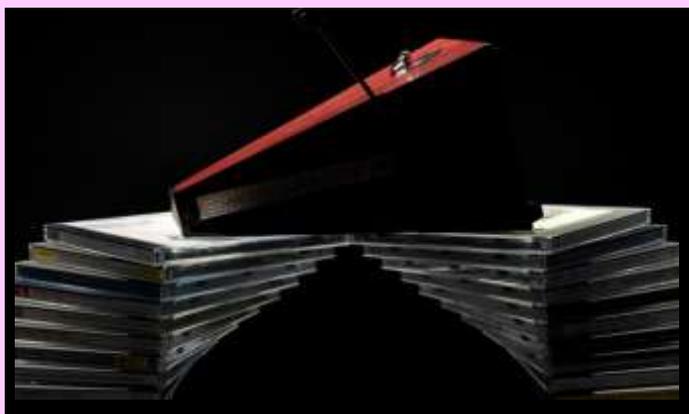
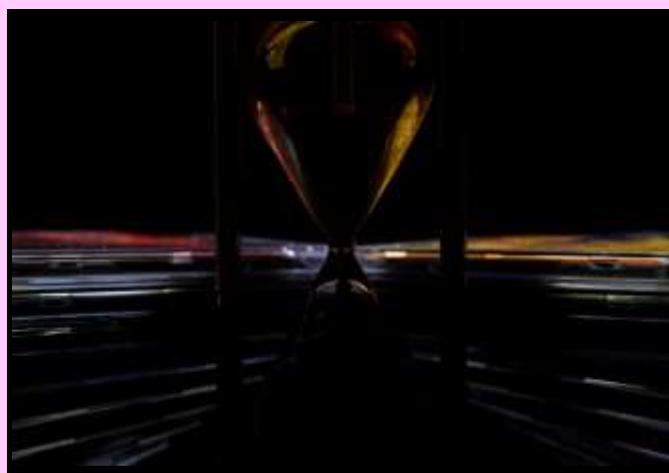


# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE



AÑO 2020

6

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació



VNIVERSITAT  
DE VALÈNCIA

# Itamar

REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE

REVISTA INTERNACIONAL

N. 6

AÑO 2020



VNIVERSITAT  
ID VALÈNCIA

 Facultat de Filosofia i Ciències de l'Educació

**Edición electrónica**

© *Copyright 2018 by Itamar*

**Dirección Web:** <https://ojs.uv.es/index.php/ITAMAR/index>

© *Edición autorizada para todos los países a:*  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València

I.S.S.N: 2386-8260

Depósito Legal: V-4786-2008

## **EQUIPO EDITORIAL**

### **PRESIDENCIA DE HONOR**

**Edgar Morin.** Presidente de Honor del CNRS, París. Presidente de la APC/MCX Association pour la Pensée Complexe y del Instituto Internacional del Pensamiento Complejo.

### **DIRECCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ DE REDACCIÓN**

Jesús Alcolea Banegas  
José Manuel Barrueco Cruz  
Rosa Iniesta Masmano  
Rosa M<sup>a</sup> Rodríguez Hernández

### **COMITÉ CIENTÍFICO**

**Rosario Álvarez.** Musicóloga. Catedrática de Musicología. Universidad de La Laguna, Tenerife, España.

**Alfredo Aracil.** Compositor. Universidad Autónoma de Madrid, España.

**Leticia Armijo.** Compositora. Musicóloga. Gestora cultural. Directora General del Colectivo de Mujeres en la Música A.C. y Coordinadora Internacional de Mujeres en el Arte, ComuArte, México.

**Javiera Paz Bobadilla Palacios.** Cantautora. Profesora Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Xoan Manuel Carreira.** Musicólogo y periodista cultural. Editor y fundador del diario [www.mundoclasico.com](http://www.mundoclasico.com) (1999-...), España.

**Pierre Albert Castanet.** Compositeur. Musicologue. Université de Rouen. Professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, France.

**Giusy Caruso.** Pianista. Musicologa. Ricercatrice in IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica) Dipartimento di Musicologia, Università di Ghent, Belgio.

**Olga Celda Real.** Investigadora Teatral. Dramaturga. King's College London. University of London, Reino Unido.

**Manuela Cortés García.** Musicóloga. Arabista. Universidad de Granada, España.

**Nicolas Darbon.** Maître de conférences HDR en Musicologie, Faculté des Arts, Langues, Lettres, Sciences Humaines. Aix-Marseille Université. Président de Millénaire III éditions. APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**Cristobal De Ferrari.** Director Escuela de Música y Sonido Universidad de Artes, Ciencias y Comunicación UNIACC, Chile.

**Román de la Calle.** Filósofo. Departamento de Filosofía, de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación de la Universitat de València, España.

**Christine Esclapez.** Profesora de universidades - Membre nommée CNU 18e section - UMR 7061 PRISM (Perception Représentation Image Son Musique) / Responsable de l'axe 2 (Créations, explorations et pratiques artistiques) - Responsable du parcours Musicologie et Création du Master Acoustique et Musicologie - Membre du Comité de la recherche UFR ALLSH - POLE LETTRES ET ARTS. Aix-Marseille Université, France.

**Reynaldo Fernández Manzano.** Musicólogo. Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, España.

**Antonio Gallego.** Musicólogo. Escritor. Crítico Musical. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, España.

**Loenella Grasso Caprioli.** Presidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Brescia.

**Anna Maria Ioannoni Fiore.** Musicologa. Pianista. Vicepresidentessa di RAMI (Associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia). Professoressa presso il Conservatorio di Pescara, Italia.

**Adina Izarra.** Compositora. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Pilar Jurado.** Cantante. Compositora. Productora. Directora artística y ejecutiva de MadWomenFest. Presidenta de la SGAE, España.

**Jean-Louis Le Moigne.** Chercheur au CNRS, Paris. Vice-président d'APC/MCX Association pour la Pensée Complexe, France.

**María del Coral Morales-Villar.** Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal. Universidad de Granada, España.

**Yván Nomnick.** Pianista. Director de Orquesta. Compositor. Musicólogo. Catedrático de Musicología de la Universidad de Montpellier 3, Francia.

**Carmen Cecilia Piñero Gil.** Musicóloga. IUEM/UAM. ComuArte. Murmullo de Sirenas. Arte de mujeres, España.

**Antoni Pizà.** Director Foundation for Iberian Music. The Graduate Center, The City University of New York, Estados Unidos.

**Rubén Riera.** Guitarrista. Docente titular. Escuela de Artes Sonoras, Universidad de las Artes. Guayaquil, Ecuador.

**Dolores Flovia Rodríguez Cordero.** Profesora Titular Consultante de Didáctica aplicada a la Música. Departamento de Pedagogía-Psicología. Universidad de las Artes, ISA, La Habana, Cuba.

