

Intertextualidad y re-apropiaciones musicales del Nuevo Mundo en la trilogía *Gaia* de Mägo de Oz

Conquista, sexualidad y naturaleza en el heavy metal español

Intertextuality and Musical Reappropriation of the New World in Mägo de Oz's *Gaia*

Conquest, Sexuality and Nature in Spanish Heavy Metal

Diego GARCÍA PEINAZO

Resumen

Este artículo aborda el estudio de las representaciones musicales proyectadas por la banda Mägo de Oz sobre el Nuevo Mundo y la llegada de los españoles a América. Tomando como eje metodológico el análisis musical de la canción popular y atendiendo a temáticas latentes en la trilogía discográfica *Gaia* como la conquista, el catolicismo, el indigenismo o la naturaleza, demostramos cómo estos temas se entretajan a su vez con discursos de sexualidad, colonialidad, género y poder. De esta forma, *Gaia*, como narración distópica, lejos de permanecer al margen de la coyuntura española de la primera década del siglo XXI, articula correlaciones simbólicas entre acontecimientos históricos y políticos de diferentes temporalidades. Todos estos elementos, inmersos en procesos de intertextualidad y re-apropiaciones musicales, se manifiestan a través de la contradicción y la ambigüedad discursiva, mecanismos habituales en las escenas del heavy metal.

Abstract

This article aims to study the heavy metal band Mägo de Oz's musical representations of the New World and the Spanish arrival in the Americas. Taking the analysis of popular music as point of reference, and dealing with topics such as the Spanish conquest, Catholicism, indigenism, or indigenous people, this paper demonstrates how these topics are related with several notions of sexuality, colonialism, gender and power. In this sense, as a dystopian narrative, far from omitting the Spanish situation during the

first decade of the 21st century, *Gaia* articulates several symbolic correlations between historical and political events over the last five centuries. All these elements, which are observed here through intertextuality and musical appropriations, reinforce a sense of contradiction and discursive ambiguity, these being common mechanisms in many heavy metal scenes.

Palabras clave:

Canción grabada, América Latina, colonización española, heavy metal, catolicismo.

Keywords:

Recorded popular song, Latin America, Spanish conquest, heavy metal, Catholicism.



Mägo de Oz es con toda probabilidad la banda española de heavy metal con mayor impacto en América Latina desde el cambio de siglo. Surgida en Madrid a finales de los ochenta, dentro de su producción discográfica adquiere especial relevancia la trilogía *Gaia* (2003-2010), en la cual la llegada de los españoles al Nuevo Mundo constituye una parte importante de su trama argumental. En este artículo analizamos algunos de los recursos intertextuales y re-apropiaciones musicales presentes en dicha trilogía, examinando mundos de sentido en torno a la conquista española, lo indígena, la naturaleza o el cristianismo, y la manera en que éstos se imbrican con modelos de poder, género, sexualidad y territorio. Profundizamos, por tanto, en el estudio de una de las bandas más renombradas del heavy metal en España desde la dimensión sonora de lo que se recrea y representa, escoge y excluye de la canción grabada.

Breve acotación teórico-metodológica

Este artículo atiende de manera prioritaria a diversas formas de representación musical de modelos culturales e ideológicos que pueden ser analizados en la canción grabada. Siguiendo a Georgina Born y David Hesmondhalgh, abordamos

... cómo otras culturas son representadas en música por medio de la apropiación o de la recreación imaginada de su propia música y, a la inversa, cómo las identidades sociales y culturales, así como las diferencias, llegan a ser construidas y articuladas en música [...]; explorar las ideologías e imaginarios musicales de un rango de compositores, la naturaleza de la hibridación resultante desde sus préstamos musicales, y cómo determinadas músicas son conformadas a través de omisiones deliberadas o ambivalentes, o por medio del control de otras músicas y culturas.¹

Concretamente, nos interesamos por los álbumes de Mägo de Oz como entramados discursivos que proyectan formas particulares de pensar e imaginar otras culturas y realidades históricas, políticas y sociales que relacionan a España y Latinoamérica.

