

## Narrativa audiovisual y construcciones de género en el metal extremo: “Salvation” (Death&Legacy) y “Gateless Call” (Abisme)

CLARA PERTIERRA SÁNCHEZ

2020. *Cuadernos de Etnomusicología* N°15(1)

Palabras clave: Identidad de género, metal extremo, videoclip, estudios de género.

Keywords: *Gender identity, extreme metal, music video, gender studies.*

Cita recomendada:

Pertierra, Clara. 2020. “Narrativa audiovisual y construcciones de género en el metal extremo: “Salvation” (Death&Legacy) y “Gateless Call” (Abisme)”. *Cuadernos de Etnomusicología*. N°15(1). <URL> (Fecha de consulta dd/mm/aa)



Esta obra está sujeta a la licencia de Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 España de Creative Commons. Puede copiarla, distribuirla y comunicarla públicamente siempre que cite su autor y la revista que lo publica (*Cuadernos de Etnomusicología*), agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: [www.sibetrans.com/etno/](http://www.sibetrans.com/etno/). No la utilice para fines comerciales y no haga con ella obra derivada. La licencia completa se puede consultar en: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es\\_ES](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es_ES)

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

## NARRATIVA AUDIOVISUAL Y CONSTRUCCIONES DE GÉNERO EN EL METAL EXTREMO: “SALVATION” (DEATH&LEGACY) Y “GATELESS CALL” (ABISME)

Clara Pertierra Sánchez

Universidad Complutense de Madrid

### Resumen

Este artículo presenta un estudio de las construcciones y negociaciones respecto a la identidad de género insertas en los videoclips de dos grupos de metal extremo español. A través de un análisis profundo de la semiótica audiovisual de los casos de estudio y su relación con un marco teórico cuya base principal son los estudios de género en las músicas populares, se pretende mostrar cómo los videoclips, además de productos culturales de promoción y publicitación de las diferentes propuestas musicales, son un medio de transmisión de significados identitarios. Del mismo modo, este trabajo busca observar cómo las negociaciones respecto a género y poder se han desarrollado al mismo tiempo que la escena del metal español hasta alcanzar una alta complejidad, reflejo de una cultura cambiante en la que se insertan múltiples conflictos sociales y culturales

**Palabras clave:** Identidad de género, metal extremo, videoclip, estudios de género.

### Abstract

This article conducts a research on the constructions and negotiations of gender identity present in the music videos of two extreme metal Spanish bands. The main goal is to show, through a close analysis of the study cases' audiovisual semiotics and its connection to a theoretical framework based on gender and popular music studies, how music videos are not only cultural products of promotion and advertisement, but also a way of transmitting the identity meanings through the musical discourse. Likewise, this article aims to observe how negotiations on gender and power have developed at the same time that the Spanish metal scene, up to achieve a great complexity that reflects a changing culture in which multiple social and cultural conflicts are inserted.

**Keywords:** gender identity, extreme metal, music video, gender studies.

## Introducción

La escena del metal extremo en España ha experimentado una ampliación y diversificación de sus discursos y prácticas en los últimos años, caracterizada por la aparición de dos procesos paralelos: uno de globalización en cuanto a los medios de producción y difusión, representado por la veloz adaptación a las nuevas formas de comunicación de masas que utilizan las músicas populares para su circulación; y un crecimiento exponencial de la importancia de las escenas locales, cuyos grupos establecen propuestas diversas y particulares, reflejo de la complejidad creciente de los elementos identitarios que presenta la cultura de este género musical. El formato del videoclip es uno de los principales medios por el que los grupos de metal extremo español difunden sus nuevas creaciones, considerándose por tanto la forma más rápida y eficaz de crear un espacio propio en la actualidad musical. Pero, además de un método publicitario y promocional, es una herramienta de intercambio de valores identitarios entre músicos y audiencias: a través de este formato se transmiten elementos discursivos que engloban conflictos sociales y culturales presentes en esta comunidad.

Este artículo se centra en mostrar cómo utilizan estos grupos las herramientas audiovisuales para construir, perpetuar y transformar roles y estereotipos asociados a la identidad de género; en definitiva, cómo se construye esta identidad en productos que reflejan la actualidad de una escena diversa y compleja, propia de una cultura en la que se gestionan y negocian conflictos socioculturales y cuestionamientos profundos que han sufrido importantes cambios y variaciones en las últimas décadas. Para ello, se establece un marco teórico con tres ejes, siendo el principal la musicología feminista y los estudios de género aplicados al ámbito de las músicas populares, pero también el estudio semiótico del videoclip y los trabajos sobre la escena del heavy metal. Esto sirve de base para el análisis profundo e interdisciplinar de las características semióticas musicales y visuales de los dos casos de estudio: dos videoclips, estrenados en YouTube en marzo de 2020 por grupos de proyección nacional que pueden categorizarse dentro del subgénero del death metal. Estos son “Salvation”, de la agrupación Death&Legacy, y “Gateless Call”, de Abisme.

## **Música, imagen e identidad de género: la musicología feminista como hilo conductor de la investigación**

En las últimas décadas, el interés por enfocar desde la óptica de la teoría feminista todo tipo de objetos de estudio ha llegado también al campo de la investigación sobre músicas populares. Sin embargo, para comprender la relación entre estas dos disciplinas es crucial relacionarlas con el marco teórico de la “nueva musicología” (Viñuela y Viñuela 2008: 295), surgida en el ámbito académico anglosajón, cuyo precepto fundamental es considerar que la música no puede ser autónoma de la realidad en la que existe (Cook 1998: 145): se trata de un discurso, y como tal, está inserta en un contexto sociocultural que la impregna de las significaciones perpetuadas y naturalizadas en su desarrollo. Esta base teórica es fundamental para llevar a cabo el análisis que se presenta en este artículo; para comprender qué estereotipos y roles asociados a la identidad de género existen en las músicas populares es necesario entender la propia música como una práctica discursiva, creada y recibida por personas cuya realidad político-social, cultural, identitaria y sexual afecta irremediablemente a lo que componen y escuchan. En este sentido, Lucy Green explica, en su trabajo que las convenciones de género en la música se han naturalizado de tal modo que “escuchamos a través de ellas” (Viñuela y Viñuela 2008: 297). Solo entendiendo la música como un discurso, casi como un verbo (*musicising*, concepto creado por Small en 1995), podemos implicar en su estudio todo su contexto y reconocer la presencia de estos estereotipos de género.

El formato del videoclip ha sido muy tratado en las investigaciones más recientes sobre músicas populares, convirtiéndose en una rama de estudio con entidad propia (Viñuela 2011: 283). Al tratarse de un producto audiovisual tiene características muy complejas, ya que presenta tres herramientas narrativas simultáneas (música, imagen y palabra), que establecen una compleja transmisión jerarquizada de los elementos significativos del discurso. En este sentido, Carol Vernallis (2013: 209) expone las tres relaciones que, según Nicholas Cook, se establecen entre ellos: complementariedad (uno o varios lenguajes sacan a la luz y refuerzan a los otros); conformidad (las significaciones coinciden o se replican); y contraste (los lenguajes se

contraponen o difieren en su significado). Vernallis lo considera una especie de relación de pareja (2013: 210), una constante negociación en la que intervienen la dominancia y la sumisión, la pasividad y la agresión, la complementariedad y la subordinación. Esta metáfora, aunque tomada con muchas reservas, nos sirve para extrapolar esta jerarquización a la construcción de las identidades de género.