**Leonardo Rodríguez Zoya.** Director Ejecutivo de la Comunidad de Pensamiento Complejo (CPC). Investigador Asistente en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina). Instituto de Investigaciones Gino Germani, de la Universidad de Buenos Aires. Profesor Asistente en Metodología de la Investigación, en la Universidad de Buenos Aires. Coordinador del Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Complejidad y Ciencias Sociales (GEICCS), Argentina.

**Pepe Romero.** Artista Plástico. Performer. Universidad Politécnica de Valencia, España.

**Ramón Sánchez Ochoa.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música, España.

**Cristina Sobrino Ducay.** Gestora Cultural. Presidenta de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, España.

**José M<sup>a</sup> Sánchez Verdú.** Compositor. Director de Orquesta. Pedagogo. Profesor en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, España. Profesor de Composición en la Robert-Schumann-Hochschule de Dusseldorf. Sus obras se editan en la editorial Breitkopf & Härtel.

**José Luis Solana.** Antropólogo Social. Universidad de Jaén. Universidad Multiversidad Mundo Real Edgar Morin. APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, España.

**Álvaro Zaldívar Gracia.** Musicólogo. Catedrático de Historia de la Música. Director del gabinete técnico de la Subsecretaría del Ministerio de Educación. Académico de Número de la Real Academia de Bellas Artes de Murcia y Miembro correspondiente de las Reales Academias de Bellas Artes de Madrid, Zaragoza y Extremadura, España.

Portada: Serie fotográfica *Tiempos*  
Fotografía: **Iván Roderó Millán.**

***ITAMAR cuenta con los siguientes apoyos institucionales:***

Universidad de Jaén, España



**UNIVERSIDAD DE JAÉN**

Universidad de Buenos Aires, Argentina



Université de Rouen (Francia)



Aix-Marseille Université, Francia



Conservatorio Nacional Superior de París,  
Francia

**CONSERVATOIRE  
NATIONAL SUPÉRIEUR  
DE MUSIQUE ET  
DE DANSE DE PARIS**

CIDMUC, La Habana, Cuba



Comunidad Editora Latinoamericana,  
Argentina



Consejo Nacional de Investigaciones  
Científicas y Técnicas (CONICET) de  
Argentina



Universidad de Artes, Ciencias y  
Comunicación, Chile



Comunidad Internacional de  
Pensamiento Complejo, Argentina



APC/MCX Association pour la Pensé Complexe, Paris



Colectivo de Mujeres en la Música.  
Coordinadora Internacional de  
Mujeres en el Arte, ComuArte

MadWomanFest



RAMI - associazione per la Ricerca Artistica Musicale in Italia



King's College London,  
United Kingdom

Universidad de las Artes de  
Guayaquil, Ecuador



# **INVESTIGACIÓN MUSICAL**

ITAMAR. REVISTA DE INVESTIGACIÓN MUSICAL: TERRITORIOS PARA EL ARTE  
Nº 6, Año 2020 I.S.S.N.: 2386-8260  
Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Universitat de València (España)

## Género y subversión modal en el *indie* español: el caso Dover

Pablo Vegas Fernández  
Musicólogo  
Universidad Autónoma de Madrid

Sara Arenillas Meléndez  
Investigadora  
Universidad de Oviedo

**Resumen.** Son pocos los ejemplos de grupos de rock que incorporen mujeres fuera del papel de cantante, siendo éstas relegadas a instrumentos “acompañantes” como la batería o, especialmente, el bajo. No ocurre así en el caso Dover, donde encontramos que las hermanas Llanos no son solo las guitarristas del grupo, sino también las líderes y encargadas de la composición de las canciones, lo que otorga a esta banda un doble interés desde la óptica de los estudios de género. En este artículo se busca analizar el caso Dover atendiendo a una combinación de los estudios de género con la musicología propia de las músicas populares urbanas. Así, se tratará de indagar en la utilización de la guitarra eléctrica por parte de las integrantes de la banda, discutiendo la transgresión que esto pudiese implicar. Por otro lado, se ha atendido a cuestiones relacionadas con el ámbito armónico, aplicando la propuesta de análisis de rock alternativo de Chris McDonald, al tema ‘Devil came to me’ del álbum de mismo nombre publicado en 1997 y con el que la banda alcanzó su mayor número de ventas.

**Palabras clave.** *Popular music, indie, estudios de género, subversión modal, power chords.*

**Abstract.** There are few examples of rock bands that incorporate women in a role different than singer, being them relegated to “accompanying” instruments such as drums or especially bass. It is not the Dover’s case, where we find that Llanos sisters are not only the guitarists of the group but also the leaders and responsible for songs composition, a fact that grants this band a double interest from the perspective of gender studies. This article aims to analyse Dover’s case attending to a blend of gender studies and popular music studies. Thus, it will try to study the use of electric guitar by the members of the band, discussing the transgression that it could convey. On the other hand, it has addressed issues related to the harmonic field, applying Chris MacDonald’s alternative rock analysis approach to Devil Came to Me, a song from the same name album published in 1997 and which involved the band’s highest sales.

**Key words.** Popular music, indie, genre studies, modal subversion, power chords.

---

## Introducción

En las últimas décadas, los estudios de género aplicados al campo de los estudios culturales, y más específicamente al campo de las músicas populares urbanas, han estado plenamente vigentes tanto en el ámbito anglosajón<sup>1</sup>, como en el latino<sup>2</sup>. Así, la escasa presencia de mujeres en el *rock* ha sido reseñada por autoras como Mary Ann Clawson<sup>3</sup> o Sara Cohen<sup>4</sup>. Ello se debe, entre otras cuestiones, al *display* de la masculinidad que acarrea el *rock*, especialmente en subgéneros como el *cock rock* o el *heavy*<sup>5</sup>. Asimismo, también han sido importantes las investigaciones y discusiones sobre la asociación del pop con una audiencia femenina, y la discriminación encubierta que ello supone<sup>6</sup>. Sin embargo, se ha profundizado en esta dicotomía y han aparecido estudios como los de Susan Fast<sup>7</sup> o Amber Clifford-Napoleone<sup>8</sup>, que demuestran que dentro del *rock* también caben tanto una audiencia femenina como un espacio para el *queer*.

A pesar de ello, son pocos los ejemplos de grupos de *rock* que incorporen mujeres fuera del papel de cantante, el cual, como establece Lucy Green en su conocido *Music, Gender and Education*<sup>9</sup> posee connotaciones que lo han feminizado por su asociación con la exhibición del cuerpo. Aunque hay casos de mujeres instrumentistas en bandas “de chicas” –es decir, donde todos los miembros son mujeres–, escasean los ejemplos de grupos mixtos. Además, como demuestran los estudios de Clawson mencionados, los casos de mujeres

---

\* Fecha de recepción: 12-2-2020 / Fecha de aceptación: 3-4-2020.

<sup>1</sup> Por ejemplo, HAWKINS, Stan (ed.): *The Routledge research companion to popular music and gender*, Routledge, Oxford, New York, 2017.

