del públic molt jove al qui estan preferentment destinades. La crítica més habitual és equiparar aquestes publicacions als equivalents de premsa musical per a noies adolescents, com la revista *SuperPop*:

"La majoria d'aquestes publicacions són de grans editorials. Jo no les compro mai. Reconec que en vaig comprar un parell quan tenia setze anys, perquè les comprava igual que l'altra gent es comprava el *Super Pop*, tu et compraves el *Metal Hammer* per demostrar que anaves d'un altre rotllo. Però al final et dones compte de què tot és una basura" (Francesc, II.4/2)

"Esas revistas son para los niños que van de *heavies*. Como no tienen ni idea de música, tienen que estar comprando esas chorradas para parecer enterados. Pero ahí se habla muy poco de música. Les interesa más si fulano se ha peleado con tal, que si ahora ese se casa con esa, que si tal organizó una bronca en un hotel. Parecen el *Hola* y no revistas de música" (Agustín, II.17/4)

Tanmateix, la premsa musical, sovint estretament vinculada a les companyies discogràfiques, és un dels principals canals de transmissió que aquestes utilitzen per promocionar els seus grups i els seus productes. Com un complement a les revistes esmentades, trobem algunes publicacions de tipus alternatiu: produccions fetes amb pocs recursos, de distribució gratuïta i on els col·laboradors -entre els quals es troben crítics

reconeguts que signen amb pseudònims- no cobren per les seves aportacions. És el cas de *Zombi* o *Mondo Sonoro*, periòdics barcelonins que es centren molt més en aspectes estrictament musicals, publicant presentacions i crítiques de concerts, entrevistes amb músics o ressenyes de discs. Aquestes publicacions, a mig camí entre la revista i el *fanzine*, es financien amb els anuncis publicitaris que contracten des de les companyies discogràfiques fins als comerços de roba o les promotores i sales de concerts, però sovint els editors han d'arrodonir el pressupost amb aportacions pròpies. Al marge de del fet que es distribueixen gratuïtament, dos factors fan d'aquestes publicacions un producte molt més atractiu que la premsa de gran tirada: el to de la seva redacció, molt més directe, crític i provocador, i el fet d'obrir un espai pel coneixement de grups i estils que no segueixen els canals massius de promoció:

"La idea de *Zombi* la verdad es que salió de ser fans: éramos muy fans de la música, íbamos a todos los conciertos... y pensamos que no había ninguna revista que hablara de los conciertos desde el punto de vista del fan, no de la prensa. Y comentándolo un día, entre amigos y medio de cachondeo, dijimos que íbamos a hacer una. Apareció alguien que tenía una imprenta y dijo que él ayudaba en la parte económica, que es lo más difícil de encontrar. Así que nosotros nos encargamos de todo: de los reportajes, de cubrir todos los conciertos, de prepararlo todo y se la damos a ellos montadita y lista para imprimir. Empezamos con aquello de vamos a probar y ya llevamos un año y medio, sacando un número mensual con tiradas de quince mil ejemplares. Sale en Barcelona, pero no sólo en la ciudad, también en comarcas. Ahora ya tenemos punto de distribución en Mollerusa, en Lérida, en Zaragoza... Y lo distribuimos por muchos sitios: en tiendas de ropa, de discos, en peluquerías... En las peluquerías éstas que te ponen mechas de colores tenemos mucho éxito!. Las chicas entran en la peluquería y lo primero que dicen es: "Hola, me puedes poner dos mechas lilas? y, tienes el *Zombi*?" Somos como el *Hola* en versión musical... Pero piensa que son muchas horas de trabajo sin cobrar nada. Y muchas veces poniendo dinero de nuestro bolsillo, porque la publicidad cubre gastos y nada más, pero nos compensa. En realidad nosotros nunca hemos querido ser prensa sino fans: lo que nosotros podemos contar del concierto es

si sudaron la camiseta, si daban botes, si estaba bien el sonido, si la música era buena... pero pasamos de si había muchas luces o cosas así. Explicamos la parte fan, no nos consideramos periodistas. Y con los redactores hemos tenido mucha suerte: empezamos muy poquitos y cada vez se ha ido pasando gente que entiende mucho de música. Ahora tenemos unos quince colaboradores más o menos fijos. Pero más que gente que sea buena escribiendo, lo que interesa es tener gente que vibre en un concierto, que disfrute con ello. Lo que siempre tuvimos claro es que la distribución siempre sería gratuita. Eso es lo que más nos diferencia de las grandes revistas. Aunque te den muy buena información, pienso que hoy en día hay muchísima música que comprar y cuesta mucho elegir entre comprarte un disco y una revista. Así que si puedes tener toda la información gratuita, pues mejor que mejor. Nosotros seríamos un poco la línea de *Popular 1*, porque conectamos mucho en gustos, pero somos la versión gratis" (Rosa, VI.34/6)

il·lustració nº 13:

**Publicacions musicals alternatives editades a Barcelona**



*Zombi*, revista mensual autoproduïda per fans i de distribució gratuïta

# MONDO SONORO

Año III

publicación gratuita

Núm. 22

Septiembre 1996

*Suede*  
*Frank Black*  
*Black Crowes*  
*R.E.M.* • *Moby*  
*Sindicato del Crimen*  
*Suzanne Little*

*dog eat dog*

# BIOHAZARD

VINILOS: R.E.M.★Pearl Jam★Today Is The Day★Dub War★Onassis Day...  
CONCIERTOS: Doctor Music Festival★Benicàssim★AC/DC★Presidents

*Mondo Sonoro*, periòdic mensual de distribució gratuïta

Il·lustració n° 14:


Publicacions musicals de gran tiratge especialitzades en *heavy metal* i gèneres afins




Heavy Rock

**CLAY CLARKER PER VIVO Y EN DIRECTA**


N.14 DICIEMBRE 1994 375 Ptas. (Iva Inc.)



**LED ZEPPELIN**




**¡JIMMY PAGE Y ROBERT PLANT GRABAN JUNTOS!**




**TAFELBERG**

**¡y además!**  
**AC/DC**  
**HELLOWEEN**  
**BLACK CROWES**  
**QUEENSRYCHE**



**NIRVANA**



**FREE ROCK**  
ROCK'N'ROLL & HEAVY METAL

**GARY MOORE**  
Gira confirmada

**AEROSMITH**  
Vuelven en concierto

**NIRVANA**  
Kurt Cobain en coma

**MOTLEY CRUE**  
No echamos a Vince Neil

**LA VELVET**  
La reunión fallida

**D. LEE ROTH**  
Mas maduro y menos roquero

**S. ALKOHOLIKA**  
Entrevista en exclusiva

**BLACK SABBATH**  
Dio no volverá jamás

**SPIN DOCTORS**  
Éxito de la improvisación

00021

6 41490 20178



No.29 **METAL HAMMER** Abril, 1990  
LA REVISTA INTERNACIONAL DE HARD ROCK Y HEAVY METAL  
Pts 350,—  
RM Inc

**LIVE:**  
TESTAMENT  
MORTAL SIN  
KING DIAMOND  
SAVATAGE  
CANDLEMASS

**MM READERS POLL '89**  
**SKID ROW**  
La revolución del año  
**SLAYER**  
Ara... confieso  
**EDIC**  
El general frente  
**MOTLEY CRUE**  
ario  
**EVIL AND MORE**  
**DOOM**  
The... of...  
**JAGGED EDGE**  
Myke Gray al ataque

**POSTERS:**  
**ANTHRAX**  
**IRON MAIDEN (Parte 1)**

Exclusiva  
La première de  
**WHITESNAKE**  
en los States





De la mateixa manera com la presència del *heavy metal* a la premsa escrita compta amb una llarga tradició, la relació amb els mitjans audiovisuals ha estat sempre molt més controvertida:

"La relació del *heavy* amb els mitjans de comunicació sempre ha estat difícil. I és normal perquè el *heavy* des del principi sempre havia estat una música *underground*. Al menys fins fa uns quinze anys, quan arriba el relevo de los grandes dinosaurios i es va despertar una fam massiva per aquest tipus de música agressiva. Aquesta música ha anat creixent per sota fins arribar a on està avui, a base de fer concerts, de tocar a tot arreu, però no perquè sonés a les emissores de ràdio, i molt menys a la televisió. No trobaràs una relació proporcional entre el públic del *heavy*, que comença a ser massiu a la primera meitat dels vuitanta i la presència d'aquesta música als mitjans de comunicació, perquè els mitjans van despenjats i s'enganxen molt després. Mira la MTV: es va rendir quan se'n va adonar que o es pujava al carro d'aquesta música o es quedava enrera" (Marc, V.36/6)

Des de l'aparició de la freqüència modulada als anys seixanta, la interrelació entre els rànkings d'escolta i les llistes de vendes han estat una constant de les estacions radiofòniques, especialment en els clàssics formats de ràdio-fórmula. En aquests formats radiofònics, com en la resta de mitjans de comunicació, el *heavy* ha estat objecte d'una implícita censura que ha vetat la seva reproducció radiofònica i una relació normalitzada amb els mitjans de comunicació. Per aquest motiu, s'associa fàcilment el *heavy metal* a les petites emissores d'abast municipal o bé a emissores clandestines, que lligen perfectament amb la imatge *underground* de la música, i que han donat, a Barcelona, programes com "Metal Age" de Ràdio Contrabanda, "Riff Raff" d'Ona Sants i Ràdio Gràcia, "Death Metal" de Radio Bronka, o les emissions de Ràdio PICA. El programa "La taverna del llop", de Ràdio 4, és una de les poques excepcions a aquesta norma:

"La música aquesta no ve per la ràdio, ve pels col·legues: jo em trobo un disc de Kortatu i penso: hòstia, això mola. Llavors me'l compro. I passes la cinta als amics. A mi la majoria d'aquesta música m'ha arribat pels col·legues, més que per la ràdio. Però molta gent que li agrada la música *heavy* lo que fa és que va buscant pel dial i es troba un lloc que posen aquesta música i s'entera que estan fent un especial de tal. Llavors diu: hòstia, si els dimecres a tal hora foten especials!. Llavors cada dimecres posarà aquella emissor... A l'època de més moguda tot això es canalitzava per Ràdio PICA. Ràdio PICA va arribar a escoltar-se a tot Barcelona i l'entorn: tenia una audiència increïble. Era molt bo perquè fotien els programes, deien, des d'un barco. Era per enganyar. Com era una emissora pirata de fet ningú sabia des d'on emetien. Per això als *graffitis* de Ràdio PICA surt un barco. Quan la van xapar va ser molt fort. Era dels pocs llocs que posaven bona música. Era un fenomen molt important. Pensa que tota la música de "Los 40 Principales" a Ràdio PICA mai sortia. La gent que no estava fotuda en la moguda de "Los 40 Principales" i totes les seves còpies que hi ha a dial, tenia que escoltar Ràdio PICA" (Carme, II.3/2)

Actualment, la situació només es pot considerar normalitzada pel que fa a la difusió de grups de *heavy* amb bons nivells de vendes, els quals s'emeten en igualtat de condicions a la resta de gèneres musicals. Però per aquells grups que no entren en els grans *rankings* de vendes, el principal problema de la ràdiodifusió és la mateixa que pateix tota la música pop-rock al nostre país: la manca d'infraestructures alternatives a les ràdio-fòrmules, que tenen avui dia el monopoli de la música radiada. En aquest sentit Catalunya no és una excepció, i l'hegemonia de la cadena *40 Principales* -de la Cadena SER i inspirada en la famosa llista nord-americana *Top40*- és absoluta en l'àmbit de les emissores musicals espanyoles. Aquesta emissió, amb un esquema ràdiofònic sempre orientat a una audiència juvenil, s'ha convertit en els darrers anys en la principal fórmula musical d'actualitat arreu d'Europa (Baró i Jones 1995: 148,149).

La manca d'emissions alternatives és un dels principals entrebancs pel desenvolupament d'aquella escena musical que creix al marge del control de les llistes

d'èxits:

"Hi ha un element fonamental en l'aridesa del panorama musical que tenim avui al país i és la pèrdua de la gran batalla de la ràdio, entre Ràdio 3 i l'altre model, molt més rentable, que és el de les emissores de ràdio-fórmula. El triomf de la ràdio-fórmula és importantíssim i trenca, a finals dels vuitanta, un dels puntals imprescindibles perquè funcioni el rock. Sense una bona ràdio no pot consolidar-se una escena rock normalitzada" (Jordi, V.38/6)

A la manca d'una política cultural que permeti tenir una ràdio musical de qualitat, en l'escena del *metal* s'afegeix el fet que el seguidor de *heavy* no ha comptat tradicionalment amb la ràdio com a mitjà de transmissió de la seva música, i actualment, l'hàbit majoritari d'audició continua passant per la reproducció d'enregistrament en ràdio-cassettes, en detriment de la difusió radiofònica, tret de comptades excepcions com el programa d'"El Pirata", personatge emblemàtic als ambients del *heavy* espanyol, a la Cadena 100.

Un fenomen altament representatiu de la situació que viu el *heavy* al nostre país és l'endogàmia que es dona entre els mediadors. Les poques figures emblemàtiques sorgides del món de la ràdio -Mariscal Romero, El Pirata, etc- han estat també els principals promotors de revistes, de circuits de programació o de publicacions especialitzades:

"Después de que Mariscal Romero abandonara la radio para dedicarse a trabajar como director de los Estudios Mediterráneo de Ibiza, fue el creador en su día, junto con el editor de *Popular 1*, Martín J. Louis, de la revista *Heavy Rock*. (...) De la escuela radiofónica de Mariscal Romero son precisamente los dos *diskjockeys* de radio que han sido los defensores más arduos del *heavy* español a través de las ondas [Juan Pablo Orduñez, 'El Pirata' i Mariano García]. (...) Mariano García ha sido también responsable en parte, del éxito de la sala de conciertos y centro habitual de reunión de la gente del *heavy* más importante de España, la Discoteca Canciller" (Muniesa 1993: 94-95)

De la mateixa manera com la programació de música *heavy* ha estat vetada durant molts anys a la ràdio, la principal cadena internacional de televisió en programació musical, la MTV nord-americana, va seguir inicialment la mateixa política (Satué 1992: 24). Des de finals dels anys vuitanta, a mesura que aquesta música anava guanyant terreny entre l'audiència, l'actitud de la MTV envers el *heavy* va anar canviant fins al punt d'emetre actualment videos de grups com Aerosmith, Guns n'Roses o Bon Jovi i de dedicar un monogràfic a aquest gènere: el programa "Headbanger's Ball", que es començà a emetre el desembre de 1986 i en poc temps es convertí en un dels programes de major audiència de la cadena amb quasi un mil·lió i mig d'espectadors (Walser 1993a: 13, 112).

Tanmateix, la representativitat de la MTV i d'altres cadenes musicals internacionals és escassa entre els seguidors *heavies* -i entre la població en general- perquè les antenes parabòliques i les possibilitats de rebre els canals de televisió per cable són mínimes. La coneixença de nous grups musicals passa encara per les emissions de ràdio -en un 49%- i de manera molt més reduïda arriba a través de la televisió -un 7% de mitjana a Espanya i un 16% a Catalunya- (Pioneer 1991: 108). El públic de Barcelona té l'opció de compensar parcialment la manca de programació musical a les principals cadenes televisives, amb les emissions diferides de videos que ofereixen alguns bars de la ciutat, o amb els programes esporàdics que ofereixen algunes televisions locals, com la secció de Jordi Gumbau al programa de TV Clot "La ràdio en colors".

Però les relacions entre música i televisió no són només difícils per al *heavy metal*. Avui dia, les programacions televisives a Espanya i Catalunya disposen d'un espai mínim per a la música i no acaben de trobar un format apropiat per difondre continguts musicals, en una situació que s'ha deteriorat amb el pas dels anys:

"En los ochenta, sólo TVE programaba el doble de espacios musicales que hoy todas las cadenas juntas. (...) La situación es única en las cadenas europeas. La música está desterrada de la televisión. Los programas fracasan porque se consideran marginales, se cambian constantemente de horario, y así no hay forma. La política de las televisiones está condenando a la clandestinidad a una gran parte de la generación de grupos nacidos en los noventa" (Huete 1995:27)

Una de les poques excepcions és el Canal 33 de TV3, l'espai televisiu que més temps dedica a la programació musical -prop d'un 10% de la seva programació total-, amb diferència a la resta de canals<sup>62</sup>. Un redactor del programa "Sputnik", el més consolidat a la cadena amb més de cinc anys en antena, analitza l'evolució de la presència de la música pop-rock al mitjà televisiu:

"La música ha perdut molt de terreny a la televisió en pocs anys. La música va quallar a la tele als anys vuitanta, amb fórmules com la del programa Aplauso, que van funcionar en el seu moment. Però no hi ha hagut un relleu perquè aquest model se l'ha menjat la fórmula de "Los 40 Principales". Al triomf de les ràdio-fórmules has de sumar-li aquest fenomen importantíssim: l'aparició de la MTV, amb un poder brutal. I la MTV no és sinó una ràdio-fórmula televisiva vestida de modernitat. I avui, a Catalunya sobretot, hi ha moltes més parabòliques de les que t'imagines i la MTV forma part ja de la nostra realitat musical. El artistes que omplen "Los 40 Principales" són personatges com Glòria Estefan o Eros Ramazzoti, que omplen tranquilament un Palau Sant Jordi. Amb els anys noranta va arribar el *boom* de les emissores privades, i es van fer tímids intents amb

---

<sup>62</sup> La resta de cadenes, tant públiques com privades, dediquen menys d'un 1% de la seva programació a emissions musicals, segons dades corresponents a l'any 1993 (Huete 1995: 27)

programes de música. Però els resultats canten immediatament perquè no tenen audiència. Només funcionen "Los 40 Principales" o "El Gran Musical" de Canal+, perquè són complementaris a la programació radiofònica, però no perquè funcionin en quant a audiència. L'alternativa en televisió, ara per ara, és molt difícil si no és amb propostes molt puntuals com crec que pot ser "Sputnik".

Pensa que les bandes que es mouen en l'escena alternativa, amb un públic al qual se li suposa una actitud més crítica, no mobilitzen més de dues o tres mil persones, tot i que aquest públic ha crescut molt darrerament. En aquest altre món, quantitativament menor, la implicació és molt més forta: tens publicacions com l'*ABama*, el *Mondo Sonoro*, el *Rock de Lux* que alimenten aquesta escena alternativa a les ràdio-fórmules, amb una altra manera de veure i d'explicar la música, i que funcionen per una immensa minoria que lentament s'està consolidant. Com afecta tot això a la televisió? D'una manera molt directa: és impossible que a la televisió hi hagi una bona programació musical si no hi ha una bona ràdio al darrera. La ràdio continua essent l'element clau i bàsic per la difusió de la música popular, perquè la ràdio és la que va inventar el *rock and roll* i aquest ha estat sempre el mitjà de difusió per excel·lència de la cultura rock. Per això, si tenim una bona ràdio podem tenir una bona televisió. Jo puc passar per la televisió productes independents, crítics, etc. sempre i quan la gent tingui una informació prèvia, i aquesta informació li ha d'arribar per la ràdio. No hi ha prou amb que un grup faci concerts i la gent els senti un parell de cops: cal fer-los sonar, deixar-los que tinguin presència a les emissores abans de fer el salt a la televisió.

De tota manera, si un grup local ens fa arribar un vídeo el passem per l'Sputnik. És clar que ha de tenir una mínima qualitat. Si passo un vídeo tan cutre com el que em van enviar fa unes setmanes un grup d'aquí, els enfonso. No els faig cap favor, perquè al costat de vídeos fets amb una producció impressionant cantaria molt, i la gent no és tonta. Això els enfonsaria abans de començar. Per això cal crear espais adequats, com per exemple una secció de "cutre-clips", on passar aquesta mena de maquetes visuals de grups que comencen, fetes amb quatre duros. És una idea que algun dia sortirà, quan estiguem més consolidats..." (Jordi, V.38/6)

De la mateixa manera que lentament es va consolidant la presència dels canals de televisió per satèl·lit i cable al nostre país, les possibilitats de la xarxa *Internet* es perfilen com una font d'accés a la informació musical cada vegada més al nostre abast. Són nombroses les pàgines de *web* relacionades amb el *heavy metal* que es poden trobar actualment a la xarxa, especialment les dissenyades per companyies discogràfiques i



promotores de concerts, tot i que progressivament s'hi van incorporant també botigues de discs i revistes musicals. Algunes d'aquestes pàgines locals es troben encara en fase de construcció, però ja és relativament senzill per un seguidor barceloní accedir a moltes entrades mitjançant les quals es difon informació de text i gràfica -fotografies de grups, portades de discs, etc.- sobre catàlegs i activitats musicals programades arreu del món.

Il·lustració nº 14:  
Anuncis de pàgines de web locals

**prepárate!**

**tu música en internet:**

[www.putput.es/acordia](http://www.putput.es/acordia)

**acordia** entrevistas  
reportajes  
crónicas  
comentarios  
de discos

[www.putput.es/discoordia](http://www.putput.es/discoordia)

venta de discos  
entradas  
merchandising

**discoOrdia**

tel: (93) 441 82 45  
e-mail: info@putput.com  
[www.putput.es](http://www.putput.es)

webs sin complejos  
diseñamos tu web a medida



N Netscape - [Putput]

File Edit View Go Bookmarks Options Directory

Back Forward Home Stop Reload

Location: [www.putput.es/revolver](http://www.putput.es/revolver)



# REVOLVER CITY

NO TE MUEVAS, COMPRO AQUÍ TUS DISCOS



**VENTA**

**CATÁLOGO**

**ENTRADAS**

**COLECCIONISTA**

**E-MAIL**

**NUOVO**

Tallers, 13  
 Teléfono 302 16 85  
 Fax: 301 49 21  
 08001 - BARCELONA

Sta. Apolonia, 5-7  
 Teléfono 879 10 61  
 Fax: 879 11 65  
 08400 - GRANOLLERS

En noviembre novedades importantes en nuestra Web: <http://www.putput.es/revolver/>

- Los 10 más vendidos en REVOLVER
- 1 NIRVANA - From the Muddy Banks...
  - 2 SUEDE - Coming Up...
  - 3 MARILYN MANSON - "The Great Escape"
  - 4 REIM - "New Adventures on N-R"
  - 5 JAVIERROQUE - "Travelling without moving"
  - 6 MANOWAR - "Loudier than hell"
  - 7 M.O.A. - "The Machine B.S.O."
  - 8 MY DYING BRIDE - "The gods of the sun"
  - 9 NOBY - "Normal Regard"
  - 10 WEEZER - "Pinkerton"
- Y, ADEMÁS:**  
 FANTALOSO VALE AZARROZA PARA  
 VERA KESI GOOPIPTA -VALE + ENTRADA  
 (Tambien tenemos entradas sin Ticket)  
 Mill cafes de Dto. si eres de la "Kiss Army"

- Los 10 más vendidos en REVOLVER SONS
- 1 NIRVANA - From the Muddy Banks...
  - 2 PEARL JAM - No Code
  - 3 SUEDE - Coming Up
  - 4 IRON MAIDEN - The Best of...
  - 5 THE CARDIGANS - First Band on the Moon
  - 6 MIKE OLDFIELD - Voyager
  - 7 ORBITAL - "In the Land of the Living"
  - 8 HEROS DEL SILENCIO - Para siempre
  - 9 DEF CON DOS - Ultra-sensia
  - 10 CHEMICAL BROTHERS - Selling Sun-Cday

### **5.3. EL PAPER DE LES ADMINISTRACIONS PÚBLIQUES**

Els grups musicals que comencen a moure's por l'escena de la ciutat, es veuran condicionats no només pels paisatges mediàtic i industrial del seu entorn, sinó també per les diferents actituds que les administracions públiques prenen davant la música popular. Les diverses polítiques culturals d'aquestes estan estretament relacionades amb la ideologia dels partits amb responsabilitat a les administracions de la ciutat, però també amb el moment i la situació socio-política amb la qual han hagut d'evolucionar.

A finals dels anys setanta, el canvi de règim implicà l'ascens al poder d'una nova generació amb vestigis de comportaments juvenils, i facilità que les formes musicals contemporànies -i sobretot el pop-rock- s'instal·lessin massivament en els hàbits de consum ciutadà. Aquesta normalització fou ràpidament valorada des de les diverses instàncies polítiques i convertida en una fórmula per tenir repercussió directa sobre un sector social jove, poc inclinat a escoltar els tradicionals i tòpics discursos polítics (Martínez 1991:4). Així, es donà prioritat a fórmules d'intervenció centrades en la difusió i el consum que no responien als interessos culturals o musicals del sector, sinó que s'acostaven més a criteris de rendibilitat social en els quals el factor numèric -quantitat d'espectadors- i la capacitat simbòlica del missatge -per associació amb la força política que el promou- justificaven a molt curt terme la inversió pressupostària.

### **5.3.1. POLÍTQUES CULTURALS**

Els interessos d'ordre extra-musical han estat la principal constant en les polítiques culturals que l'administració pública ha organitzat per promoure la música popular des del moment en què les diferents administracions amb competències a la ciutat de Barcelona comencen a prendre part activa en el procés productiu, de vegades interferint i distorsionant l'estat i els recursos musicals disponibles. Tradicionalment, les institucions han concentrat els seus esforços i les seves inversions en unes fases molt concretes i en alguns sectors del procés, deixant pràcticament de banda altres tan o més importants que aquells que s'han potenciat.