Walter D. Mignolo ha demostrado que “la idea de América” como continente es una invención occidental motivada a partir de la llegada de los

¹ “... how other cultures are represented in music through the appropriation or imaginative figuration of their own music, and, conversely, how social and cultural identities and differences come to be constructed and articulated in music [...] to explore the ideologies and musical imaginaries of a range of composers, the nature of the hybrids resulting from their musical borrowings, and how certain musics are constituted through the purposive or ambivalent absencing or mastery of other musics and cultures”. BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David. “Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music”. *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.). Berkeley & Los Ángeles, University of California Press, 2000, pp. 2-3.

europeos a Tawantinsuyu y Anáhuac.² Siguiendo a Aníbal Quijano, Mignolo entiende la “colonialidad” como reverso oscuro de la modernidad, concepto que vincula a las formas de hegemonía en torno a la geopolítica del conocimiento y la colonialidad del saber. Así, el musicólogo Juan Pablo González sugiere que la colonialidad moderna se sostiene desde dentro y fuera de América Latina, ocupando la música en un lugar prominente de enunciación.³ En base a un “locus auditivo”, resalta dos formas de escucha, colonizante y postcolonizante: mientras la primera sería una “réplica interna y socializada de la dominación política y económica”, la segunda “surgiría de la consciencia de cómo se está escuchando, cuáles mecanismos operan en nuestro escuchar, desde dónde escuchamos y por qué lo hacemos”.⁴ Por su parte, en su aproximación a los intercambios y recepción de la música popular entre España y América Latina, Rubén López-Cano destaca “una red de relaciones complejas y paradójicas que oscilan entre el reconocimiento de una cultura común y la necesidad de reafirmar diferencias históricas. Es en este escenario inestable donde la difusión, recepción y consumo de la música popular urbana española tiene lugar”.⁵ Nuestro trabajo analiza cómo a través de las canciones de *Gaia* se trasluce una enunciación musical, por parte de una banda de metal, sobre la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, implicando una “idea de América” y una posición ante la colonialidad que articula lecturas variadas desde la perspectiva del poder y la acción del “colonizado” y del “colonizador”.

Dentro de las múltiples posibilidades en el enfoque del estudio de estas representaciones e imaginarios, nuestro artículo defiende la importancia del análisis de sus parámetros musicales como elementos potenciales de

² MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 2007, p. 19.

³ GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pp. 87-88.

⁴ *Ibid.* p. 89.

⁵ LÓPEZ-CANO, Rubén. “Coda. Spanish Popular Music through Latin American Eyes”. *Made in Spain. Studies in Popular Music*. Sílvia Martínez y Héctor Fouce (eds.). Nueva York, Routledge, p. 188.

significación. En este sentido, en los acercamientos al heavy metal, la atención al discurso sonoro ha sido a menudo relegada a un segundo plano. El sociólogo Keith Kahn-Harris, pasando revista a las líneas de investigación actual en torno al metal, sitúa el ya clásico trabajo de Robert Walser⁶ como pionero en el análisis musical desde postulados de la nueva musicología, a la vez que resalta la preocupante escasez de estudios musicológicos que analicen en profundidad los lenguajes musicales albergados en el género.⁷ En nuestro trabajo, que participa de dicha dimensión analítico-musical, se hace énfasis en la intertextualidad⁸ y las representaciones musicales, tomando en consideración, entre otros, aspectos terminológicos y metodológicos derivados de las tipologías de signo musical de Philip Tagg⁹ y la organización de tipologías intertextuales en música que propone Julio Ogas.¹⁰ De esta forma, dada la profusa asimilación de referentes estilísticos de diferentes géneros musicales en la música de Mägo de Oz, dicha terminología facilita el entendimiento de las relaciones entre los textos que se aúnan en un contexto de hibridez. Asimismo, las alusiones a diferentes músicas en el contexto de esta banda de heavy metal son analizadas partiendo de la distinción semiótica entre lo que Tagg denomina indicadores de estilo musical (“style indicator”) y

⁶ WALSER, Robert. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, Wesleyan University Press, 2014 (1993).

⁷ KAHN-HARRIS, Keith. “Metal Studies: Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism?”. *Journal for Cultural Research*, 15, 3 (2011), pp. 251-253. No obstante, algunos trabajos monográficos han tratado de llenar este vacío profundizando en cuestiones de análisis musical del heavy metal. Véanse: BERGER, Harris M. “Death Metal Tonality and the Act of Listening”, *Popular Music*, 18, 2 (1999), pp. 161-178; COPE, Andrew L. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Surrey y Burlington, Ashgate, 2010; LIJJA, Esa. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Vantaa, IAML Finland, 2009.