<sup>2</sup> Por ejemplo, LÓPEZ CASTILLA, Teresa: “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*”, en *Musiker*, N 20, 2013, pp. 255-74.

<sup>3</sup> CLAWSON, Mary Ann: “When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music”, en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210; CLAWSON, Mary Ann: “Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band”, en *Popular Music* Vol. 18, N 1, 1999, pp. 99-114.

<sup>4</sup> COHEN, Sara: “Men making a scene”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove: popular music and gender*, Routledge, London, 1997, pp. 17-36.

<sup>5</sup> Véase WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, pp. 108-36; FRITH, Simon y MACROBBIE, Angela: “Rock and sexuality”, en *Screen Education* N. 29, 1978, pp. 3-19.

<sup>6</sup> Véase COATES, Norma: “(R) Evolution now?: rock and the political potential of gender”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove... Op. Cit.*, pp. 50-64.

<sup>7</sup> FAST, Susan: “Rethinking issues of gender and sexuality in Led Zeppelin: a woman’s view of pleasure and power in hard rock”, en *American Music* Vol. 17, N 3, 1999, pp. 245-99.

<sup>8</sup> CLIFFORD-NAPOLEONE, Amber R.: *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, Routledge, New York, 2015.

<sup>9</sup> GREEN, Lucy: *Music, gender and education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

instrumentistas en bandas de *rock* suelen responder a roles predefinidos (como el piano o el bajo), y aún son pocas las formaciones que incluyen a mujeres intérpretes de instrumentos como la guitarra o la batería.

Por otra parte, autores como Bannister<sup>10</sup> apuntan la influencia del feminismo en el *indie* y el *rock* alternativo, géneros surgidos en la década de los ochenta y que se han visto continuados en décadas posteriores hasta la actualidad. Este autor incide en que el distanciamiento de la figura del roquero “macho” es patente en el *indie*, a pesar de lo cual no cree que éste articule una versión “alternativa” de la masculinidad del *rock* realmente inclusiva. Una línea similar es expuesta por autoras como Laura Davies<sup>11</sup> o Marion Leonard<sup>12</sup>. Asimismo, los estudios apuntados de Sara Cohen y Mary Ann Clawson dejan patente, por un lado, que la presencia de mujeres dentro del *rock* alternativo era –a pesar de su propuesta “no normativa”- minoritaria y, por otro, que ésta se reducía a roles secundarios y comúnmente desechados por sus compañeros, como el de bajista.

El desarrollo del *indie* y el *rock* alternativo en España ha recibido atención por parte de autores como Fernán del Val y Héctor Fouce, Fernando Barrera-Ramírez o Ugo Fellone<sup>13</sup>, aunque ninguno de ellos ha incluido la perspectiva de género en sus investigaciones. A la vista de estos trabajos, podría considerarse que existe consenso en que el *indie* español se vertebra en torno a dos etapas: una primera, que nacería en torno a 1992 y que tendría como abanderados a grupos de *noise pop* como Penelope Trip, y una segunda, que se comenzaría a desarrollar hacia 1997, abarcando hasta la actualidad, y que afrontaría la atomización y la inclusión en el *mainstream* del género. En esta periodización y “canonización” habrían tenido un papel fundamental revistas como *Rockdeluxe*, como apunta Asier Leoz en su tesis *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)* (Universidad de Deusto, 2015). Al igual que ocurre en el caso del *indie* anglosajón, en España el desarrollo de este género se vinculó con una cierta apertura a la participación de figuras femeninas dentro de la escena: así, se formaron grupos como Nosoträsh, integrado enteramente por mujeres, y el que aquí nos ocupa, Dover.

Dover constituye un ejemplo infrecuente ya que se dan en él dos circunstancias poco habituales dentro del *rock*: la primera, que siendo un grupo mixto son dos mujeres, las hermanas Cristina y Amparo Llanos, las encargadas tanto de las

<sup>10</sup> BANNISTER, Matthew: *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*, Ashgate, Aldershot, 2006.

<sup>11</sup> DAVIES, Laura Lee: “Velocity girls: indie, new lads, old values”, en *Girls! Girls! Girls! Essays on Women and Music*, Sarah Cohen (ed.), New York University, New York, 1996, pp. 124-37.

<sup>12</sup> LEONARD, Marion: *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*, Ashgate, Aldershot, 2007.

<sup>13</sup> VAL, Fernán del y FOUCE, Héctor: “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, en *Methaodos. Revista de ciencias sociales* Vol. 4, N. 1, 2016, pp. 58-72; BARRERA-RAMÍREZ, Fernando: “Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, N. 30, 2017, pp. 169-78; FELLONE, Ugo: “Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”, en *Cuadernos de Etnomusicología*, N. 12, 2018, pp. 258-82.

tareas compositivas como del liderazgo de la banda; la segunda, que ellas eran las que interpretaban las partes de guitarra, el instrumento “masculinizado” y fetiche del *rock*, mientras sus compañeros quedaban relegados al papel “secundario” del bajo y la batería<sup>14</sup>.

Asimismo, Dover fue el grupo que logró una mayor cifra de ventas dentro de la escena alternativa de los noventa, al contrario que otras agrupaciones “con mujeres” de la época como Nosotrāsh: su segundo álbum, *Devil came to me* (Subterfuge, 1997) llegó a vender más de medio millón de copias, algo inusual para una banda que provenía de una compañía independiente y cuya publicación anterior *Sister* (Everlasting-Caroline, 1995) había vendido únicamente 500 copias. Como señala Asier Leoz<sup>15</sup>, el éxito de Dover supuso, en cierto modo, el fin de la primera etapa del *indie* en España y levantó suspicacias en torno al conflicto de valores –que señalan autores como Hesmondalgh<sup>16</sup>– inherente a la masificación de un producto que surge dentro de un género musical que se autodefine como “independiente”.

Dover se formó en Madrid en 1992, lanzando su primer álbum *Sister* (1995) dentro de Everlasting-Caroline y disolviéndose oficialmente en noviembre de 2016. Su segundo trabajo *Devil came to me* les hizo saltar a la fama gracias, en parte, a la inclusión del tema que da nombre al disco en un *spot* televisivo del refresco Radical<sup>17</sup>. Como se ha señalado, este segundo álbum alcanzó un alto número de ventas, lo que puso a Dover a la cabeza de la escena alternativa. La banda grabó, después, *Late at Night* (1999), *I Was Dead for 7 Weeks in the City of Angels* (2001) y *The Flame* (2003). Durante esta etapa, Dover respondió eficazmente a las características del resto de bandas *indie* españolas: presentaban influencias de las bandas extranjeras de *grunge* y *rock* alternativo como Nirvana o R.E.M.<sup>18</sup>, y utilizaban el idioma inglés en sus letras. Sin embargo, en 2006, con la publicación del álbum *Follow the City Lights*, el grupo da un giro a su carrera dejando a un lado su característico sonido, que combinaba las líneas vocales melódicas con la densidad sonora de guitarras que empleaban recursos del *hard rock* y el *heavy* como los *power chords* y la distorsión. Con *Follow the City Lights*, Dover se acercó al pop y la música electrónica no sólo en nuevos temas, sino también en la reinterpretación “electrónica” de algunos de sus *hits* (“Serenade” o “Devil came to me”, retitulados como “Serenade 07” y “Devil came to me 07”, respectivamente) en el

---

<sup>14</sup> Dover tuvo como batería a Jesús Antúnez y al bajo Álvaro Díez (1992-1995, 1997-2005), Álvaro Gómez (1995-1997) y Samuel Titos (2005-2016).