Un dels camps més afectats per aquest intervencionisme ha estat l'organització de concerts en directe. Els models de funcionament que fins fa pocs anys han presidit la marxa d'aquesta indústria, han estat substancialment diferents dels d'altres països, particularitat que determina en bona part la peculiar situació de la producció actual de música local. Les diferències més importants rauen en l'àmbit de la contractació, així com en el tipus de circuit de què disposen els grups de pop-rock per actuar arreu del país. La principal anomalia en el sistema, que afecta a la major part de l'escena local, consisteix en la incapacitat de la iniciativa privada per consolidar el sector de la presentació musical en viu, condicionada per una forta intervenció de les institucions públiques i, molt especialment, dels gestors municipals:

"Els empresaris particulars s'han vist arraconats per una escalada de preus que dificulta la rendibilitat dels concerts, l'organització dels quals ha estat assumida

per les administracions locals, entitats que no situen la rendibilitat econòmica entre els primers objectius d'una gala estival. Tenir els Mecano, El Último de la fila o el Loquillo a les festes majors s'ha convertit en una qüestió de prestigi" (Hidalgo 1991:4)

La contractació dels grups més coneguts del moment per part dels ajuntaments ha anat generant entre el públic un hàbit de consum a preus inferiors al real, el que ha convertit a les institucions públiques en competidors deslleials de la iniciativa privada. Aquest fet no ha afavorit en cap moment la consolidació d'una indústria que absorbís la demanda real i donés sortida a l'oferta potencial, a més de lligar el desenvolupament de la música rock als vaivens de la política municipal. Aquesta descompensació ha provocat també una concentració del consum de música en directe a les festes majors, en les quals es prioritza la contractació de superestrelles i grups consolidats, en detriment de grups de qualitat que esperen oportunitats per difondre la seva proposta i donar-se a conèixer amb presentacions en directe. Fins a principis dels noranta, segons l'Associación de Representantes Técnicos del Espectáculo, el 85% de la contractació d'intèrprets espanyols corria a càrrec d'ajuntaments, la qual cosa vol dir que la majoria de músics depenien molt directament de les institucions públiques, especialment de les locals i que la majoria d'aquestes actuacions es portaven a terme en les diferents festes majors de ciutats i pobles (Baró i Jones 1995: 179,180). A Barcelona, com a la major part de Catalunya, es viu de les actuacions en directe principalment als mesos d'estiu - temps que concentra les festes majors- i no aconsegueix consolidar-se un circuit hivernal que permeti de sobreviure als músics de nivell mitjà. Els espais musicals que poden

oferir concerts en directe no estan en condicions d'afrontar els preus que els ajuntaments han pagat als triomfadors de l'estiu. Al mateix temps, el públic, acostumat a veure grans grups gairebé de franc, no se sent estimulat per anar a concerts de grups novells no consagrats, per als quals, a més, sovint ha de pagar més diners.

Per compensar aquesta inflació, provocada en gran part per les polítiques municipals de contractació, el mateix Ajuntament organitza des de l'any 1994 el B.A.M. (Barcelona Acció Musical), forum que, tot i estar concentrat només en els dies de les Festes de la Mercè, serveix d'aparador i plataforma als grups de rock que comencen. Jordi Turtós, redactor del programa "Sputnik", col·labora també des de fa anys amb diferents iniciatives per potenciar els nous grups musicals, i coneix de prop l'evolució d'aquesta indecisió política:

"A Espanya, l'arribada del punk coincideix amb la mort d'en Franco. Per tant, la situació social i política d'aquest país no té res a veure amb la de l'estranger. Evidentment la transició és un temps fonamental en el que comencen a establir-se les bases d'un estat de dret, d'una democràcia i d'una societat nova. I és llavors quan el rock pot començar. Fins al 1975 no et pots trobar una indústria, una relació normal entre el públic i els artistes espanyols de pop i de rock, i per tant fins als anys vuitanta només podem parlar de la prehistòria del rock en aquest país. Per això als vuitanta sorgiran els primers grups nacionals, més o menys bons, provinents d'una filosofia punk, i començaran també a moure's els primers segells independents i els mitjans de comunicació: els fanzines, Ràdio-3, etc. El problema és que tot aquest corrent no ha deixat pòsit. A la dècada dels vuitanta passem de zero a cent en massa poc temps i de vegades responent a una mentalitat de "pelotazo", de fer diner ràpid, i això vol dir que no es deixen infraestructures sòlides: les sales van tancant, els promotors s'arruïnen o deixen el negoci, els artistes que començaren d'abaix es converteixen en estrelles que viuen molt bé... i en definitiva no deixen l'escala neta per tal que els que vénen al darrera puguin seguir els mateixos esgraons per arribar-hi. (...) Jo crec que a Catalunya és dels primers llocs on s'ha fet una reflexió seriosa sobre aquest tipus d'història. I la reflexió la van fer, precisament, els sociates. Per què ells son els que es van carregar el negoci musical als anys vuitanta, amb les

contractacions des dels ajuntaments de figures com Loquillo, Alaska i companyia per uns caxés desorbitats. L'ajuntament pagaven el preu i oferien el grup de franc i conseguia tenir el poble encantat. Però al mateix temps van enfonsar la competència privada i van engegar aquesta escena intermitja a fer punyetes, perquè no es podia competir. I quan se'n han adonat i han volgut rectificar ja era massa tard. Ara ho monten diferent: mira l'exemple del BAM. Els caxés són molt raonables i no et presenten superestrelles sinó que t'estan donant un espai per als grups que comencen. És clar que és puntual, un cop l'any. Lo ideal seria que fós al llarg de l'any i complementés el circuit d'*Interrock*, fent la funció aquesta d'espai intermig que, ara per ara, està en blanc i provoca que els grups d'*Interrock* s'acumulen a la porta de sortida i no poden anar enlloc" (VI.41/6)

Però no ha estat la contractació en directe l'únic sector afectat per la manca d'unes directrius clares en política cultural. En general, no hi ha política cultural perquè el rock no s'entén com a cultura, a diferència d'altres músiques amb una tradició acadèmica o una vinculació estreta a la identitat nacional. Les subvencions i ajuts tant del govern autonòmic com de les corporacions locals, van encaminats preferentment a la promoció de la música clàssica i tradicional, molt més desvalgudes que el rock per fer-se camí al mercat musical. La música popular queda així pràcticament al marge de qualsevol acció pública específica, llevat de les contractacions per part dels ajuntaments per a tot tipus de festes majors i populars i d'iniciatives recents com els "circuitos musicals" coordinats per la Diputació, amb els quals s'està consolidant una xarxa de locals, espais d'assaig equipats i concursos que serveixen de primera oportunitat a molts grups de les comarques de Barcelona. Tret d'aquesta iniciativa, les polítiques institucionals en el camp de la música s'han decantat més per la difusió i pel consum que no per la inversió en infraestructures que la ciutat necessita -locals d'assaig, sales polivalentes, etc.-. En aquesta línia d'actuació, una de les estratègies més esteses és

l'organització de concursos i de mostres de música, basades sovint en criteris restringits de participació -la llengua, l'estil musical, el lloc de residència, etc.-, que serveixen per a una primera presentació del grup i el permet participar en algun enregistrament col·lectiu. Però darrera d'aquestes iniciatives puntuals no hi ha una perspectiva, ni des de l'administració ni des de la indústria o els mitjans de comunicació, que permeti enllaçar els grups dels barris amb un mercat normalitzat que absorbeixi després les millors propostes:

"Les institucions no tenen cap mena de política cultural. El que si veig és que les administracions van prenent actituds davant la música heretades de la clàssica, del jazz, d'altres músiques, però no saben entendre l'actitud del rock i del pop. En gran part perquè penso que no hi haurien d'intervenir: si ja espanta veure un músic de rock fent política, tremolo pensant en un polític fent rock. Des de les administracions, el rock i el pop no ha estat definit encara dins una línia de política cultural. És el mateix mal que es pateix des de les grans indústries: les multinacionals no s'ocupen del rock com un negoci i descuiden el fet que estan mercadejant amb un producte cultural de primer ordre. A diferència del que passa amb la indústria del llibre, en la qual els llibreters s'han ocupat de negociar el preu del paper o l'IVA, per exemple. És clar que ningú posa en dubte que un llibre sigui un producte cultural, com pot succeir amb la música rock. La indústria dels disc treballa amb objectius i criteris estrictament empresarials, no culturals. Ningú s'ha ocupat de contactar amb la SGAE, de negociar els preus, de potenciar un centre d'investigació que com a indústria haurien de tenir. Tot i això es nota una actitud diferent en funció de cada administració: jo crec que continua sent molt diferent l'actitud sociata a l'actitud convergent. Ja per la pròpia definició del partits, per ideologia i objectius. Però de tota manera, a les institucions els interessa potenciar el viver d'on puguin sorgir grups nous: creen bucs d'assaig, busquen gent a *Interrock*, però perquè? No perquè tinguin una política cultural o musical ben dissenyada, sinó perquè prefereixen tenir aquests nanos tocant la guitarra que drogant-se o sent un tio política o socialment conflictiu. Això s'ha de tenir en compte. Però tampoc és el principal problema. El problema més greu no és la creació del grup. Quan s'ajunten quatre nanos, monten el seu grup, tenen un mínim repertori, assajen i aconsegueixen fins i tot enregistrar un primer disc, què passa? Que no tenen una escena que els permeti continuar. Als anys vuitanta ens vam carregar aquesta escena que omple el buit entre les sales petites a les quals et van a sentir els



quatre col·legues de sempre i els grups que ja estan triomfant. L'espai que va permetre, per exemple, que *Alaska*, als anys vuitanta, vingués a tocar al KGB, a locals petits i d'aquí va arribar als estadis. Però tot aquest espai ha desaparegut, perquè per omplir-lo cal gent informada, gent que llegeixi, que escolti la ràdio, que s'informi, que es preocupi de sentir coses noves, amb un cert criteri" (Jordi, VI.41/6)

La descoordinació i les diferents actituds que les administracions públiques catalanes presenten en delimitar les línies d'actuació de la seva política musical, són un element fonamental en el desequilibri de l'escena local. Un extrem el representaria la política musical de la Generalitat de Catalunya, la qual concentra les seves inversions en la programació de la sala L'Espai -només amb grups i solistes que canten en català i amb una restricció considerable de gèneres musicals- i en la promoció i finançament de concerts dels grups d'expressió catalana. Les tasques de l'Àrea de Música adscrita a la D.G. de Promoció Cultural de la Generalitat, per exemple, disposa d'un servei de recollida d'informació a disposició del públic que només cataloga dades de música clàssica, jazz i *rock català*, menystenint qualsevol altre estil o gènere musical tot i que va ser creada per "vetllar i promoure tota l'activitat musical que tingui lloc a Catalunya o que realitzin músics catalans" (Baró i Jones 1995: 205). D'aquesta manera el concepte de "cultura musical" es reserva a les músiques de tradició acadèmica i reconegut prestigi social -incorporant darrerament el jazz- i es relega el rock a llimbs regits exclusivament per criteris de política lingüística.

La política dels partits a l'Ajuntament i a la Diputació té una orientació més àmplia i al banc de dades de l'Àrea de Cultura es disposa d'un servei públic de recollida que reuneix informació sobre grups i infraestructures d'orientació molt diversa. Així

mateix, el projecte *Interrock* -la iniciativa més completa sorgida en els darrers anys per potenciar i facilitar l'accés a la professionalització dels grups locals- és també competència municipal, coordinada amb projectes similars d'àmbit comarcal organitzats des de la Diputació de Barcelona i altres municipis.

En aquest marc d'actuació músiques com el *heavy metal* tenen poc espai per desenvolupar-se, perquè difícilment encaixen amb la imatge recolzada per cap de les forces amb pes en la gestió municipal. Per una banda, l'estètica *heavy* no respon a la imatge de modernitat que pot interessar als partits progressistes, comparat amb les noves tendències de música *indie* o electrònica. Per una altra, tampoc no permet assimilar una referència identitària que el faci atractiu per als partits nacionalistes, com sí permet, per exemple, el rock en català:

"Al rock en catalán siempre le dan más empuje desde el punto de vista más rockero, más comercial, y menos cañero. Seguro que también hay grupos que le dan caña, pero no les dan ningún apoyo porque no es eso lo que van buscando. Con *Interrock* si que tenemos buen rollo. El año pasado nos metieron en el La Mercé, con lo del BAM. Y hemos tocado en La Báscula, y en las fiestas de La Verneda, en el Casal de Sant Martí. Siempre tienes más apoyo del Ayuntamiento, en lo que son casales y eso. Sólo tienes que ir allí y meterte en la lista de espera. Lo que pasa es que tampoco te dan un dinero: te apañas con unos bocadillos y unas cervezas, pero no pidas un duro porque no te lo dan. Me imagino que porque no lo habrá. Con la Generalitat ni probarlo. Ya no sólo por el idioma, sino por el tipo de música. Nosotros tenemos el circuito comercial cerrado, no podemos acceder a "Los 40 Principales" ni nada parecido. Quizá si hicieramos rock catalán sería mucho más fácil. Yo veo que en el Canal 33 pasa algunos grupos que no has oído nunca y que además son super malos. Pero por pillar ayudas no cambiaríamos eso" (Alberto, V.40/6)

### **5.3.2. L'ENSENYAMENT MUSICAL**

L'altre gran aspecte pendent pel que fa a les administracions públiques és la caòtica situació de l'ensenyament musical, accentuada quan es tracta de música popular. Tret de comptades excepcions, fruit d'iniciatives personals, ni l'ensenyament a les escoles d'E.G.B. ni els programes d'ensenyament secundari tenen encara un espai en el qual els adolescents puguin reflexionar o compartir les seves vivències musicals. El coneixement musical continua associat a la música de tradició acadèmica, i els rudiments de solfeig o teoria musical passen com una prioritat davant l'anàlisi de materials relacionats amb l'experiència musical quotidiana dels alumnes. La causa d'aquest divorci entre la música "viscuda" per ells i la música "estudiable" ve provocat en bona part pel desprestigi de la música popular i per la seva consideració com un sub-producte cultural, per a l'estudi de la qual tampoc no es prepara als futurs mestres, ni s'elabora material pedagògic, contribuint així a mantenir la barrera ideològica entre una música "cultura" i les músiques populars. D'aquesta manera les ràdio-fórmules i les polítiques agressives de promoció de les discogràfiques no tenen cap contrapès en la formació a l'escola, on no es faciliten les eines necessàries perquè els joves i adolescents, als quals es dirigeixen massivament aquestes campanyes, puguin desenvolupar una actitud crítica davant el consum musical.

L'ordenació de l'ensenyament per a la formació d'instrumentistes tampoc sembla comptar entre les prioritats de l'administració. Els conservatoris han acollit puntualment iniciatives per ampliar el seu radi d'acció a la música popular, però sense disposar d'uns

programes pedagògics adients ni d'una oferta atractiva per a músics tradicionalment acostumats a la formació autodidacta. A la necessitat d'un bon domini de l'instrument cal afegir la idea, generalitzada a la nostra cultura, segons la qual equiparem la competència en música a alfabetisme musical, motiu que mou molts estudiants a matricular-se a acadèmies i escoles de música que estimularan ben poc la seva vocació:

"A mí me encantaba la música. Y lo lógico era empezar a estudiar solfeo. Yo empecé y lo dejé al cabo de poco tiempo. Era muy aburrido y yo quería tocar un instrumento. Empecé primero un instrumento y lo dejé en seguida. Estaba muy mal montado. Luego empecé otro y también lo dejé poco después. Más que enseñarte es como si te quitaran las ganas de tocar. Ahora estoy con los teclados y los manejo porque mi madre me enseña. Sé un poco de solfeo y ya está. Creo que es básico, porque con la guitarra todavía puedes pasar, pero con el teclado necesitas saber, al menos, qué acorde estas tocando" (Santi, V.39/6)

Aquest desinterès institucional per coordinar bones infraestructures per a la formació d'instrumentistes de rock, ha comportat la proliferació de petites escoles als barris que poc a poc es van especialitzant en cursos d'instruments tradicionalment desterrats de l'acadèmia. A Barcelona ciutat hi ha actualment dos conservatoris i una vintena d'escoles de música (AB 1995: 18) entre les quals només una mínima part contempla curricula específics de la música i dels instruments propis del rock. L'excepció més important, per nombre d'alumnes i l'especialització d l'oferta, és el "Taller de músics", on la majoria d'intèrprets de la ciutat han intentat estudiar, en un moment o altre de la seva formació. Per norma general, en aquestes escoles, el sistema d'ensenyament és molt flexible i s'adapta en funció dels interessos de l'alumnat inscrit, que comprèn des de músics professionals a adolescents que s'inicien en l'instrument o

adults aficionats. L'ensenyament considera tant matèries teòriques -solfeig, harmonia, etc.- com pràctiques, però acostuma a emfasitzar-se la pràctica instrumental. Algunes d'aquestes escoles ofereixen cursos regulars de "guitarra heavy" i constitueixen una de les poques possibilitats d'obtenir classes especialitzades, tot i que en tenir caràcter privat i disposar d'un escàs suport per part de les administracions, tenen preus que no tothom es pot permetre pagar.

Tot i l'interès que molts músics mostren a l'inici dels seus estudis per la teoria musical i l'aprenentatge guiat del seu instrument, els professors destaquen l'alt índex de deserció i fracàs en les seves aules. El principal argument esgrimit pels professors és el grau d'exigència de l'instrument, que provocaria un alt índex de fracàs entre els estudiants que no calculen a priori la disciplina i la inversió de temps i esforç que requerirà l'aprenentatge:

"La majoria dels alumnes són nois molt joves. I per desgràcia casi ningú s'ho planteja professionalment, són molt gamberros, no estudien gaire... Hi ha molts que vénen per estar bé amb ells mateixos, per que ja s'han apuntat a l'escola i amb això ja està tot fet, que això és Xauxa. I és clar, per tocar rock, per tocar jazz, o per tocar lo que vulguis, hi ha unes coses que tens que aprendre en una guitarra. Si tu vols improvisar hi ha uns conceptes teòrics que hi són sempre. I la gent quan comença a veure que tocar rock no és bufar i fer ampolles, sinó que també té la seva tela, pues es desanima. Ara, jo si dels vint alumnes que arribo a tenir, en surten tres o quatre de bons ja em conformo. A les classes els faig solfeig i teoria, al menys els mínims que necessitaran per improvisar: poder agafar un tema i saber els acords que són, en quin to estàs i les escales que tens per moure't. Unes nocions mínimes d'harmonia també fan falta. Quan jo vaig començar ningú em va explicar totes aquestes coses. Me'n vaig enterar més tard, quan em vaig apuntar a classes d'harmonia. Llavors vaig pensar: hòstia, si algú m'hagués explicat això fa quatre anys, no hagués donat tantes voltes! I és important, al menys, poder llegir una partitura, per exemple per acompanyar algú. Si a tu un dia et criden per acompanyar a un artista de rock, necessites llegir. Per gravar, també. Un dia està gravant tal músic, la Luz Casal, per exemple, i et truquen perquè vagis a ficar unes guitarres. Si no saps res de

solfeig i resulta que tenen molta pressa i ja t'han preparat uns papers, has begut oli. I això als músics d'aquí els costa molt d'entendre" (Xavi, VI.9/3)

La perspectiva dels alumnes, òbviament, no es la mateixa:

"Yo estudié dos semestres en el Taller de Músics hace años, pero el profesor que tenía tampoco era mi ideal. Yo entiendo que la técnica que te enseñan es importante, pero están poco abiertos a otras tendencias, sólo es jazz y su método se basa en eso. Pero la técnica la aprendes con los ejercicios de allí y ya está. Cuando me ha hecho falta algo, también echaba mano de amigos que también estaban aprendiendo. Sé leer un poco: si me pones una partitura y me dejas tiempo te la leo, pero tampoco es nuestra forma de trabajar. Somos gente acostumbrada a sacar unos acordes y desarrollar cada cual sus ideas. Tocas cada día y ya está. Sé decirte dónde está la escala y poco más. Pero prefiero practicar el *tapping* por mi cuenta" (David, VI.42/6)

Jo vinc d'una família molt musical, sóc la tercera generació de músics i a la família sempre hi ha hagut rotllo artístic. Al principi vaig aprendre una mica pel meu compte i vaig fer també classes. Però en realitat és a base de fer concerts com aprens. No vaig passar pel Taller perquè no tenia paciència. La meua visió d'un grup no és la que es té normalment en aquest món. Jo no sóc un addicte a la guitarra, d'aquest que l'agafen hores i hores. A mi m'agrada més el rotllo grup, la guitarra com a complement. Mai ha estat una obsessió la tècnica ni m'he passat hores practicant jo sol. Em molava més quedar amb la gent i fer temes. Taller de Músics, el experto, la màquina, la pieza clave que feia falta en un grup de rock dur, el espectacular, el de los solos. Aquesta era la seva feina. (Marc, VI.37/6)

Les conseqüències més immediates d'aquesta situació és el fet que la creació musical acaba tenint com a escola la vocació autodidacta, sense que s'estigui desenvolupant un sector formatiu adequat a les necessitats de professionalització actuals.

Independentment de l'estat de les infraestructures educatives, l'altra gran dificultat per normalitzar l'ensenyament de música moderna és la tradició autodidacta tan estesa al país. Aquesta fa qüestionar-se sovint als futurs músics si cal formar-se en escoles

especialitzades -que no els acaben de convèncer- o amb professors particulars, i els decanta cap a l'aprenentatge solitari, realitzat a casa a força d'escoltar i imitar els clàssics del gènere:

"La meva formació és bàsicament autodidacta. Sí que vaig tenir un professor particular, que abans havia donat classes al Taller de Músics, per adquirir una mica de formació a nivell d'escriptura i exercicis, però va ser només mig any. Sempre va bé tenir una base, però no és que sigui primordial. Jo crec que t'ajuda després, alhora de treure alguns ritmes, però segons com, pot ser més un complement que una necessitat. Per una banda t'obre facilitats, però també te'n treu d'altres: si t'acostumes a treballar a base de partitures, després el que és el *feeling* o la improvisació no en tens ni idea. D'això te'n trobes molt al Taller: gent que estudia allà, que té una tècnica que t'hi cagues i toca tot lo que li fotis a la cara. Però no li diguis que tregui algo seu perquè no ho saben fer. No t'ensenyen per ser creatiu. Estan molt condicionats" (Albert, VI.42/6)

#### 5. 4. ELS GRUPS LOCALS

En els capítols precedents ja hem vist com el *heavy metal*, lluny de ser una proposta musical homogènia i de clara definició, és un maremàgnum polisèmic. Per una banda la indefinició dels seus continguts i dels seus límits, i per una altra l'evolució del so al llarg dels darrers vint-i-cinc anys, han eixamplat considerablement la proposta del *heavy metal* clàssic i han donat lloc a tots els subgèneres abans exposats. Per aquest motiu, tret de comptades excepcions, difícilment trobarem a l'escena local un grup que s'autodifineixi com a *heavy*.

#### 5.4.1. LA DEFINICIÓ DEL GRUPS MUSICALS

De tots els grups entrevistats tan sols dos admetien definir-se com a grups de *heavy metal*: Bui-3, un grup que tot just començava, format per nois molt joves i amb una proposta musical basada en el *heavy* més clàssic; i els De Kalle, grup pioner del rock dur a Barcelona, que ha tocat molt de temps al carrer i al soterrani de la Pça. Catalunya, i que prenen del llenguatge *heavy* tots els elements del paratext i de l'estètica, però el so dels quals és molt més proper al *rock and roll* i al *hard rock* que al *heavy metal*. La resta de grups, tot i ser molt reticents als etiquetatges al quals els sotmeten els crítics i seguidors, s'autodefineixen matissant la seva pertinença a un o altre corrent, sempre dins el conjunt del *metal*.

Fins el moment he emprat com a sinònims tant els termes "*heavy*" o "*heavy metal*" com el de "*metal*". Arribats a aquest punt, però, cal tenir present la diferència de matís entre ambdues designacions, perquè aquesta distinció ajuda als grups a definir les seves propostes. Així com als anys setanta es confondrien les denominacions de *hard rock* i *heavy metal*, fins que aquesta darrera s'anà perfilant com una opció amb personalitat pròpia, a mitjans dels noranta l'etiqueta de "*heavy metal*" va quedant obsoleta i s'usa majoritàriament per designar la sonoritat i l'estil emblemàtics dels grups que triomfaren ja fa alguns anys. El panorama del *metal* actual comprèn una gamma molt diversa de propostes musicals que sobre la base del codi descrit en els capítols anteriors, perllonguen la tradició del *heavy metal* i són cada dia més permeables a nous



sons i estètiques. Els grups les propostes dels quals depassen l'ortodòxia del *heavy* característica de bona part de la producció rock dels anys vuitanta, es sentiran avui molt més còmodes amb la denominació de "música *metal*".

Per aquest motiu, les bandes més properes als nous corrents del *heavy* que podem trobar avui dia a Barcelona, respondran a autodenominacions que, tot i representar l'actual panorama *metà·lic*, no es corresponen amb el títol d'aquest treball: **Ktulu** (*metal*), **Futuro negro** (*heavy-thrash*), **Psyco** (*metal*), **J6** (*hardcore industrial*), **Doomsday** (*thrash metal*), **Hidden Illusion** (*thrash-death*), **Hard Boiled** (*death*), etc.; mentre que l'atribut *heavy* se l'apropriaran alguns dels grups de rock dur amb una proposta més clàssica com **No em fotis** (*rock & hard & heavy*), **De Kalle** (*heavy*), o **Lotus Iter** (*heavy metal*).

De tota manera, dos factors dificulten encara més la situació d'un grup en un corrent determinat. Per una banda, el fet que per resoldre la definció dels grups es dona el mateix procediment de referència comparativa amb bandes consagrades que ja hem vist a les crítiques de premsa o a les converses dels seguidors. En l'àmbit de la música rock, el coneixement no es verbalitza amb termes d'anàlisi musical, sinó per similitud a grups i a propostes musicals que ja es coneixen. Així, les presentacions més habituals quan un grup debuta seran comentaris del tipus "suenan a ....", "hacen *thrash* a lo ....". Per una altra banda, trobem la manca d'unanimitat de criteris, no gens sorprenent en un camp musical en els quals els criteris d'anàlisi musical no són explícits ni estan fixats per cap autoritat en la matèria.

Com exemple d'aquesta dispersió de criteris, només cal obrir el dossier de

premsa d'un grup que comença a fer-se un espai en el panorama del *metal* barceloní i comparar-lo amb la definició que els propis músics fan del seu grup. El guitarrista del grup **Psyco**, defineix així la seva evolució:

"¿Cómo nos definimos? Es que eso depende del momento. El sonido ha ido cambiando mucho en dos años, no se parece ninguna cinta a la otra, son super distintas. La primera maqueta era muy *thrash metal* a lo **Pantera**, la segunda tiene más toques raperos, y la tercera, que es el master que está por grabar, es *hardcore*, una mezcla de rap con *hardcore* pero también con mucha caña. Es que tenemos influencias de todo: tenemos temas con toques *funky*, que suenan un poco a guitarrero Jimi Hendrix; hay temas que suenan a **Pantera**, a **Sepultura**, a **Biohazard**, y algunos temas también a **Rage Against The Machine**. Estamos entre el *hardcore* y el *thrash*. Nos meten dentro del *metal*, pero eso es muy amplio: hay *thrash metal*, *doom metal*... pues nosotros somos *Psycometal* y ya está. Tenemos influencias de todo pero con sonido propio" (Alberto, V.40/6)

Tanmateix el text de presentació que han triat per al seu dossier, deixa clara la seva proposta en el camp del *metal*, i dóna les referències dels grup que els han influït:

"**Psyco** es una más de esas bandas que, incomprensiblemente, siguen sin despegar a pesar de poseer cualidades suficientes para convertirse en una de las formaciones punteras a nivel nacional, en lo que a *metal* se refiere.