⁸ En torno al concepto de intertextualidad, véase GENETTE, Gerhard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.

⁹ TAGG, Philip. *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*. New York & Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press, 2013. Véase especialmente el capítulo “A Simple Sign Tipology”, pp. 485-528. Véase también: TAGG, Philip. “Music Analysis for ‘non-musos’: Popular Perception as a Basis for Understanding Musical Structure and Signification”, recurso electrónico, <<http://tagg.org/xpdfs/CardiffLBH2.pdf>>, [consulta: 15/05/2017].

¹⁰ OGAS, Julio: “El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura”. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso et alii. Madrid, ICCMU, 2011, pp. 233-253.

sinécdoques de género musical (“genre synecdoche”): mientras los primeros atienden a las normas compositivas que se asocian a un estilo, las segundas son alusiones a otros géneros musicales empleados para la representación del “otro”.¹¹

La trilogía *Gaia* como distopía

Pertenecientes a la corriente del denominado folk metal, la trayectoria de Mägo de Oz ha estado marcada por su interés en discos de carácter conceptual.¹² Con anterioridad a *Gaia* publican otros álbumes conceptuales: *Jesús de Chamberí* (1996), historia de la llegada de Jesucristo al barrio madrileño del mismo nombre; *La leyenda de La Mancha* (1998), centrado en variadas relecturas de *El Quijote*; y *Finisterra* (2000), narración de corte futurista sobre el Camino de Santiago. Si la dedicación conceptual a una historia que tuviera filiación directa con América y la conquista española aparece concentrada en la trilogía *Gaia*,¹³ sexualidad, cristianismo, ecologismo y justicia social son elementos compartidos por los trabajos anteriormente citados. A continuación resumimos sucintamente la trilogía.

Gaia (2002): la historia comienza en una prisión de Atlanta (EEUU), en el año 2002, en la que Alma Echegaray, personaje ficticio de origen “sudamericano”,¹⁴ es condenada a muerte y asesinada en la silla eléctrica. Joe Hamilton, gobernador de Georgia, que ha ordenado su ejecución, al regresar a su domicilio, descubre un e-mail de Alma en el que ésta dice estar escribiéndole desde el más allá. Ella revela a Hamilton que será juzgado esa misma noche, pero

¹¹ TAGG, P. *Music's Meanings...*, p. 523-525.

¹² Por cuestiones de extensión, no se expone en este apartado un resumen detallado de la trilogía. Para un acercamiento

más completo a la trama argumental de *Gaia*, véanse los libretos de sus discos.

¹³ Una descripción de los diferentes acercamientos a la historia pasada de España en el heavy metal se encuentra en FOLGUEIRA LOMBARDEIRO, Pablo. “La idea de historia en el heavy metal español”. *Tiempo y Sociedad*, 3 (2010-2011), pp. 5-41.

¹⁴ Indicación literal en el libreto de *Gaia*.

antes, Alma le invita a escuchar diversos sucesos acontecidos en el marco de la colonización española de América en el siglo XVI que tienen como protagonistas al español Pedro de Alcázar y a la “indígena”¹⁵ Azaak. Tras estas narraciones, Joe Hamilton es juzgado por Alma Echeagaray, quien dice ser la Madre Naturaleza, y que ha tenido muchos nombres, tales como Azaak, Gaia o Pachamama.

Gaia II: La Voz Dormida (2005): En 2005, Nacho, un chico con síndrome de Down, es dominado por “La Voz Dormida”, una suerte de fuerza sobrenatural en otro tiempo silenciada de todos los condenados y estigmatizados por la Iglesia católica. Tras ser trasladado a la planta de psiquiatría del Hospital Ramón y Cajal, recibe la visita del detective Rafael Haro, encargado de investigar las causas de la muerte del gobernador de Georgia acaecida tres años atrás. Nacho le cuenta la historia de las vivencias de Azaak, que ha sido traída a Toledo como prisionera, y que comparte celda con Sara, una judía acusada de herejía por la Santa Inquisición. Entre otras temáticas, las canciones narran sucesos relacionados con la condena de la Iglesia a prácticas homosexuales y bisexuales. Finalmente, la indígena Azaak, antes de perecer quemada en la hoguera, anuncia que se vengará por todos los crímenes de la Iglesia.