<sup>15</sup> LEOZ, Asier: “Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)”, Universidad de Deusto, Bilbao, 2015, pp. 338-341.

<sup>16</sup> HESMONDHALGH, David: “Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre”, en *Cultural Studies* Vol. 13, N 1, 1999, pp. 34-61.

<sup>17</sup> Dicho anuncio puede visionarse en: “Radical - Dover “Devil Came to Me””, *Youtube*: [https://www.youtube.com/watch?v=J25ZU6UP\\_Zw](https://www.youtube.com/watch?v=J25ZU6UP_Zw) [accedido 30 de diciembre de 2019].

<sup>18</sup> Prueba de ello es que en el tema “The weak hour of the rooster” de *I Was Dead for 7 Weeks in the City of Angels*, Dover incluye la última oración de la carta de suicidio de Kurt Cobain «it’s better to burn that to fade away”. Asimismo, Dover realiza una versión de “The one I love” de R.E.M. en *The Power of Dolores*, recopilatorio de varios grupos independientes que es el primer disco publicado por el sello Loli Jackson, que pusieron en marcha las propias hermanas Llanos.

recopilatorio 2 de 2007. El acercamiento al pop electrónico y a la música de baile llevó a buena parte de la audiencia a mostrar rechazo hacia la formación.

En 2010 lanzó *I Ka Kené* con influencias de artistas africanos como el guitarrista maliense Boubacar Traoré, e incorporando temas en lenguas como el francés – por ser lengua de diversos países africanos– o el bambara. Al igual que ocurriera con su disco anterior, *I Ka Kené* tampoco encontró el favor del público en su acogida. En 2013, Dover realiza una gira por el decimoquinto aniversario del disco *Devil came to me*, reeditándolo junto a un segundo CD con material en directo y un DVD con dos actuaciones en vivo de la banda. En 2015 Dover publica su último disco, *Complications*, con el que la banda vuelve al *rock* alternativo que la caracterizó a finales de los noventa. Tras este disco, el grupo anunció su separación definitiva.

En este artículo pretendemos analizar el caso Dover atendiendo a una perspectiva que combina los estudios de género con la musicología aplicada a las músicas populares urbanas. Nuestros objetivos son, en primer lugar, abordar el uso de la guitarra eléctrica por parte de las integrantes de Dover, y considerar la posible transgresión que ello implicaba de los roles de género instalados en el *rock*. Para ello, tomamos como referencia a autoras como Lucy Green, Mavis Bayton y, de forma especial, el trabajo de Mary Ann Clawson. En segundo lugar, hemos atendido a cuestiones relacionadas únicamente con el ámbito del análisis musical. Nuestra guía metodológica en este sentido ha sido el trabajo de Chris McDonald, cuyo artículo “Exploring modal subversions in alternative music”<sup>19</sup> sienta las bases de un análisis del *rock* alternativo desde el punto de vista armónico. En este estudio, pretendemos aplicar la propuesta de McDonald al caso particular de Dover, tratando de relacionar sus características armónicas y musicales con su discurso en términos de género. Para ello, nos hemos centrado en el tema que da nombre a su segundo disco, “Devil came to me”, ya que consideramos que éste no sólo fue determinante en el aumento del número de ventas de la banda, sino también a la hora de articular, mostrar y definir su identidad.

### **Rock, guitarra y masculinidad. El caso Dover**

De los instrumentos propios del *rock*, la guitarra es el que más a menudo se ha utilizado para articular el discurso de masculinidad. En 1997 Mavis Bayton ya exponía en “Women and the electric guitar”<sup>20</sup> varias de las razones por las que la guitarra, especialmente la eléctrica, no es un instrumento que habitualmente atraiga a las intérpretes femeninas. Por su parte, Mary Ann Clawson en “When women play the bass: instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music” y “Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band”, ambos publicados en 1999, muestra las conclusiones derivadas de sus trabajos en torno a la distribución de roles en las bandas de *rock* y las connotaciones de género que esto conlleva. Así, en la primera de estas

---

<sup>19</sup> MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-363.

<sup>20</sup> CLAYTON, Mavis: “Women and the electric guitar”, en *Sexing the groove: popular music and gender*, Sheila Whiteley (ed.), Routledge, London, 1997, pp. 37-49.

publicaciones Clawson deja claro que la proliferación de mujeres bajistas en el *rock* alternativo es un reflejo en el contexto de la música popular de la teoría de la segregación ocupacional por sexos expuesta por Reskin y Roos. De este modo, la autora arroja luz sobre la aparición de una cantidad inusual de mujeres bajistas en el *indie* y el *rock* alternativo: éste es un instrumento poco atractivo para los hombres puesto que normalmente permanece en segundo plano, y porque deja poco lugar a la exhibición y al virtuosismo técnico, aspectos relacionados con la exhibición de poder y masculinidad que rigen la manera de entender la guitarra en el *rock*<sup>21</sup>:

The star status of the guitar is conflated with its gendered character. If the rock band is, as a unit, a masculinizing institution, then its most visible and flamboyant instrument, the electric guitar, is understood as the masculine instrument par excellence, while the bass is the instrument men are least motivated to monopolize for themselves.<sup>22</sup>

No obstante, es obvio afirmar que el bajo es un instrumento fundamental dentro del grupo, por ello, tal y como Clawson recoge, las mujeres encontraron muchos puestos vacantes de bajistas hacia los que sus compañeros varones no se sentían predispuestos. De este modo, gracias a la menor ortodoxia de la escena alternativa en términos de género, ciertas intérpretes encontraron una forma de participar en las bandas de rock, aunque en un rol que se consideraba secundario y que primeramente había sido desechado por sus colegas masculinos.

El caso Dover, en este sentido, es particular ya que, aunque pertenecía a la esfera del *rock* alternativo e *indie*, el bajo y la batería eran ejecutados por los miembros masculinos del grupo. Por el contrario, las partes de guitarra eran interpretadas por mujeres: la guitarra solista por Amparo Llanos y la rítmica por su hermana Cristina, que también era la vocalista de la banda (véase Ilustración 1).

---

<sup>21</sup> CLAWSON, Mary Ann: “When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music”, en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210, pp. 198-203.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 201.