Uno de los pilares fundamentales para este tipo de análisis es el estudio realizado por Lisa Lewis en 1990 acerca de las nuevas articulaciones identitarias que surgieron en los videoclips presentados en la MTV. Lewis entiende la creación de esta plataforma televisiva en los años 80 como un punto de inflexión tanto en la recepción de la música popular por parte de las mujeres (ya que se transmitía directamente al ámbito doméstico), como en la utilización de este medio por parte de las artistas para subvertir ciertos estereotipos de género. De esta manera, establece dos conceptos fundamentales para el análisis de los videoclips (Viñuela y Viñuela 2008: 314): por un lado, los “signos de acceso”, la apropiación de las mujeres de espacios y actividades estereotípicamente asociados a los hombres, y, por otro, los “signos de descubrimiento”, la presentación en los videoclips de actividades asociadas exclusivamente a las mujeres como herramienta reivindicativa de una identidad comunitaria diferenciada. Este análisis se puede aplicar no solo a las mujeres intérpretes que intervienen en los videoclips como protagonistas de su propio producto, el centro principal del trabajo de Lewis, sino también a la observación de la representación de la mujer como elemento narrativo audiovisual.

Una dicotomía similar puede seguirse respecto al estudio del gesto audiovisual, entendido como “el resultado de la interacción entre el movimiento del personaje y la cámara en el espacio, de la banda sonora y de la edición” (Viñuela 2011: 284). Al profundizar en el análisis de todos los elementos que conforman este gesto y enfocarlo desde la perspectiva de la musicología feminista, es posible observar cómo se construye un discurso en relación a los roles de las identidades de género. Como explica Viñuela en su artículo (2011: 287), no solo el propio movimiento gestual y corporal de las mujeres que aparecen en el vídeo son elementos a tener en cuenta en la articulación de

estos discursos, también la cámara, entendida como la mirada del espectador, es otra herramienta que se utiliza activamente para perpetuar o transformar las significaciones de género (Mulvey 1975). Para tratar de comprender y analizar en profundidad todas estas capas de comunicación identitaria que se construyen a través del formato audiovisual del videoclip es necesario, por tanto, tener en cuenta esta perspectiva de género, además de realizar un análisis que englobe simultáneamente los diferentes elementos que intervienen en la creación del gesto. Sin embargo, la investigación sería incompleta si no situamos el discurso en su contexto: el metal extremo como género musical.

### **“Cuando el metal te encuentra, te da un lugar en el mundo”<sup>1</sup>: el estudio del heavy metal en la “nueva musicología”**

Desde la década de 1990 la investigación sobre el heavy metal se ha convertido en una vertiente propia de los estudios sobre músicas populares. Sin embargo, los trabajos sobre esta escena proceden mayoritariamente del ámbito anglosajón, con un corpus de investigaciones amplio, mientras que el estudio sobre el desarrollo del género musical en España y el análisis de su producción y circulación se limita a investigaciones algo más aisladas.

El primer volumen dedicado en exclusiva al heavy metal, y que hasta nuestros días permanece como piedra angular de todos los estudios, es el libro de Robert Walser *Running with the devil. Power, Gender and Madness in heavy metal music* (1993). Su importancia para este artículo es doble: no solo constituye la primera monografía dedicada al análisis de las características que identifican al heavy metal como género musical y como comunidad cultural formada por intérpretes, productores, y audiencias, sino que, además, en este libro Walser dedica un capítulo entero al análisis de las identidades de género que se articulan en torno a esta música y sus audiencias. Sus ideas, sin embargo, están más orientadas a la construcción de la masculinidad, ya que Walser considera que el discurso y la tradición musical del heavy metal están dominados mayoritariamente por hombres, lo cual es lógico de acuerdo al

---

<sup>1</sup> Palabras de Andrew O'Neill, autor de *La Historia del Heavy Metal*, en una entrevista: Paratcha Sanz, Diego. 18 abril, 2018. “Andrew O'Neill: ‘Cuando el metal te encuentra, te da un lugar en el mundo’” [en línea]. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/musica/entrevista-andrew-oneill-historia-heavy-metal-libro-cuando-metal-encuentra-lugar-mundo> [Consulta 3 de abril de 2020]

momento histórico en el que desarrolla su trabajo. A pesar de que dedica poco espacio a analizar cómo se construye la identidad de género en las mujeres protagonistas de la escena (tanto en la audiencia como en las pocas intérpretes que pudiera haber en el momento), las reflexiones que plantea pueden ser extrapoladas a la situación actual. Este proceso no solo ayudará a observar su perpetuación, sino que también puede ser útil para revisar las concepciones establecidas en torno al análisis de una identidad de género que ya no se inserta en el mismo contexto, sino que circula en una escena más diversificada, compleja y globalizada. Los casos de estudio demostrarán cómo algunas ideas expuestas en el trabajo de Walser pueden continuar vigentes, pero también cómo han sufrido transformaciones y manipulaciones discursivas.

En este libro, así como en todos los trabajos aplicados a la escena del heavy metal, los musicólogos y musicólogas coinciden en una misma valoración general: el desarrollo histórico demuestra que las características identitarias y estéticas de este género son de las más complejas entre las músicas populares. Así, Silvia Martínez García, una de las pioneras y referentes en el estudio de la escena nacional, establece en su trabajo una serie de puntos a considerar cuando tratamos de definir el heavy metal como objeto de estudio (1997: 246): la extrema imprecisión del término, debido a la gran diversificación de estilos musicales o subgéneros que presenta, y la compleja realidad de todos los circuitos locales y noveles. Por tanto, el término heavy metal debe ser tomado con mucha precaución, ya que como demuestra esta autora en su estudio etnográfico, hay profundas discusiones internas entre audiencias y músicos respecto a los límites temporales y estilísticos del género. Para tratar de determinar unas líneas constantes dentro de esta enorme diversidad, Martínez propone la creación de un “tipo ideal” en el lenguaje del heavy metal (1997: 248), una serie de patrones característicos que funcionan como aglutinadores del discurso musical y sobre los que todos los agentes implicados en la escena crean un consenso estético identitario. Esta serie de elementos se describirán en el siguiente apartado y servirán de guía para el análisis de los casos de estudio.