Dignos alumnos de **Biohazard**, **Pantera** o de los **Anthrax** de los últimos años, **Psyco** han sabido tamizar todas y cada una de sus influencias para, espontáneamente, dotar de cierta personalidad a unas canciones -sirvan los ejemplos de "Odio" o "Psyco"- directas y avasalladoramente efectivas.

De todos modos, en un intento de huir de prematuros etiquetados, las nuevas composiciones del cuarteto les muestran más abiertos, más eclécticos, ampliando su catálogo de recursos con interludios de melodía enérgica, con ritmos cruzados, ofreciendo nuevamente motivos por los que confiar en su, esperemos, brillante futuro" (Joan S. Luna)

Continuant al mateix dossier, diverses crítiques i presentacions defineixen el grup amb qualificatius que abasten des del rock dur al *thrash*, passant pel *heavy metal*:

"Si no los has escuchado no te extrañe ya que esta joven banda llevan poco tiempo juntos pero si te va el *thrash* haz lo posible por oírlos merece la pena" (*El Huevo Gordo*)

"Esta banda hace caña, sin más paliativos. *Psyco* (cuarteto formado en Noviembre de 1993) son indudablemente los clones catalanes de *Pantera*, porque el parecido con la banda de Phil Anselmo parece más que una casualidad" (*Kerrang*)

"Empezó la noche con la actuación de *Psyco*, un grupo que desconozco totalmente y que verdaderamente me sorprendió. Un directo muy contundente y de caña *thrash metalera* muy marcada por la base rítmica, donde destacaría la labor del batería"

"Una cinta en la que puedes encontrar un *heavy metal* muy influido por bandas de moda: *Fight*, *Pantera* o *Sepultura*, pero sin perder ese toque de originalidad que les hace realmente especiales" (*Zombi*)

"El concierto del sábado, también al filo de la medianoche, cuenta con la participación de *Aspid*, que presenta su disco *Imágenes de dolor*, y *Psyco*, que practica rock duro" (*El Periódico de Catalunya*)

"*Psyco*. Una de las maketas más potentes del 94. *Metal duro*, *Pantera*, *Clawfinger*" (*El Sordo*)

El conflicte entre el necessari -comercialment- i apassionat etiquetatge de les bandes de *metal*, i la resistència dels grups a ser encasellats en una determinada proposta que limiti la seva llibertat de moviments per innovar o per afegir influències diferents al so del grup, és una constant per a tots els grups que comencen:

"Nosotros [*Hidden Illusion*] hacemos básicamente *thrash-death*. Pero no queremos encasillarnos. Si comienzas con un *thrash* cañero parece que no te puedas mover de ahí, porque la gente después te va a reclamar lo nuevo que hagas. Pero de todas maneras, a nadie le gusta que lo encasillen. Queremos tener la libertad de hacer lo que nos dé la gana y si queremos cambiar y ahora ponemos a hacer otros estilos, pues que nadie te critique por ello" (Javi, II.12/3)

"Nos han encasillado dentro de lo que es el *metal*, en la línea del *thrash metal*. Lo que pasa es que a los cuatro que nos hemos juntado ahora nos gusta oír bastantes tipos de música, por eso incluimos siempre cosas que se alejan un poco de lo que es el *metal*. Y ahora lo que estamos intentando potenciar es eso: quitar partes de guitarra y voces todo el tiempo chillando y cuidar más las melodías, meter teclados... O sea, tocar el *metal* como una influencia más. De todas formas eso cuesta bastante porque llevamos mucho tiempo haciendo esto y la forma de tocar es muy concreto. No sólo te define el tipo de música que tocas, sino, sobre todo la forma de tocarla. Ahora lo que más cuesta es encarar una forma de tocar diferente. Algo importante ha sido el paso de tener un compañero en el grupo que nos hacía los apoyos de teclado, a tener a Santi que es teclista fijo y hace de todo con el sintetizador. Queremos potenciar todo lo que son cosas pregrabadas, acompañar la batería con ritmos hechos en el sintetizador... Ahora le damos mucha importancia a los teclados. Albert, Christian y yo nos hemos pasado mucho tiempo haciendo cosas, intentando encarar esto como grupo nuevo. Sin renegar de lo de antes pero sí intentando coger influencias nuevas, pero eso es difícil. Creo que lo más significativo del grupo es que hemos ido evolucionando: aunque seamos los mismos músicos, lo que hacemos ahora no tiene nada que ver con lo anterior" (Doomsday, V.39/6)

En general, la definció musical d'un grup es va elaborant sobre la marxa, amb el treball dels temes musicals i del so de la banda. Aquest procés de creació té una línia general premeditada sobre la qual cada integrant del grup aporta al conjunt un bagatge musical propi, que anirà negociant amb les propostes de la resta de membres, tant en la creació de les cançons com en la seva instrumentació i producció final. Contràriament als rols de lideratge clarament manifestos en el moment del concert, on el cantant i la guitarra solista prenen protagonisme sobre els altres integrants, el treball de creació en el grup es distribueix equitativament. Tot i que el treball de cada grup respon a la seva pròpia personalitat i a la dels seus components, hi ha alguns trets en el procés de creació que la majoria d'ells comparteixen. Un dels més importants, serà el gran valor que es

dóna a l'espontaneïtat i a la llibertat creativa, en detriment de la consciència formalitzada del procés. El punt de partença de les composicions no són temes escrits, sinó dissenys melòdics o patrons rítmics que algun dels instrumentistes aporta com a fruit del seu treball individual. Una vegada exposada la idea inicial a la resta del grup, s'estableix normalment una jerarquia en la composició que estarà supeditada a la idea original. Aquest patró inicial, per exemple, pot ser una amalgama de sons programats pel teclista al sintetitzador. En aquest cas serà ell qui exposi les sensacions que li evoca o la intenció amb que ho composà, i contrastant les seves impressions amb la resta de components, aniran fixant una idea que guiarà la resta del tema sobre una guia molt abstracta: "sona com si un munt de gent s'hagués tornant boja cridant", "això es com si t'haguessis menjat un tripi", etc. El procés podria continuar buscant una base rítmica que reforçés la sensació de caos psicodèlic creada en el sintetitzador, i el bateria improvisaria un seguit de ritmes acompanyant-lo, fins trobar una proposta que agradés a tot el grup. El baix col·labora normalment en el procés de fixació de la base rítmica doblant la bateria i aportant ritmes propis, en un procés d'intercanvi d'idees entre ambdós instrumentistes. Quan ja està muntada i instrumentada la base central del tema, el grup va perfilant la forma final procurant compensar l'estructura de la cançó, de manera també molt intuïtiva: es veu la necessitat d'introduir un solo de guitarra en un o altre moment, de "pujar el to" accelerant els patrons rítmics, o de deixar descoberta la melodia del sintetitzador per recuperar la idea inicial del tema. Només quan la composició es dona per acabada, després d'uns dies de treballar sobre ella, es pensa en escriure un text que s'ajusti tant a la mètrica de la cançó com a la idea temàtica que

serví de punt de partida. Rarament la música serà la que s'adapti al text i pràcticament mai la precedirà en una composició. Aquest és un altre dels trets comuns a tots els grups:

"La manera de compondre sempre és aquesta: fer temes, gravar-los i després posar-los la lletra. De fet és molt més fàcil així, perquè tu estàs a casa tocant i treus idees, trobes un *riff*, una història...vas tocant i trobes coses que van bé. Llavors arribes al grup i ho montes, i quan ho tens tot gravat agafes i muntas la lletra a sobre segons la música. De fet, lo bo seria fer-ho al revés: amb una lletra, acoplar-li la música perquè la música pugui representar lo que es la lletra. Seria la forma més correcta, però és més difícil. D'aquesta manera és bastant més fàcil, la veritat. El 99% dels grups ho fan així" (Marc, VI.36/6)

"A veces alguien trae una idea, o un par de ideas, una especie de esquema. Y entre todos le vamos metiendo cosas. Pero la mayoría de los últimos temas los hemos sacados todos aquí, en el local, entre todos. Sobre ideas muy básicas, vamos probando. Y el texto viene luego. Lo de las letras es distinto. Yo tengo la teoría que, idealmente, para construir canciones como los grupos que venden cantidad de copias, habría que partir de una melodía con una letra, y después armonizarla. Pero eso es para los grandes fabricantes de *hit singles* rockeros, como Kiss y demás, que producen canciones como si fueran chorizos. Esos estoy seguro de que sacan una letra y una melodía con la guitarra acústica, y luego le meten todo el resto. A veces se da que alguien viene con un tema y ya tiene la idea muy hecha de ese tema. Pero cuando los sacamos entre todos salen a bollo, probando cosas y haciendo el burro hasta que encuentras algo que mola. Lo de la forma de componer depende de cada estilo: si haces canciones rockeras sencillitas, con una melodía muy enganchosa y buenos estribillos, pues hacen primero la letra, nosotros no. Supongo que los que hacen música *techno* y *ambient* partirán de patrones que programan, los van repitiendo, añadiendo cosas..." (Doomsday, V.39/6 )"

Tanmateix, la improvisació en grup, la verbalització abstracta del procés i aquesta prioritat de la música sobre el text, es poden comptar entre les poques constants que es repeteixen en les creacions de les diferents bandes. A l'igual que en la cançó abans descrit, a el sintetitzador constituïa el punt de partença de la composició, aquest paper el pot desenvolupar qualsevol dels altres instruments: un tema pot arrancar a partir

d'una successió d'acords de la guitarra, d'una cèl·lula rítmica porposada pel baix o per un joc de diàleg entre la bateria i qualsevol altre dels instruments, depenent de la preparació i de la inicitativa de cada músic, i del tarannà del grup. El més important en tots els casos, però, és la capacitat dels instrumentistes per respondre a les diferents propostes que van sorgint al llarg d'un assaig, amb aportacions que enriqueixin la idea original i que siguin capaces d'estimular la participació de la resta de components. El fet de no verbalitzar tècnicament la música que s'està generant, no dificulta en absolut la comunicació entre els membres del grup, perquè hi ha una plena consciència d'allò que s'està fent, tot i que no es pugui teoritzar. Per exemple, si el grup vol incorporar un element harmònic de tensió a una línia melòdica determinada, no suggerirà al guitarrista missatges del tipus "incorpora aquí una successió d'acords de sèptima de dominant" sinó "busca una línia que doni tensió, però no molt carregada", a la qual el guitarra respondrà provant diverses successions fins trobar la més idònia, que probablement serà la mateixa successió d'acords de sèptima de dominant.

Donat que pàcticament tots els temes sorgeixen al llarg dels assajos, bé sobre una proposta concreta aportada per algun dels membres, bé sobre idees de grup que van sorgint en el mateix local d'assaig, el local es converteix en un lloc fonamental per al grup i per això tots els grups destaquen la importància de tenir un local propi i còmode on treballar sense límits de temps:

"Al teu local, encara que el comparteixis amb altres grups, ho tens tot ficat de la teva manera. S'agraeix la comoditat i el poder-te sentir una mica com a casa, amb les coses col·locades al teu gust. Les cabines són molt fredes, van bé per fer audicions i coses així, però no per assajar. Menys amb el munt d'hores que fem nosaltres, perquè no ens ho podríem pagar. Al local t'has de passar moltes

hores i t'has de sentir còmode per treballar, per poder fer el burro i deixar que vagin sortint idees" (Albert, V.42/6 )

Els instruments i l'equip d'amplificació necessaris per a tocar són els més elementals d'un grup de rock: hi ha prou amb una guitarra i un baix amb els corresponents amplificadors i una bateria, els quals poden aconseguir-se a Barcelona nous o de segona mà a preus raonables. Però pel que fa als espais, disposar d'un local d'assaig és un luxe derivat de les evidents dificultats de trobar-ne un d'adient, donades les característiques d'aquest gènere: és impossible assajar als domicilis o garatges propers a vivendes habitades, així que cal buscar espais públics o de lloguer amb una bona insonorització. A la ciutat i a l'Àrea Metropolitana hi ha pocs espais, i els que existeixen són cars i estan sovint en males condicions. Hi ha algunes alternatives com els centres cívics i els casals -que no sempre disposen de bones sales i acostumen a estar sobrecarregats de demanda- o espais professionals de lloguer. Aquests darrers, tot i que hi ha una àmplia oferta, normalment no tenen una mínima qualitat professional i demanen uns preus que estan molt per sobre de les possibilitats dels grups que comencen, a no ser que els necessitin només en ocasions puntuals:

"Nuestro local lo compartimos con unos chavales y un grupo de *soul*. El alquiler nos sale a tres mil por cabeza. Es bueno por la situación, porque está en el centro de la ciudad, pero nos queremos mudar cuando encontremos otro un poco más grande. Pero las cabinas de ensayo no nos sirven. Esa sólo puede ser una buena solución si se trata de algo provisional, cuando quedan para juntarse cuatro que dicen: vamos a quedar tal día para tocar versiones de tal en tal sitio. No te sirven para montar un grupo que tenga pretensiones de durar, porque tienes el tiempo muy limitado" (Christian, VI.43/6)



**Il·lustració n° 15 :**

**Grups catalans de *metal***



**Robert, cantant del grup Psycho.  
Fotografia de Pilar Fustero.**



**Àspid, grup de *metal* de Girona**  
**Fotografia cedida per *Zombi***



Christian, guitarra i cantant de Doomsday  
Fotografia de Pilar Fustero.

#### **5.4.2. DEL LOCAL D'ASSAIG A L'ESCENA PROFESSIONAL**

El buit d'infraestructures intermitges com són uns locals de capacitat adequada, mostres de música no només concentrades en dates puntuals de Festa Major, o espais de ràdio i televisió on emetre primeres maquetes, així com tot el que ateny a la formació musical, són assignatures pendents que acabaran de dibuixar un difícil panorama per als grups de rock que proven de consolidar-se professionalment.

Quan el grup aconsegueix reunir una desena de temes propis inicia un lent pelegrinatge per petites sales del circuit per 'rodar' els temes i 'agafar taules' davant el públic. És als concerts on els grups es vinculen directament amb els seus seguidors i on podran apreciar-se clarament les qualitats i mancances de la proposta musical.

Però a Barcelona manca una bona infraestructura d'espais preparats per programar en bones condicions rock dur, des de petits locals que permetin als nous grups fer el pas que segueix als concerts de franc als casals del barri, fins a bons locals de mitjana cabuda on els grups que comencen a consolidar-se i no mobilitzen més de dues-centes o tres-centes persones, puguin tocar sense trobar-se amb la sala mig buida. Els grans espais, com els pavellons esportius, de vegades no tenen les condicions acústiques necessàries i no sempre estan lliures d'activitats esportives i disponibles per als concerts:

"Es pot observar que d'un aforament de dues mil persones es passa a un altre de vuit mil. Això vol dir que molts cantants o grups que poden congrega quatre o cinc mil persones han d'escollir entre dues opcions: actuar en una sala amb una capacitat per a dues mil persones i deixar la concurrència bastant apretada, o bé optar per un local de capacitat superior, el qual queda mig buit" (Baró i Jones 1995: 177)

Tot i que algunes de les sales en les quals es programen regularment concerts de música *metal* s'articulen en el que podríem considerar com un circuit, aquestes no constitueixen espais exclusius i formen part d'una xarxa a la ciutat que acull els concerts de grups d'altres estils. Donat que a Barcelona no hi ha gaire oferta pel que fa a les sales per a concerts, els espais no permeten un ampli marge per a l'especialització. Així, els palaus d'esports acullen tot tipus de concerts als que es preveu una afluència massiva, desde Julio Iglesias o Bryan Ferry fins a Bon Jovi o AC/DC. I la resta de sales, de dimensions més modestes, es reparteixen la oferta més o menys alternativa.

En general, i a excepció dels pavellons esportius, en aquests espais destaca l'austeritat de la decoració i l'absoluta manca de comoditats: inexistència de seients o substituts, manca de ventilació de la sala, vàters bruts i reduïts a la mínima expressió, etc. Moltes sales, sobretot al barri del Poble Nou, són antigues naus industrials i magatzems, com Zeleste -amb 2.500 places- o Arzobispo, Mephisto o Garatge, espais d'aforament més reduït -entre 500 i 800 places-. La incomoditat i manca de serveis de molts d'aquest espais s'agreuja si es tenen presents els preus de les entrades als concerts. Per assistir a concerts de grups amb un mínim de reconeixement no baixen de les 1000 pts. i poden arribar, en els grans concerts a les 3.000 o 4.000 pts.

La majoria dels locals de petita capacitat repartits per tota la ciutat, funcionen entre setmana com a bars, acullen peròdicament concerts, i són els espais de trobada on els seguidors es reuneixen a escoltar música i a compartir moments d'oci. Els bars musicals que es poden trobar a Barcelona són generalment locals petits i oberts amb pocs mitjans, decorats amb fetitxes i posters dels grups de culte o portades dels seus

discs, i en ells els barmans i els disc-joqueis acostumen a ésser els mateixos propietaris o amics que col·laboren de franc. Així els ambients són de buscada confiança, i els clients poden influir en l'oferta musical, normalment restringida a discs de rock dur, *heavy* i *metal*. L'activitat principal en aquests espais, com en qualsevol bar, és el consum d'alcohol de baixa graduació -cerveses o "xupitos"- i de tabac o porros -tot i que gairebé sempre hi ha els perceptius rètols on es recorda la prohibició de consumir estupefaents-.

Aquest espais, així com la música que hi sona, no estan deslligats dels escenaris i dels interessos de molts joves que no s'identifiquen amb la subcultura *heavy* però als quals els agrada la música, fet que relativitza encara més la pretesa marginalitat del fenomen. L'única singularitat que podria diferenciar aquests bars d'altres menys afins a la música *metal*, és la dels noms que se'ls dona. En els bars es recreen sovint elements del paratext verbal, amb noms de ressonàncies satàniques -Mephisto, Akelarre-, macabres -Puerto Hurraco-, fantàstiques -Màgic- o amb la intenció irreverent de manllevar noms del vocabulari religiós -Arzobispo, Batikano-.

De tots els espais disponibles per a presentar-se en concert, aquests petits bars són la primera opció per a molts grups. Tanmateix, si la banda encara no té un nombre de seguidors important darrera tindran força dificultats per fer diners amb aquests concerts, car no sempre es pot convèncer al propietari perquè cedeixi la sala sense cobrar-la, i a més de resultar cares de llogar són molt difícils d'omplir de públic. Però una vegada el grup ha assolit un cert estatus i la seva capacitat de convocatòria puja considerablement, els espais deixen de ser un problema perquè el grup guanya mobilitat

i pot sortir a tocar per tot arreu:

"Des d'un grup com Legion no hi havia problemes de circuit, potser perquè estàvem a un altre nivell: ens pagaven bé i podiem tocar a tot arreu. I a tot arreu hi ha sales. Ens donava per viure sobradamente i fer concerts. Ara, un grup que no tingui una mica de nom, que no pugui portar quatre o cinc-centes persones a un concert, això no ho pot fer. I lògicament es cremen amb més rapidesa. Amb el grup ens vam córrer tota Catalunya i tota Espanya. Va arribar un moment que ja no podíem tocar a més llocs. Van ser molts concerts. Vam estar vivint a diari, quasi com un matrimoni, fent concerts sense parar prop de vuit mesos, *non stop*. Anar d'una tirada Barcelona-Bilbao-La Coruña-Barcelona i coses així durant vuit mesos, fer-te de mil cinc-cents a dos mil kilòmetres cada cap de setmana és molt bèstia. Molt desfase, todas las cosas del rock and roll, és cert, et desfases i passa de tot, però al final ja no et queden ganes, t'agobiava. Nosaltres vam aguantar molt perquè teníem un nom. Però al final, que has de fer? Tocar una altra vegada a Sabadell? Lo mateix" (Marc, VI.37/6)

Una vegada el grup aconsegueix rodar el repertori per les diverses sales de la ciutat i consolidar el seu repertori en directe, la següent passa és aconseguir enregistrar una maqueta promocional que els permeti presentar-se a concursos i intentar accedir al mercat discogràfic. Tot i que amb les respostes del públic als concerts s'ajusta o es confirma la selecció discogràfica, i el grup ja pot fer-se una idea del tipus de producció que vol, l'enregistrament de la maqueta representa un altre handicap important en la fase inicial del grup. A l'igual que succeeix amb els espais d'assaig, llogar un espai professional per a l'enregistrament discogràfic resulta excessivament costós per a un grup que no disposa encara d'ingressos.

Tanmateix, la manca de bons estudis de gravació no és un problema exclusiu dels grups aficionats, puix que a Barcelona existeixen una trentena d'estudis de gravació, dels quals només 4 o 5 ofereixen una qualitat suficient per a enregistraments

professionals. Per aquest motiu, intèrprets ja consolidats aniran a enregistrar a Londres, o bé a Madrid, on els estudis de gravació, a més d'estar pròxims a les cases discogràfiques, són de millor qualitat, més barats i sembla que ofereixen una millor sensibilitat a la producció de música pop-rock (CCI 1992: 80).

Amb una maqueta a les mans, un pas inel·ludible si el grup vol orientar la seva carrera professionalment és fer-se amb algú que pugui enllaçar el grup musical amb la indústria i que s'ocupi de les funcions de management. En molts grups el mànager comença essent un membre del grup, o un amic que, poc a poc, s'introdueix en un món de relacions públiques que ocuparà moltes energies i més temps del que un dels músics pot dedicar-hi. Si tot va bé, aquest mànager serà un soci més del grup, fonamental fins que la banda aconsegueixi un contracte discogràfic i pugui disposar d'un promotor de la companyia.

Però les grans empreses discogràfiques amb les que somia qualsevol banda, al marge de ser la primera veritable oportunitat que té un grup per professionalitzar la seva trajectòria, són potents corporacions que condicionaran el procés creatiu més enllà del que molts grups desitjarien. La seva intervenció comença destriant i seleccionant determinats grups musicals en funció de la seva política d'empresa o de la personalitat del segell discogràfic; continua filtrant el repertori i determinant el tipus de producció sonora; i acaba decidint sobre l'empaquetament i sobre un dels aspectes més importants i especials per a músics i seguidors *heavies*: el disseny de les portades. Les pròpies discogràfiques sovint s'ocupen també de la distribució dels productes musicals, que no consisteix només en col·locar el producte als punts de venda, sinó que comporta tota una



política de promoció que inclou una densa xarxa de contactes a les emissores de ràdio, la televisió, els espais musicals, etc. (CCI 1992: 83)

Actualment la discogràfica catalana més gran que opera a Barcelona és l'antiga companyia Edigsa, actualment PDI, la qual actua també com a distribuïdora de discs d'importació, i produeix alguns grups de rock. És també una de les poques companyies grans que inclou algun grup de *heavy* -**Legion**- en el seu llistat promocional. Tanmateix els grups de *metal* que comencen difícilment tenen accés a aquesta o altres companyies importants i editen els seus primers treballs en algun dels petits segells que es troben a la ciutat com Liquid Records, Hard Vinyl o Gore.

Així com les maquetes acostumen a ser autoproduïdes, quan un grup sense gaire experiència obté un contracte discogràfic, encara que sigui amb una d'aquestes petites companyies, necessitarà d'un professional que dirigeixi l'enregistrament del disc, un productor tècnic. Aquest productor haurà de coordinar els membres del grup, els músics contractats i els tècnics de so per traslladar la proposta musical original a un so enregistrat que es pugui vendre, en una feina que sovint passa desapercebuda per als profans:

"En el món discogràfic, un productor musical o artístic té un paper similar al d'un director en el món del cinema. La tasca del productor és una feina artística per a la qual són necessaris coneixements musicals i tècnics. (...) La figura del productor a Catalunya, i a Espanya en general, continua essent difuminada, borrosa i desconeguda. En un grup, el productor busca originalitat, potenciar i definir una personalitat que diferenciï l'artista amb qui treballa de tota la resta" (Grau 1991: 4)

El productor serà la figura clau en el processament final de la creació

discogràfica, perquè sense una bona producció que respongui a les expectatives d'un gènere determinat i que aconseguixi un so prou característic per al grup, una proposta musical difícilment convencerà als compradors ni aconseguirà espais de difusió als programes musicals radiofònics.

A partir del primer contracte discogràfic signat en la immensa majoria de casos amb una companyia independent, arriba el moment de la veritat en la professionalització del grup. Arribats a aquest punt només resisteixen els grups que tenen clara la seva vocació professional i estan prou consolidats per intentar el salt al mercat musical. Tot i això la dificultat de professionalització d'aquests grups fa que sempre es barregin músics amateurs i professionals, perquè si difícilment els músics de rock catalans viuen de la música -més aviat al contrari, sovint han de posar diners propis per mantenir la banda- els grups de *metal* ho tenen encara més difícil i la proporció de grups que viuen exclusivament de la música és pràcticament nul·la:

"Ninguno de nosotros se gana la vida con esto. Yo siempre quise ser músico de mayor. Sería con mi propio grupo o tocando en uno, pero quería ganarme la vida con esto. Con David lo teníamos muy claro: íbamos a montar un grupo, tocar música, grabar un disco y a intentar ganarnos la vida con esto. Pero no es nada fácil. Lo intentamos y no pudo ser. Ahora ya me lo tomo con más calma, me conformo con seguir tocando y pasarlo bien, pero mi economía no puede depender de esto. De todas maneras aquí es muy difícil hacerse profesional porque el nivel de los grupos de aquí, aunque me sabe mal decirlo, es muy flojo. Vale que hay grupos de fuera que tampoco son ninguna maravilla, pero, por ejemplo, te viene un grupo medio de Estados Unidos y ellos han tenido la oportunidad de rodarse en cincuenta mil directos, porque allí hay un circuito y unos medios que te lo permite, y aquí eso no existe. Así, aunque no toquen muy bien, se suben al escenario y arrasan, porque están encima de unas tablas como si estuvieran en su casa" (*Doomsday*, V.39/6)

"Jo ho he viscut tota la vida: arribes a la conclusió de què això ho has de fer per

*hobby*. Els grups que comencen han de tenir clar que han de fer-ho en plan aficionats, perquè el sostre és molt limitat. Pots tocar en un grup però has de procurar sempre tenir algo més. Tocant *heavy metal*, ni en broma vas a viure de esto. Hi ha grups, dins un estil radical total, com *Ktulu* o *Sociedad Alcoholic* que els hi va bé, però porten l'hòstia d'anys, però encara s'han de buscar la vida treballant com a mensakas. Sempre has de tocar i alhora has de procurar tenir algo més, perquè arribarà un moment que si no has estudiat ni tens res no sabràs que fer. Lo dels grups de *heavy* és una cosa molt fotuda. I la gent que vol tocar avui dia ho ha de fer per puro *hobby*" (Marc, VI.37/6)



## CAPÍTOL 6:

# RECEPCIÓ I INTERPRETACIONS

### 6. 1. ELS PÚBLICS DEL *METAL*

De la mateixa manera com la música *heavy metal* s'associa amb un seguit de tòpics que no es corresponen a la seva realitat quotidiana, és habitual trobar relacions anàlogues entre els seguidors i el públic del *metal*. Sovint el retrat estandaritzat que es fa del seguidor de *heavy* correspon a un noi adolescent, de classe baixa i amb un grau baix d'instrucció<sup>63</sup>, però tot i que una part del seu públic podria representar-se sota aquest perfil, la idea d'equipara-lo a la totalitat dels seus seguidors és enganyadora. Les crítiques vessades sobre aquesta música articulen sovint un patró de rebuig que estigmatitza no només la proposta musical, sinó el conjunt de valors, l'estètica i les

---

<sup>63</sup> Cfr. un retrat del seguidor *heavy* elaborat pel Govern Civil a la il·lustració n° 15 .

actituds que es perfilen a partir d'aquest gènere musical<sup>64</sup>. Tot i que a altres indrets, especialment als Estats Units, s'associa sovint aquesta música amb un públic uniforme, adolescent, violent i nihilista (Epstein i Pratto 1990: 69 i ss.) aquesta imatge és totalment allunyada de la realitat catalana.