Ilustración 1. Fotograma del videoclip de *King George*, dirigido en 2001 por Scott Marshall donde se puede apreciar a las hermanas Llanos tocando la guitarra

Clawson señala también que la representación de “poder” de la guitarra reside no sólo en que éste es el instrumento “cantante”, sino también en que es el que lleva el peso en el proceso compositivo<sup>23</sup>. En Dover, la mayoría de las canciones estaban compuestas por las hermanas Llanos. Además, ellas se encargaban de las negociaciones de producción y distribución, llegando incluso a crear en 1998 su propio sello, Loli Jackson Records. En este sentido, Amparo ha reflexionado en diferentes entrevistas lo que implicó el hecho de que fueran mujeres liderando un grupo dentro de un género masculinizado como es el *rock*. Amparo cree que ello provocó, en primer lugar, que los críticos y el público fueran mucho más duros con ellas en el momento en que decidieron realizar giros estéticos (hacia la música electrónica “bailable” en 2006 y hacia la música étnica en 2010, como se ha apuntado).

Yo lo tengo claro y mi hermana Cristina también. Pues porque vivimos en una sociedad patriarcal y en las sociedades patriarcales aquello que hace el hombre se valora más y tiene muchísima más autoridad que lo que hace la mujer. Si una mujer hace lo mismo que un hombre, se valora menos. Y muchas veces ya no es que sea así, es que es visto como una transgresión. Franqueas lo que se espera de tu papel como mujer y la sociedad te dice: ‘¿Cómo te atreves?’. David Bowie puede hacer un disco lleno de música electrónica, pero tú, tú no. Blur puede marcarse un disco norteafricano, pero nosotras no. Y digo nosotras porque nosotras en Dover éramos las que componíamos, las que se nos ocurrían los cambios estéticos y creativos. Hubo gente a la que le gustaron esos cambios, simplemente escuchaban el *Let me out* y se ponían a bailar y les encantaba. Luego había mucha gente

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

que lo criticaba, por internet y demás, por el hecho de que somos mujeres. Lo tengo más claro que el agua<sup>24</sup>.

Asimismo, Amparo cree que la crítica las invisibilizó y trató de convertirlas en “una especie de anomalía del sistema, `las raras`”<sup>25</sup>.

En cuanto al modo de relacionarse con un instrumento como la guitarra, son importantes los comentarios que realiza Amparo en la misma entrevista a raíz de la defensa de Hinds, un grupo actual “de chicas”. Clawson apunta que, dentro del *rock*: “El guitarrista excelente se define por la habilidad de dirigir [en el sentido de mando y dominio relacionados con la imposición de autoridad] el instrumento, en una metáfora masculina casi paródica [...] El imperativo de mando es habitualmente expresado a través de la obsesión con la técnica y la competición en torno a ésta”<sup>26</sup>. Con respecto a las Hinds, Amparo señala: “Son mujeres jóvenes que están empezando a hacer música como la ven ellas y a tocar como quieren ellas, no como tú [los hombres] les dices que tienen que tocar. Haciendo escalas aburridísimas y cosas de esas que hacen muchos grupos de tíos. Tocan a su manera y tienen un valor tremendo”<sup>27</sup>. Así, Amparo pone de manifiesto de forma indirecta lo que Clawson señala: la utilización de la guitarra en el *rock* como un instrumento de despliegue de masculinidad a través del énfasis en la destreza técnica y la habilidad física. Como veremos en el siguiente apartado, las hermanas Llanos absorbieron parte del discurso de masculinidad del *rock*, pero rearticulándolo gracias al marco más flexible que el *rock* alternativo y el *indie* les ofrecía.

### “Devil came to me”: *power chords*, subversión modal y discurso de género

Uno de los elementos sonoros más característicos del tratamiento que el *rock* da a la guitarra eléctrica son los denominados *power chords*. Éstos, como explica Chris McDonald<sup>28</sup>, consisten en la eliminación de la tercera en los acordes tríada. El origen de esta práctica se halla en el añadido de la distorsión a la guitarra eléctrica: este efecto provocaba la generación de un sonido denso y “pesado” que aumentaba el número de armónicos audibles y añadía complejidad tímbrica. Como resultado, los guitarristas de *rock*, especialmente en géneros como el *hard rock* o el *heavy*, comenzaron a eliminar esta nota, ya que la quinta por sí sola (junto con la octava, añadida también usualmente)

---

<sup>24</sup> Amparo Llanos en RAMÍREZ, Noelia: “Amparo Llanos: “Se criticaba más a Dover por ser mujeres. Lo tengo más claro que el agua””, en *S Moda: Revista de moda, belleza, tendencias y famosos*, 9 de febrero de 2019: <https://smoda.elpais.com/moda/entrevista-amparo-llanos-dover-feminismo/> [accedido 20 de noviembre de 2019].

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> “The excellent guitarist is defined by an ability to command the instrument, in an almost parodic masculine metaphor (...) The imperative of command is often expressed through an obsession with technique and with competition over technique”. CLAWSON, Mary Ann: «When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music», en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210, p. 204.

<sup>27</sup> RAMÍREZ, *Op.Cit.*

<sup>28</sup> MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-63, pp. 356-357.

producía un sonido lo suficientemente complejo y rico. Así, el *power chord* sería, tal y como lo define Walser, una cuarta o quinta justa producida en una guitarra eléctrica cuyo sonido es ampliamente distorsionado y amplificado, y que puede ser iterado de manera rítmica o sostenida indefinidamente en el tiempo<sup>29</sup>. La sucesión de estas quintas o cuartas produce un movimiento paralelo que genera un sonido arcaico y cuasi modal, alejado de la armonía tonal clásica y que ha pasado a ser característico del *rock* más “duro”.

Asimismo, los *power chords* se ejecutan en las cuerdas graves de la guitarra (normalmente con la tónica en la sexta o quinta cuerda) lo que sin duda es clave para generar su característica densidad sonora. Walser señala que el *heavy* se construye sobre una variedad de discursos y prácticas sociales y culturales que se erigen en torno a conceptos, imágenes y experiencias de poder: los *power chords* serían la “base musical” y una “metáfora” adecuada del mismo, ya que articularían la idea de “poder” en términos musicales<sup>30</sup>. En la misma línea, Deena Weinstein apunta que la distorsión y amplificación de la guitarra y sus *power chords* en el *heavy* producen un sonido *fuerte*, cuyas vibraciones pueden sentirse no sólo metafóricamente sino también a nivel físico. Esta fuerza sonora del *heavy*, generada a partir de la triple combinación de *power chords*, distorsión y volumen elevado, estaría creada para imbuir al oyente en la sensación de poder, por lo que sería, según Weinstein, empoderadora<sup>31</sup>. Este empoderamiento, no obstante, como analiza Robert Walser<sup>32</sup>, estaría ligado al “forjamiento” de un discurso de género que articula un tipo de masculinidad tradicional o hegemónica<sup>33</sup>.