El debate en torno a “qué es el heavy metal” sigue presente hoy en día, tanto en el entorno musicológico como en la propia escena. Como explica Fernando



Galicia en su reciente tesis, “no hay una definición concreta y categórica de heavy metal que permita analizarlo de un modo estable” (2016: 290). Es por esta razón que muchos investigadores aluden al término metal como más representativo de toda esta diversidad. Este género musical se ha insertado en los nuevos métodos de producción, circulación y recepción creados en la sociedad globalizada y polarizada en la que vivimos actualmente, todo ello sin perder un ápice de su complejidad identitaria. Las investigaciones creadas en relación a esta nueva escena han sabido adaptarse y observar estos cambios, analizándolos en profundidad. Muchos de estos estudios, además, contienen una perspectiva de género como resultado del desarrollo y expansión de la musicología feminista. Dentro de estas investigaciones sobresalen las que trabajan sobre la escena del metal extremo, una de las que más atención ha recibido, especialmente en el ámbito anglosajón.

Esta corriente, surgida en los años 90 como reivindicación de la autenticidad por parte de numerosos músicos y fans de la música metal que estaban descontentos con la popularidad alcanzada por las agrupaciones más “clásicas” en medios comerciales como la MTV (Kaiser 2016: 9), se diversifica en numerosas propuestas que exploran diferentes métodos de transgresión y cambio. De esta manera, dentro del metal extremo van surgiendo gran cantidad de subgéneros cuyos discursos musicales, defendidos por sus seguidores como reflejo de la verdadera autenticidad, desdibujan los límites de la propia escena. Este proceso, vigente hasta el día de hoy y crucial para comprender la construcción de identidades, ha quedado a menudo marginalizado por la notoriedad que alcanzan las manifestaciones más *mainstream* del género, como explica Kahn-Harris en su trabajo *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge* (2007: 9). En su tesis doctoral, sin embargo, Kaiser demuestra además cómo no solo el metal ha continuado desarrollándose y atrayendo a nuevas audiencias, sino que a pesar de los estereotipos negativos que ha atraído constantemente, cada subgénero de esta compleja red lleva “su propio conjunto de connotaciones, asunciones y estereotipos, formando una cultura musical rica en complejidades sociales” (2016: 11). Esta investigación está centrada en el estudio etnográfico de la escena, llevado a cabo por medio de entrevistas a mujeres que participan en ella como intérpretes, fans, agentes



musicales, etc. A través de sus reflexiones, Kaiser estudia en profundidad por qué el metal puede resultar atractivo para colectivos discriminados (no solo mujeres, sino también personas racializadas, de minorías étnicas y pertenecientes al colectivo LGBTQ) y cómo lidian ellas con los numerosos roles patriarcales y hegemónicos que siguen presentes en buena parte de esta cultura. Esta investigadora propone una tesis crucial, que aparece transversalmente en todos los estudios de género sobre el metal: el sentimiento colectivo de no pertenencia que crean estas comunidades, la asimilación cultural de un estatus social basado en la marginalidad y la sensación de encontrarse fuera del orden establecido, es precisamente lo que puede atraer a los colectivos familiarizados con esta situación. Especialmente aquellos que se sienten socialmente desempoderados pueden encontrar en este género musical “una sensación de fuerza, una oportunidad catártica, y un espacio para escapar de la realidad” (Kaiser 2016: 39). En palabras de Savigny y Sleight:

Quizás lo que diferencia al *heavy metal* como género musical, respecto a otros como el pop, por ejemplo, es su marginalidad en relación a lo *mainstream* y su capacidad de ser “político”. Esta marginalidad, por tanto, provee un espacio donde se puede representar el conflicto político, y donde los desafíos subversivos de los roles de género se hacen posibles (Butler 1990). En este contexto, los agentes pueden ser capaces de “representar” el género de formas diferentes a cómo les sería posible dentro de lo *mainstream* (2015: 345)<sup>2</sup>.

Este espacio que abre el metal, como apuntan estas musicólogas, puede hacer posible la experimentación sobre nuevas construcciones identitarias. La tesis de Kaiser es una exploración sobre las complejas relaciones que tienen lugar entre las numerosas personas de colectivos oprimidos y discriminados que se consideran parte de la cultura metal, y las negociaciones que establecen con ciertos estereotipos y roles negativos que aún recorren transversalmente su estética e identidad. Estas también aparecen en subgéneros como el death metal, que abarca los dos casos de estudio de este artículo.

---

<sup>2</sup> Traducción propia.

## **Death&Legacy y Abisme: nuevas dinámicas creadoras en los grupos locales de metal español. *Frontwomen*, características “tipo” y videoclips**

La mayor parte de los trabajos que estudian las características del heavy metal identifican una serie de elementos estéticos sonoros transversales, a los que llegan a través del análisis de una muestra representativa de grupos y obras y el estudio de su recepción (Martínez 1997), o la escucha controlada por parte de audiencias seleccionadas (Galicia 2016). Cualquiera que sea el método, todos los musicólogos coinciden en ciertos aspectos que son intrínsecos al discurso musical del metal y constituyen su código sonoro.

La primera y más importante característica es la potencia, entendida como poder y energía (Martínez 1997: 249). Esta se expresa a través de la utilización de un volumen sonoro extremo, no solo en su condición física sino en la construcción de una alta intensidad (Walser 1993: 45). Para ello se utilizan los siguientes recursos sonoros: la creación de una base rítmica simple pero contundente, enfocada en la densidad y la velocidad, y la utilización de los *power chords*, estructuras armónicas propias del metal que le aportan su sonoridad característica<sup>3</sup>. Otra de las herramientas básicas en la expresión de esta potencia son los altos niveles de distorsión tímbrica, especialmente en las guitarras. La saturación sonora de los instrumentos eléctricos alcanza en el metal una importancia fundamental, ya que llevada a nuevas cotas y utilizada como recurso técnico y formal se convierte en un elemento diferenciador que representa el otro pilar estético del género: la transgresión (Galicia 2016: 300). Esta música busca la ruptura total con las convenciones sociales y morales: una transgresión discursiva, iconográfica, estética y sonora que a menudo se manifiesta a través de actitudes abiertamente violentas y escandalosas. Deben interpretarse no como una simple manifestación apologética, sino como una forma de provocación inconformista ante todo aquello que se considera socialmente “correcto” (Martínez 1997: 250). El último factor codificador del metal es el virtuosismo, que determina ciertas características formales. La importancia climática del “solo” de la guitarra, donde el virtuosismo técnico se despliega al máximo a través de la distorsión, la velocidad y otros elementos

---

<sup>3</sup> Acordes formados por el sonido simultáneo de una nota fundamental con su quinta (o cuarta) y octava. Se asocian a los registros graves de la guitarra en un timbre altamente distorsionado (Galicia, 2016: 301-302).

armónico-melódicos, provoca la estructuración de todas las demás secciones estróficas en torno a él (Galicia 2016: 377). Asimismo, establece la jerarquización instrumental entre la sección rítmica (bajo eléctrico y batería) y la melódica (guitarras y voz), que tiene un mayor protagonismo.