Tot i això, aquesta associació acrítica de la música *heavy* a una nombrosa massa juvenil -i per tant a un grup fàcilment manipulable des d'una perspectiva sociològica simplista- permetrà explicar el vaivé de la percepció social que observa els seguidors heavies, els quals tant bon punt són considerats com un grup altament conflictiu i perillós com una víctima més de fàctiques estratègies de control social.

La denominació de "música *heavy*", tal i com l'he definida, abasta un espectre molt ampli de músiques englobades sota uns cànons estètics comuns. En acceptar una definició que abasta una proposta musical múltiple, és fàcilment deduïble que el públic que conformarà la seva audiència comprendrà grups d'edat i de procedència relativament diversos. Observant amb atenció aquest públic trobarem necessàriament diversos graus de relació i d'identificació amb el fet musical i els seus valors: des de seguidors esporàdics atrets per una moda o propaganda puntual, fins a fans fidels i constants, totalment compromesos amb la música i amb tot el món estètic i moral que l'acompanya, passant per seguidors que compaginen còmodament aquesta amb altres experiències musicals.

---

<sup>64</sup> Cfr. Josep Martí "El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica". *Nassarre* 12 (2) 1996: 1-25

**Il·lustració n°16:**

Fitxa "HEAVY" de l'informe sobre tribus urbanes del govern civil de Barcelona (pp. 116-118)

**Lugar de origen :** Inglaterra, años 70

**Año de aparición en Barcelona:** finales años 70

**Presencia actual:** muy numerosa, por encima de los 1000

**Atuendo característico:** vaqueros ceñidos, melena, cazadora de cuero con clavos, camisetas estampadas con ídolos musicales y/o símbolos de muerte

**Grupo de edad:** 12-29 años

**Género musical preferido:** heavy metal, en sus distintas tendencias

**Intereses y actividades:** música, conciertos, hashish

**Ideología:** muy elemental, antimilitarista y resistencia antiautoritaria

**Nivel de conflictividad:** escaso, pero con bastantes excepciones, dada la amplitud del fenómeno

**Tendencias violentas:** canalizadas en la música y expresadas por excitación debida a acontecimientos musicales y/o a química (principalmente alcohol y derivados del cannabis)

**Evaluación del grupo:** estable, pero en constante fluctuación, por la presencia de muchas sub-divisiones musicales

**Enemigos potenciales:** "pijos", policia y autoridades, pero sobre todo en su propio seno, por subdivisiones internas

**Observaciones:** Se trata de una de las subculturas juveniles con más tradición y presencia en el escenario barcelonés. Su difusión en los barrios periféricos es hoy en día importante. A pesar de un cierto aire común que les confiere un reconocimiento general, el grupo se ha subdividido (y continúa haciéndolo) en varios subgrupos con tendencias musicales y look específicos. La violencia de esa "tribu" se suele canalizar a través de cauces puramente simbólicos: letras de canciones, con contenidos excesivos y referencias constantes supuestas Fuerzas del Mal; camisetas y portadas de discos, etc. Sin embargo sus contenidos se traducen, en ocasiones, en prácticas reales, "siniestras" o esotéricas.

### 6.1.1. PÚBLIC JUVENIL I MARGINAL?

En analitzar l'audiència del *heavy*, els dos tòpics més estesos que cal desmentir són aquells que associen la música a un públic exclusivament juvenil i marginal. Certament, el mite d'un públic juvenil no és una idea associada només al *heavy metal*, sinó una constant en qualsevol forma de rock des de la seva aparició als anys cinquanta. A Barcelona, el públic i els seguidors del *heavy* i del *metal* abasten un grup d'edat ampli, així com els consumidors de discos i altres productes musicals. Per més que el públic dels concerts compregui majoritàriament joves i adolescents, no és estrany trobar adults de més edat en els concerts dels grups *heavies* que més anys porten en actiu, tot declarant-se entusiastes i fidels seguidors d'aquesta música. Igualment, entre els compradors i seguidors habituals de determinats tipus de *metal*, es troba un important nombre de nois i noies pre-adolescents, que amplien la franja d'edat de consumidors de *heavy*. Per això, tot i que aquesta audiència estigui composta per un gruix de seguidors majoritàriament jove, parlar de "música juvenil" en aquest cas tergiversa la realitat del seu públic.

El mateix succeeix en observar la producció musical. El fet que el rock sigui un producte musical fonamentalment fet per joves i pensat per a un auditori juvenil, no vol dir que no existeixin músics adults, molt apreciats a l'escena del rock després de molts anys de carrera ininterrompuda:

"Un respetable número de músicos jóvenes que surgieron en la década de los sesenta y de los setenta, continúa desarrollando su trabajo artístico dentro del campo, y sigue habiendo suficientes adeptos, jóvenes y adultos, que consumen



sus productos discográficos y asisten a sus conciertos" (De Garay 1993: 32).

Josep Martí afirma que el rock, tot i no ser una música exclusivament jove, sí és un fenomen que es *ven* com a tal:

"Hoy día esta música posee básicamente el significado de juventud y con ello se asocian valores tales como innovación, rebelión, inconformismo, independencia, etc." (Martí 1995: 10).

Per tant, si es parla de música juvenil fent referència al *heavy metal* no és perquè aquesta impliqui exclusivament un grup d'edat jove, o reflecteixi cap experiència autènticament jove. Cal no oblidar que el context socio-cultural que envolta aquest i altres fenòmens de música popular, apareix fortament condicionat per un culte generalitzat a la joventut com a valor *per se*. En aquest marc, les músiques que es presenten com emblemàtiques de la joventut -i el *heavy metal* seria una de les més representatives- no ho són tant pel fet que reflecteixin una experiència jove o els valors d'un món juvenil, sinó perquè contribueixen a definir allò que és ser jove (cfr. Frith 1987: 143).

Una argumentació similar resulta útil per analitzar el mite de la marginalitat del seu públic. Hom pot parlar de marginalitat quan es refereix a propostes molt puntuals i minoritàries de la música *metal*, però observant el conjunt del *heavy metal*, trobem un públic no només variat, sinó dels més importants quantitativament de l'escena del rock.

És evident que a partir d'aquest fenomen musical molts joves basteixen un constructe identitari que els permet unificar amics, activitats i espais d'oci. El

compromís amb aquesta estètica pot duir també a sentir-se part integrant d'un col·lectiu molt més ampli que el cercle d'amics en ocasions puntuals com la dels concerts en directe. Així mateix, en tot moment els permet saber-se membres d'una comunitat organitzada entorn als grups i a les activitats musicals del seu gust. Aquest sentiment permet a cadascú trobar un espai individual al marge d'altres opcions considerades conformistes, comercials, i no gens conflictives en el conjunt del pop-rock, posicionament que és viscut per molts seguidors com una ubicació marginal:

"Jo em sento orgullosa de ser una *heavy*. Però és clar que això va molt la història personal. Tu pots trobar un tio que et digui: 'jo sóc un *heavy metal*' i no sap de què va, perquè tot és pose i si cal posar-se una corbata per anar a treballar, pues se la posa. I sí, *heavy metal* però què? A mi, encara que m'agradin altres músiques, em sento molt identificada amb aquesta, em fa vibrar, em fa sentir bé. Saps que et costarà trobar gent amb qui compartir això i que molta gent també et mirarà malament. Però jo passo d'aquesta gent. La música ho compensa tot i aquesta gent no m'interessa" (Carme, II.3/2)

Aquest sentiment de marginació, en una lectura positiva com la que resulta d'aquesta argumentació, constitueix un dels principals atractius del *heavy metal* i contribueix a consolidar la complicitat i cohesió que es dona entre els seus seguidors. Tanmateix, és impossible passar per alt els nombrosos elements que desmenteixen la pretesa marginalitat d'aquesta música, especialment si observem detingudament la seva base ideacional i comparem la posició que el conjunt del *heavy* ocupa en el conjunt de la nostra música popular. Per una banda, no podem parlar de marginalitat quan el gruix del públic *heavy*, lluny de constituir grups endogàmics, formen un col·lectiu obert a altres opcions musicals i només adopta algunes formes de l'estètica associada a aquesta música en ocasions puntuals, com poden ser festes o concerts. Per una altra, el

pressupòsit de l'existència d'un públic marginal que segueix una música marginal és insostenible si observem una estadística sobre assistència a concerts a la ciutat. Per citar només alguns exemples de grups clàssics, **Metallica** reunia 15.000 persones al Palau St. Jordi al seu concert del 1992, **AC/DC** més de 45.000 un any abans, **Guns n'Roses** convocaren prop de 35.000 a l'Estadi Olímpic al 1993 -només superats en convocatòria aquell any per Bruce Springsteen<sup>65</sup>- i recentment, en la seva darrera visita els mateixos **Metallica** omplien de gom a gom el Pavelló St. Jordi amb 20.000 persones. Xifres que delaten un nombre excessiu de seguidors per poder parlar d'un públic marginal.

Cal fer algunes puntualitzacions per reorientar la paradoxa que suposa l'existència d'una música de públic massiu sostinguda per un discurs de vocació marginal. Primer cabria eliminar la visió reduccionista i homogeneïtzant que es dona habitualment del fenomen a la premsa i als mitjans de comunicació. El públic barceloní seguidor de música *heavy*, comprèn un conjunt que supera amb escreix els integrants del col·lectiu considerat com a subcultura *heavy*, tot i que sovint des d'una visió allunyada del fenomen s'arribin a confondre. Al mateix temps, i en una lògica correlació, el *metal* actual conté una àmplia gama de sub-gèneres, els quals constitueixen una oferta musical destinada a un públic que comprèn un sector de la població relativament ampli i que farà seu un tipus de *heavy* determinat, sense sentir-se necessàriament identificat amb tota la producció musical que abasta el gènere. Curiosament, però, aquest fet no arriba a trencar la vaga percepció unitària del gènere que trobem entre els seus seguidors,

---

<sup>65</sup> Dades extretes de la secció de cultura de l'*Anuari Estadístic de Barcelona* (anys 1990-1993)

percepció decisiva alhora de plantejar la seva anàlisi com un tot coherent en aquest treball.

Si el *heavy* ha aconseguit el difícil equilibri de convertir-se en una música de masses basada en una imatge de marginalitat, donada la seva evolució en les darreres dècades, aquest ha estat possible per la negociació implícita que s'ha establert entre els diferents paràmetres de la seva estètica: la iconografia, la proposta musical i el paratext verbal. El seguit d'elements visuals que acompanyen als grups de *heavy metal*, bé en la presentació dels seus productes, bé com a part de les escenografies dels concerts o la promoció dels seus protagonistes, ha evolucionat progressivament des d'unes pautes força estandaritzades fins a l'eclecticisme actual, sempre carregat de provocació i una lúdica morbositat. Les imatges que recreen actualment els grups de *metal*, tant en els seus continguts com en la seva presentació, poden arribar a transgredir principis morals i estètics amb imatges de violacions, sacrificis humans, actes vandàlics o escenes pornogràfiques carregades d'intencionalitat. Així, la vocació marginal en la qual gran part del *metal* emmarca les seves propostes estètiques, implica un enfrontament simbòlic amb els valors hegemònics, imposant imatges que creen un rebuig immediat, i que el situen al marge de la normalitat. Tanmateix, per tal d'obtenir el grau d'acceptació que aconsegueix actualment, els corrents majoritaris en la música *heavy* han hagut de rebaixar paulatinament la duresa dels seus plantejaments musicals per adaptar-los a una proposta apta per a tots els públics. En aquest procés de cooptació que l'ha permès ampliar el seu públic potencial, el *heavy* ha compensat sovint la suavització d'alguns components sonors tota vegada que accentuava progressivament els trets més escabrosos

del seu paratext visual i del seu llenguatge.

En aquesta evolució juga també un paper fonamental el discurs ideològic que acompanya la comercialització del *heavy*. La línia argumental per a la seva ampliació de mercat conté una de les claus per a la comprensió del seu èxit, en aconseguir anteposar l'*autenticitat* d'una proposta a la seva *comerciabilitat*, concepte tant o més ambigu que l'anterior. Elaborant aquest discurs s'aconsegueix identificar el *heavy* més autèntic al *heavy* menys comercial -que no menys venut-. Només considerant aquest pressupòsit, s'entén que els seguidors més radicals de la música *heavy* qualifiquin l'evolució d'un grup musical en funció de les seves vendes, i considerin així als grups de més èxit com els menys autèntics:

"Es lo que pasa con los Guns n'Roses, que tienen mucho márketing detrás suyo. Y claro, lo han ido subiendo a base de márketing. Que si ahora me peleo con éste, que si ahora me peleo con el Bowie, que si ahora me caso con ésta, que si ahora me divorcio, que si hay un concierto y hay treinta muertos... Hay n márketing etrás increíble...¿Y dónde queda la música? El primer disco es muy bueno, y el segundo...ya no vale para nada. Es que Guns n'Roses es un grupo de márketing totalmente y por eso está tan de moda" (Pepe, II.7/3)

Amb aquest discurs d'autenticitat i anti-moda, el *heavy* es ven encara entre molts dels seus seguidors com una música alternativa, mentre per altres sectors de la seva audiència, aquest no difereix d'altres tipus de rock ja absorbits per la gran indústria discogràfica, i es consumeix en perfecta sintonia amb gèneres pertanyents a l'anomenat *mainstream*. Aquesta ambigüitat que fa possible identificar el *heavy* en el seu conjunt amb la transgressió que representa i adscriure's a una estètica percebuda com a violenta i radical, sense que aquest fet impliqui compromisos personals il·legals ni anti-socials,

constitueix una de les claus de l'èxit en la seva recepció entre el públic local.

### **6.1.2. MÚSICA I SUBCULTURA *HEAVY***

El tipus de relació que els seguidors del *heavy* estableixen amb el fet musical posa de relleu que la consideració de la música com quelcom més que un conjunt de productes sonors no és una especulació teòrica sinó un apropament a la realitat del seu consum. Aquesta observació s'evidencia en detalls com, per exemple, el fet que la música sigui font de tots els motius de decoració dels bars i locals musicals, com si aquesta fos un punt d'indiscutible coincidència entre una clientela sovint diversa. També podem veure com la música té un gran pes específic com experiència individual quan es dóna el cas que el seu consum es converteix en una alternativa a opcions més dramàtiques:

"Para mí la música es algo muy fuerte, algo que te mueve muy dentro. De no ser por el *heavy* yo ahora sería un yonqui, porque yo tengo un montón de colegas que se han enganchao porque no tenían nada a que cogerse. En cambio yo me cogí a la música, al *heavy*, cuando era un crío y eso me ha salvado, me ha apartado de malos rollos" (Beli, II.7/3)

Un dels trets comuns a bona part dels seguidors *heavies* a Barcelona, és la valoració que fan del fet musical no tan sols com una determinada opció musical o artística, sinó com una opció de vida, que els condueix a invertir una part molt important dels seus ingressos en l'adquisició d'entrades a concerts i de discs, de la

mateixa manera que invertiran la pràctica totalitat del seu temps d'oci en activitats relacionades amb aquesta música. En la majoria de casos, seguir la música *metal* no condiciona res més enllà de les activitats lúdiques, però en determinats moments pot arribar a entorpir altres àmbits, com en els casos en que la imatge personal arriba a dificultar l'accés al mercat laboral o fa difícil de compartir vida social amb algú que no comparteixi també els gustos musicals.

Aquesta capacitat de la música per constituir-se en l'epicentre de l'activitat i dels sentiments, ensems amb la càrrega romàntica de rebel·lió i inconformisme tradicionalment associada al rock, constitueixen un terreny perfecte perquè les cultures juvenils s'hi aferrin i en facin la seva bandera més visible. En tots els grups juvenils que aglutinem sota el denominador comú de "tribus urbanes", l'oci va estretament lligat al consum de productes musicals, fenomen, d'altra banda, comú a la major part de la població juvenil de la societat occidental. Si el pop i el rock, músiques juvenils per excel·lència, vinculen sovint amb força intensitat el seu públic, les músiques més radicalitzades duen aquest fenomen a cotes molt superiors. Entre els seguidors del *hard rock* i el *heavy* existeix una consciència de grup fortament vinculada al fenomen musical que no té un caire obertament institucionalitzat -com en els cas dels clubs de fans del pop- i que pot arribar a canalitzar-se a través del sentiment de pertinença a una subcultura.

Si comparem la proporció del públic *heavy* que s'implica fins a considerar-se integrant de la subcultura del mateix nom i adoptar el seu aspecte característic -uns 1.000 individus segons el darrer còmput del Govern Civil- amb les xifres d'assistència

a concerts d'aquesta música, es fa evident que la proporció d'integrants de la subcultura o "tribu urbana" no és sinó una petita minoria del total de l'audiència *heavy*. Tanmateix, el clixé del seguidor *heavy* presentat a la il·lustració nº15, segueix essent la imatge visible d'aquesta música al carrer, i sovint es fa extensiva al conjunt de tot el seu públic. Per aquest motiu, en fixar l'atenció en el fenomen subcultural que acompanya aquesta música, no vull destacar la representativitat quantitativa d'aquest entre l'audiència del *metal* a la ciutat, sinó endinsar-me en l'especial relació que estableix aquesta minoria amb el fet musical.

En parlar de subcultura *heavy*, estic considerant una acepció molt àmplia del terme, entenent com a tal la forma de vida peculiar o distintiva d'aquest grup, els significats i conductes associades al seu sistema de valors, els seus llenguatges i costums<sup>66</sup>. Entenc també, seguint els arguments de Carles Feixa, que aquests significats orienten els individus en la vida quotidiana, sense que per això hagin de ser només elements mentals. Aquests significats s'objectiven en models de relació i organització social, en formes d'estructuració del temps, l'espai i la vida quotidiana, els qual fan a l'individu membre d'aquesta comunitat (Feixa 1990: 33). És important, però, considerar

---

<sup>66</sup> Vid. una definició de subcultura musical molt diferent a: Will Straw "Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal Music". *Canadian University Music Review* (5) 1984, 104-122: 112. Per W. Straw, l'audiència del *heavy metal* es caracteritza per la pràctica absència de l'estrat entremig entre l'oient i el grup professional, i en tal sentit aquest col·lectiu no constituiria una subcultura musical: "a musical subculture is defined as a group whose interaction centers to a high degree on sites of musical consumption, and within which there are complex gradations of professional or semi-professional involvement in music and a relative looseness of barriers between roles (such that members will all be involved, in varying degrees, in collecting, assessing, presenting, and performing music)".



que aquestes alternatives de vida i visions del món no són estructures estàtiques, sinó que s'organitzen amb components dinàmiques que es modifiquen al llarg del temps, a cavall dels canvis en l'estructura de la societat, i de les interrelacions recíproques entre les diverses cultures que es desenvolupen en el seu si. Així, en parlar d'una subcultura *heavy* faig referència a una determinada proposta del complex fragmentari de formes de vida i visions del món elaborades pels joves com a resposta a les seves condicions d'existència, expressada col·lectivament mitjançant la construcció d'estils de vida distintius, localitzats fonamentalment en els espais i temps d'oci.

El *heavy metal*, en tant que subcultura musical i a l'igual que la resta d'alternatives, no constitueix una realitat aïllada, sinó una 'xarxa' flexible que manté relacions de circularitat i complementarietat amb la resta de grups. Podem considerar-lo com aquells grups que Feixa situa al marge de l'èlite del poder, buscant vies alternatives per expressar i elaborar en termes culturals les seves experiències de vida material i social, arrelant-se a tradicions particulars (1990: 33). I les identitats que es construeixen aquest grups urbans passen per una clara identificació de l'alteritat: el grup es conforma tant per la seva pròpia adscripció com a través de l'enfrontament amb la diferència que representen la "normalitat" o altres alternatives<sup>67</sup>. Aquest fet els duu a la constant reafirmació davant l'altre: és el cas, per exemple, de l'exhibició de la música en espais públics amb un evident to de provocació, com el grup d'adolescents que carreguen un radiocassette portàtil de grans dimensions ("lloro") que sent sonar a tot volum la música

---

<sup>67</sup> Vegeu l'apartat "*Enemigos potenciales*" a la il·lustració citada.

més agressiva que trobin al seu repertori.

El fenomen de les subcultures afins a un gènere musical és possible perquè la música actua com a referent identitari: el *heavy metal*, a més de ser una oferta musical, pot constituir una via d'interacció personal, i és acollida per alguns com a guia de comportament i *modus vivendi*. Quan Simon Frith analitza les principals funcions de la música popular a la nostra societat<sup>68</sup>, en destaca especialment la seva capacitat per contribuir a la construcció d'una identitat distintiva. Per Frith, la música s'usa per crear auto-definicions particulars i assignar-se un determinat lloc dins el conjunt social, a través d'un procés d'inclusió i exclusió. L'experiència musical serà capaç de proporcionar experiències emocionals particularment intenses, les quals, al mateix temps, sempre estan dotades d'un significat social. L'experiència musical, doncs, pot esdevenir una experiència de posicionament [*placing*] i ordenació en un determinat conjunt social. Així mateix, l'especificitat del fet musical en el conglomerat cultural que ofereix una subcultura, passa per la capacitat de la música de constituir quelcom que pot posseir-se: en posseir determinada música la incorporem a la nostra pròpia identitat i aquesta contribueix a construir el sentiment de nosaltres mateixos (Frith 1987: 139-143). Per Pablo Vila, aquesta construcció forma part d'un procés intrincat de negociació entre música i identitat:

"Lo que a primera vista parece una tautología, donde la gente parece aceptar una propuesta de sentido porque ésta tiene sentido para su construcción identitaria, esconde un intrincado proceso de ida y vuelta entre interpelaciones y tramas

---

<sup>68</sup> Simon Frith, *op.cit.* 1987

argumentales en donde ambas se modifican recíprocamente. De esta manera, si por un lado estamos de acuerdo con Wicke en que la música no tiene un sentido *intrínseco*, por otro lado pensamos que Wicke no está en lo cierto cuando plantea que la música no tenga sentido y que tal sentido siempre proviene de los oyentes, quienes simplemente lo *volcarían* en la formación musical. La música para nosotros sí *tiene* sentido (no intrínseco, pero sentido al fin), y tal sentido está ligado a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado. Por supuesto que estas articulaciones pasadas no actúan como una camisa de fuerza que impide su re-articulación en configuraciones de sentido nuevas, pero, sin embargo, sí actúan poniendo ciertos límites al rango de articulaciones posibles en el futuro. Así, la música no llega *vacía*, sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que le proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido" (Vila 1995: 22)

En quant als valors estètics a partir dels quals podem entendre i apreciar les propostes musicals del *heavy metal*, cal considerar com a punt de partença que el marc estètic de les músiques populars s'ordena sempre en discursos autoreferencials: cada música popular es crea les seves pròpies estructures narratives, estableix els seus patrons d'identitat i la manera d'articular emocions diferents (Frith 1987: 146). Tanmateix les subcultures com la que s'organitza entorn a la música *heavy metal*, no tenen en compte només el fet musical, tot i que aquest sigui l'epicentre de les seves activitats: els grups conformen propostes estètiques múltiples en una imatge que abasta també l'aspecte personal, les formes i espais d'oci o una determinada escala de valors. Seguint amb el raonament de P. Vila, la música seria un element cultural més, tot i que privilegiat alhora d'actua com a constructe identitari:

"Usualmente la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades en as diferentes construcciones culturales de una época y una sociedad determinadas. Así, es precisamente en el reino de la cultura donde se desarrolla la lucha por el sentido de las diferentes posiciones de sujeto, y la

música es una fuente muy importante de tal tipo de discursos" (Vila 1995: 15)

Però aquests discursos que es conjuguen entorn a una música i a una proposta estètica determinada, no es poden llegir com a construccions tancades i uniformes, sinó com conglomerats d'identificacions flexibles i més mutables del que habitualment es pressuposa:

"Muchas veces una determinada matriz musical *permite* la articulación de una particular configuración de sentido cuando los seguidores de tal matriz cultural sienten que la misma se *ajusta* (por supuesto luego de un muy complejo proceso de ida y vuelta entre interpelación y trama argumental) a la trama argumental que organiza sus identidades narrativas" (Vila 1995: 22)

## 6. 2. LA VISIÓ DES DE L'EXTERIOR

De la mateixa manera com la identitat es construeix per oposició a l'altre, a una identitat forània, la imatge que es té de la música i la subcultura *heavies* doten aquestes de forma i espai en el conjunt de la societat. En la seva percepció des de l'exterior, es dóna una curiosa dicotomia: a causa de la seva imatge agressiva i de la seva actitud transgressora, són considerats com gamberros violents i anti-socials per una part dels observadors, sovint pares de nens o adolescents que no voldrien veure els seus fills

adolescents vinculats a una música com aquesta. En una enquesta recent sobre gustos musicals<sup>69</sup>, un seguidor *heavy* de dinou anys replicava aquesta imatge, estesa entre els menys coneixedors del fenomen:

"Els autèntics *heavy metals* o *black metals* no són anarquistes, no són delinqüents, no són assassins, no són escòria de la societat i no tenen que ser discriminats"

Al mateix temps, però, molts sectors socials els critiquen com a grup conformista

i alienat:

"Para unos, sus ídolos están en el rock duro; para otros hay que quemar el radiocassette a ritmo de *heavy metal*, pero todos supieron que había existido un inconformista y legendario Franz Zappa el mismo día que la televisión difundía la noticia de su muerte. Lo musical está rodeado de un estilo de vida que identifica al grupo. Así, los jóvenes de la gran ciudad han formado una subcultura urbana que en muchos casos se identifica con el realismo sucio. Las cosas molan o no molan, así de sencillo. La *chupa* y las botas son las señas de identidad del grupo.(...) Muchos de ellos se muestran reacios a ser estigmatizados como seguidores de determinadas modas, pero esa afirmación tiene el inconveniente de que son ellos los más preocupados por lucir *chupa* de cuero repleta de metal o las botas Dr. Martens para dejar bien claro a qué grupo pertenecen" (Barata 1994: 52-53)

Tampoc no falten imatges paternals que justifiquin el fenomen sense preocupar-se

per dotar-lo de sentit:

"Les tribus urbanes no són altra cosa que una mostra externa del desconcertant món que estem brindant als nostres fills. Perquè la seva crisi de valors, al capdevall i ben mirat, no és altra cosa que la imatge deformada de les nostres pròpies mancances" (Angelats 1991:28)

---

<sup>69</sup> Enquesta "Música i societat", realitzada pel Departament de Musicologia del CSIC a centres de secundària de Barcelona (tardor 1995).