Gaia III: Atlantia (2010).¹⁶ En 1922, en Egipto, Otto Rahn, perteneciente a la Sociedad de Thule, logra burlar la vigilancia de los hombres de Howard Carter — que acaba de encontrar la tumba de Tutankamón— y roba un medallón con forma de pirámide. En 2010, el observatorio astrológico de la Universidad de Emery (Atlanta) avista un meteorito que va a impactar contra la Tierra, mientras que en el Cerro del Uritorco (Argentina) se escucha un mensaje radiofónico

¹⁵ *Id.*

¹⁶ Cabe anotar que con posterioridad al disco *Gaia III: Atlantia*, la banda publica *Gaia: Epílogo*, un álbum que no contiene ninguna ampliación argumental de la historia, aunque sí algunas canciones que no pudieron ser incluidas en los tres anteriores álbumes.

advirtiendo de lo poco que aportan los seres humanos al planeta Tierra y acercando su extinción. De nuevo, la historia se sitúa en el siglo XVI, esta vez en la recreación de una batalla en Cuzco, reapareciendo Pedro de Alcázar, quien contempla con frustración cómo los españoles invaden la ciudad. A su vez, en el desierto de Nazca, en 2010, aparece la silueta de Alma Echeagaray, que acarrea una serie de desastres naturales, sucumbiendo los seres humanos a las aguas.

Como puede comprobarse, una amplia gama de temáticas de tipo histórico y sociopolítico se concentran y entrelazan en la propuesta del grupo madrileño.¹⁷ La narración de la trilogía —que se apoya en el texto poético de las canciones y se refuerza gracias a los paratextos¹⁸ presentados en los libretos de los discos— se presenta desde la mirada de dos personajes ficticios que desarrollan una relación sentimental: Pedro de Alcázar, un español que acompaña la expedición de Hernán Cortés y va siendo progresivamente consciente de las atrocidades cometidas contra los habitantes del Nuevo Mundo; y Azaak, indígena que, testigo de la invasión, será capturada por los españoles y torturada a manos de la Santa Inquisición. La trilogía *Gaia* constituye, en síntesis, una distopía en la cual la destrucción de la naturaleza y las poblaciones indígenas por parte de los colonizadores europeos tiene una correlación simbólica con desastres ecológicos, guerras y sistemas totalitarios en el siglo XX y XXI.

¹⁷ Una discusión en torno al bricolaje de temáticas históricas y sociales en el heavy metal desde la perspectiva de la posmodernidad se encuentra en WALSER, R. *Running with the Devil...*, p. 151-154.

¹⁸ Para analizar los textos explicativos que, en los libretos, acompañan a las letras de las canciones de Mägo de Oz, nos servimos de su consideración como paratextos, categorización propuesta por Basilio Pujante, quien siguiendo a su vez a Genette, emplea para su análisis del disco *La leyenda de La Mancha* (Locomotive, 1998) de Mägo de Oz. Véase: PUJANTE CASCALES, Basilio. "Don Quijote en el rock español: el caso de *La leyenda de La Mancha* de Mägo de Oz". *Visiones del Quijote en la música del siglo XX*. Begoña Lolo (ed.). Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 697-707. En su análisis, Pujante clasifica a la obra de Cervantes como hipotexto, y a las informaciones y comentarios de la banda de metal como paratextos. Sin embargo, la trilogía discográfica *Gaia* la historia está escrita por el baterista y líder del grupo, Txus, luego no nos encontramos exactamente ante el mismo modelo intertextual.

Intertextualidad y re-apropiaciones musicales

Mägo de Oz es una banda con una diversa paleta de intertextos que facilitan su identificación con referentes culturales variados: desde las concomitancias con sagas cinematográficas como *Piratas del Caribe* (2003, en la escenografía y vestuario de *Gaia*, o en los arreglos orquestales de canciones como “Obertura MDXX”) hasta los referentes a las estéticas *glam* o la alusión a lo gótico (escenografía de cementerios y catedrales, vestuario tendente a lo vampírico),¹⁹ por mencionar dos ejemplos. Por ello, en consonancia con el estudio de Silvia Martínez sobre las estéticas fronterizas en el heavy metal,²⁰ la banda Mägo de Oz se encuadra dentro de la negociación y la redefinición de géneros musicales a través de procesos de hibridación. En este epígrafe nos centramos en el análisis de la canción grabada, y cómo a través de ésta se articulan y representan imaginarios culturales relacionados con el Nuevo Mundo.