Los códigos sonoros del metal extremo presentan ciertos rasgos propios y diferenciadores (Schaap y Berkers 2014: 103): una menor focalización sobre el "solo" y la voz, enfatización del control técnico y ampliación de los límites sonoros en cuanto a la velocidad (alcanzando a menudo más de 200 pulsaciones por minuto) y los altos niveles de distorsión. Esto es especialmente evidente en la línea vocal, que en este subgénero se caracteriza por la utilización de la técnica de guturales o *death growl*, consistente en la articulación del sonido rasgado desde la garganta (similar a un gruñido), sin entonación melódica y con diferentes registros. Otras técnicas, de común aparición y similar resultado, son el *grunting* o el *screaming*. Este conjunto de herramientas aumenta enormemente el carácter transgresor de esta música, llevada a la expresión de lo extremo; también en el ámbito textual y visual: estos grupos hacen constantes referencias en sus letras a temáticas muy controvertidas, como el satanismo, ciertos rasgos oscuros de la personalidad humana (psicopatía, depresión, instintos asesinos o suicidas, etc.), así como una fuerte denuncia social y política. Estos temas a menudo se encuadran en escenarios iconográficos fantásticos que establecen nexos con esta oscuridad (ambientes apocalípticos, cementerios, manicomios, escenarios nocturnos o abandonados, etc.).

En esta compleja amalgama de características estéticas musicales se encuadran los productos culturales de los dos casos de estudio. El primero de ellos, la agrupación zamorana Death&Legacy, define su música bajo la etiqueta de metal melódico, pero su último trabajo explora sonidos mucho más extremos y próximos al death metal. Este grupo se formó en 2013 con la composición estándar (batería, dos guitarras, bajo y voz), pero destaca por la incorporación de una *frontwoman* este mismo año para la producción de su nuevo disco: *Inf3rno*. En él se incluye el *single* "Salvation", cuyo videoclip se analiza en este artículo. Cuentan con tres discos de producción internacional y con un representante oficial con el que han realizado giras nacionales y alguna

incursión en el panorama internacional<sup>4</sup>. Por otra parte, el grupo barcelonés Abisme sí identifica su música como death, pero también como black metal. Estas influencias internacionales resultan en unas características estéticas y sonoras bastante diferentes. Su formación también es estándar, están en activo desde el 2017 y su acción es más local: no cuentan con representante, sus conciertos se han realizado en un ámbito geográfico más cercano y acaban de presentar su primer disco completo de forma completamente autogestionada, desde la edición musical hasta la iconografía y la venta. En él se encuentra el single con el que han elaborado el videoclip de presentación, “Gateless Call”<sup>5</sup>.

Estos grupos comparten algunos rasgos muy evidentes. Ambos pertenecen al circuito local de la escena metal (aunque Death&Legacy cuenta con una mayor proyección) y utilizan el inglés para todos sus temas, lo que internacionaliza su discurso. Pero el rasgo más importante es el que concierne a sus vocalistas: ambas son mujeres, lo que permite introducir interesantes perspectivas de género en el análisis de los videoclips, al tiempo que se exponen estudios sobre las *frontwomen* en los grupos de death metal. Este fenómeno, creciente en los últimos años y con importantes referentes a nivel global, como Rachel van Mastrigt-Heyzer del grupo *Sinister* o Angela Gossow de *Arch Enemy* (Schaap y Berkers 2014: 104), ha recibido cierta atención en estudios académicos. Por último, es destacable señalar el último punto en común de estos dos videoclips: ambos están realizados por la misma productora, una empresa nacional con una gran actividad en la creación de vídeos para las agrupaciones locales<sup>6</sup>. Este hecho refleja la realidad más reciente de la industria audiovisual del videoclip que, como apunta Carol Vernallis (2013: 181) y explica Martínez-Lombó en su trabajo sobre el heavy metal asturiano (2015: 363), se enmarca en unas tendencias de producción muy diferentes: una democratización del sector marcada por el abaratamiento de costes, la aparición de pequeñas empresas que desplazan la hegemonía de las grandes productoras y una generalización del acceso a las últimas tendencias

<sup>4</sup> Toda la información se encuentra en su página web oficial, <https://deathandlegacy.com/> [Consulta 13 de abril de 2020].

<sup>5</sup> Difunden sus productos y conciertos a través de la plataforma BandCamp y las redes sociales: <https://abisme.bandcamp.com/releases> [Consulta 13 de abril de 2020].

<sup>6</sup> Se publicita enteramente a través de redes sociales, como Facebook: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008596578397> [Consulta 13 de abril de 2020].

tecnológicas. Esto, unido a la utilización de plataformas globales como YouTube, permite a los grupos locales crear, presentar y difundir productos originales y de calidad de un modo rápido y efectivo.

### **Análisis del videoclip del single “Salvation” de Death&Legacy<sup>7</sup>**

La estructura de “Salvation” está fuertemente vinculada al heavy metal más convencional, ya que se articula en unidades básicas de carácter estrófico (Galicia, 2016: 375): ABCDAB’C; siendo A la introducción o puente instrumental, B las estrofas, C el estribillo, y D la sección del "solo"<sup>8</sup>. Los recursos musicales se utilizan para construir una sensación de intensidad sonora extrema; esta puede realizarse a través de la velocidad, como ocurre en las secciones A y B, donde la base rítmica y las líneas de las guitarras tienen motivos rápidos realizados casi al unísono, o bien a través de la densidad, con secciones construidas sobre texturas verticales basadas en la presencia de *power chords* y figuraciones rítmicas más reducidas pero pesantes, gracias a la distorsión y al *sustain*. La sonoridad se mueve en ámbitos menores, predominantes en el heavy metal (Galicia, 2016: 334), con cierta inestabilidad en las secciones sin armonía vertical. Se pueden identificar dos centros tonales: Re menor como principal y Do menor en los estribillos. Esta dicotomía armónica, unida a la motívica y estructural, nos permite identificar en “Salvation” una separación entre la estética más próxima al death metal, y aquella cercana a géneros más melódicos. Esto es especialmente evidente si fijamos la atención en la parte vocal: a la voz principal, completamente basada en la técnica de guturales que realiza la *frontwoman*, se le añade una segunda línea en los estribillos, enteramente melódica y realizada por Isra Ramos (vocalista del grupo de heavy metal asturiano Avalanch). Además, la introducción de una segunda voz melódica masculina incorpora interesantes lecturas de género, como veremos.

<sup>7</sup> Death&Legacy Oficial. 11 marzo, 2020. *DEATH&LEGACY – Salvation (OFFICIAL MUSIC VIDEO)* [vídeo] [en línea].

[https://www.youtube.com/watch?v=4s01AyoV7qQ&list=PL614mvXKurqox4TjlvJZNzU71KpDBkYPD&index=88&has\\_verified=1](https://www.youtube.com/watch?v=4s01AyoV7qQ&list=PL614mvXKurqox4TjlvJZNzU71KpDBkYPD&index=88&has_verified=1) [Consulta: 17 de abril de 2020].

<sup>8</sup> Un análisis más completo y pormenorizado de los discursos musical y visual sobre el que baso todas las lecturas de esta sección se puede encontrar en el anexo I.