Aquestes, com tantes altres declaracions, es publiquen constantment a la premsa i es difonen per la ràdio i la televisió. La informació que arriba als ciutadans sobre qualsevol "tribu urbana", passa generalment per la imatge que n'ofereixen els mitjans de comunicació. I si no es troben gaire estudis rigurosos del fenomen al nostre país, difícilment podem esperar que la premsa escrita o els reportatges de televisió ofereixin anàlisis detallades del fenomen, que puguin dur l'espectador més enllà del tòpic o del fet espectacular de la notícia. Ni tan sols en els estudis institucionals o en els amplis reportatges que periòdicament es dediquen a l'anàlisi dels joves trobem altra inoformació que el seguit de tòpics que es pressuposen:

"Els joves que s'identifiquen amb aquest estil són generalment adolescents que viuen a barris perifèrics amb una població majoritàriament d'origen immigrant. El nivell d'instrucció és bastant baix i moltes vegades estudien F.P. o han deixat els seus estudis i no fan res o realitzen petits treballs dins el barri. (...) El que més els caracteritza és la seva imatge, moltes vegades una mica agressiva, amb samarretes plenes dels seus ídols, els pantalons ben estrets, les xupes plenes de xapes, els cabells llargs. (...) No es troba en ells un transfons massa racionalitzat, com veiem en altres joves" (AB 1990: 66-67)

La diversitat que descriuèiem anteriorment en el grau d'implicació de l'audiència *heavy* amb la seva música i en els diversos graus d'implicació amb la subcultura és impossible observar-la en una visió superficial del fenomen. Aquest fet es veu clarament, per exemple, en l'observació de la correspondència que es dona entre el grau d'acceptació dels individus en el si del col·lectiu *heavy* i els seus coneixements musicals: el coneixement precís i exhaustiu del repertori i de les vicissituds dels grups serà considerat entre ells un atribut dels autèntics coneixedors i membres de la subcultura.

Aquesta valoració sovint es contradiu des d'una perspectiva externa, en la qual els aspectes d'imatge personal s'associen més directament a la pertinença o l'autenticitat que els aspectes directament relacionats amb el repertori musical. Així, mentre que molts adolescents esbossen una pertinença que no passa d'una lleugera coneixença de la música i l'adopció d'alguns trets estètics, aquest col·lectiu, tot i ser qualitativament molt important en el si de l'audiència *heavy*, no és gens representatiu per al membres de la subcultura.

Un altre fet que normalment no s'aprecia en les anàlisis del *heavy* o del rock dur, però que és molt palès per als seus seguidors, constata la tradició d'inconformisme i protesta social que acompanya a aquesta música, des de la seva arribada a Espanya, a la dècada dels setanta:

"Parece que en la España del post-franquismo se dan las condiciones objetivas y subjetivas para la irrupción del rock bronca: asfixiantes concentraciones urbanas, ansia de desreprimirse, necesidad de exorcizar los hábitos fascistas, sentimientos antiautoritarios... También circularon grupos guerreros como los Salvajes o los Cheyennes, que se saltaban las normas establecidas tanto en apariencia exterior como en su actitud de rebelión y inconformismo. (...) Se escapan unos ruidos amorfos, vulgares, estridentes. No es bonito, no es original, no está de moda..., pero ahí están, remando contra corriente. Encerrado en garajes, chamizos y otros inverosímiles locales de ensayo, con cortas escapadas para actuar en colegios mayores o 'salas de juventud', el rock violento sigue existiendo gracias a la voluntad de los maltratados músicos y a la devoción de un público que necesita esa dosis semanal de decibelios en directo. Estos grupos respiran la marginación a cada hora. Con la excepción del LP colectivo *¡Viva el rollo!* y los singles hechos por Ñu o Burning, ni siquiera han tenido acceso a los estudios de grabación, sólo Gong se interesó por ellos y ahora les ha abandonado cuando ha descubierto que la canción política es mucho más rentable. Con el predominio de la música enlatada en las discotecas, apenas encuentran lugares para actuar. Los medios de comunicación -aparte de *Disco Exprés* y algunos pirados de la radio- les son hostiles" (Manrique 1977: 54-57)

"En España el rock, y más concretamente el 'rock duro', ha significado para los jóvenes un lenguaje, una forma de expresión y una cultura básicamente de ruptura, de protesta, y, sobre todo, de identidad colectiva, de reivindicación de una imagen, una personalidad y una filosofía ante el sistema crítica y contestataria" (Muniesa 1993: 96)

Actualment, aquests grups no tenen temes de contingut explícitament polític i les seves reivindicacions socials generalment no passen d'una certa sensibilitat vers el perill nuclear i la desigualtat d'oportunitats, però sí que canalitzen una part important de l'inconformisme radical d'un sector de joves. Per això no se'ls pot negar una actitud de protesta i inconformisme que tot i estar menys articulada que en altres gèneres -com el rap, el punk, etc- o en determinats moments de la cançó d'autor, es presenta tant o més agressiva en la seva forma i en la seva denúncia, i posseeix molta més incidència social.

Finalment, com a conseqüència del poc deteniment amb el qual s'observa habitualment l'escena del *metal* i els seus seguidors, aquest gènere s'uniformitza en una visió que presenta com homogènia la seva producció musical en una proposta monolítica, estàtica i sovint antiquada. Es segueix així identificant el *heavy metal* amb les espectaculars bandes dels anys vuitanta i oferint una limitada visió del fenomen que no contempla l'actual dinamisme del gènere. En realitat, amb el pas dels anys, el heavy s'ha conduït per molt diversos camins, influències i barreges que faran d'aquesta estètica un calaix de sastre en el panorama musical espanyol de la dècada dels noranta, caracteritza per la fússió i un context cultural que valora cada dia més el mestissatge:

"Los bermudas y los tatuajes han sustituido a las mallas y las tachuelas. La nueva generación de bandas españolas de rock duro forma un panorama variado e inclasificable. La ortodoxia *heavy* ya no basta: ahora aparece aliñada con



influencias *funk, hard core, southern rock, power metal, rap...*" (Giner 1994: 24)

Així, a diferència del que pugui observar-se des de l'exterior, actualment gran part de la música *metal* forma part inseparable de la tradició rock, i constitueix un gènere que reivindica les fusions i els mestissatges estilístics, i que es sent molt proper a altres formes de rock alternatiu amb les quals comparteix avui dia audiència i escenaris.

#### 6.2.1. PATRONS DE REBUIG

Ja hem vist com l'accés al *heavy* d'una important massa de seguidors situa definitivament el conjunt de la proposta *heavy* fora de l'àmbit marginal i la incorpora als grans circuits de producció i distribució musical. Amb aquest nou estatus de música de masses, sorgiran forts enfrontaments amb la censura i les instàncies políticoculturals, en una bel·ligerància de la censura governamental i religiosa envers els grups *heavies* que no es basarà només en qüestions d'estàndards estètics, sinó que articularà un complex patró de rebuig que arrelarà amb força a la societat occidental i es manté en molts sectors fins avui dia.

Per analitzar la formació d'aquest antagonisme que ha d'enfrontar la música *heavy* és molt útil la definició de patró de rebuig com a categoria d'anàlisi del fenomen

musical que proposa Josep Martí:

"Dentro de la esfera musicológica podemos definir de manera muy general el patrón de rechazo como aquel complejo de elementos de signo cultural que declara *no deseable* una unidad cualquiera del amplio espectro fenoménico del hecho musical (...). Una componente de primer orden en todo patrón de rechazo es su base ideacional, es decir, aquellas ideas que lo sustentan. Éstas pueden corresponder a normas intrínsecamente musicales o bien basarse en criterios extramusicales" (Martí 1995: 3-4)

Des de la seva aparició a l'escena musical, els grups de *heavy* van haver d'enfrontar judicis per incitació al suïcidi i pràctiques satàniques<sup>70</sup>. Algunes de les denúncies més exacerbades provenien, lògicament, de les esglésies cristianes d'orientació integrista:

"El satanismo franco se desvaneció rápidamente después de los años setenta, pero los elementos del satanismo cultural continuaron en los años ochenta en forma de la música rock del tipo heavy metal, que a veces invoca por nombre al Diablo y muestra respeto considerable a los valores satánicos de la crueldad, las drogas, la fealdad, la depresión, la satisfacción immoderada de los deseos, la violencia, el ruido y la confusión junto con la infelicidad" (Russell: 1988)<sup>71</sup>

Però aquestes denúncies, marginals fins als anys vuitanta, prenen molta més força quan el *heavy* comença a comercialitzar-se massivament. La més rellevant, donada la capacitat de censura, la força del poder polític i el ressò publicitari que obtindrà, fou la creació, l'any 1985, del Parents Music Resource Center (PMRC). Aquest organisme

---

<sup>70</sup> Una monografia sobre la censura i la controvèrsia socio-política del *heavy metal* es troba a: Susan D. Miller, *op. cit.*, 1988. Cfr. també els capítols dedicats aquest tema a: Deena Weinstein, *op. cit.*, 1991: 237-275 i Robert Walser, *op. cit.*, 1993a: 137-171.

<sup>71</sup> citat a: Josep Martí, *op. cit.* 1996: 11

para-governamental es creà a recer del senat del EEUU amb l'objectiu de dur a terme una censura moral i legal contra tots aquells grups de rock "que contravingueren els valors tradicionals" (cfr. Miller 1988: 138-139). El seu principal objectiu eren els missatges i els valors vehiculats per la música *heavy*, expressats, fonamentalment, als textos de les cançons: antiautoritarisme, crítiques als estaments religiosos, apologia de la rebel·lió i la sexualitat, etc. assumits en un to obertament lúdic i provocatiu per part dels seguidors. Però com en tants altres casos en la història de la música, el patró de rebuig que es generarà entorn a la música *heavy* més que no condemnar la música en si mateixa, atacarà la seva base ideacional i la subcultura que representa. Seguint amb l'argumentació de J. Martí, recollim l'afirmació que

"toda manifestación musical está íntimamente ligada a unas significaciones y a los grupos humanos de los cuales ha surgido, y en muchas ocasiones, los patrones de rechazo que podemos detectar dentro del ámbito musical no irán dirigidos a la materia musical en sí, sino al grupo que la sustenta" (Martí 1995: 17).

Tanmateix la concretació de les acusaciones recuperarà l'objecte tòpic de les crítiques anteriors: s'acusarà als grups de *heavy metal* per la incitació a la blasfèmia i l'heretgia, i per protagonitzar ritus satànics i orgies. Així, la recurrència a temes diabòlics i macabres, que en l'ideari *heavy* responen a una barreja de provocació, rebel·lió i elements fantàstics, serà l'argument per estigmatitzar la música i els seguidors de *heavy metal*.

Per entendre com aquest patró de rebuig pot mantenir-se malgrat les flagrants contradiccions entre la conducta i valors reals dels seguidors i músics heavies, i les

acusaciones de que són objecte, cal observar l'acceptació i ús que en fan els mateixos actors. Aquesta actitud encaixa perfectament amb la lògica dels patrons de rebuig:

"Cuando dentro de la dialéctica regenerativa social emergen nuevos grupos en el seno de la colectividad ávidos de signos de identidad, los patrones de rechazo que generan en el medio humano circundante son tan importantes para el fortalecimiento de su propia personalidad como grupo, que incluso por su propia parte pueden ser deliberadamente buscados" (Martí 1995: 6)

La retòrica d'autenticitat marginal que explota el discurs *heavy* duu, implícitament, a l'acceptació dels mecanismes d'exclusió del patró de rebuig, com una via per mantenir i estimular la cohesió del grup entorn aquest. Aquests suposats components satànics o macabres no són només objecte de crítica als països anglosaxons d'origen. Al contrari: responent en gran part a una reacció mimètica envers les polèmiques sorgides als Estats Units, la música *heavy* i els seus seguidors són associats arreu amb cultes diabòlics. En veritat, però, aquest és un dels elements que podria il·lustrar les diferents adaptacions en les quals deriva el discurs internacional del *heavy*. La variació en la recepció i comprensió del fenomen als diferents països és tan variada com les cultures i països a les quals arriba. A tall d'exemple, podem comparar la difusió del *heavy metal* als països nòrdics, especialment a Noruega, on la música i el discurs *heavy* foren recollits, ocasionalment, per sectes religioses que comptaven entre els seus ritus i creences l'adoració al diable. En aquest cas, a diferència de la falsa associació entre ambdós fenòmens que volien veure els censors nord-americans, la vinculació era real i alguns seguidors i membres de grups musicals han estat relacionats amb incendis

d'esglésies i condemnats per actes vandàlics similars. El cas oposat seria la rèplica espanyola, on el *heavy metal* està envoltat d'una aureola que el vincula a ritus i valors d'inspiració satànics, sense que aquests es corresponguin a fets reals contrastats. Una de les poques referències que es pot trobar a la premsa nacional, mostra com les acusacions no reflecteixen sinó anècdotes que tenen més a veure amb el vandalisme comú que amb veritables cultes herètics:

"Los jóvenes arrestados pertenecen a grupos aficionados a la música más radical del *heavy metal* (metal duro), entre cuyas actividades se incluye la celebración de ritos satánicos (...). Varios de los jóvenes implicados en la profanación de la tumba de Gavà pertenecían a un grupo musical *heavy*. Uno de ellos llegó a comentar a un policia de paisano que robaron la cabeza para tomarla como modelo para la careta de la funda de un posible disco...'No pertenecen a sectas satánicas', precisó uno de los investigadores, 'pero igual que otras tribus urbanas, se reúnen entre semana o durante el fin de semana y culminan la fiesta acudiendo a los cementerios'" (*El País* 6.11.1991: 25)

Aquesta notícia, redactada per A. Piñol i C.J. Campos relata la detenció de set joves per profanar una tomba del cementiri de Gavà. Al darrer paràgraf es fa referència també a l'altre tòpic associat comunment al *heavy*: la depravació sexual. Els periodistes conclouen l'article:

"Estas profanaciones se realizan con frecuencia en el Reino Unido, Alemania y Estados Unidos. En Alemania, según fuentes policiales, están haciendo furor las historietas o vídeos pornográficos realizados con personajes que simulan ser cadáveres"

En realitat, però, ni tant sols als informes elaborats pel Govern Civil sobre les tribus urbanes a la ciutat de Barcelona, es fa pràcticament referència al fenomen. A cap dels apartats "Ideología", "Nivel de conflictividad" o "Tendencias violentas" que

comprèn aquest informe es fa menció a les pràctiques satàniques. Únicament a les observacions annexes es fa constar:

"La violencia de esa 'tribu' se suele canalizar a través de cauces puramente simbólicos: letras de canciones, con contenidos excesivos y referencias constantes a supuestas Fuerzas del Mal; camisetas y portadas de discos, etc. Sin embargo sus contenidos se traducen, en ocasiones, en prácticas reales, 'siniestras' o esotéricas" (GCB 1992: 118)

### 6. 3. REINTERPRETACIONES DEL DISCURS

L'èmfasi en el que De Garay anomena "resignificació" fent referència a les múltiples variacions en la recreació d'un discurs transnacional (De Garay 1993: 30), és un dels trets que destaquen en la recepció del *heavy metal* als països no-anglosaxons, com a resultat dels processos de transculturació en els quals es veu immers.

El conjunt d'estàndards sonors del *metal* anglosaxó és tradicionalment un referent molt poderós i admet poques variacions a les diferents recreacions locals. Tot i que aquest és un tret que ha començat a canviar en els darrers anys amb casos molt significatius -com la introducció d'elements de percussió tradicional en el darrer disc del grup brasiler *Sepultura*-, no es troba encara una proposta similar als grups de l'escena espanyola. Així, el tret d'adaptació més significant en alguns grups locals és l'ús del castellà i el català, com alternativa o en combinació als textos anglesos, els qual

continuen essent un referent importantíssim per a músics i seguidors.

En canvi, l'àmbit de la recepció és molt més flexible a l'adaptació dels codis anglosaxons, donades les diferències culturals i socials entre l'escena nord-americana i catalana. Al marge de polèmiques lingüístiques, un dels aspectes més característics del paratext i de la base ideacional de la música *heavy* són les imatges de gènere, que s'adaptaran, en la seva recepció a Barcelona, a la realitat quotidiana dels seus seguidors.

### 6.3.1. POLÈMIQUES LINGÜÍSTIQUES

El tret més visible de l'adaptació dels estàndards internacionals del *heavy* a l'escena local serà l'ús de l'idioma en el qual un grup elaborarà els elements verbals dels seu paratext. La selecció d'una o altra llengua com a mitjà d'expressió d'un grup musical no és només una qüestió de criteris estètics ni es determina només en funció de la sonoritat que aquestes ofereixen. La relació que estableixen música i idioma a l'escena local està carregada de significació ètnicITÀria i l'ús o l'absència d'una determinada llengua és sovint fruit d'agres polèmiques extra-musicals.

Tradicionalment, el *heavy metal* és una música d'expressió anglòfona que no ha adoptat els diferents idiomes locals a les seves recreacions transculturals. Grups alemanys, suecs o brasilenys de *heavy* amb un gran èxit tant als respectius països com a l'escena internacional, han triomfat mantenint la llengua anglesa a les seves

composicions. El model del rock anglòfon és molt poderós tant a Espanya com a Catalunya i posa en desavantatge qualsevol iniciativa de rock cantat en altres idiomes. Per extensió, i per la manca d'una arrelada tradició rock al país, el descrèdit dels grups locals els crea una escena resistent a les seves propostes musicals, situació que sovint no acaben d'entendre els propis músics:

"És al·lucinant el que costa de triomfar a Catalunya. Nosaltres creiem que és perquè el públic té un nivell de cultura musical més elevat que no pas fora d'aquí. A casa nostra has de demostrar de forma patent la teva qualitat abans de ser acceptat per la teva pròpia gent" (declaracions del grup **Los Sencillos** a *El País*, 24/10/9)

La poca consideració que els grups espanyols tenen entre un sector important de públic no respon a criteris lingüístics, sinó a arguments que van des de la manca de tradició a la incapacitat per aportar res d'original a una escena dominada tradicionalment pels anglosaxons, crítiques que s'accentuaran encara més en parlar de música *metal*:

"És normal que els grups d'aquí no tinguin prestigi perquè a fora són millors. Aquí sempre anem endarrerits i agafem lo que ve de fora. Aquí és bona la guitarra flamenca però mai hi ha hagut una tradició rockera. Sempre els grups que hi ha hagut de rock, en plan **Los Sírex** i demás, han fet versions dels **Beatles** i d'Elvis, versions de lo que ja s'estava fent. És normal, no hi ha tradició. Aquí la gent no ha crescut amb **Van Halen**, han crescut amb **Los Diablos**, sentint versions dels **Beatles** i amb **Fórmula quinta**, amb **Marisol** o **El Dúo Dinámico**. Llavors és normal que la teva tradició sigui aquesta. És el que sents per la ràdio, la música que mames. La gent de fora no mira Espanya buscant grups de *heavy*. Aquí vindran a buscar a **Paco de Lucía** i música així. Lo folclórico es lo que pega. Els grups que fan lo de la terra. Sonar, ja s'aconsegueix que alguns grups d'aquí sonin com els de fóra. El que passa és que es segueix sense idees. Es triste pero cierto. Alguns grups d'aquí tenen bones idees però els grups de fora peguen més fort perquè sovint als d'aquí els falta imaginació. Hi ha grups locals que tenen gravacions que són perfectes, tenen directes molt forts i són bons músics... però al final et trobes que lo que ells fan ja s'estava fent abans. Llavors



l'opció és evident: ¿qué prefieres a Doctor No o a Red Hot Chili Peppers? Doncs és lògic, tries els Red Hot Chili Peppers. Als concerts de Doctor No hi vas perquè són col·legues, però *no future*. I amb el rotllo *metal* és lo mateix: ¿qué prefieres Metallica o Legion? Pues Metallica, és lògic" (Marc, V.36/6)

Els grups catalans i espanyols es troben, doncs, amb una escena majoritàriament xenofílica en la qual han de competir amb grups internacionals que, a més, arriben sovint recolzats per fortes campanyes de promoció. En aquest context, els grups que trien com a llengua d'expressió l'anglès tenen l'avantatge de la similitud amb el model original, però l'inconvenient de que difícilment podran competir amb ell. Si en canvi trien el castellà per a les seves composicions, disposaran d'un model més feble al qual poden superar fàcilment en qualitat musical i un espai propi reservat als mercats nacional i internacional, però al mateix temps perdran una part important del públic per al qual l'única llengua vàlida o *autèntica* per a la música rock és l'anglès:

"Aquest tipus de música no queda bé cantada en castellà. Queda malament, fonèticament no sona bé, a l'orella fa mal. I en català, ni en broma. Tu imagina't intentar fer flamenco cantat en anglès... és impossible, no es pot fer això. En anglès hi ha molts monosíl·labs, són paraules molt curtes, i queda molt bé. En qualsevol altre idioma no sona tant dur. El *rock urbano* si queda bé cantat en castellà, perquè la gent està més per les lletres que per la música: és en plan "la calle", "marginación", "colega", "la cárcel"... Però aquest altre tipus de música que s'està més per la música que per la lletra, és molt important fer-ho en anglès, és més suau, és com sona bé, de veritat" (Josep M<sup>a</sup>, V.21/4)

El referent d'origen i la tradició que fan que l'anglès sigui la llengua associada "naturalment" al rock (De Garay 1993: 29), fan també més còmoda l'opció de l'anglès en les composicions. Molts músics al·ludeixen a la "comoditat" de l'anglès alhora de posar lletra a les seves cançons sense haver d'esforçar-se tant perquè sonin bé:

"Siempre hacemos las letras en inglés. Alguna hemos hablado de hacerlas en castellano, pero eso tiene que salir. No es cuestión de plantearse: bueno, hoy vamos a hacer un tema en castellano... o en uzbeko. La idea es hacer un tema en inglés o en el idioma que sea, e ir metiendo frases en otros idiomas. Son ideas que nos rondan ahora por la cabeza. Pero hay que reconocer que el inglés te da más facilidad para hablar de según qué y conseguir según qué temas. Y además siempre te tapa un poquillo. Cuando la letra es en inglés, aunque no sea muy buena, parece que esté mejor hecha. Además, para mí el inglés suena mejor. Está claro que en castellano tenemos muchos más recursos porque lo conocemos mucho más, pero queda todo muy al descubierto y puede llegar a sonar muy ridículo" (Alberto, V.39/6)

Al marge de la comoditat d'emprar un o altre idioma en escriure cançons de *heavy*, l'opció de la llengua triada és inevitablement una opció de mercat, i la majoria de grups tenen clar que el castellà és l'idioma que més portes obre als grups de l'Estat:

"Tenemos temas en inglés, temas en castellano, y temas en castellano y en inglés. Eso te abre puertas, creo yo. En castellano sobre todo. Estando en España hay que cantar en castellano. Mira, cuando grabamos la primera maqueta sacamos temas en castellano y en inglés. Y de ahí sacamos tres compactos e vamos a las salas para que nos lo pincharan. Y veías que ponían el primer tema, que era en inglés, y la gente pues sí, se movía y tal. Pero cuando sonaba la segunda que es en castellano, la gente iba a preguntar que quién era esta gente que cantaba en castellano. Por eso te digo que es bueno cantar en castellano si estás aquí. Yo creo que el público lo pide más porque así pueden cantar las letras, y los de inglés pues si no lo pillan, no los van a cantar. Y de cara a las discográficas también es mejor. Te lo piden en castellano. Por eso jugamos con una baza: tenemos todos los temas en castellano, y luego la versión en inglés. Y podemos adaptarnos a lo que nos pidan. Todo eso de que el *metal* no suena en castellano no es verdad. Yo creo que sí. A nosotros al principio tampoco nos convencía, pero el mánager que teníamos nos dijo que probáramos en castellano y nos negamos. Pero al final probamos en castellano y hay temas que quedan de puta madre en castellano" (Psyco, V.40/6)

"Supongo que lo del idioma también depende del público y de las discográficas. Si fuera por nuestra discográfica nosotros estaríamos cantando en castellano, no en inglés. Y si pilláramos una multinacional en España, seguro que también quiere que cantes en castellano, porque busca grupos para el mercado español

y suramericano si tienes suerte. Hay grupos de pop que lo consiguen. Pero si cantas en inglés es muy raro que te promocionen por todo el mundo. Se dan casos, como el de *Sepultura*, que cantando en inglés se fijaron en ellos y mira dónde están ahora, pero es uno entre mil" (*Doomsday*, V.39/6)

Tot i això, històricament el castellà tampoc no ha estat un vehicle que facilités l'èxit als bons grups de rock espanyols, que mai no arribaven a tenir l'acceptació de les bandes estrangeres. En el món del *heavy*, una de les poques excepcions va ser el grup **Barón Rojo**, que va assolir un gran èxit als anys vuitanta, arribant a efectuar importants gires europees i concerts amb les grans bandes angleses. Al marge de la qualitat de la seva música, aquest i la resta de grups de *heavy* d'expressió castellana han tingut molt poca acceptació entre l'audiència, sense que els arguments per al seu rebuig s'elaborin més enllà d'expressions del tipus: "el heavy en castellà no sona bé" o "és una pijada".