El sonido saturado de los *power chords* en el *heavy* evocarían exceso y transgresión, pero también estabilidad y permanencia<sup>34</sup>. En este sentido, McDonald señala que a pesar de que la eliminación de la tercera del acorde permite la ambigüedad modal en los *power chords* (al no situar el acorde en la modalidad mayor o menor), el *heavy* suele utilizar progresiones que los

---

<sup>29</sup> WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, p. 2.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> WEINSTEIN, Deena: *Heavy metal: the music and its culture*, Da Capo, New York, 2000, pp. 23-25.

<sup>32</sup> WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, pp. 108-36 y WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en FRITH, Simon; GOODWIN, Andrew y GROSSBERG, Lawrence (eds.): *Sound and vision: the music video reader*, Routledge, New York, 1993, pp. 153-181.

<sup>33</sup> Según Connell, la masculinidad hegemónica se puede definir como el conjunto de prácticas de género que encarnan la respuesta más aceptada de legitimación del patriarcado: que los hombres están en la posición dominante y las mujeres en la subordinada. La masculinidad hegemónica se basaría en el reclamo exitoso de autoridad y poder, no sólo a través de la violencia y la fuerza física (como es el caso de los militares), sino también económica (ejecutivos de negocios), social (el gobierno), etc. CONNELL, R.W.: *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, California, 1995 (2ª ed. 2005), pp. 77-78.

<sup>34</sup> WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, Hanover, University Press of New England, 1993, p. 2.

enmarcan dentro de un entorno tonal inequívoco<sup>35</sup>. Por el contrario, grupos de *rock* alternativo como Nirvana, Mudhoney o Soundgarden habrían utilizado esta ambigüedad generando una amplia variedad de ejemplos de lo que él llama “subversión modal”.

Una subversión modal simple podría definirse como un proceso musical que sucede cuando una progresión de acordes establece un modo y después introduce un acorde o melodía que contradice dicho modo. Por ejemplo, Nirvana en “Rape me” construye la progresión La5-Do5, Do5-Mi5, Mi5-Sol5 que parece hallarse en la pentatónica de La menor; sin embargo, la línea vocal contiene un Do# sobre el La5 y un Sol# sobre el Mi5, sugiriendo que la progresión podría entenderse como La Mayor-Do Mayor-Mi Mayor-Sol Mayor y poniendo la modalidad “menor” en cuestión. McDonald establece varios tipos de subversión modal (simple, compleja, extrema, y a gran escala) y señala que a través de este proceso el *rock* alternativo, al contrario que el *heavy*, sí aprovecha la ambigüedad modal que brindan los *power chords*, produciendo una armonía menos estricta, en el sentido de apegada a los esquemas armónicos tradicionales de la música clásica tonal. Igualmente, McDonald señala la importancia de las relaciones de tercera en este proceso de subversión, ya que son las que nos sitúan y dan pie a jugar con la ubicación en un modo u otro<sup>36</sup>.

Como vamos a ver a través del análisis de “Devil came to me”, Dover hizo uso de este tipo de estrategias para generar una propuesta musical que aprovechaba la fuerza y la “masculinidad” del sonido “heavy” de los *power chords* de la guitarra eléctrica, al tiempo que se desviaba de su conservadurismo, enmarcándose en el *rock* alternativo y proponiendo un discurso de género más novedoso y menos encorsetado.

Robert Walser señala que es frecuente en el *heavy* metal la progresión VI-bVII-I: esto es, el uso del séptimo grado a distancia de tono de la tónica, como subtónica y no como sensible a distancia de semitono. En este sentido, grupos como Bon Jovi jugaron con la modificación de este modelo para salirse de los cánones sonoros del género: por ejemplo, en “Living on a Prayer” Bon Jovi introduce un V entre el bVII y el I, distorsionando la relación cadencial bVII-I e introduciendo la resolución tonal clásica V-I<sup>37</sup>. El tema “Devil came to me” está construido sobre la progresión de *power chords* Re5-Sib5-Fa5-Do5: ésta podría ser entendida en Re menor, por lo que al repetirse circularmente genera la secuencia Do5 (bVII) – Re5 (I) que es cercana al *heavy*. Sin embargo, como vamos a explicar, Dover utiliza diferentes estrategias a lo largo del tema para evitar realizar dicho giro de forma explícita.

---

<sup>35</sup> MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-363, p. 357.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 357-358.

<sup>37</sup> “Living on a Prayer” se halla en Mi menor, y la progresión que realiza Bon Jovi en el estribillo es Mi (I) – Do (VI) – Re (bVII) – Si (V) – Mi (I). Cf. WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993, pp. 120-124.

“Devil came to me” comienza con una introducción con los acordes La5-Sib5-Sol5 (introducción\_1). Esta secuencia se repite cíclicamente cuatro veces, cumpliendo el acorde Sol5 la función de subtónica si pensamos dicho fragmento desde el tono de La, es decir, bVII-I. No obstante, en la segunda sección de la introducción (introducción\_2) se incorpora rápidamente la resolución La5-Re5, lo que nos lleva a ver el fragmento en el tono de Re, conformándose la cadencia V-I y consolidándose Re como la tonalidad en la que se desarrolla el tema. De esta forma, Dover realiza una estrategia similar a la que señala Walser con respecto a Bon Jovi, al eludir la centralización sonora sobre el bVII-I introduciendo el giro V-I en la secuencia. Esta introducción se repetirá de nuevo al final del primer estribillo y será la base para la inclusión de una parte nueva (Puente) antes del estribillo final (véase esquema en Tabla 1 y Ejemplo 1).

| Estructura "Devil came to me" (Dover)                |   |                              |  |                             |
|--|---|------------------------------|--|-----------------------------|
| Parte  | Sección                                     | Armonía                      |  |                             |
|  |   | Voz                          | Guitarra   |                             |
| Introducción   | Introducción_1                              | -                            | Riff sobre La5, Sib5 y Sol5                      |                             |
|  | Introducción_2                              | -                            | La5 - Re5  |                             |
| Estrofa 1  | Parte A                                     | Re                           | Re. Re5-Sib5-Fa5-Do5                             |                             |
|  | Parte B                                     | Sib<br>(introducción de mib) |  |                             |
| Interludio   | Solo de guitarra                            | -                            |  |                             |
| Estrofa 2  | Parte A                                     | (variación letra)            |  |                             |
|  | Parte B                                     | (igual)                      |  |                             |
| (enlace)   |   |                              | La5  |                             |
| Estribillo   | Parte A                                     | Re                           | Sib. Sib5-Fa5-Do5-Re5                            |                             |
|  | (enlace)                                    |                              | Sib5-Re5   |                             |
|  | Parte B<br>(aceleración del ritmo armónico) | b1                           | Re   | Sib5-Fa5-Do5-Re5 + Sol5-La5 |
|  |   | b2                           | Re   | Sib5-Fa5-Do5-Re5 + La5-Re5  |
|  |   | b1                           | (igual)  |                             |
|  |   | b3.1                         | Re   | Sib5-Fa5-Do5-[Re5]          |
| b3.2   |   | Fa                           | [Re5]-Sib5-Fa5-Do5 (restauración ritmo armónico) |                             |
| Repetición introducción, estrofa 1 y 2, y estribillo |   |                              |  |                             |
| Puente   | puente 1 (introducción_2)                   | -                            | La5 - Re5  |                             |
|  | puente 2                                    | La                           | La5 - Re5  |                             |
| Repetición estribillo                                |   |                              |  |                             |
| Coda   | Solo de guitarra                            | Fa                           | Re. Re5-Sib5-Fa5-Do5.                            |                             |