Cabe destacar, en primer lugar, un elemento de significación reiterado durante toda la trilogía. Se trata del uso de un motivo melódico en modo eólico, al que denominamos aquí el motivo de Gaia (1-2- \flat 3-5-1),²¹ que se vincula a Gaia

¹⁹ Algunos de estos aspectos han sido categorizados como potencialmente “góticos” en las estéticas del heavy metal. Véanse BARDINE, Bryan A. “Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell”. *Heavy Metal in Britain*. Gerd Bayer (ed.). Surrey & Burlington, Ashgate, 2009, pp. 125-139; SPRACKLEN, Karl y SPRACKLEN, Beverley. “Pagans and Satans and Goths, oh my: Dark Leisure as Communicative Agency and Communal Identity on the Fringes of the Modern Goth Scene”. *World Leisure Journal*, 54, 4 (2012), pp. 350-362.

²⁰ MARTÍNEZ GARCÍA, Sílvia. “Monstruos y fronteras en el *heavy*: un análisis desde lo híbrido”. *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 21, 1 (2005), pp. 31-45.

²¹ En este artículo se utiliza, para la representación simbólica de escalas y modalidad, el método de cifrado relativo empleado habitualmente en publicaciones como *Music Theory Spectrum* (revista de la Society for Music Theory). Este sistema de cifrado es relativo, por lo que los bemoles delante del número no implican necesariamente que la nota sea bemol. Por ejemplo, este sistema de representación entiende el modo jónico en La de la siguiente forma: 1-2-3-4-5-6-7. Así, un modo eólico en La sería representado como 1-2- \flat 3-4-5- \flat 6- \flat 7 (tercera menor entre la y do representado como 1- \flat 3, distancia de semitono entre el quinto y el sexto grado de la escala, mi y fa, representado como 5- \flat 6 y distancia de tono entre el sol y el la, representado como \flat 7-[1]). Véase, por ejemplo, su uso en el trabajo de BIAMONTE, Nicole. “Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music”. *Music Theory Spectrum*, 32 (2010), pp. 95-110.

o la Pachamama, encarnada en mujeres como Alma Echeagaray y Azaak, y que es transformado en función de los códigos musicales que entran en juego en cada canción. Parte del motivo es inicialmente esbozado en la "Obertura MDXX" en la cuerda frotada, a la vez que la coral polifónica canta la palabra "Gaia" (2'26"-2'33"), mientras que la presentación del motivo completo aparece por primera vez en el piano en la canción "Gaia" (0'00"-0'11"). Algunas de las canciones de la trilogía donde se presenta modificado tanto en instrumentación como en perfil melódico y estructura rítmica son: "La costa del silencio" (2'45"-2'48"), "El atrapasueños" (2'41"-3'01"), "La venganza de Gaia" (6'00"-6'03"), "Volaverunt opus 666" (0'00"-0'09"; 4'02"-4'25"), "La Voz Dormida" (0'46"-0'51"), "La posada de los muertos" (1'00"-1'01"; 2'05"-2'06"), "La cantata del diablo (Missit me Dominus)" (1'36"-1'39"), "El latido de Gaia" (2'06"-2'15"; 3'32"-3'40"), "Für immer" (3'57"-4'04"), "El violín del diablo" (0'33"-0'37"), "Atlantia" (0'00"-0'07").

Una vez descrita la importancia del motivo eólico de Gaia en la trilogía discográfica de Mägo de Oz, pasamos a abordar algunos de los ejes temáticos más importantes de la misma: conquista, cristianismo y poder; indigenismo; género y sexualidad, naturaleza y cultura.

- *Conquista, cristianismo y poder*

Aunque la idea de la conquista está presente de manera tangencial en diversas canciones de la trilogía, es en "La conquista" y "Van a rodar cabezas" donde se concentra una parte importante de su discurso. Si la primera versa sobre la llegada de los españoles a tierras mesoamericanas, la segunda se sitúa en una batalla acaecida en Tenochtitlan. En el paratexto que acompaña a la canción "La conquista" se describe la llegada de Hernán Cortés al actual México en 1519 desde el punto de vista de Pedro Alcázar, español encargado de la alimentación de la tripulación:

... No, no éramos deidades, sólo un grupo de insensatos guerreros ávidos de oro y aventuras. Y yo, Pedro de Alcázar, empezaba a ser consciente de las atrocidades que haríamos por conseguir lo que buscábamos. Torturaríamos, mataríamos, esclavizaríamos, todo por su tierra y bajo la insuficiente excusa de cristianizar a alguien que no lo necesitaba. Era la Orgía del Poder, el Banquete de los Cristianos, era... La Conquista.²²

Musicalmente, están presentes referentes del hard rock de los setenta y la *New Wave of British Heavy Metal*. La prominencia del órgano Hammond durante toda la canción opera como un claro indicativo de la influencia de Deep Purple, tanto por su evocación tímbrica como por sus usos armónicos. Esta alusión aparece en el verso previo al estribillo (1'33"-1'43"), y se hace especialmente significativa en el estribillo, con acentuaciones rítmico-armónicas (1'44"-1'57") producidas por la guitarra eléctrica y los teclados con un timbre que se acerca a la sección de metales, y que recuerda a la textura rítmico-armónica de "Highway Star", de la mencionada banda británica (0'57"-1'14"). Es de destacar que en los estribillos de ambas canciones se produce una intensificación de la textura rítmica, reforzada por la repetición de un mismo motivo melódico en el vocalista ("all right / hold tight" en Deep Purple y "En una batalla / las primeras bajas"²³ en Mägo de Oz). Sin embargo, mientras que Deep Purple usa fundamentalmente el modo dórico, Mägo de Oz emplea el modo eólico para "La conquista".

²² Paratexto que acompaña a "La conquista", en el libreto del disco de Mägo de Oz (2003): *Gaia*, Locomotive. Se han conservado las mayúsculas del original (N. del ed.).

²³ En este artículo incluimos tan sólo fragmentos puntuales de las letras. Las letras de las canciones de la trilogía *Gaia* pueden consultarse en su totalidad tanto en el libreto de los álbumes como en diferentes portales de internet.

Iron Maiden representa el otro eje de atracción estética de “La conquista”. En lo que a sus parámetros musicales se refiere, la asimilación de estructuras compositivas prototípicas de Iron Maiden en “La conquista” se produce a través del uso de dos guitarras eléctricas que interpretan un mismo riff en homofonía por terceras en un modo eólico en la (3’21”-3’30”), mientras el bajo y la batería producen un patrón “de galope”, característico de canciones de la banda británica como “The Trooper” (0’12”-0’24”) (en este caso, por sextas, en un modo eólico en mi).

“Van a rodar cabezas” es la otra gran evocación de la conquista de América, esta vez contada desde la perspectiva de Azaak, quien ve cómo su pueblo es invadido por los españoles. En el paratexto que acompaña la canción se comenta: “Miles de ellos perecieron, pero antes de que Tenochtitlan fuera finalmente conquistada, Azaak lanzó este grito de rabia e impotencia al ver destruida tanta belleza”.²⁴ La letra de la canción enfatiza el carácter combativo de la protagonista, quien lucha por defender su tierra y avicina lo que posteriormente constituirá la venganza de Gaia. Sus indicadores de estilo musical se vinculan de nuevo a Deep Purple, esta vez por los solos de órgano Hammond, en los cuales se emplea la escala menor armónica tanto descendente como ascendentemente. Como es sabido, esta organización melódica, relectura de estructuras musicales características de la música barroca, fue altamente utilizada en las canciones de Deep Purple, tanto por su guitarrista Richie Blackmore como por su teclista John Lord. Asimismo, en la sección en la que la preponderancia recae en la guitarra eléctrica rítmica (4’16”-4’24”), anterior al solo del guitarrista argentino Walter Giardino (integrante de la banda Rata Blanca y artista invitado en *Gaia*), de nuevo se producen acentuaciones rítmico-armónicas que recuerdan a “Highway Star” (2’43”-2’54”), en un modo dórico que repercute sobre la secuencia armónica característica de i-;III-IV (en la en el caso de “Van a rodar cabezas” y en re en el

²⁴ “Van a rodar cabezas”, libreto del disco, en Mägo de Oz (2003): *Gaia*, Locomotive.

caso de “Highway Star”). Un aspecto significativo es que en “Van a rodar cabezas” se usa un tempo más rápido en la mayor parte de la canción (aprox. negra=118) frente al tempo de “Highway Star” (aprox. negra=90). Esta aceleración es un indicador de estilo musical que acerca a Mägo de Oz a las estéticas del power metal –vinculadas a la exaltación de lo épico– a través de recursos como el doble pedal de bombo en semicorcheas continuadas, así como el uso de *tapping* tomando la segunda cuerda de la guitarra eléctrica como bordón (3’05”-3’12”) para destacar el octavo, el quinto y el tercer grado.