Tanmateix, resulta paradoxal que la qüestió idiomàtica despertí discussions enceses entre músics i seguidors, especialment si es té en compte que el *metal* és un gènere en el qual la instrumentació no potencia la separació de la línia melòdica dels vocalistes del conjunt instrumental, i per tant la comprensió auditiva d'aquests textos és molt minsa. Per altra banda, a diferència de fa uns anys, el coneixement de l'anglès és cada dia una realitat més estesa entre la població jove, que constitueix el gruix del públic del *metal*.

El fet d'emprar un o altre idioma a l'hora de fer cançons no és només un problema de comprensió, sinó que té a veure també amb l'important referent simbòlic dels idiomes, fet que s'evidencia en observar el paper del català a l'escena rock des de que la política de suport institucional dissenyada per la Generalitat de Catalunya

potencià des de finals dels anys vuitanta els grups d'expressió catalana. Aquest suport institucional intentava compensar els avantatges del castellà a l'escena rock, proporcionant un espai als grups musicals d'expressió catalana del qual encara no disposaven al mercat:

"El fenomen del rock català no té cap altra explicació que la política de normalització lingüística. Els grups es poden empenyar, però en un moment donat la política lingüística de la Generalitat vota, apunta i subvenciona el fet que la gent tingui el rock com element aglutinant entorn a la llengua. Com a política lingüística ha estat genial, amb uns resultats que han cobert expectatives al cent per cent. Però no com a política cultural. Mira el paisatge després de la batalla: és d'absoluta desolació. Ha passat Atila amb les seves hordes i després ens hem quedat amb no-res. El pòsit cultural i musical que això ens ha deixat és pobríssim. Aquí s'han barrejat dos conceptes diferents: el de política lingüística i el de política musical. Si s'haguessin fet funcionar les dues alhora hauriem arribat molt més lluny. Ara, quan als grups no se'ls demana cap tipus de qualitat musical, o el que menys l'importa a l'administració és com toquin perquè, total, fan rock i el rock són quatre acords, i només els preocupa que cantin en català, que la gent coregi les cançons en català...doncs els funciona la política nacionalista, però no té cap mena de resultat musical un cop passada la febre. No ha passat res perquè ha funcionat la selecció natural i han quedat els quatre grups que mínimament funcionen. Llavors els grups que ara mateix estan començant es reboten contra aquesta política, i amb raó. Un grup que comença ara ho té molt difícil perquè no té on anar. El rock català ja s'ha acabat, no hi ha espai natural per a tots. I si el seu punt de mira són aquests grups, ja no van gaire bé, perquè musicalment la majoria estan repetint clixés de fa quinze i vint anys. La resposta d'aquests nanos a la realitat que es troben és la normal: canto en anglès. I els grups castellans també perquè estan farts del Loquillo i de la Luz Casal... Són reaccions. Els seus models ara són les bandes de *hardcore* de finals dels vuitanta, que van des dels **Bad Religion** fins a **Nirvana**" (Jordi, V.38/6)

La imposició d'un rètol que responia a una estratègia polític-lingüística amb la qual unir identitat i llengua catalanes, posa de manifest el rerafons polític que impulsà definitivament el moviment. Sota la denominació de "rock català" es definien no només

aquells grups de rock que cantaven en català -que podríem haver anomenat grups de "rock en català"- sinó els grups "catalans", negant així implícitament la "catalanitat" dels grups d'expressió castellana o anglesa:

"Per al Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, i més específicament, l'Àrea de Música, català i cultura catalana (en el nostre cas, música catalana) és la que es compon, es canta i/o es parla en català. Mitjançant l'ordre publicada al DOGC del 20/12/89, s'hi atorguen una sèrie d'ajudes, per les quals el fet d'editar un disc en català esdevé un negoci absolutament rendible. La Generalitat paga tot o pràcticament tot el procés d'edició, ja que l'ajuda és del 60% del preu de venda al públic (IVA inclòs). Si hi afegim que el circuit d'actuacions importants és controlat pels ajuntaments, la majoria dels quals són *els mateixos gossos amb diferents collars*, i que les emissions de TV3, de Canal 33, i de Catalunya Ràdio es regeixen pels mateixos patrons, s'aprecia que un autèntic muntatge gira entorn del rock català. La qüestió que es planteja la Generalitat és senzilla: s'ha de potenciar el català de totes passades. I l'anomenada *cultura catalana* és només la que es fa en català. Tant se val la qualitat, només el català!!. Davant d'aquest panorama, realment editar música en castellà (o bé en un altre idioma *maleït*) a Catalunya és summament complicat. Aquestes línies no són pas un atac, en absolut, al rock català, ans al contrari, crec que s'ha de potenciar, però no d'aquesta manera tan sectària. S'ha de desenvolupar a través dels professionals mateixos de la indústria (músics, distribuïdors, editores, managers...). La interferència de la generalitat en el tema perjudica, a la meua manera de veure-ho els *ajudats*, perquè els converteix en funcionaris de la cultura catalana. El *clan* que dirigeix el Departament de Cultura està obcecada per un problema de *banderes* que és estúpid i vergonyós d'arrel. Potser m'animo i intento convèncer les meves bandes de Sant Gervasi, la Verneda i les Corts que cantin en català, però, ves per on!, potser d'aquí a un parell d'anys ens donarien més peles per cantar en aranès... Negoci, negoci, negoci" (columna d'Ignasi Vidal al *Quadern de El País*, 12/9/91: 8)

El principal resultat d'aquest paisatge és que en les polèmiques lingüístiques que envolten la música rock en general, poden arribar a identificar-se determinades opcions musicals amb uns referents lingüístics concrets: el rock de sonoritats més dures s'identifica amb el castellà per la tradició del "rock urbano", el *metal* és veu "naturalment" com una música d'expressió anglesa, i el pop-rock, de tendència molt més

suau i més vendible, s'associa amb una política de subvencions que va estretament lligada a la llengua catalana.

Per aquest motiu, els grups d'expressió catalana amb una proposta musical més enèrgica però identificats amb l'ideari vagament nacionalista del "rock català", han de buscar denominacions alternatives. Per una banda, perquè l'adjectiu "heavies" no accepta altres referents etnicitaris que l'anglosaxó, i per una altra, perquè el patró de rebuig que opera sobre la música *metà-lica* podria fer perillar les bones relacions amb l'administració. A més, a causa de la política seguida en la promoció dels grups de "rock català", el seu públic no coincideix amb l'audiència habitual de cap tipus de *heavy*, i no poden adreçar-hi la seva música. Aquests contrasentits provoquen paradoxes com per exemple que un grup sigui considerat com una banda *heavy* per la crítica especialitzada o part del seu públic, mentre que els propis músics defugen qualsevol acostament públic a la música *metal*. Una crítica publicada a la revista *Metal Hammer* descrivia així el grup *Capdetrons*:

"El grupo suena como si Judas Priest hubieran dado un salto hacia adelante y se hubieran plantado en la década de los noventa con unas vibraciones y unas premisas totalmente novedosas.(...) La banda destella unos trazos más rocanroleros e incluso cercanos a unos Stones radicales. Hay sentido crítico en los textos, como la letra de 'Mientras pugui', buenas guitarras dobladas, y se definen como 'la banda del ruido'" (*Metal Hammer* nº 63, 1993: 59)

Però el grup no acaba de sentir-se còmode amb la seva inclusió en el paquet de bandes *heavies* o *metà-liques*, i, malgrat reconèixer-ne la influència, prefereixen diluir-se en la denominació més àmplia i menys compromesa de "grup de rock":

"Nosaltres lo que fem és rock dur nostre. Vale, pots trobar algo de *heavy*, però

també hi ha *rock and roll*. És una barreja. Però és el nostre estil: el rock dur de **Capdetrons**. Les guitarres poden ser molt poderoses, però tenim influències de tot arreu: des d'**Aerosmith** o **Status Quo** als **Rollings Stones** o **Van Halen**. Però no ens definim com un grup de *heavy*. Nosaltres fem rock" (**Capdetrons**, V.16/4)

Altres casos, com el dels grups **Sangtraït** o **Gra Fort**, són exponents de bandes de rock amb una proposta musical més agressiva del que és habitual en els grups que canten en català, però amb una trajectòria que vol allunyar-se de possibles comparacions amb grups *heavies*. En el cas dels **Gra Fort**, la primera formació del grup tenia un nom molt més contundent i d'acord amb el paratext *heavy*, **Metalic Corb**, que canviaren perquè "es una expresión catalana que significa primero legumbre, butifarra y cosas así. Nosotros lo identificamos con otras cosas, que también pueden relacionarse en un doble sentido: una botella de whisky, un petardo y una chica potente. Todo eso puede ser 'gra fort'". A aquestes declaracions en una entrevista publicada a la revista *Full Metal* (nº 11, 1990:14-15), segueix un paràgraf en el qual el grup s'autodefineix com un grup de "rock català" però que no fa *heavy*:

"Nosotros hacemos 'rock català amb mala llet'. Queremos dar a conocer el rock que sale de los pueblos, fuera de la corrosión y la contaminación de la ciudad. Lo nuestro es un rock fresco, potente y sobre todo, rural. (...) No queremos etiquetarnos, no nos gustan los clichés. Lo que sí hacemos es reivindicar algo agrícola, pero no es sólo eso. Desde luego no en el cliché del *heavy*, somos más bien una banda de rock and roll" (*ibidem*)

D'aquesta manera, tot i que els grups d'expressió catalana que prenen com a model algunes bandes clàssiques del *heavy* anglosaxó, recreen i reinterpreten el codi internacional del *heavy*, no poden reconèixer-se a si mateixos com a bandes *heavies*. Principalment perquè el referent etnicitari anglosaxó, associat estretament a l'*autenticitat*





### 6.3.2. IMATGES DE GÈNERE

Així com el paratext verbal i les seves implicacions es tornen més complexes en la recreació del *metal* a l'escena local a causa dels conflictes idiomàtics, la majoria d'elements del paratext visual i de la base ideacional es simplifiquen en la seva adaptació local. De tots ells, les imatges de gènere destaquen per ser un dels trets més significatius i característics de l'estètica *heavy* i un dels que més variables presenta en la seva recepció a les diferents escenes. Si els diversos gustos musicals estan imbricats amb els valors socials de manera que, a més de ser-ne exponents, contribueixen a la seva difusió i consolidació (Martí 1995: 10), les imatges de gènere conjugaran els trets de l'estètica i els valors estàndards del *heavy* amb la idiosincràcia de les cultures en les quals arrela. Així, el conjunt de les diferents imatges de gènere contingudes al discurs *heavy* internacional, serà la base a partir de la qual es recrearan les diverses propostes locals. En el procés de difusió i assentament del seu discurs, aquestes imatges perdran la seva definició original i es difuminaran o concentraran a partir dels valors i de la percepció dels gèneres de cadascuna de les cultures que el recreï.

Generalment s'accepta que el *heavy* és un gènere massivament identificat amb la masculinitat, que té una audiència i uns components majoritàriament masculins (Straw 1984: 115). Els mateixos músics i seguidors accepten amb reserves aquest fet i veuen com la realitat de l'escena va canviant lentament amb la incorporació de la dona als espais musicals del *metal*, especialment en l'àmbit de la gestió. Tanmateix, la percepció

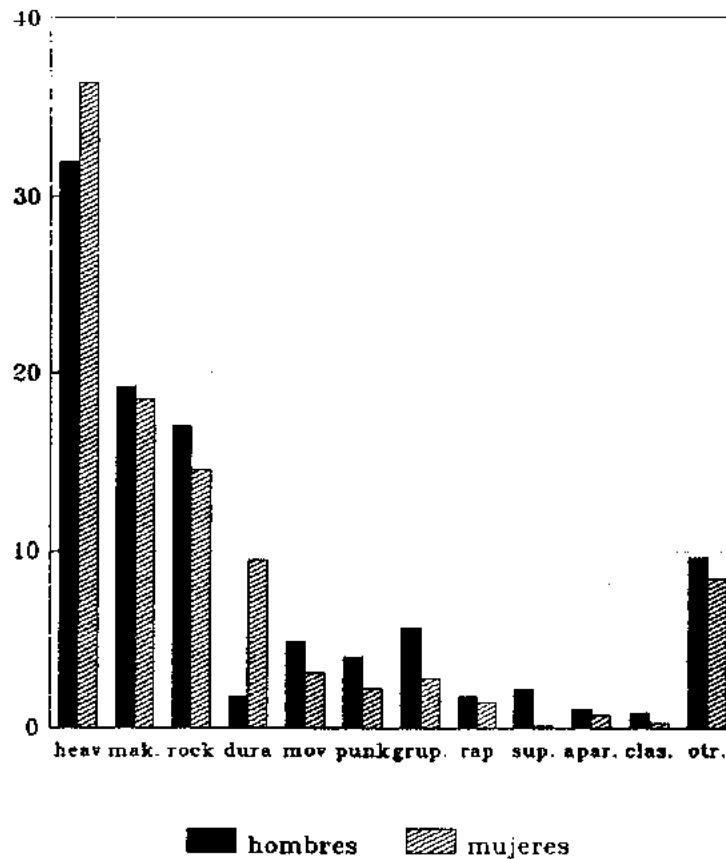
social i cultural que es té d'aquesta música continua associada a un referent masculí molt fort. En la mateixa enquesta abans citada que es realitzà entre estudiants de secundària de Barcelona<sup>72</sup>, les respostes més contundents a l'hora d'associar un estil musical a una determinada imatge de gènere feien referència a la música *heavy*:

"La máxima puntuación en aquello que se considera más específico de un sexo concreto, en el caso masculino no es una posible característica de la música como hemos visto para el caso femenino, sino un ámbito musical determinado más o menos definible por criterios formales: el heavy. Esta *masculinidad* adscrita al heavy, aunque tampoco libre de ciertas contradicciones, es algo que ya ha sido tenido en cuenta hace tiempo por la . (...) El heavy es considerado un estilo *duro*, característica que, directa o indirectamente, también encontramos en las opiniones expresadas en otros grupos de las respuestas. Algunos encuestados masculinos, a tenor de las respuestas dadas, reconocen abiertamente el rol que esta característica juega para la identidad de género: "música heavy o rock duro para hacerse los machos", "canciones más fuertes de tono, más masculinas". Este claro etiquetaje, con las connotaciones que comporta, es la causa de que en la encuesta, ante la pregunta "cuál es tu música preferida", algunas mujeres contesten "cualquier tipo de música menos el heavy". (...) No obstante, estos datos no tienen que hacernos pensar en una exclusividad masculina del heavy sino que tan sólo marcan una tendencia. Ya es sabido que el heavy, especialmente a partir de finales de los ochenta, se ha ido configurando cada vez más en producto de consumo también para las mujeres. Según nuestra encuesta, el 13,80% de las mujeres decía -de manera expresa- considerar el heavy como una de sus músicas preferidas, que si lo comparamos con el 20,83% de los encuestados masculinos, la diferencia no es tan grande grunge, hardcore y trash" (Martí 1997: 8)

---

<sup>72</sup> Vid. nota nº 69

Il·lustració n° 17:  
 Gràfica amb les respostes dels gèneres considerats com "específicament masculins" de l'enquesta "Música i societat", realitzada pel Departament de Musicologia del CSIC a centres de secundària de Barcelona (tardor 1995)<sup>73</sup>



Les respostes evidencien una estreta relació entre la música *heavy* (primera columna a l'esquerra) i la idea de *masculinitat*: un 31,94% dels nois i un 36,29% de les noies enquestats consideren aquest com un gènere musical "específicament masculí".

<sup>73</sup> Resultats provisionals de l'enquesta citats a: Josep Martí "Música y género entre los jóvenes barceloneses", *Actas del II Congreso de la SIBE. Valladolid, 21-24 marzo 1996*. Valladolid, 1997 (en premsa)

Encara que la masculinitat de la música *heavy* és un atribut matisable (cfr. Walser 1993a:112 i ss.), especialment des de que la seva audiència ha esdevingut mixta, això no impedeix al *metal* elaborar un discurs molt condicionat pel context patriarcal i l'economia de mercat en els qual sorgeix, i dins els quals perpetua algunes de les seves imatges més grolleres, al temps que proporciona altres alternatives imaginatives. Si la societat actual ja és de per sí altament frustrant per als joves (Tullio-Altan 1986: 334), l'atmosfera en la qual es movia el públic potencialment destinatari del primer *heavy* acusava encara més l'angoixa produïda per aquesta frustració. Les imatges de virilitat i èxit social que arriben a través de la publicitat i els mitjans de comunicació disten molt de les possibilitats reals de la majoria de joves i adolescents, i la música *heavy* es converteix en una alternativa, una sortida que ofereix experiències i oportunitats compensatòries a un grup social mancat de poder social, físic i econòmic que es troba assetjat per missatges culturals que promocionen aquestes formes de poder insistint en elles com atributs obligats de la masculinitat (Weinstein 1991: 103-104). Tanmateix, seguint el raonament de Robert Walser, les propostes de resolució d'aquestes angoixes no poden tenir a través de la música una conclusió real, ja que les respostes s'organitzen en resolucions imaginàries. Les representacions de gènere en el *heavy metal* estan sempre obertes i en transformació, perquè no són més que solucions imaginàries i transitòries a una angoixa real (Walser 1993a: 110).

La cohesió general de *heavy metal* en els primers anys de la seva formació

sembla basar-se en la reproducció de les necessitats d'un sector del públic conformat bàsicament per joves i adolescents masculins (Miller 1988: 69). En aquest context es desenvolupen les principals estratègies de gènere que trobem al *heavy*: l'hipermasculinitat, les respostes misògines i la recreació d'un món sense presència femenina (Walser 1993a: 114,117). Aquestes imatges s'afegiran a les ja clàssiques en el discurs del rock, en el qual els personatges femenins apareixen representant els rol de dona-objecte o de *femme fatal*.

La imatge més típicament associada a la música *heavy* és, sense dubte, la hipermasculinitat que recrea la indumentària i la conducta associada a l'estètica *heavy* més clàssica -caçadores de coure negre, tatuatges, actituds masculines i imatgeria violenta en general- clarament identificable en grups com Manowar. De les imatges exportades que caracteritzen el gènere, el tret que coincideix plenament amb les trobades a l'escena local, és l'assimilació del *metal* com una música generalment associada a la masculinitat. No només els seus intèrprets són exclusivament homes -amb contadíssimes excepcions femenines al llarg de tota la història-, sinó que la percepció que es té d'aquesta música, tant per part del seu públic com des de l'exterior, està directament relacionada amb la idea de masculinitat.

Aquesta associació és la més clarament identificada amb el referent original del *heavy* i potser l'única que es manté inalterable en la recepció local. La resta d'imatges proposades en les interpretacions de Deena Weinstein i Robert Walser, només coincideixen vagament amb el conjunt de percepcions que trobem a la seva recepció a Barcelona. Tanmateix, més enllà d'aquesta tòpica imatge, una anàlisi detallada d'aquestes

imatges descobreix una gran varietat de construccions de gènere, puix que el *heavy* comprèn des de la imatge sado-masoquista que recreava el cantant del grup *Judas Priest* fins a les propostes andrògines d'un grup "glam" com *Poison*<sup>74</sup>.

La misogínia que exhibeix la retòrica del discurs *heavy* no arriba pràcticament mai a recrear actes o imatges d'abús directe contra les dones, sinó que funciona bàsicament com un reflexe del discurs masculista imperant. Al marge d'aquest cas puntual, les pautes de conducta que exhibeixen els integrants d'un grup musical -i que serviran de model a molts dels seus seguidors-, no passen normalment d'ésser actituds en les quals es menysté la figura femenina i que, lluny de crear un conflicte entre els seguidors d'ambdós sexes, semblen acceptades sense generar tensions per la discriminació.

Una altra de les estratègies que ofereix el *heavy metal* per resoldre les angoixes creades per les exigències socials al rol masculí, és la recreació d'un món il·lusori en el qual no apareguin figures femenines. Aquesta opció fa possible tot un discurs d'erotisme homosexual que seria difícilment comprensible si no és com estratègia d'exclusió femenina. En aquest món, les dones apareixen molt rarament i quan ho fan són vistes sota el prisma misogin que les codifica com a objectes a posseir i com a símbols de llibertat masculina associades a l'agressivitat i al rebuig dels límits que imposa la moral vigent. La vessant més espectacular d'aquesta opció és l'estètica andrògina en la qual els

---

<sup>74</sup> "Glam" és l'etiqueta amb que es coneixen els grups de rock dur que recreen imatges travestides o andrògines molt espectaculars. *Kiss*, *New York Dolls*, *Mötley Crüe* o *Poison*, són alguns dels grups més representatius (Elliott i Hotten 1993:11-12)

intèrprets masculins recuperen els elements de seducció tradicionalment reservats a les dones: el maquillatge, la roba interior femenina, etc. La imatge andrògina és un joc de realitat i irrealitat, d'autenticitat i de desig, i una ambigua subversió que s'aguanta sobre l'energia de la música (Walser 1993a: 119). Amb aquest recurs, el *heavy metal* s'està sumant a la tradició del discurs rebel clàssic en el rock, i altres músiques "juvenils", i afegint a les imatges de transgressió, un recurs visual espectacular. L'androgínia podria llegir-se així com una estratègia més per fugir de les angoixes de la masculinitat, reclamant el poder de la sensualitat espectacular, tradicionalment reservada a la figura femenina. El més important d'aquesta proposta no és però la seva imatge, sinó el fet que l'apropiació de trets femenins i la seva valorització per part d'un grup *heavy-glam* o similar- proporciona a les noies una estratègia puntual d'apropament a aquesta opció musical.

En les recreacions locals de música *metal*, el recurs androgin pràcticament desapareix, simplificant el ventall d'imatges originals i deixant els elaborats missatges que arriben al públic català sense bona part de la sofisticació original, perduda per la diferència de context cultural. Si les angoixes retratades per Walser són vàlides pràcticament per a tota la societat occidental actual, les diverses propostes de resolució tindran més o menys èxit en funció del context cultural que les aculli. I el públic barceloní, de cultura llatina i mediterrània, té una situació molt més relaxada davant la relació de sexes que el nord-americà, alhora que forma part d'una societat en la qual es mantenen encara postures molt estereotipades dels rols masculí i femení. Potser per això els grups de *glam* i d'estètica més andrògina són tolerats en tant que formen part de

l'oferta *heavy* gestada als Estats Units, però ni agraden ni afecten els grups locals, que recrearan sempre els canons estètics més clàssics del *heavy metal*.

En canvi, sí es manté en les recreacions locals, el recurs de l'exclusió femenina, no només pel que fa als elements visuals del paratext musical, sinó en la realitat de l'escena. Una recreació cinematogràfica recent de l'univers estètic del *heavy*, el film d'Alex de la Iglesia *El día de la bestia*, mostra obertament aquesta exclusió femenina, quan en el transcurs de l'acció les dones queden al marge de la història principal. Els pocs personatges femenins de la pel·lícula, bé apareixen en breus intervencions amb una imatge estereotipada de *femme fatal*, o bé són personatges secundaris mancats de qualsevol atribut de femeneïtat.