Tabla 1. Esquema de la estructura y armonía de “Devil came to me” de Dover



secuencia Re5-Sib5-Fa5-Do5, que, como hemos señalado, se contextualizaría tonalmente en Re menor. Sin embargo, la voz de esta parte se mueve en el ámbito de Sib Mayor: esto es especialmente evidente en la segunda frase, cuando introduce claramente un Mib (en “hell” y “know”) sobre Si5 y Fa5 (véase Ejemplo 2). El Mib nos sitúa “tonalmente” en la tonalidad de Sib Mayor, mientras la progresión de la guitarra continúa ubicándonos en Re menor. De esta forma, se produce la subversión modal que McDonald señala como frecuente en el *rock* alternativo y que aprovecha la ambigüedad modal de los *power chords* para jugar con las relaciones de tercera (Sib-Re) y desafiar la lectura en términos de armonía y modalidad clásica. Con ello, la resolución Do (bVII) – Re (I) pierde parte de su efecto, gracias al contrapeso que ejerce la parte vocal al ubicarse en Sib.

A continuación, se introduce un breve solo de guitarra en Re, de nuevo sobre Re5-Sib5-Fa5-Do5, que enlaza con la presentación de la segunda estrofa. Al terminar ésta se añade un acorde de La5 que enlaza con el estribillo. La primera parte (Parte A) está construida sobre la secuencia Sib5-Fa5-Do5-Re5: es decir, Re5-Sib5-Fa5-Do5 pero empezando por el segundo acorde, Sib5. De esta forma, la progresión ya no sería entendida tanto en términos de Re menor, sino de Sib Mayor. Esta idea es reforzada por el añadido de un acorde de Sib5 al final de la segunda frase que enlaza con la Parte B del estribillo (véase esquema en Tabla 1). Sin embargo, la voz se mueve en esta Parte A en el ámbito de Re: la melodía se inicia y finaliza en Re, pasando por el ascenso y descenso de La (véase Ejemplo 3). Con ello se produce nuevamente inestabilidad con respecto a la ubicación de las frases en Re menor o Sib Mayor.

Ejemplo 3. Transcripción de la parte vocal de la parte A de los estribillos de “Devil came to me”

Finalmente, la Parte B del estribillo se compone de dos secciones: una primera (b1 y b2) (véase Ejemplo 4) que repite la estrategia utilizada en la Parte A pero añadiendo giros a Re al final de la secuencia de acordes: la primera frase (b1) añade al Sib5-Fa5-Do5-Re5 la secuencia Sol5-La5 que podría entenderse como una semicadencia IV-V en la dominante de Re (La5). Esta idea se refuerza en la segunda frase (b2), donde a Sib5-Fa5-Do5-Re5 se suman los acordes Re5 y La5 con la voz cerrando en la nota Re. Así, aunque aparentemente la secuencia de acordes sigue enmarcándose en Sib Mayor, los giros cadenciales y la voz parecen moverse en el contexto de Re menor.

Por último, la segunda sección de la Parte B del estribillo repite la frase b1 (Sib5-Fa5-Do5-Re5 + Sol5-La5) y después, en la segunda frase (b3) utiliza el Re5 de Sib5-Fa5-Do5-Re5 (b3.1) para pivotar sobre él y volver a mostrar la progresión en su orden original, Re5-Sib5-Fa5-Do5 (b3.2). Esta vuelta a la disposición original de la secuencia de acordes es reforzada por el cambio de ritmo armónico: éste se había acelerado durante toda la Parte B del estribillo, insertando dos acordes por compás. Con la vuelta a la presentación de la progresión de acordes primigenia (en b3.2) se vuelve también al ritmo armónico predominante, un acorde por cada compás. Además, es en este momento en el que la letra introduce las palabras que las estrellas dirigen al protagonista del tema<sup>38</sup>.

Ejemplo 4. Transcripción de la parte vocal de la parte B de los estribillos de “Devil came to me”

Aunque en un principio podría parecer que la pieza vuelve de nuevo simplemente al Re menor en el que supuestamente está, si observamos los giros de la voz en esta parte, vemos como la melodía, en realidad, estaría mejor interpretada si la entendiéramos en Fa Mayor: por ejemplo, la primera frase (“Hey, like you were”) presenta el giro Fa-Mi-Fa, que ubica al oído en Fa al entender la bajada y el ascenso desde Mi como un uso de la sensible (véase

<sup>38</sup> La letra de esta sección de la Parte B del estribillo señala: “The moon was red and night became my friend/ but the stars were evil/ and they said: `Hey, like you were/ this is just the end./ You will burn in hell/ tell us if you're scared´”. La vuelta al ritmo armónico general se produce a partir de “Hey like you were (...)”.

Ejemplo 4). De hecho, si en lugar de usar para armonizar la melodía la secuencia Re5-Sib5-Fa5-Do5 utilizáramos Fa5-Sib5-Fa5-Do5 y añadiéramos un último acorde de Fa5 obtendríamos una progresión claramente en Fa Mayor. Así, de nuevo se produce una subversión modal gracias al juego con la relación de terceras (Re-Fa) y a la ambigüedad modal que permite la armonización mediante *power chords*.

Esta última sección del estribillo resuelve al final en la repetición de la secuencia La5-Sib5-Sol5 del *riff* de introducción, suspendiendo la ubicación definitiva en Re menor de nuevo. La segunda vez que se presenta el estribillo éste enlaza con la segunda parte de la introducción: aquella que añadía el giro La5-Re5 (introducción\_2). Sobre ella se construye una parte nueva (el Puente), que enlaza con el estribillo final. Así, aunque en esta sección sí que hay una ubicación clara en Re ésta se produce no gracias al giro Do bVII- Re I que generaba la repetición de la progresión Re5-Sib5-Fa5-Do5, sino al V – I “tonal” que ya había sido utilizado al inicio del tema. Además, la voz de esta sección se encontraría en el ámbito de La. Para finalizar, se vuelve a presentar el estribillo completo y se añade un solo sobre la progresión Re5-Sib5-Fa5-Do5. La voz vuelve a moverse en un ámbito (Fa Mayor) distinto modalmente al de la guitarra (Re menor), siendo ésta la que cierra y ubica el tema finalmente en Re menor a través de la insistencia en el giro Do-Re (véase Ejemplo 5).