Robert Walser ha destacado que numerosas canciones de Iron Maiden “atienden al significado contradictorio de la batalla, emocionante debido a su intensidad, pero, en último término, inútil; atractiva y terrible al mismo tiempo”.²⁵ En el entramado intertextual de Mägo de Oz, los referentes sonoros del hard rock y de la *New Wave of British Heavy Metal* caracterizan la idea de la batalla y a su vez se vinculan con la tradición de la temática histórica, recurso profusamente utilizado en el caso de Iron Maiden. Hay que tener presente que la banda británica de heavy metal tiene entre sus más famosos hits la canción “Run to the Hills”, que versa sobre la invasión británica a nativos americanos.

Por otro lado, la trilogía aborda los procesos de evangelización e imposición del cristianismo, y sus implicaciones en la conquista del territorio por parte de los españoles, a la vez que se critican las posiciones de la Iglesia con respecto a la homosexualidad y la bisexualidad, la discapacidad intelectual, la pederastia, o algunas de sus filiaciones históricas con sistemas dictatoriales. Frente a estos modelos, Mägo de Oz retoma parte de los imaginarios sobre la

²⁵ “Many songs also consider the contradictory significance of battle, which they usually portray as exciting because of its intensity but ultimately futile—both glamorous and horrible”. En WALSER, R. *Running with the Devil...*, p. 152.

religiosidad popular y el “cristianismo de base” que habían sido atendidos en su disco *Jesús de Chamberí*, incorporando en *Gaia* a los pueblos indígenas de América dentro de los sectores marginados y subalternos. Estos sectores son descritos, por ejemplo, en canciones de la trilogía como “El salmo de los desheredados”, empleando el recurso del tono de recitado, a la manera de un rezo. De la misma forma, en la sección final de “Gaia”, canción que describe el asesinato de Alma Echegaray, se incluye el rezo de diversos salmos. Estos rezos son presentados con diferentes disposiciones de las voces que intervienen en la *soundbox*²⁶ (9'44"-10'42"), lo que genera un ambiente sonoro de inestabilidad y ansiedad progresiva. Así, por medio de una entrada escalonada y mientras se escucha el motivo de Gaia en un modo eólico en re (9'44"-10'18"), en el centro de la mezcla interviene una voz masculina rezando “El señor es mi pastor...”, a la que se une posteriormente, en el lateral izquierdo del estéreo, una voz susurrada recitando un “Padre nuestro” y, por último, se presenta una tercera voz susurrando “Te confieso” en el lateral derecho de la mezcla. En la segunda parte de esta sección, con una progresión del motivo de Gaia hacia un modo eólico en mi (10'19"-10'42"), continúa la intervención de dichas voces, a las que se suma la del vocalista principal de la banda, quien a través del uso del grito con la palabra “¡No!”, como anáfora vocal paralingüística,²⁷ representa el sufrimiento de Alma Echegaray.

Azaak, antes de ser quemada en la hoguera, enuncia su particular credo en la canción “Creo (La Voz Dormida. Parte II)”, basado en la amistad, el amor y la justicia: “Vosotros creéis en un Dios malvado, justiciero, creéis que todas las

²⁶ En su estudio sobre la *soundbox*, Allan F. Moore propone tres dimensiones principales de análisis: la lateralidad del estéreo; la proximidad o lejanía “virtual” para el oyente; y la frecuencia de las fuentes de sonido. MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*. Burlington, Ashgate, 2012, p. 31. Véase también: MOORE, Allan F. y DOCKWRAY, Ruth. “The Establishment of the Virtual Performance Space in Rock”. *Twentieth-Century Music*, 5, 2 (2008), pp. 219-241.