La temática, como se puede observar en la traducción del Anexo I, hace relación a la búsqueda de la salvación. En las propias palabras del grupo, “habla sobre los miedos internos y la liberación del alma”<sup>9</sup>, lo que se refleja directamente tanto en la música como en la imagen. El videoclip está realizado de manera que la acción se desarrolla fragmentariamente en torno a dos escenarios: uno centrado en la emulación interpretativa de concierto, dividido en secuencias de planos generales de los músicos (E1) y primeros planos de los vocalistas (E1’), y otro en que se desarrolla la acción narrativa (E2), núcleo del vídeo y de la significación metafórica del tema musical. El ritmo audiovisual se adecúa casi totalmente a la música, reforzando los recursos de intensidad y potencia al tiempo que establece diferentes funciones de los tres escenarios principales. En general, las secuencias en E1 se realizan sobre planos abiertos y cámaras muy dinámicas (con sacudidas, parpadeos y *flashes* provocados por el fondo de neón, y un encadenado rápido). Esto nos produce una sensación de velocidad vertiginosa e inestable, contrastada fuertemente con la mayor estabilidad que ofrecen los planos de los vocalistas y la narración de E2. En ellos, el espectador encuentra muchos más detalles, gracias a la disminución de la distancia (casi siempre son primeros planos), la reducción del movimiento de la cámara, y el uso de una iluminación mucho más estática. Será en estas secuencias sobre las que recaiga el peso de la transmisión de significado audiovisual.

En este sentido, los primeros planos de E1’ posicionan a la vocalista como foco principal del espectador. Este protagonismo, asociado a su papel principal de transmisora de un discurso estéticamente extremo, puede considerarse un “signo de acceso” (Lewis 1990), en tanto es una mujer quien se apropia completamente de un papel muy masculinizado y asociado a fuertes connotaciones de género. En este caso, el derribo de estas barreras comienza con la utilización de la técnica de guturales por parte de la vocalista, pero se completa con el gesto audiovisual que interpreta en estas secuencias. Así, desde su aparición anticipada en el final de la primera sección A, su gesto va a reforzar el carácter extremo e intenso de la música: muestra un control y

<sup>9</sup> En una entrevista a la vocalista y al guitarrista principal el día 3 de abril, en *RAFABASA.COM*. <https://www.rafabasa.com/2020/04/03/death-legacy-entrevista-con-hynphernia-y-jesus-camara/> [Consulta: 17 de abril de 2020].



determinación absolutos, con una mirada constante a la cámara/espectador (Mulvey 1975), acompañado de movimientos fuertes de brazos y manos, que golpean el aire y se contraen y aprietan en puños y garras. La intensificación del gesto, producida cuando la vocalista aparta la mirada de la cámara y se agarra el pelo con las manos en una demostración de ansiedad, tiene lugar en las secciones de transición hacia los estribillos, y en correspondencia verbo-visual (Viñuela 2011: 292) con frases especialmente intensas: “find a way out” (“buscar una salida”), justo antes de la extensión cromática de B2 en la primera estrofa: “it cut my veins” (“corta mis venas”), justo antes del segundo estribillo C.

Hasta ahora, todos los elementos del *display* (Green 2001) o exhibición de la cantante no se diferencian demasiado de los que desarrollan los hombres vocalistas del metal extremo, asociados a una posición de poder y control. Sin embargo, con la llegada del primer estribillo y la aparición de la segunda voz, la situación cambia: se crea una dicotomía entre la mujer como representante de la estética death metal y el hombre como protagonista de la parte melódica. Aunque inicialmente sus líneas vocales transcurren al unísono, el peso del discurso visual se traslada casi por completo al hombre (con correspondencias verbo-visuales como el gesto de cruz que realiza para “sacrifice”, “sacrificio”), y solo cuando señala a la cámara mientras vocaliza “to kill” (“matar”) se recuperan los primeros planos de la vocalista. Es ella quien finalmente se impondrá con una mirada fija a cámara y el alargamiento del gutural final. Pero el momento más claro de imposición del rol masculino sobre el femenino tiene lugar en el segundo estribillo C, en el momento climático de la canción que Walser llama punto de máxima transcendencia afectivo-sonora (1993: 121): el cambio de tonalidad de Do menor a Re menor, por la ascensión de un tono. Este punto, realizado además sobre la palabra “redención”, que tiene una gran importancia semiótica, recae totalmente bajo el control del hombre, a nivel musical con el alargamiento del Re en un registro técnicamente muy exigente, y visual con su primer plano realizando un gesto de transcendencia y fuerza, cerrar el puño mientras cierra los ojos. A partir de este momento ya no se nos muestra en primeros planos, pero su voz trasciende al plano sonoro con la reiteración de “salvación”, mientras transcurre el resto de la acción. En ella



recupera el protagonismo la vocalista, quien finalmente se impone con su gestualidad dominante y amenazante, sus guturales y su mirada fija a la cámara/espectador. Sin embargo, es la línea vocal masculina quien nos ha transportado al clímax sonoro, a la redención.

Además, el control total por parte de la mujer no tiene que ser necesariamente positivo. La vocalista no solo es representada en esta posición dominante y protagonista en su vertiente interpretativa, sino que es la única asociada también al escenario E2. En este espacio, completamente ocupado por mujeres, la *frontwoman* aparece en lo que he llamado su *alter ego*; con otra apariencia, su función es exclusivamente narrativa. Junto con las otras mujeres representa la metáfora visual del discurso: la liberación del alma se lleva a cabo a través de una secuencia de la técnica *bondage* japonesa conocida como Shibari, aplicada en un escenario completamente feminizado y muy centrado en secuencias explícitas y extremas de sexualización, desnudez, y violencia. Existe una clara jerarquización en la acción, de la posición de dominio ejercida por el *alter ego* de la vocalista a la sumisión total de las dos mujeres que experimentan el Shibari. Esta división de roles es explícita en el tratamiento visual: los primeros planos muestran la completa pasividad en el gesto de las mujeres desnudas y la seguridad y seriedad con la que la vocalista lleva a cabo todo el proceso. Parece que se abre una nueva dicotomía, esta vez entre placer y dolor, ya que no queda claro que las mujeres se sometan a este proceso voluntariamente; de hecho, todos los primeros planos sobre sus rostros sirven para enfatizar los gestos de dolor (dientes apretados, ceños fruncidos y ojos cerrados). La acción transcurre muy lentamente con una intensidad que crece de forma muy sutil (basada en la explicitación progresiva de detalles), pero su desenlace coincide de nuevo con el momento climático de transcendencia. En esta última sección de la canción el *alter ego* de la vocalista asesina explícitamente a las dos mujeres sometidas a Shibari tras descolgarlas, dando a entender al espectador que la liberación del alma tiene lugar a través de la liberación del cuerpo, esto es, la muerte. Por tanto, cuando la *frontwoman* recupera los primeros planos, lo hace como asesina y liberadora, y el gesto que asociábamos a la fuerza y control adquiere ahora claros tintes de amenaza y peligro.