Ejemplo 5. Transcripción de parte de la línea de guitarra de los compases finales de “Devil came to me” donde se puede apreciar la insistencia en la nota Re

En resumen, a pesar de que “Devil came to me” está construida a partir de una secuencia de acordes (Re5-Sib5-Fa5-Do5) que podría contextualizarse dentro del estilo *heavy* por el bVII -I que se genera al repetirla y por el uso de *power chords*, Dover utiliza diferentes estrategias para difuminar su eficacia sonora. Estas estrategias son fundamentalmente dos: 1) el choque entre el ámbito en el que se ubica la melodía de la voz y el de las secuencias de *power chords* de la guitarra (un ejemplo claro es la Parte B de las estrofas, con la introducción del Mib en la línea vocal); 2) el desfase en la repetición de la secuencia de acordes Re5-Sib5-Fa5-Do5, siendo un ejemplo claro de ello la Parte A del estribillo. Asimismo, cabe señalar la complejidad estructural de la canción, que presenta secciones y frases diferenciadas dentro de cada una de las partes, pero partiendo en todo momento, como se ha dicho, de la misma idea musical: la progresión Re5-Sib5-Fa5-Do5.

## Conclusiones

“Devil came to me” es un buen ejemplo de cómo el *rock* alternativo proponía un discurso musical que sin obviar elementos y prácticas comunes en el *rock* y el metal (como el uso de *power chords*) construía estructuras más ambiguas que las usadas habitualmente en estos géneros. En el caso particular de las hermanas Llanos en Dover es posible ver una relación entre su inclusión de la

subversión modal que McDonald señala como definitoria de grupos que eran para ellas una referencia, como Nirvana, y el discurso de género que presentaban. En concreto, la subversión modal les permitía hacer uso de estructuras como los *power chords* o la cadencia bVII-I propias de un género masculinizado como el *heavy*, sin ajustarse totalmente a sus patrones. Además, como se ha señalado, el uso de *power chords* es uno de los elementos centrales a través de los que el *heavy* desplegaba su discurso de poder y masculinidad, por lo que la reapropiación de este elemento y el uso no ortodoxo del mismo suponía un empoderamiento. Este empoderamiento se hallaría a medio camino entre la masculinización y la proposición de una masculinidad subvertida y rearticulada que entroncaría con una identidad de género más fluida, donde habría un espacio para mujeres que tocaran un instrumento tan asociado con la masculinidad como la guitarra. Dover se enmarcaría, así, plenamente dentro del *rock* alternativo y el *indie*, y supondría un ejemplo interesante por su doble condición de mujeres intérpretes, y de compositoras que jugaban con estructuras musicales asociadas con la masculinidad.

### **Bibliografía**

- BANNISTER, Matthew: *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*, Ashgate, Aldershot, 2006.
- BARRERA-RAMÍREZ, Fernando: “Un ejemplo de oxímoron en música: el indie en España, una escena comercial”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, N 30, 2017, pp. 169-178.
- BAYTON, Mavis: “Women and the electric guitar”, en *Sexing the groove: popular music and gender*, Sheila Whiteley (ed.), Routledge, London, 1997, pp. 37-49.
- CLAWSON, Mary Ann: “Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band”, en *Popular Music* Vol. 18, N 1, 1999, pp. 99-114.
- CLAWSON, Mary Ann: “When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music”, en *Gender & Society*, Vol. 13, N 2, 1999, pp. 193-210.
- CLIFFORD-NAPOLEONE, Amber R.: *Queerness in Heavy Metal Music: Metal Bent*, Routledge, New York, 2015.
- COATES, Norma: “(R) Evolution now?: rock and the political potential of gender”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove: popular music and gender*, Routledge, London, 1997, 1997, pp. 50-64.
- COHEN, Sara: “Men making a scene”, en WHITELEY, Sheila (ed.): *Sexing the groove: popular music and gender*, Routledge, London, 1997, pp. 17-36.
- CONNELL, R.W.: *Masculinities*, University of California Press, Berkeley, 1995 (2ª ed. 2005).
- DAVIES, Laura Lee: “Velocity girls: indie, new lads, old values”, en COHEN, Sarah (ed.): *Girls! Girls! Girls! Essays on Women and Music*, New York University, New York, 1996, pp. 124-137.
- FAST, Susan: “Rethinking issues of gender and sexuality in Led Zeppelin: a woman’s view of pleasure and power in hard rock”, en *American Music* Vol. 17, N 3, 1999, pp. 245-299.
- FELLONE, Ugo: “Los difusos límites conceptuales del indie español de la segunda mitad de los 90: post-rock vs. tonti-pop”, en *Cuadernos de Etnomusicología*, N 12, 2018, pp. 258-282.
- FRITH, Simon y MACROBBIE, Angela: “Rock and sexuality”, en *Screen Education* N 29, 1978, pp. 3-19.
- GREEN, Lucy: *Music, gender and education*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- HAWKINS, Stan (ed.): *The Routledge research companion to popular music and gender*, Routledge, Oxford, New York, 2017.
- HESMONDHALGH, David: “Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre”, en *Cultural Studies* Vol. 13, N 1, 1999, pp. 34-61.

- LEONARD, Marion: *Gender in the music industry: rock, discourse and girl power*, Ashgate, Aldershot, 2007.
- LEOZ, Asier: “Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)”, Universidad de Deusto, Bilbao, 2015.
- LÓPEZ CASTILLA, Teresa: “Entre platos anda el baile. Una revisión crítica de la construcción de la identidad de género en la historia de la música *dance*”, en *Musiker*, N 20, 2013, pp. 255-274.
- MCDONALD, Chris: “Exploring modal subversions in alternative music”, en *Popular Music* Vol. 19, N 3, 2000, pp. 355-363.
- RAMÍREZ, Noelia: “Amparo Llanos: “Se criticaba más a Dover por ser mujeres. Lo tengo más claro que el agua””, en *S Moda: Revista de moda, belleza, tendencias y famosos*, 9 de febrero de 2019.  
<https://smoda.elpais.com/moda/entrevista-amparo-llanos-dover-feminismo/> [accedido 20 de noviembre de 2019].
- VAL, Fernán del y FOUCE, Héctor: “De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis”, en *Methaodos. Revista de ciencias sociales* Vol. 4, N 1, 2016, pp. 58-72.
- WALSER, Robert: *Running with the devil: power, gender and madness in heavy metal music*, University Press of New England, Hanover, 1993.
- WALSER, Robert: “Forging masculinity: heavy metal sounds and images of gender”, en *Sound and vision: the music video reader*, Simon Frith, Andrew Goodwin, y Lawrence Grossberg (eds.), Routledge, New York, 1993, pp. 153-181.
- WINSTEIN, Deena: *Heavy metal: the music and its culture*, Da Capo, New York, 2000.