Però la veritable exclusió de les dones en el *heavy* local no es dona només en les imatges del paratext, sinó sobretot en la participació activa com a músics. La presència de les dones en els grups musicals de rock no està normalitzada enlloc, però comparada amb l'escena anglosaxona, a Catalunya la seva presència és pràcticament nul·la. Hi ha pocs grups a Catalunya de rock dur o *metal* que comptin amb dones entre els seus instrumentistes -la guitarrista de Sangtraït o Tere Gálvez dels Raiser són cèlebres excepcions- i arreu de l'Estat només hi ha hagut un cas de rellevància amb Azuzena, líder del grup Santa, que inicià posteriorment la seva carrera en solitari sense gaire èxit:

"*Dona i rock* són paraules que van juntes des de fa molt anys, però no pas a tot arreu. Per alguna raó amagada, el rock català ha estat sempre una música masculista, i encara avui, tot i que ens agrada dir-nos europeus i internacionalistes, el rock que es fa en terres catalanes (sense discriminació d'idioma, d'estil, d'ideologia o de procedència geogràfica) continua essent



eminentment masculista, és a dir, un fenomen cultural i comercial manegat per homes on la dona gairebé no té cabuda. És indiscutible que a Catalunya, el rock, l'han fet i el fan els homes, i les excepcions històriques o actuals són només això: excepcions a la regla que no fan més que confirmar-la. (...) Els textos de les cançons, els comportaments escènics i la imatge que cada grup ven, tot plegat va sempre adreçat a consumidores femenines. Homes que venen rock a dones que el compren de manera apassionada" (Jurado 1991: 2)

Les causes d'aquesta absència adduïdes pels propis músics, relacionen directament l'exclusió femenina amb la imatge de potència que requereix la música *metal*. Si per una banda el *heavy* busca imatges enèrgiques i potents per al seu paratext visual, i per una altra, la figura de la dona continua associant-se a una femeneïtat d'actituds delicades i certa feblesa, la incorporació d'aquesta a la *performance* és pràcticament impossible:

"M'he preguntat moltes vegades perquè no hi ha més dones tocant rock. Podria ser molt masculista i dir que no hay buenas tías músicas. De fet sí que hi han. Per tradició, les dones en el rock, el paper que han tingut és el de cantant, la seva força està a la veu. realment no sé perquè. Està clar que no hi ha tradició, però no sé perquè. És evident que no queda bé. No és normal que una dona agafi la guitarra i es posi a tocar a casa, queda malament. Per fer el *cumba* sí, però posar-se a tocar de debò i treure temes, no. Nosaltres, per exemple, mai haguéssim agafat a una tia per tocar. El nostre era un grup "muy macho". No hubiera pegado ni en broma. Era música massa ruda, massa Neanderthal per tenir una dona allà. No entrava bé. Imagina't un grup com els **Cansal Corbs**, que fan *death metal* brutal, amb una dona a l'escenari....no entra de cap manera. En el món del *heavy*, les dones tenen un rol molt passiu. El *heavy* és un rotllo molt machista, tothom va de negre, amb munyequeres de pinxos...només has de veure les lletres. Les dones estan molt relegades a segundo término. Està acceptat així, forma part del clixé i ningú es queixa, i si ningú es queixa... Jo a l'institut no tenia col·legues *heavies* que fossin *heavies*. Es poco femenino. Jo crec que és perquè és una música molt agressiva. És com està la cosa. A la música més assequible, menys agressiva, com la música que es fa ara als Estat Units, el rotllo *grunge*, mira la Cournty Love. Totes les ties que estan avui dia en grups coneguts són del rotllo *grunge-punk*, que és un rotllo diferent que el *heavy*, molt més igualitari. Tens les **Babies In Toyland**, L7. De les poques ties que han passat pel *heavy*, com la Doro Pesch, desgraciadament era una tia en la que pesava

molt més el factor femení que la part musical: era la típica alemana rubia de ojos azules que tenia un grup molt bo i anaven tocant. Però mai van ser un grup de primera fila" (Marc, V.36/6)

"Jo crec que hi ha moltíssimes tíes tocant rock. Jo sóc un fan de les dones rockeres, i a més col·leccionista. Et diria que fan coses molt més interessants, són les més creatives. Gent com la Björg han canviat conceptes de base, com va fer la Patty Smith al seu moment. Fins i tot la Madonna ha canviat la manera de fer música de les dones. Però en aquest país és tristíssim, no hi ha res. L'altre dia ho parlava amb un músic i em deia: -saps que passa? saps quin és el problema? que les tíes en aquest país en quan fan rock, volen ser tíes. Potser sigui l'única via que tenen, no ho sé. Jo crec que la primera raó és que aquest és un negoci molt masculista, molt inculte i molt ignorant. Aquí segueix funcionant l'estereotip de que la tia està feta per follar, i res més. I, t'ho creguis o no, al món de les discogràfiques es juga molt amb aquest tipus d'història. La noia guapeta funciona, si a més parla idiomes ja és la rehostia perquè li pots aconseguir entrevistes. I la norma és: 'chica, tú enseña tus encantos' i ja està. Jo he vist que aquest tipus de comportaments funciona a la ràdio, a les discogràfiques i una mica a tot arreu. Però aquesta és una història que no forma part de la música, sinó que forma part del país: només has de veure la programació de Tele5 o Antena 3..." (Jordi, V.38/6)

Altres arguments al·ludeixen als prejudicis i a les limitacions a que ha d'enfrontar-se una noia per accedir a determinats tipus d'estudis -com la guitarra elèctrica o la bateria-, sovint observats com una manca d'iniciativa personal:

"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 les echan cojones"(Alex, VI.2/2)

Però també es troben arguments més reflexius, en els quals s'interpreten les dificultats de la dona per incorporar-se a l'escena musical com una conseqüència del context masculista de la societat, en el qual les possibilitats professionals de les dones

es troben encara força minvades:

"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... Pero también hay que reconocer que entre el público, en los locales donde tocamos, también hay siempre más tíos que tías" (Christian, V.39/6)

Aquesta és una de les sortides més habituals de les dones interessades per l'escena del rock: davant una situació adversa que els fa difícil accedir a ella com a músics, s'estan integrant massivament al món de la gestió i als mitjans de comunicació. Aquest posicionament, lluny de veure's com una renúncia, es veu com una actitud pragmàtica, donades les dificultats que per qualsevol, home o dona, té la dedicació professional a la música:

"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, a dónde vas?!'. Es un problema de educación, pero también de ser más prácticas" (Rosa, VI.34/6)

On definitivament ja no es pot parlar d'exclusió femenina és en l'àmbit de l'audiència. Ja hem vist com la identificació del *heavy* amb un públic exclusivament

masculí no es correspon amb la realitat de l'escena barcelonina. La incorporació massiva del públic femení a l'audiència *heavy* es generalitzà arreu amb l'aparició dels grups que, esgotada la proposta subcultural de la primera dècada, condueixen el *heavy metal* a l'abast d'un mercat potencial molt més ampli. Les noves estratègies d'alguns d'aquests grups, aglutinats majoritàriament sota el moviment A.O.R. partiran de la mateixa base musical i estètica, però redissenyaran una part important del seu discurs, entre el qual destaquen l'apertura a noves propostes de gèneres que permetran la incorporació del públic femení. La clau d'aquesta transformació és l'arribada massiva a l'oferta del *heavy* de l'anomenat *lite metal*, *pop metal* o *heavy metal melòdic*. Grups com **Def Leppard** o **Bon Jovi** canalitzaran una nova via que connectarà el discurs de potència i virilitat que oferia tradicionalment el *heavy* amb la tradició romàntica del rock més clàssic de figures com Bruce Springsteen. La música de grups com els suecs **Europe** obtingué un èxit espectacular i es convertiren en rècords d'audiència, en bona part perquè trobaren una opció alternativa i transformaren el que havia estat la música d'una subcultura bàsicament masculina en un estil popular amb una audiència mixta normalitzada. El canvi més evident entre la proposta d'aquests grups i els clàssics de *heavy metal* es dona a la composició de les lletres: els textos deixen de recrear ambients fantàstics, tenebrosos, necrofílics i destructius per adoptar un llenguatge més positiu, basat en històries d'amor de caire convencional. Musicalment, aquests grups mantindran les característiques definitòries del *heavy* -el tractament tímbric, la intensitat i la potència sonores, etc.- però alhora abandonaran altres patrons típics usant un vocabulari més suau i menys obscè, i substituint la tradicional gestualitat agressiva i fàlica per patrons de

seducció més convencionals. La contrapartida a la incorporació de l'audiència femenina, serà la polèmica entorn a aquests grups a l'hora de definir el complex joc d'inclusions i exclusions que caracteritza la delimitació del gènere per part dels seus seguidors. Tanmateix, per més que alguns seguidors rebutgin la validesa d'aquesta darrera opció del *heavy*, cal no oblidar que són precisament aquests grups els qui han aconseguit proporcionar al *heavy metal* la gran rellevància social que avui dia té, especialment entre l'audiència més jove. De tota manera, si bé aquests grups donaren un impuls definitiu a l'accés de les noies a l'audiència del *heavy*, no es pot simplificar la realitat actual del seu públic associant els grups més *durs* al públic masculí i els més *suaus* a l'audiència femenina. Una vegada la música *metal* es converteix en un espai obert per a la presència femenina, encara que de moment relegada al seu públic, a les dones no els és difícil trobar estratègies que les permeten moure's còmodament entre els missatges i actituds obertament masculistes d'alguns grups. Cal tenir present, també, que el context actual de la música *metal* té un gran ventall d'ofertes entre les quals les imatges d'hipermasculinitat s'associa a grups ja clàssics de *heavy* i no constitueix una presència freqüent. La pervivència d'aquestes clàssiques imatges de retòrica masculista, es compensen fàcilment priorititzant la importància del so sobre els elements del paratext - recurs típic en el discurs *heavy*- i assumint les imatges en clau de paròdia:

"Jo no veig actituds masculistes entre els seguidors del *metal*, al menys en els cercles en els que jo em moc. Sí que en trobaràs a determinats concerts, però ja és una estètica molt minoritària. Per exemple, als concerts de *Manowar* recordo que tots ens en fotiem molt de l'actitud de gallitos que tenen. Sí, van molt de machitos i es presenten al concerts disfressats de super-homes. Però tothom, homes i dones, ens ho prenem a conya: vas a riure-te'n i a pasar-ho bé, i no t'ofenen sinó que et diverteixen" (Pili, II.35/6)

Però tot i que no podem establir una relació directa entre el públic femení i els sub-gèneres menys agressius, aquesta idea sovint és manifestada pels seguidors masculins, amb expressions que menystenen els gèneres menys "masculins":

"De heavies hay diferentes ramas: desde *hard-rock*, *slan*, *trash*, *speed* y *hard-core*, que es lo que nos gusta a nosotros...hasta *el glam*, que se puede decir que es más bien de niñas pijas o tontitas"<sup>75</sup>

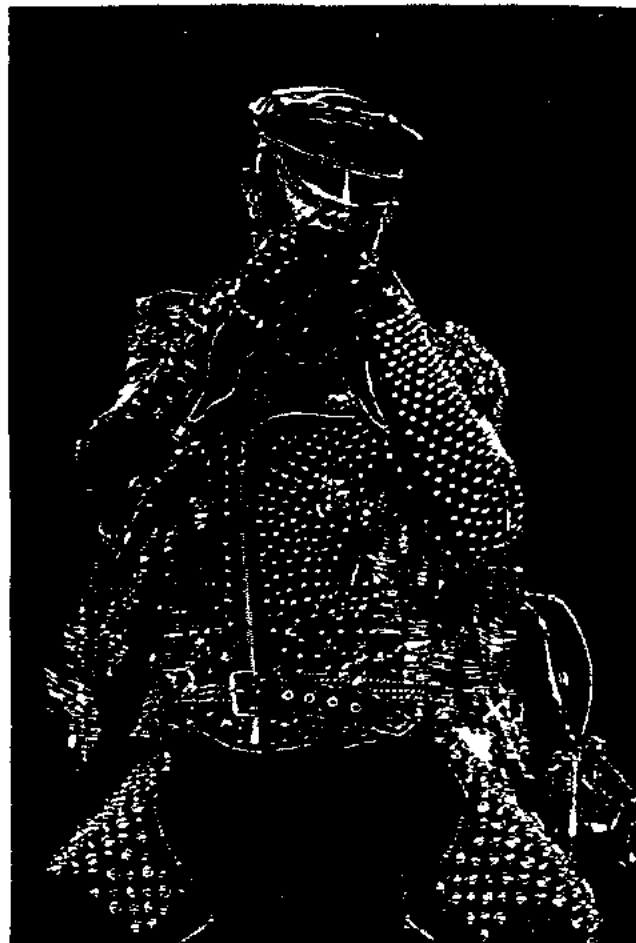
En conclusió, les principals imatges de gènere que recrea el *heavy metal* internacional -bàsicament hipermasculinitat, androgínia, exclusió femenina i misogínia-, seran d'una o altra manera modificades i adaptades en la seva recepció. Quan els elaborats missatges que acompanyen la música *heavy* arreu el món, arriben al públic català, bona part de la seva sofisticació s'ha perdut per la diferència de context cultural. Si les angoixes retratades per Walser són vàlides pràcticament per a tota la societat occidental actual, les diverses propostes de resolució tenen més o menys èxit en funció del context cultural que les acull: el públic barceloní, de cultura llatina i mediterrània, manté encara postures molt estereotipades dels rols masculí i femení, però al mateix temps assumeix una situació molt més relaxada davant la relació de sexes que el nord-americà. Aquest fet provoca, per una banda, que les rèpliques locals assumeixin només imatges de masculinitat sense ambigüitats, i per una altra, que desapareixin les imatges amb referent andrògins que serien objecte de burla fàcil. Pel que fa al rol de les dones

---

<sup>75</sup> Declaració d'un adolescent *heavy* reproduïda a: AB, *op.cit.*, 1990: 67

en l'escena local, aquestes han aconseguit participar activament en el món de la gestió a través de tasques en mitjans de comunicació, promotores de concerts i discogràfiques, i es van incorporant a l'escena musical a mesura que les retòriques més clàssiques de la música *metal* es van difuminant.

Il·lustració nº 18:  
Imatges de gènere del *heavy metal*



Clàssica estètica hipermasculina amb parafernàlia sado-masoquista  
recreada per Rob Halford, cantant de Judas Priest.  
Font de la fotografia: *Full Metal* (14) 1991:10



Motörhead és un exemple típic de l'estètica agressiva que exhibeixen alguns dels grups *heavy* més clàssics.  
Font de la fotografia: F.J. Satué *Heavy Metal*. Madrid: Càtedra. 1991: 84





Mötley Crüe: imatge paradigmàtica de l'extravagant estètica *glam* que algunes bandes de *heavy* adoptaren a les dècades dels setanta i vuitanta.  
Font de la fotografia: *Metal Hammer* (29) 1990: 77



**LISA DOMINIQUE**

Lisa Dominique: Les intèrprets femenines de *heavy* han tingut tradicionalment com a única alternativa a la masculinització de la seva imatge, la sensualitat i una estètica super-sexy que sempre primarà sobre la seva valoració com a músics.  
Font de la fotografia: *Full Metal* (16) 1991: 24-25 (póster central)

## CODA

En el transcurs de les tres darreres dècades, una de les opcions més contundents de la música rock va ocupant lentament un ampli espai de la oferta de música popular arreu d'occident. El seu assentament s'acompanyarà de diverses denominacions a mesura que la proposta musical dels grups pioners es vagi concretant: parlarem de *hard rock* als anys setanta amb **Deep Purple** o **Led Zeppelin**, de *heavy metal* als vuitanta amb **Iron Maiden**, **Judas Priest** o **Motörhead**, i de *metal* a la dècada dels noranta, quan els grups fussionen els canons clàssics amb tot tipus de propostes musicals amb resultats tan diversos com el so de **Sepultura**, **Biohazard** o **Fear Factory**. Aquestes denominacions i el contingut que abastaran en cada cas són àmpliament subjectives i no responen tant a criteris taxonòmics coherents com a una lògica d'interpel·lacions, contínuament negociada entre els seguidors, els músics, els mitjans de comunicació i la indústria discogràfica. Però la complexitat i ambigüïtat de la classificació dels seus subgèneres i la poca definició dels seus límits temporals i estètics, no impedeixen que el *metal* sigui percebut avui dia com una unitat amb personalitat pròpia en el conjunt del rock, i com a tal l'he considerada en aquest estudi.

En parlar de música *heavy metal* o de *metal* no podem assumir acríticament el tòpic d'una música marginal, perquè aquesta imatge no es correspon amb la seva massiva presència al mercat ni amb la seva distribució, la qual segueix els canals habituals de comercialització de la música popular. Tampoc podem parlar d'una música estrictament juvenil si no és en la mesura que l'orientació majoritària de les estratègies de venda de tot el pop-rock van adreçades a joves i adolescents. De la mateixa manera, no és certa la homogeneïtat que es pressuposa a les seves propostes estètiques ni musicals, car és manifest l'ampli ventall de sonoritats i recursos visuals i verbals dels quals un grup de *metal* pot servir-se, sempre que s'ajusti als fonaments de l'estètica *metàlica* -la distorsió, el *power* i el virtuosisme-. Finalment, la violència a la qual acostuma a associar-se aquesta música és una falsa imatge que extrapola l'agressivitat de la seva sonoritat i iconografia a unes pautes de comportament o una ideologia violentes, les quals no es corresponen amb la realitat del seu públic. Així, observacions superficials del fenomen poden conduir a interpretar com a cultes satànics o filies morboses, recreacions d'universos que són assumits lúdicament pels seus seguidors com a elements de recreació fantàstica i màgica.

A la segona part d'aquest treball -capítols tres i quatre- he volgut mostrar com musicalment el *heavy metal* no pot entendre's al marge dels seus components verbals i visuals, ni tampoc sense considerar la seva base ideacional. El concepte de "música" que elabora el seu públic té una acepció molt àmplia que no es limita a la producció de so, sinó que inclou sensacions com el *feeling* i el *power*, o activitats com el concert en directe, elements imprescindibles sense els quals la música perdria gran part del seu

---

sentit. Per aquest motiu, he proposat una anàlisi musical que abasta tant els elements estrictament sonors, com els components extra-musicals. Per altra banda, he proposat la realització d'una anàlisi de la sonoritat basada no en criteris objectius de l'anàlisi musical clàssica, sinó en els paràmetres de valoració estètica que es dedueixen del discurs sobre la música. Per a tal fi, ha estat imprescindible recórrer al treball de camp i dialogar constantment amb músics i seguidors de l'escena.

L'objecte d'aquest estudi és una música popular transnacional amb uns referents d'origen anglosaxó molt poderosos, que tradicionalment han permès poc marge de variació a les diverses recreacions locals. Tanmateix, aquest és un element en procés de canvi dins l'escena del *metal*, especialment als anys noranta, en la qual grups de reconegut prestigi juguen amb la incorporació de sonoritats de *músiques ètniques* o van adoptant idiomes locals al model anglòfon internacional. Per una altra banda, les variacions del model internacional han estat sempre inevitables en l'àmbit de la recepció, puix que les diverses cultures d'acollida entenen i s'aproprien els discursos originals de maneres molt diverses.

A Barcelona, la recreació del model d'origen anglosaxó crea certes polèmiques i tensions en l'àmbit lingüístic, en les quals es confonen criteris de mercat, polítiques culturals i referents etnicitaris. En primer lloc perquè s'assumeix que l'anglès és l'idioma *natural* del *metal*, i en aquesta llengua es troben els principals models a imitar. En segon lloc, perquè el castellà s'ha mantingut en un espai constituït com un estil propi de rock que es consolidà -paral·lelament al moviment de cançó d'autor- als darrers anys

del règim franquista, canalitzant gran part de l'inconformisme juvenil. I finalment, perquè el català, en clar desavantatge com a vehicle d'expressió en la música rock local, ha patit unes directrius de política musical governamental dissenyada per rendir en un plaç curt de temps. Aquesta línia d'actuació ha tingut com objectiu principal potenciar l'ús del català en el pop-rock, sense exigir a les bandes una mínima qualitat musical o l'adaptació a un mercat no subvencionat, i sense no saber tampoc consolidar una escena local amb greus mancances en infraestructures i en l'ensenyament. En canvi, s'ha contribuït a estigmatitzar els grups de rock d'expressió catalana en escenes com el *metal*, en la qual les retòriques de marginalitat i transgressió són molt importants i incompatibles amb imatges institucionals.

Finalment, he volgut endinsar-me en un aspecte emblemàtic del *heavy metal*, com són les imatges de gènere. Considerat tradicionalment com una música masculista de recursos molt simples, una anàlisi més detallada de les relacions entre música i gènere en el *heavy*, descobreix un ampli ventall de propostes i uns espais que les dones van ocupant progressivament, tant entre el públic com en activitats de gestió i -amb molta més dificultat- en l'àmbit de la interpretació.

Com a reflexió final, voldria destacar el fet que l'anàlisi del *heavy metal* no és sinó una possibilitat entre les centenars que ofereix l'univers de la música popular. Entre les estratègies emprades per al seu estudi -perfectament extrapolables a altres gèneres i escenes- destacaria les següents:

- l'abast de la música des d'una perspectiva holística que consideri tant els aspectes fenomenals, com els ideacionals i els holostructurals.
- la consideració del discurs sobre la música dels seguidors i dels músics com un element fonamental per entendre els conceptes i els valors que defineixen una proposta estètica, i el fet d'estar amatents a les emocions i els vincles que una determinada música vehicula en un grup humà.
- l'elaboració d'una anàlisi musical realitzada a partir de paràmetres deduïts de la base ideacional dels agents implicats, en la qual s'estudiïn també tots aquells elements extra-musicals pertinents

Tot i que els límits entre les músiques anomenades "popular", "clàssica", i "tradicional" són només fronteres conceptuals, aquestes continuen condicionant de manera important el desenvolupament d'una musicologia que hauria de ser capaç d'unificar els tres àmbits d'estudi, especialment distanciat al nostre país. El menyspreu amb el qual la música popular és tractada des de determinats sectors de la recerca i de la creació musical, es fa evident amb la inexistència d'articles a les revistes musicològiques, en la seva minsa -i sovint merament formal- presència als nous plans d'estudi, o en la manca de publicacions científiques editades al país que se'n ocupin monogràficament. Un article recent aparegut a una revista vinculada a certs àmbits musicològics de prestigi, es referia així a l'estudi de la música popular:

"Algunos sociólogos han llamado la atención sobre el hecho de que se considere la música ligera como una actividad artística, equiparable a la música y con un mismo poder significativo y testimonial. [...] Que la gente consuma sin tasa subproductos artísticos es normal y ocurrió siempre. Lo chocante es, quizá, que algunos presuntos intelectuales hablen de tales productos con toda seriedad. Es, como tantas cosas, una emanación subjetiva, carente de todo sentido abarcador y jerárquico. [...] La fabricación de musiquillas cinematográficas, de ruidos televisivos o de canciones ligeras, en realidad no tiene nada que ver con la

creación musical. No creo que al compositor puedan importarle demasiado estos fenómenos. Sí al sociólogo de la música, que, como el entomólogo y por razones igualmente científicas, tiene que habérselas frecuentemente con especímenes repulsivos y estudiarlos con el mismo cariño y dedicación que si se tratase de hermosas criaturas de la naturaleza". Ramón Barce "Doce advertencias para una sociología de la música". *Cuadernos de Música Iberoamericana* (1), octubre 1996, 273-282: 282

Aquesta crítica, per excessiva que sembli la caricatura, no deixa de ser representativa d'un sector important de la musicologia al nostre país. Per aquest motiu, avui dia a Espanya, en el camp de la musicologia, possiblement l'etnomusicologia sigui l'àmbit acadèmic més adient per abastar els estudis de música popular. En primer lloc, perquè la inquietud demostrada envers la reflexió epistemològica facilita l'accés a aquests objectes d'estudi i perspectives. En segon lloc, per la seva sensibilitat vers els estudis interdisciplinaris i aproximacions molt útils per a l'estudi de la cultura popular com és la dels Estudis culturals (*Cultural Studies*). Finalment, perquè les eines clàssiques del treball de camp i l'anàlisi musical es perfilen com les més idònies per assolir l'objectiu de realitzar estudis musicològics que puguin abastar, per exemple, des de l'anàlisi d'un context de mercat fins a la d'unes estructures sonores, sense descuidar aspectes tan importants com la càrrega de sensacions i de valors que vehiculen, i òbviament establint les relacions adients amb el context social. Tot això és precisament el que permet donar sentit a la música, si volem considerar-la com un "fet social total".



## BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor W. 1966. *Filosofia de la nueva música*. Buenos Aires: Editorial Sur [ed. original: 1958]
- AJUNTAMENT DE BARCELONA [AB]. 1990. *El món dels joves a Barcelona. Imatges i estils juvenils*. Barcelona: "Projecte Jove"-Ajuntament de Barcelona
- AJUNTAMENT DE BARCELONA [AB]. 1995. *Guia de recursos musicals "Mou el cul"*. Barcelona: Interrock-Ajuntament de Barcelona
- ALCOFF, Linda i POTTER, Elizabeth (eds.). 1993. *Feminist Epistemologies*. New York: Routledge
- ANUARI ESTADÍSTIC DE BARCELONA. Barcelona: Ajuntament de Barcelona. Anys 1990-1993
- ALTHUSSER, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. London: New Left Books.
- ANGELATS, Francesc. 1991. "Imatge i semblança". *El 9 Nou*, 9.12.91: 28
- BAILY, John. 1981. "Cross-cultural perspectives in popular music: the case of Afghanistan". *Popular Music* (1):105-122
- BANGS, Lester. 1976. "Heavy Metal". A: Jim Miller (ed.) *The Rolling Stone Illustrated History of Rock & Roll*. New York: Randon House: 332-335

BARATA, Francesc i al. 1994. "Radiografía de una generación". *La Vanguardia Magazine*. 30.1.94: 22-56

BARCE, Ramón. 1996. "Doce advertencias para una sociología de la música". *Cuadernos de Música Iberoamericana* (1): 273-282

BLACKING, John. 1981. "Making artistic popular music: the goal of true folk". *Popular Music* (1): 9-14

BLACKING, John. 1994. *Fins a quin punt l'home és músic?*. Vic: Eumo Editorial [ed. original: 1973]

CLIFFORD, James i MARCUS, George E. *Retóricas de la Antropología*. Madrid: Júcar.

COMEDIA CONSULTANCY i INITS, S.A. [CCI]. 1992. *Dimensió i estructura del sector cultural a Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona/Àrea de Cultura.

CHAPPELL, Jon. 1993a. *Método de guitarra heavy metal*. Nivells 1 i 2. Barcelona: Music Distribución.

CHAPPELL, Jon. 1993b. *Libro de canciones*. Barcelona: Music Distribución.

DE GARAY, Adrián. 1993. *El rock también es cultura*. México, D.F.: Universidad Iberoamericana

DESROCHES, Monique. 1990. "Espace social, structure musicale: une interdépendance?". *Ethnomusicology in Canada* (5): 277-285

DOUGLAS, M. i ISHERWOOD, B. 1990. *El mundo de los bienes*. México, D.F.: Grijalbo-CONCULTA.

ELLIOTT, Paul i HOTTEN, Jon. 1993. *The Best of Metal*. San Francisco: Collins Publishers

EPSTEIN, Jonathon S. (ed). 1994. *Adolescents and Their Music*. New York: Garland Publishing

EPSTEIN, Jonathon S. i PRATTO, David J. 1990. "Heavy Metal Rock Music. Juvenile Delinquency and Satanic Identification". *Popular Music and Society* 14(4): 67-76

ESCAL, Françoise. 1990. *Contrepoints. Musique et Littérature*. Paris: Méridiens Klincksieck

FARRÉ, Ferran. 1995. "Promoció". *Guia de recursos musicals "Mou el cul"*. Barcelona: Interrock-Ajuntament de Barcelona: 50-53.