Este análisis podría relacionarse con la función simbólica que Schaap y Berkers atribuyen a la acción de las *frontwomen* en el metal extremo (2016: 105-106). Como parte de una minoría de un grupo con claros sesgos de género (llamados *token* o símbolos), su toma de control de estéticas y discursos marcadamente masculinizados y la exhibición interpretativa de los mismos produce un resultado contrapuesto entre la clara transgresión de barreras de género y el desatamiento de mecanismos de control patriarcal que buscan reducir ligeramente el efecto controvertido de esta apropiación. Así, mientras tenemos a la protagonista como transmisora y artífice de la acción y gran parte del discurso de “Salvation”, también encontramos ciertos tratamientos muy conectados con los roles de género perpetuados en el metal extremo. Esto explicaría, por ejemplo, la asociación de los papeles narrativos de la mujer como sumisa/asesina, pasiva/activa o, lo que es lo mismo, víctima/amenaza. Pero también la masculinización de la mirada a través de la asociación cámara/espectador: la metáfora de liberación que se narra en E2 tiene lugar con un tratamiento algo voyeurista que apela a la escopofilia masculina (Mulvey 1975). Esto se refiere no solo a nuestra observación como espectadores omniscientes de la acción de una técnica sexual *bondage*, llevada a cabo con violencia por parte de la vocalista y centrada en su placer y la desnudez explícita de las otras mujeres, sino también a otros mecanismos más sutiles, como la sexualización en el gesto de la *frontwoman*. Especialmente en las secciones intermedias instrumentales (D-A), los primeros planos de la vocalista se utilizan no ya como transmisores de un discurso textual inexistente, sino como exhibidores de su imagen y del gesto de placer que se muestra de forma ralentizada y con detalle (desplaza las manos por la boca entreabierta y entrecierra los ojos). Estas secciones, por tanto, rompen con la función protagonista de la vocalista como transmisora del discurso, colocándola en una posición de objeto al que mirar. Esta enfatización escopofílica y altamente sexualizada no ocurre con ninguno de los intérpretes hombres (ni músicos ni vocalista), y relaciona a la *frontwoman* con el placer y la violencia del espacio completamente feminizado que es E2, donde tiene lugar al mismo tiempo el núcleo metafórico del discurso y la perpetuación de roles de género en la representación audiovisual de las mujeres, en la que la vocalista se sitúa parcialmente.

## **Análisis del videoclip del single “Gateless Call”, de Abisme<sup>10</sup>**

No es fácil describir qué es la “Gateless Call”. Es una forma de dolor, un sentimiento fuerte de dejar de pertenecer a la realidad, ya que algo te arrastra, apartándote de ella mientras te hunde. Es un camino que tomas sola, pero igual que con todo, todo el sufrimiento tiene su fuente. Lo que estás a punto de ver es mucho más común y real de lo que te imaginas, dentro de un contexto acostumbrado a negarlo todo. Todas las que lo han sufrido llevan un peso más grande y un dolor más profundo del que te puedas llegar a imaginar, igual que una inmensa lucha.<sup>11</sup>

Con estas palabras define Abisme el núcleo del discurso en “Gateless Call”: la narración de una agresión sexual y el trauma que conlleva para la mujer que la vive. Todos los recursos musicales y visuales están dirigidos a enfatizar el dolor y el sufrimiento, al tiempo que lo conecta con una estética oscura y fantástica propia del black y death metal. Para empezar, la estructura de la canción se aleja mucho de lo convencional, con una división en secciones musicales sobre un texto largo y complejo que nunca se repite: ABCDCB'DECB'A. No se puede hablar por tanto de una sucesión de estrofas y estribillos, sino de diferentes secciones vocales (B, B', C, D) e instrumentales (A como *intro* y *outro*, y E como "solo" de guitarra). Además, se puede localizar una cierta simetría en espejo en los extremos de esta estructura, con un desarrollo central más variado y contrastante que despliega nuevos recursos musicales. Esto aporta una sensación de regresión circular que refuerza el núcleo discursivo de la canción: reflejar una angustia y dolor de los que no se puede escapar. También las secciones se construyen siguiendo estos preceptos básicos circulares, con una marcada simetría de las frases y el uso alternado y reiterado de los diferentes elementos. La intensidad de esta canción se construye de dos modos, pero el principal de ellos es la disonancia desplegada sobre una base instrumental muy reducida y con velocidad muy baja. Este hecho, además de alejarse de las características más comunes del metal extremo, aumenta aún más el ambiente opresivo y angustioso: nos movemos en una sonoridad muy inestable de Do m, con acordes compuestos y con 5ªA, líneas melódicas muy

---

<sup>10</sup> Abisme Band. 2 marzo, 2020. *Abisme – Gateless call (Official Music Video)* [vídeo] [en línea]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=V2N0O-dmtkg> [Consulta: 15 de abril de 2020].

<sup>11</sup> ABISME. 3 marzo, 2020. “Por fin podés ver nuestro primer videoclip!! “Gateles Call” es el tercer tema de “As Fear Falls in” (...). [Publicación de Facebook] <https://www.facebook.com/Abisme.Band/> [Consulta: 31 de marzo de 2020]

disonantes, etc.<sup>12</sup> Por otra parte, la intensidad también se construye por medio del aumento progresivo de la densidad y velocidad hasta la parte central (DCB'DE), donde se crea aún más tensión por la ruptura y recuperación de la máxima potencia coincidiendo con los cambios de sección. Después del "solo" retorna de forma regresiva al punto de partida con una repetición exacta CB'A. Esto, lejos de percibirse como una distensión, conduce de nuevo al punto de máxima disonancia, donde se culmina la narración visual con un desenlace dramático. Este coincide, además, con la última frase de un texto oscuro y fantástico: "a circle is repeated in the moment I died" ("un círculo se repite en el momento en que morí").

Este ambiente angustioso construido en el discurso musical de "Gateless Call" se refuerza aún más con el videoclip. Grabado completamente en blanco y negro y con un carácter puramente narrativo donde la mujer es la protagonista principal, se puede dividir en dos partes principales. La primera de ellas tiene lugar hasta el "solo" (E) y su principal objetivo es introducirnos, de manera imbricada con el discurso musical, en un clima opresivo de intensidad creciente que nos conecta con el miedo y la angustia de la protagonista. Para ello se utilizan técnicas que desestabilizan la narración visual: en el escenario E2, por ejemplo, la grabación se realiza por fotogramas (*stop-motion*), de modo que los pequeños movimientos que realizan los personajes tienen un tinte antinatural e irreal. Las secuencias sobre este escenario funcionan como transiciones para la acción principal, que sucede sobre E1; así, tenemos correspondencias verbo-visuales como la apertura de los ojos de la protagonista cuando se escucha "está ahí" en referencia a una amenaza desconocida, o la cobertura de su rostro por un velo negro, una imagen reiterada a lo largo de diferentes secciones que coincide con referencias a la "oscuridad", "tristeza", la parálisis provocada por el miedo, etc. Las acciones sobre este escenario son reiterativas y se completan de forma fragmentada, como ocurre con un desmayo, iniciado en B pero completado en la segunda sección C. E1 es el escenario donde evoluciona la acción narrativa y se aumenta la intensidad dramática; es un ambiente oscuro que mezcla lo natural y fantástico, una gruta muy estrecha situada en una pared rocosa de la que solo vemos el exterior una vez (B').