FEIXA, Carles. 1990. *La joventut com a metàfora*. [manuscrit inèdit]

FERNÁNDEZ-CANO, Antonio. 1995. "Estado de las ciencias sociales en España". *Política Científica* 44: 61-63

FRIESEN, Bruce K. 1986. *Labelling Youth Cultures Deviant: Traditional Gender Roles in Heavy Metal*. Master's thesis. Department of Sociology, University of Calgary (Canadà)

FRIESEN, Bruce K. i EPSTEIN, Jonathon S. 1994. "Rock'n'Roll Ain't Noise Pollution: Artistic Conventions and Tensions in the Major Subgenres of Heavy Metal Music". *Popular Music and Society* 18(3): 1-17

FRITH, Simon. 1980. *Sociología del rock*. Madrid: Ediciones Júcar [ed. original: 1978]

FRITH, Simon. 1981. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'Roll*. New York: Pantheon Books

- FRITH, Simon. 1985. "Afterthoughts". In: Simon Frith i Adrew Goodwin (eds.) *On Record. Rock, Pop and the written world*. New York: Pantheon Books. 1990: 419-424
- FRITH, Simon. 1987. "Towards an Aesthetic of Popular Music". A: Richard Leppert i Susan McClary (eds) *Music and Society*. Cambridge: Cambridge University Press. 1992: 133-149
- FRITH, Simon. 1990. "What is Good Music?". *Canadian University Music Review* 10 (2): 92-102
- FRITH, Simon i GOODWIN, Andrew. 1990. *On Record. Rock, Pop, and the written World*. New York: Pantheon Books.
- GARCÍA CANCLINI, N. 1990. *Culturas híbridas*. México: Grijalbo-Conculta.
- GARCÍA, Alberto. 1995. "El contracte discogràfic i el contracte de management". *Guia de recursos musicals "Mou el cul"*. Barcelona: Interrock-Ajuntament de Barcelona: 30-33.
- GAROFALO, Reebee. 1993. "Whose World, What Beat: The Transnational Music Industry, Identity, and Cultural Imperialism". *The World of Music* 35 (2): 3-15
- GIDDENS, Anthony. 1971. *Sobre la teoria de las ciencias sociales*. Barcelona: Península.
- GIDDENS, Anthony i al. 1994. *The Polity Reader in Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press.
- GINER, Pedro. 1994. "Ensalada heavy". *El País de las Tentaciones* 39.9.94: 24-27
- GOBIERNO CIVIL DE BARCELONA [GCB]. 1992. *Informe sobre tribus urbanas* [mecanuscrit inèdit]

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Juan Pablo. 1986. "Hacia el Estudio Musicológico de la Música Popular Latinoamericana". *Revista Musical Chilena* (165): 59-84

GRAU, Marc. 1991. "Producció i rock a Catalunya". *Quadern de "El País"* 13.6.91: 4

GRENIER, Line. 1989. "The Construction of Music as Social Phenomenon: Implications for Deconstruction" [mecanuscrit]

GROCE, Stephen B. i EPSTEIN Jonathon S., *Recent Theory and Research in the Sociology of Popular Music: A Selected and Annotated Bibliography*. A: Jonathon S. Epstein (ed.) *Adolescents and their Music*. New York: Garland. 1994: 329-388

GROSS, Robert L. 1990. "Heavy Metal Music: A New Subculture in American Society". *Journal of Popular Culture* 24 (1): 119-130

GUILBAULT Jocelyne et al. 1993. *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago i London: The University of Chicago Press.

HARDING, Sandra. 1993. "Rethinking Standpoint Epistemology: 'What Is Strong Objectivity'". A: Linda Alcoff i Elizabeth Potter (eds.), *Feminist Epistemologies*. New York: Routledge. 1993: 49-82

HEBDIGE, Dick. 1979. *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge

HENNION, Antoine. 1983. "The production of success: An anti-musicology of the pop song". *Popular Music* (3): 159-194

HENNION, Antoine. 1993. *La Passion musicale*. Paris: Métailié

HERNDON, Marcia i ZIEGLER, Susanne (eds.). 1990. *Music, Gender, and Culture*. Intercultural Music Studies (1). Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.

## Bibliografia

---

HUETE, Lola. 1995. "Ni una gota de agua". *El País de las Tentaciones* 21/4/95: 26-27

JONES, Daniel E. i BARÓ, Jaume. 1995. *La indústria musical a Catalunya. Evolució dins el mercat mundial*". Barcelona: Llibres de l'Índex.

JURADO, Miquel. 1991. "Masclisme i rock català". *Quadern de "El País"* 1.8.91: 2

KAPLAN, Ann. 1987. *Rocking Around the Clock: Music, Television, Postmodernism, and Consumer Culture*. New York: Methuen.

KARTOMI, Margaret J. 1981. "The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts". *Ethnomusicology* 25(2): 227-249

KOTARBA, Joseph A. i WELLS, Laura. 1987. "Styles of Adolescent Participation in All-Ages, Rock'n'Roll Nightclub. An Ethnographic Analysis". *Youth and Society* 18(4): 398-417

KOTARBA, Joseph A. 1994. "The Postmodernization of Rock and Roll Music: The Case of Metallica". A: Jonathon S. Epstein, ed. *Adolescents and Their Music*. New York: Garland Publishing

LACLAU, Ernesto i MOUFFE, Chantall. 1985. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.

LAQUEUR, Thomas. 1994. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid: Cátedra.

LÓPEZ, Ángela. 1994. "Ritos sociales y liturgias juveniles de espera". A: Rafael Díaz-Salazar, Salvador Giner i Fernando Velasco (eds.) *Formas modernas de religión*. Barcelona: Alianza Universidad: 187-214

MAFFESOLI, Michel. 1990. *El tiempo de las tribus*. Barcelona: Icària

MALM, Krister i WALLIS, Roger. 1992. *Media Policy and Music Activity*. London: Routledge.

MANRIQUE, Diego A. 1977. *De qué va el rock macarra*. Madrid: Ediciones La Piqueta.

MANUEL, Peter. 1988. *Popular Musics of the Non-Western World*. New York: Oxford University Press.

MARTÍ, Josep. 1992. "Hacia una antropología de la música". *Anuario Musical* (47): 195-225

MARTÍ, Josep. 1993. "La música: un fenomen bellugadís i maleable" *Catalunya Música. Revista Musical Catalana* (105) 1993: 28-30 i 59

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

MARTÍ, Josep. 1996a. *El folklorismo. Uso y abuso de la tradición*. Barcelona: Ronsel.

MARTÍ, Josep. 1996b. "El patrón de rechazo: músicas denostadas y práctica científica musicológica". *Nassarre* 12(2): 1-25

MARTÍ, Josep. 1997. "Música y género entre los jóvenes barceloneses". *Actas dels II Congreso de la SIBE. Valladolid, 21-24 marzo 1996*. Valladolid [en prensa]

MARTÍN-BARBERO, J. 1987. *De los medios a las mediaciones*. México: Gili.

MARTÍNEZ, Rosa. 1991. "Institucions públiques i música". *Quadern de El País* 25.7.91:4

McCLARY, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

McROBBIE, Angela. 1980. "Settling Accounts with Subcultures. A Feminist Critique". In: Simon Frith i Andrew Goodwin (eds.) *On Record. Rock, Pop and the written world*. New York: Pantheon Books. 1990 : 66-80

MERRIAM, Alan P. 1964. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

*METALLICA ROCK SCORE*. 1993. London: Wise Publications.

MIDDLETON, Richard i HORN, David. 1981. "Preface". *Popular Music* (1): 1-2.

MIDDLETON, Richard. 1981. "Editor's introduction to Volume 1". *Popular Music* (1): 3-7.

MIDDLETON, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

MIDDLETON, Richard. 1994. "Editor's Introduction". *Popular Music* 13(2): v-vii. Milton Keynes: Open University Press.

MILLER, Dale Susan. 1988. "Youth, Popular Music, and Cultural Controversy: the Case of Heavy Metal". Tesi de Doctorat, University of Texas (Austin, EEUU)

MOYA, Ignasi. 1994. "Cuarenta años de rock". *La Vanguardia Magazine* 3.7.94: 14-56

MUNIESA, Manolo. 1993. *Historia del heavy metal*. Madrid: VOSA.

NATTIEZ, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d'Éditions.

NETTL, Bruno. 1972. "Persian popular music in 1969", *Ethnomusicology* 16 (2): 218-239



- PÀMIES, Sergi. 1995. "Mitografía". *El País de las Tentaciones* 12.5.95: 2
- PAYNE, Michael. 1996. "Cultural Studies". In: Michael Payne (ed.) *A Dictionary of Cultural and Critical Theory*. Oxford: Blackwell.
- PELINSKI, Ramón. 1995. "Relaciones entre teoría y método en etnomusicología: los modelos de J.Blacking y S.Arom. *TRANS. Revista transcultural de música* (1) [<http://www.uji.es/trans>]
- PIONEER. 1991. *Preferencias, aficiones y cultura musical de los españoles*. Barcelona: Ikonos.
- POLKINGHORNE, Donald. 1983. *Methodology for the Human Sciences*. Albany: State University of New York Press.
- PULIDO, Carlos. 1990. "Gra Fort: tractores, patatas y guitarras". *Full Metal* (11): 14-15
- RABINOW, Paul. 1991. "Las representaciones son hechos sociales: modernidad y postmodernidad en la antropología". A: James Clifford i George E. Marcus, *Retóricas de la antropología*. Madrid: Júcar. 1991
- ROSSI, Ino i O'HIGGINS, Edward. 1981. *Teorías de la cultura y métodos antropológicos*. Barcelona: Anagrama.
- RUSSELL. 1988. *Mephistopheles: The Devil in the Modern World*. Ithaca: Cornell University Press.
- SARKISSIAN, Margaret. 1992. "Gender and Music". A: Helen Myers (Ed.) *Ethnomusicology. An Introduction*. London: Macmillan Press. 1992: 337-348
- SATUÉ, Francisco J. 1992. *Heavy Metal*. Madrid: Cátedra.

SHEPHERD, John. 1994. "Music, Culture and Interdisciplinarity: Reflections on Relationships". *Popular Music* 13(2): 127-141

SINGLA, Joan. 1993. "Críticas". *Metal Hammer* (63): 58-61

STRAW, Will. 1984. "Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal". *Canadian University Music Review* (5): 104-122

STRAW, Will. 1991. "Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music". *Cultural Studies* 5(3): 368-388

TAGG, Philip. 1979. *Kojak. 50 Seconds of Television Music*. Göteborg: Musikvetenskapliga Institutionen.

TAGG, Philip. 1982. "Analysing popular music: theory, method and practice", *Popular Music* (2): 37-67

TAGG, Philip. 1994. "From refrain to rave: the decline of figure and the rise of ground". *Popular Music* 13(2): 209-222

TULLIO-ALTÁN, Carlo. 1986. *Antropologia funzionale*. Milano: Bompiani

VEGA, Carlos. 1966. "Mesomusic: an essay on the music of the masses", *Ethnomusicology* 10 (1): 1-17

VEGA, Carlos. 1979. "Mesomusica. Un ensayo sobre la música de todos". *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* 3(3): 4-16

VILA, Pablo. 1995. "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones" [manuscrito]

WALLIS, Roger i MALM, Krister. 1984a. *Big Sounds for Small Peoples: The Music Industry in Small Countries*. New York: Pendragon.

WALLIS, Roger i MALM, Krister. 1984b. "Patterns of Change". A: Simon Frith i Andrew Goodwin, eds. *On Record*. New York: Pantheon Books. 1990: 160-180

WALSER, Robert. 1989. "Bon Jovi's Alloy. Discursive Fusion in Top 40 Pop Music", *Onetwothreefour: A Rock'n'Roll Quaterly* (7): 7-19

WALSER, Robert. 1992. "Eruptions: heavy metal appropriations of classical virtuosity". *Popular Music* 11(3): 263-308

WALSER, Robert. 1993a. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: Wesleyan University Press.

WALSER, Robert. 1993b. "Professing Censorship: Academic Attack On Heavy Metal", *Journal of Popular Music Studies* (5): 68-78

WEINSTEIN, Deena. 1991. *Heavy Metal. A Cultural Sociology*. New York: Lexington Books

WICKE, Peter. 1990 *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: Cambridge University Press [ed. original: 1987]



## DISCOGRAFIA:

- Accept *Restless & Wild*, PDI, 1982
- Accept *Breaker*<sup>1</sup>
- AC/DC *Power Age*, Atlantic Records, 1978
- AC/DC *Highway to Hell*, 1979
- AC/DC *For those about to Rock*, Atlantic Records, 1981
- AC/DC *Flick of the Switch*, Atlantic Records, 1983
- Aerosmith *Livin'on the Edge*, BMG, 1993
- Anthrax *Attack of the Killer B's*, Island Records, 1989
- Aspid *Imágenes de dolor*, SMD Records, 1994
- Barricada *Los Singles (1983-1996)*, PolyGram Ibérica, 1995
- Barón Rojo *Volumen Brutal*
- Black Sabbath *Sabbath bloody Sabbath*, Creative Sounds Ltd.
- Bon Jovi *Cross Road*, PolyGram, 1986
- Bon Jovi *New Jersey*, Mercury, 1988
- Capdetrons *Investint el silenci*, Urantia Records, 1992
- Death... Is just the beginning* (disc col·lectiu), Nuclear Blast Records, 1990
- DeKalle *La calle del vicio*, Justine Records, 1990

---

<sup>1</sup> Els àlbums dels quals no consta ni el segell discogràfic ni la data d'edició procedeixen de còpies facilitades per seguidors.

- DeKalle      *San Fermín*, Praktik, 1992
- Deep Purple    *Made in Japan*, EMI, 1972
- Deep Purple    *Stormbringer*, EMI/Odeon, 1974
- Deep Purple    *Made in Europe*, EMI/Odeon, 1976
- Deep Purple    *Powerhouse*, EMI/Odeon, 1977
- Def Leppard    *Adrenalize*, Phonogram, 1992
- Dio             *Strange Highways*, Phonogram Ltd., 1993
- Dokken         *Beast from the East*, Elektra, 1988
- Doomsday      *Cultures*, Gore Records, 1994
- Doomsday      *Rehearsal* (demo), 1996
- Esan Ozenki 1991-1994* (disc col·lectiu), Esan Ozenki, 1994
- Europe         *Europe*, CBS, 1989
- Faith No More    *Angel Dust*, Slash Records
- Fantástico Hombre Bala    *Tierra de cerdos*, EMI, 1994
- Fear Factory    *Godhead*
- Gra Fort        *Pinten bastos*, Urantia Records, 1994
- Guns'n'Roses    *Appetite for Destruction*, Geffen Records, 1987
- Guns'n'Roses    *The Spaghetti Incident?*, Geffen Records, 1993
- Helloween      *Live in the U.K.*, EMI, 1989
- Iron Maiden    *Iron Maiden*, 1980
- Iron Maiden    *The Number of the Best*, EMI, 1982
- Judas Priest    *Metal Works 1973-1993*, CBS/Sony, 1993

- Judas Priest *British Steel*, Columbia, 1980
- Led Zeppelin *Led Zeppelin II*, Atlantic Records, 1969
- Lefío *Corre, corre*, Serdisco, 1982
- Lefío *Indirecto*, Serdisco, 1989
- Los Suaves *Esta vida me va a matar*, Edigal, 1989
- Los Suaves *Maldita sea mi suerte*, Edigal, 1991
- Megadeth *Rusted Pieces (video)*, EMI-PMI, 1991
- Metallica *Kill 'Em All*, PolyGram Iberica, 1983
- Metallica *Ride the Lightning*, Phonogram, 1984
- Metallica *Master of Puppets*, Musica for Nations, 1988
- Metallica *Two of One (video)*, PolyGram Video, 1989
- Mötley Crüe *Theatre of Pain*, Elektra, 1985
- Motörhead *Ace of Spades*, WGAF, 1993
- Napalm Death, *Harmony Corruption*
- Obus *Poderoso como el trueno*
- Obus *Prepárate*
- Ozzy Osbourne *Just Say Ozzy*, CBS, 1990
- Phantom Blue *Phantom Blue*, Shrapnel Records, 1989
- Poison *Look What the Cat Dragged In*, Enigma, 1986
- Poison *Flesh & Blood*, Enigma, 1990
- Psyco (demo), 1994-1995
- Rainbow *Rising*, Oyster, 1976

## Discografia

---

- Rush            *Rush*, PolyGram, 1974
- Sangtraït        *Sangtraït al Palau Sant Jordi* (vídeo), PICAP, 1992
- Saxon            *Power & the Glory*
- Scorpions        *Tokio Tapes*, RCA Records, 1978
- Scorpions        *Blackout [Ceguera temporal]*, 1982
- Scorpions        *Lonesome Crow*, PDI, 1986
- Sepultura        *Chaos A.D.*, Roadrunner, 1993
- Sepultura        *Roots*, 1996
- Shout            *In Your Face*, Music for Nations, 1989
- Slayer            *Live Undead*, Metal Blade Records, 1984
- Su Ta Gar        *Munstro Hilak*, Esan Ozenki, 1993
- The Cult         *Electric*, Virgin, 1987
- The del Hoyo     *The Hole World*, Polar Records, 1990
- Twisted Sister , *Under the Blade*, Roadrunner, 1982
- Twisted Sister   *Come out and Play*, WEA, 1985
- Twisted Sister   *Stay Hungry*
- Van Halen        *1984*, Warner Music, 1983
- Van Halen        *Live: Right here, right now!*, Warner Music, 1993
- Venom            *Tear Your Soul Apart*, Under One Flag, 1990
- Whitesnake      *Ready an' Willing*, EMI, 1980
- Whitesnake      *Saints and Sinners*, EMI/Odeon, 1982
- Yngwie Malmsteen *Fire & Ice*, Elektra, 1992



## APÈNDIX 1:

### RELACIÓ D'ENTREVISTES CITADES

CODI	DATA	IMPLICACIÓ	NOMS
II.1/2	5/3/92	seguidors	Francesc, Guillermo, Toni
VI.2/2	4/5/92	seguidor	Álex
II.3/2	6/8/92	seguidors	Carne, Jordi
II.4/2	8/8/92	seguidor	Francesc
II.5/3	28/1/93	seguidor	Jordi
VI.6/3	5/3/93	seguidor	Jordi
II.7/3	16/3/93	seguidors	Pepe, B.B.
II.8/3	22/3/93	seguidors	Jaume, Pepe
VI.9/3	1/4/93	músic, professor	Xavi
III.10/3	19/4/93	treballador botiga discs	Beli
I.11/3	4/5/93	seguidora	Celia
II.12/3	20/5/93	músic	Javi
II.13/4	3/1/94	músic	Emili
II.14/4	7/5/94	músics	Jesús, Nikke, Joan
V.16/4	5/8/94	músics	Carni, Charli, Toni, Pep
II.17/4	29/6/93	seguidor	Agustín
II.18/4	1/7/93	seguidor	Roberto
V.19/4	31/10/94	ràdio	Josep M <sup>a</sup>

II.20/4	2/11/94	músic	<i>Obi</i>
V.21/4	11/11/94	ràdio	Josep M <sup>a</sup>
II.22/4	11/11/94	seguidor	Marc
VI.23/4	18/11/94	encarregat botiga de discs	Carles
II.25/5	1/7/95	músic	Yan
II.27/5	29/9/95	seguidor	Josep
V.28/5	26/10/95	seguidor	José
II.30/6	10/2/96	seguidor	Javi
VI.34/6	6/9/96	seguidora, premsa	Rosa
II.35/6	10/9/96	seguidora, premsa	Pilar
VI.36/6	20/9/96	promotora	Marc
VI.37/6	25/9/96	músic	Marc
VI.38/6	1/10/96	redactor televisió	Jordi
VI.39/6	3/10/96	músics	<b>Doomsday</b>
VI.40/6	7/10/96	músic	Alberto
VI.41/6	1/10/96	assessor de grups	Jordi
VI.42/6	3/10/96	músics	David, Albert
VI.43/6	3/10/96	músic	Christian

## APÈNDIX 2:

### *QÜESTIONARI SOBRE MÚSICA HEAVY*

Aquest qüestionari forma part d'un treball que estem fent sobre música heavy a la Universitat de Barcelona. Si t'agrada aquesta música i l'escoltes habitualment, agrairem molt la teva opinió.

Des de quan escoltes heavy metal? Fa \_\_\_\_\_ anys

Quantes hores al dia n'escoltes? (marca només una xifra)

0 1 2 3 4 5 6 7 8 +

Quantes hores al dia escoltes altres músiques?

0 1 2 3 4 5 6 7 8 +

Quins són els tres grups que més t'agraden?

\_\_\_\_\_

Quants discs o cassetes de heavy vas comprar el mes passat?

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 +

A quines botigues compres normalment els discs?

\_\_\_\_\_

A quins bars acostumes a anar els caps de setmana?

\_\_\_\_\_

A quants concerts de heavy has anat aquest any? \_\_\_\_\_

T'agraden altres tipus de música? Quins? \_\_\_\_\_

Què compres habitualment? LP / cassettes / CD / vídeos musicals

A la majoria dels teus amics/gues també els agrada la música heavy? \_\_\_\_\_

Què escoltes més, la ràdio o discos? \_\_\_\_\_

Toques algun instrument? \_\_\_\_\_ Quin? \_\_\_\_\_

Has format part d'algun grup musical? \_\_\_\_\_

Com valoraries els següents elements dins el heavy metal?:

(no gens importants) -----> (molt importants)

# solos de guitarra	1	2	3	4	5
# la distorsió	1	2	3	4	5
# lletres de les cançons	1	2	3	4	5
# potència de bateria i baix	1	2	3	4	5
# el cantant	1	2	3	4	5
# la velocitat	1	2	3	4	5
# els concerts en directe	1	2	3	4	5

És important que s'entenguin les lletres de les cançons? \_\_\_\_\_

De les afirmacions que hi ha a continuació, amb quines estàs d'acord (possa-hi una S) i amb quines no (possa-hi una N)?

- El heavy és la música més potent, transmet molta energia.
- És una música intensa; t'allibera de l'estress i altres neures.
- Els solos de guitarra són genials; cal dominar molt per tocar heavy metal
- Hi ha molts tipus de heavy metal
- El heavy no està pensat per ballar
- No tenen perquè agradar-te tots els tipus de heavy
- Les balades heavies estan pensades per a noies adolescents
- Les balades poden tenir tanta força com qualsevol tema potent
- El heavy s'ha de cantar en anglès
- El trash, el gothic, el death... no son heavy
- En el heavy els elements fantàstics són molt importants
- El heavy en castellà no sona bé
- El heavy en català no sona bé
- Un heavy és una persona a la qual li agrada la música heavy
- Un heavy és una persona que es vesteix i actúa com els membres dels grups de música heavy
- Un heavy és una persona que inverteix molts diners en comprar discs i entrades per a concerts de heavy
- Un heavy és una persona que coneix molt bé la música heavy i la seva història

Com definiries el heavy metal? Marca amb una S els grups que pensis que el defineixen millor i amb una N els grups que no consideris heavies. Si no coneixes algun dels grups, ratlla'l.

AC/DC	Aerosmith	Twisted Sister
Kiss	Iron Maiden	Judas Priest
Bon Jovi	De Kalle	Frank Zappa
Yngwie Malmsteen	Joe Satriani	Sangtraït
Megadeth	Pantera	Barricada
Led Zeppelin	Mötley Crüe	Ozzy Osbourne
Metallica	Rush	Héroes del Silencio
The Who	Poison	Van Halen
Barón Rojo	Faith No More	ZZ Top
Deep Purple	Queen	Black Sabbath

Creus que al heavy hi ha espai per a les dones? \_\_\_\_\_

Perquè diries que hi ha tants pocs grups i intèrprets femenins?

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

Llegeixes alguna revista musical? mai / ocasionalment / sovint  
Quines? \_\_\_\_\_

Quants anys tens? \_\_\_\_\_ Ets home o dona? \_\_\_\_\_  
Quins estudis tens? \_\_\_\_\_

Treballes actualment? \_\_\_\_\_ Quina feina fas? \_\_\_\_\_

Els teus pares treballen (contesta si ets menor d'edat)? \_\_\_\_\_ Quina feina fan?  
\_\_\_\_\_

Si tens coses a dir sobre el tema i vols explicar-les, deixa el teu nom i el teu número de telèfon: \_\_\_\_\_

**GRÀCIES PER LA TEVA COL·LABORACIÓ**



## APÈNDIX 3:

### LLISTAT D'EXEMPLES MUSICALS (CASSETTE)

#### CARA A

- **Led Zeppelin** "Stairway to heaven"
- **Deep Purple** "Smoke on the water"
- **Black Sabbath** "Sabbath, bloody Sabbath"
- **Judas Priest** "Breaking the Law"
- **AC/DC** "Highway to hell"
- **Iron Maiden** "The number of the best"
- **Metallica** "Jump in the fire"
- **Gun n'Roses** "Welcome to the jungle"
- **Motörhead** "No class"
- **Aerosmith** "Walk this way"

#### CARA B

- **Sepultura** "Baramahatta"
- **Sepultura** "Biotech is Godzilla"
- **Slayer** "The Antichrist"
- **Fear Factory** "Demmanufacture"

#### *Grups espanyols:*

- **Leño** "El tren"
- **Barón Rojo** "Resistiré"
- **Los Suaves** "Esta vida me va a matar"
- **Aspid** "Imágenes de dolor"
- **Capdetrons** "Capdetrons"
- **Psyco** "Odio"
- **Doomsday** "Defiled"

## Agraïments

Al llarg de cinc anys de treballar en una tesi doctoral se t'acumulen massa noms al capítol d'agraïments: companys que han hagut de suportar els dies de dubtes existencials i epistemològics, professors que t'han donat l'empenta justa quan has embarrancat, familiars resignats que t'han vist començar amb la transcripció d'un manuscrit medieval i acabar amb una tesi sobre el *heavy metal*, fans i músics que no poden creure una musicologia que no parli mai de rock... Enumerar-los a tots sense que els agraïments sincers acabin semblant tòpics no és fàcil.

Sé que donar les gràcies al director de la tesi és una nota de mal gust (Umberto Eco *dixit*), però el suport i el mestratge d'en Josep Martí és un luxe que no puc deixar de reconèixer. Altres professors que han contribuït decisivament a que aquesta tesi sigui avui una realitat són: Ramón Pelinski, el qual m'obrí les portes de la Universitat de Montréal; Xosé Aviñoa, per la seva virtut de fer planers els inexorables camins de la burocràcia universitària; Manuel Mandianes, per les lectures recomenades; i Robert Walser, el qual ha seguit amb admirable senzillesa i respecte el treball que anava fent.

No puc deixar d'esmentar els companys que han anat passant per la secció d'Etnomusicologia del CSIC, amb els quals he compartit maldecaps, idees i projectes de futur, ni els membres llatinoamericans del IASPM, entestats en que la música popular



i la musicologia deixin de ser dues realitats separades a aquesta banda de l'Atlàntic. I tanta altra gent la qual, en un moment o altre, ha aportat material i idees per a la tesi: la Cris pel seguiment de la premsa i per explotar els seus amics *heavies* i *no-heavies*; el Jaume per deixar-se portar estoicament a un concert; el César pels primers llibres de musicologia; el Lluís per l'auxili informàtic als desamparats éssers de lletres, al Jordi per ser-hi a l'inici, o a la Pilar per donar-me una empenta definitiva al final.

No puc acabar sense deixar constància de la col·laboració desinteressada de tots els fans, músics i mediadors que han compartit amb mi els seus coneixements, les seves experiències i la seva passió per la música. Han estat massa persones per enumerar-les en una sola pàgina, però vull agrair-los des d'aquí el respecte i l'interès que en tot moment han mostrat per aquest treball. Gràcies a tots.

**La realització d'aquesta tesi ha estat possible gràcies a una beca de Formació d'Investigadors atorgada per la Generalitat de Catalunya i a una beca pre-doctoral de la Fundació Jaume Bofill.**