<sup>12</sup> Un análisis detallado de la estructura y recursos musicales y visuales puede consultarse en el Anexo II, como refuerzo de este resumen enfocado a la lectura de género.

Estas secuencias muestran el avance de la mujer con medios y primeros planos frontales, enfatizando su desorientación, miedo e inseguridad por medio de cámaras inestables cuyas sacudidas (asociadas a la técnica *shaky camera*) aumentan acorde a la potencia de la música, al igual que el propio ritmo audiovisual. Los primeros planos se usan para mostrar especialmente el rostro, cuya mirada siempre se dirige a un punto posterior a la cámara, o bien se gira buscando una amenaza presentida. Esta está representada por unas figuras negras presentes en ambos escenarios, situadas siempre detrás y alrededor de la víctima. Su presencia y su gesto activo van aumentando también con el crecimiento de la intensidad musical hacia las secciones centrales, acompañadas de planos a contraluz y transiciones difuminadas que crean un efecto borroso. Mención aparte merece la niebla, otra representación de una oscuridad amenazante que se expande, y que no solo sirve de contextualización inicial (A), sino que es un recurso semiótico: en las secuencias centrales (especialmente D) se juega con la aceleración su movimiento, aumentando la sensación de persecución vertiginosa; también se producen correspondencias verbo-visuales en las secciones C, primero coincidiendo con la frase “como densa niebla llena tus pulmones”, y luego sobre “fuego negro, no refleja ninguna luz”, en la que la secuencia se graba en negativo.

Este lento desarrollo de la intensidad visual tiene su punto de inflexión en el minuto 2:49', coincidiendo con la sección D presentada sin línea vocal. En este momento la mirada de la protagonista, enfocada en un primer plano, se desplaza directamente a la cámara, donde se mantiene unos segundos mientras cambia el gesto: su horror aumenta y comienza a retroceder sin volverse, lo que conduce a un primer plano contrapicado que la muestra en el suelo siendo envuelta (junto con toda la imagen) por la oscuridad del abrazo de una figura negra. Este momento nos extrae de la función de espectadores omniscientes, que habíamos ostentado hasta ahora, para involucrarnos directamente como responsables del miedo de la mujer. La asociación cámara/espectador (Mulvey 1975) se utiliza aquí para responsabilizarnos del trauma de la protagonista, trasladándonos desde una posición pasiva (empática, compartida) a una activa (el motivo de su angustia). Además, este

punto nos traslada a la otra gran división en la narración audiovisual, que coincide con el clímax estructural sobre el "solo" y el comienzo de la vuelta regresiva a CB'A. Es a partir de aquí cuando nos movemos a otro escenario de base mucho más real (E3), en el que se narra el origen de toda esta oscuridad expuesta: la agresión sexual. Lo primero que se nos muestra es a la mujer despertando de una pesadilla en su cama, lo que nos deja con la incógnita de hasta qué punto todo lo anterior ha ocurrido en su mente. El relato de la violación sufrida por la protagonista se construye progresivamente desde su inicio, introduciendo durante el "solo" (E) al hombre como nuevo personaje, en una escena en la que la mujer se muestra por primera vez distendida. Pero con un primer plano al contraste gestual de él (un rictus de intensidad) se anticipa el brusco desencadenamiento musical y visual: coincidiendo con C comienza la agresión, en la que vuelven las sacudidas de cámara y la enfatización con primeros planos del placer del hombre y del miedo y la resistencia de la mujer. Sin embargo, en las secciones posteriores se produce un contraste por oposición entre música, que regresa exactamente al inicio, e imagen, donde tiene lugar el desenlace de una narración cruda y dramática. Así, en B' vemos la huida de la mujer y su llegada al borde de un precipicio (mostrado ya en una secuencia anterior), donde es alcanzada por el hombre, mientras la violación se completa de forma explícita a modo de *flashbacks*. En el inicio de A y tras la última frase, la mujer protagonista aparece muerta en el fondo del precipicio, en un asesinato que solo se expone de manera implícita. Sin embargo, la narración tiene aún una última secuencia que complica todavía más este final dramático: en una vuelta a E1, con imágenes de la niebla, se nos traslada a un nuevo espacio, una cueva en la que por planos medios y estables se observa a la protagonista en un altar sosteniendo un arma ritual y flanqueada por las figuras negras. Estas se están alzando amenazantes, pero se encojen cuando la protagonista desenvaina el cuchillo alzando su cabeza para mirar fijamente a cámara, coincidiendo con el golpe final de la batería. De modo que, por segunda vez, la mujer rompe la dinámica con la cámara/espectador, imponiéndose en un gesto de control que contrasta fuertemente con el miedo y la inseguridad que muestra en el resto del vídeo.



Estos puntos fundamentales de ruptura en el gesto, unidos a todas las capas de significación construidas en el discurso audiovisual, hacen del videoclip de “Gateless Call” un claro “signo de descubrimiento” (Lewis 1990): la narración de una violación como denuncia de una realidad que afecta a las mujeres, realizada a través de la estética oscura y aterrizante del black/death metal, pero cuyo desarrollo final plantea la pregunta de si el horror de la realidad puede superar al de la ficción. Además, los dos únicos momentos en los que la protagonista mira directamente a cámara nos involucran como parte de la amenaza y del miedo que siente, en un uso muy evidente de la asociación cámara/espectador (Mulvey 1975). El gesto final, un claro símbolo de empoderamiento, da la vuelta bruscamente al desenlace del asesinato de la mujer. Estamos, por tanto, ante un videoclip con profunda imbricación entre música, texto e imagen, utilizados para transmitir el trauma que sufren las mujeres víctimas de agresiones sexuales, pero también para señalar sutilmente la responsabilidad social que tenemos como espectadores de estos hechos; un discurso que provoca opresión y angustia y deja con una sensación incómoda y desagradable debido a la construcción de esta dicotomía entre empatía y responsabilidad. Además, es una narración con voz de mujer y en gran parte en primera persona, lo que aún le aporta más carácter de primera persona. Aunque no se muestra en el videoclip, “Gateless Call” está basado en el papel central protagonista de la *frontwoman* y su técnica gutural, roto solo por pequeñas intervenciones centrales de una segunda línea masculina, así como en su interpretación como guitarrista: una doble apropiación del *display* o exhibición asociados a roles masculinizados, el de vocalista de metal extremo y el de guitarrista (Green 2001).

### Conclusiones

El metal extremo continúa siendo, como corriente del heavy metal, un discurso “inevitablemente moldeado por el patriarcado” (Walser 1993: 109). Sin embargo, las estrategias de negociación en torno a género y poder que según este autor se desarrollan en su música, enumeradas como misoginia, omisión de las mujeres, androginia y romance (1993: 110), ya no se insertan en el mismo contexto. Las experiencias compensatorias que se desarrollan para



lidiar con las contradicciones y dificultades identitarias de género ya no pertenecen a un discurso totalmente masculinizado, a pesar de que el metal siga circulando en entornos mayoritariamente ocupados por hombres.

Las características musicales del metal extremo aún se mueven en “una dialéctica entre poder controlador y libertad transcendente” (1993: 108), pero todos aquellos recursos semióticos musicales que implican control y poder, como las técnicas vocales extremas o la interpretación de instrumentos eléctricos con técnicas basadas en la potencia y el virtuosismo, son compartidas hoy en día por las mujeres que han entrado en este escenario musical ya no como receptoras, sino como generadoras del discurso. Este hecho produce necesariamente ciertos cambios en las estrategias desarrolladas en torno a la identidad de género, que no solo afectan al ámbito musical y textual, en el que estas mujeres se afianzan en roles protagonistas apropiándose de muchas de las características estéticas asociadas al control e intensidad, cambiando profundamente los roles de género asociados al *display* o exhibición (Green 2001), sino que también tiene su consecuencia en la representación semiótica del videoclip. A través de la imbricación entre música e imagen que tiene lugar en el vídeo musical (Cook 1998), los cambios en la implicación musical de las mujeres en el metal extremo provocan nuevas representaciones de las mismas en las pantallas, en tanto este producto supone una sublimación del discurso estético e identitario.

En los videoclips analizados se puede observar cómo las mujeres vocalistas o *frontwomen* protagonizan el discurso audiovisual, convirtiéndose en representantes de las características extremas del género musical. Ya sea de manera explícita a través del *display* audiovisual, como ocurre en “Salvation”, o implícita a través de un vídeo narrativo, como en “Gateless Call”, estas vocalistas rompen las barreras de una tradición masculinizada para apropiarse parcialmente del gesto y del discurso, abriendo camino a nuevos signos “de acceso” y “de descubrimiento” (Lewis 1990). Así, tenemos a la vocalista de Death&Legacy como protagonista de una temática extrema y controvertida, como artífice y controladora del discurso musical y visual al mismo tiempo; pero también a la *frontwoman* de Abisme exponiendo en primera persona la narración cruda y explícita de una agresión sexual y el trauma que conlleva,

con un claro tinte de denuncia social inserto en la semiótica audiovisual. Sin embargo, además de estos significados transformadores que pueden ser captados por el espectador, estos nuevos discursos también muestran anclajes perpetuadores de los roles de género, como parte de unas negociaciones identitarias complejas que nunca llegan a ser conclusivas o satisfactorias, por lo que renacen una y otra vez (Walser 1993: 109). Así, aún podemos encontrar una visión muy masculinizada: el mismo uso de la cámara/mirada (Mulvey 1975) que se utiliza de forma muy sutil junto al gesto audiovisual en “Gateless Call” para extraer al espectador de su rol neutral y representar símbolos de empoderamiento muestra en “Salvation” algunos tintes escopofílicos: la explicitación de una técnica sexual *bondage* en un escenario completamente feminizado o el uso de recursos de grabación para enfatizar ciertos gestos sexualizados de la vocalista. El papel de la *frontwoman* en este videoclip se divide en múltiples capas de significado, situándola entre su rol como artífice del discurso de liberación, que domina también en su vertiente narrativa, y su papel como objeto de una mirada masculinizada que la relaciona con la sexualización y la violencia desatada progresivamente a lo largo del tema. Una representación visual próxima a la de la *femme fatale*, que Walser sitúa como “nexo entre placer y terror” (1993: 116), pero que sin embargo tiene lecturas mucho más complejas en “Salvation”. Aquí la vocalista es al mismo tiempo liberadora y asesina, amenaza pero también redención, responsable de la violencia explícita que se ejerce sobre las otras mujeres y partícipe de la dicotomía metafórica entre hombre/melódico y mujer/death metal.

Por tanto, estos dos casos de estudio expresan identidades de género muy complejas, controvertidas y contradictorias. Para analizar y observar la superación o perpetuación de ciertos roles de género presentes en los videoclips de metal extremo, es necesario realizar un análisis profundo de su semiótica musical y visual en diferentes niveles. Solo así podrán obtenerse nuevas lecturas que reflejen la controvertida representación de las mujeres como artífices del discurso musical de un escenario mixto y cambiante, en el que se insertan y negocian complejas identidades de género.

## Bibliografía

- Cook, Nicholas. 1998. *Analyzing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press.
- Galicia Poblet, Fernando. 2016. *El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación, cristalización y crecimiento* [tesis doctoral inédita]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Green, Lucy. 2001. *Música, género y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Kahn-Harris, Keith. 2007. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg Publishers.
- Kaiser, Maisie. 2016. *Gender, Identity, and Power in Metal Music Scenes* [tesis doctoral inédita]. Hampshire: Hampshire College.
- Lewis, Lisa A. 1990. *Gender politics and MTV: Voicing the difference*. Philadelphia: Temple University Press.
- Martínez García, Silvia. 1997. "Músicas 'populares' y musicología: aportaciones al estudio del *heavy metal*". *Cuadernos de música iberoamericana* 4: 241-257. Madrid: ICCMU (Universidad Complutense de Madrid).
- Martínez-Lombó Testa, Julia M<sup>a</sup>. 2015. "El videoclip en el heavy metal asturiano: el caso de *Malefic Time: Apocalypse* de Avalanch". En: *Relaciones música e imagen en los medios audiovisuales*, eds. Teresa Fraile y Eduardo Viñuela, 359-377. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Mulvey, Laura. 1975. "Placer visual y cine narrativo". En: *Arte después de la modernidad*, ed. Brian Wallis, 364-377. Madrid: Akal.
- Savigny, Heather y Sleight, Sam. 2015. "Postfeminism and heavy metal in the United Kingdom: Sexy or sexist?". *Metal Music Studies* 1(3): 341-357. Bristol: Intellect Ltd.
- Schaap, Julian; Berkers, Pauwke. 2014. "Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music" [en línea]. *Journal of the International Association for the Study of Popular Music (IASPM)* 4(1): 101-116.  
[https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM\\_Journal/article/view/675](https://iaspmjournal.net/index.php/IASPM_Journal/article/view/675) [Consulta: 20 de abril de 2020].
- Vernallis, Carol. 2013. *Unruly Media: YouTube, Music Video, and the New Digital Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Viñuela Suárez, Eduardo. 2011. "El análisis del gesto audiovisual en el videoclip desde la perspectiva de género: el caso de 'The Voice Within' de Christina Aguilera". En *In*

*corpore dominae: cuerpos escritos / cuerpos proscritos*, ed. lit. María Dolores Ramírez Almazán, 283-301. España: Arcibel Editores.

Viñuela, Laura y Viñuela, Eduardo. 2008. "Música popular y género". En: *Género y cultura popular*, ed. Isabel Clúa, 293-325. Barcelona: Edicions UAB.

Walser, Robert. 1993. "Forging Masculinity. Heavy Metal Sounds and Images of Gender". En: *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal music*, 108-136. Londres: Wesleyan University Press