²⁷ Siguiendo la tipología del signo musical de Philip Tagg, las anáfonas vocales paralingüísticas (“paralinguistic anaphones”) constituyen una “estilización musical de una expresión vocal no verbal”. Véase TAGG, P. *Music's Meanings...*, p. 492.

personas que no piensan como vosotros son dignos de ser asesinados. ¿Y vosotros os llamáis civilizados? ¿Con qué derecho colonizáis pueblos que al menos respetan a su madre, La Pachamama?".²⁸ Su música, asemejándose a un himno –en tanto a que está construida en torno a un modo jónico con predominancia de la armonía funcional de I, IV y V–, evoca la idea de “lo celta”, fundamentalmente por medio del timbre que otorga la gaita irlandesa (2’34”-3’10”). Así, se recupera el motivo melódico del estribillo de “La Voz Dormida”, pero esta vez interpretado por el *tin whistle* y el violín, y que tiende a la pentatonía (1-2-3-5-3-2-6-7-1’-1’-7-6-1’-3-2). Estas características hacen que el tema nos remita, tanto en perfil melódico como en la tímbrica, a evocaciones “pastorales” de bandas sonoras como *El Señor de los Anillos* y la recreación de la Comarca (especialmente, el tema principal, “Concerning Hobbits”, 1-2-3-5-3-2-1-3-5-6-1’-7-5-3-2), asociando Mägo de Oz lo pastoral con Azaak, con Gaia y, por tanto, con la Madre Naturaleza.

Otro aspecto significativo es el hecho de que Mägo de Oz incluya citas de composiciones de música académica –especialmente barroca y, concretamente, de J. S. Bach²⁹–, que son resignificadas a través de recursos estilísticos del metal, así como referencias a géneros musicales de tipo religioso por medio del título de las canciones. Es importante señalar, a este respecto, que ninguna de estas re-apropiaciones musicales aparece mencionada como fuente en los libretos de los discos. Tal y como ha destacado Robert Walser, existe una estrecha relación entre las músicas académicas y el heavy metal, específicamente, entre el virtuosismo instrumental barroco y la idea del virtuosismo, control y poder en los

²⁸ Paratexto que acompaña a la canción “Creo (La Voz Dormida. Parte II)”, en el libreto del disco de Mägo de Oz (2005): *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive- DroAtlantic.

²⁹ Un análisis comparativo entre la figura de J. S. Bach y las estéticas del horror y lo oscuro en el heavy metal se encuentra en WALSER, R. *Running with the Devil...*, pp. 170.

guitarristas eléctricos del segundo.³⁰ A continuación resaltamos algunos fragmentos que consideramos podrían analizarse simultáneamente desde la caracterización simbólica de lo religioso y como proyección del canon de la música académica en el metal.

“La cantata del Diablo – *Missit me Dominus* (Cantata en la menor)” es un claro ejemplo de referencia, tipología intertextual que, siguiendo a Julio Ogas, nos ubica “en un entramado textual que, a su vez, será reconducido o especificado en la construcción sonora”.³¹ Como es sabido, el género de la cantata, profuso durante el barroco, puede ser tanto de tipo religioso como profano. En el caso del tema de Mägo de Oz se aproxima más a la primera modalidad, por la reiteración de temas religiosos, incluyendo la intervención de solistas como “El inquisidor”. De la misma forma, la tipología intertextual de la referencia está presente en la canción “Atlantia”, por medio de la alusión a géneros musicales corales de perfil religioso como el góspel, indicándose en el libreto “Coro góspel”. En este caso, dicho género musical se asocia a la celebración, por parte de la banda de metal, de una religiosidad popular que se opone al modelo católico que es criticado, tal y como indica su letra: “Bienaventurados los pobres, bienaventurado el que es gay”.³²

“La Voz Dormida”, por su parte, representa la encarnación de los silenciados y discriminados por la Iglesia y el Santo Oficio desde la Santa Inquisición hasta nuestros días. En dicha canción aparece citado el inicio del primer movimiento, “Allegro”, del *Concierto para violín en la menor*, BWV 1041, de J. S. Bach (5’03”-5’37”). El pasaje del compositor alemán se resignifica a través de algunos de los estereotipos sonoros del power metal, tales como el uso conjunto del doble pedal de bombo y el *palm mutting* de guitarra en

³⁰ Véase especialmente el capítulo “Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity”. *Ibid.*, pp. 107.

³¹ OGAS, J. “El texto inacabado...”, p. 239.

³² Fragmento de la letra de la canción “Atlantia”, en Mägo de Oz (2010): *Gaia III: Atlantia*, Warner Music.

semicorcheas (5'03"-5'15") o las acentuaciones homorrítmicas (5'15"-5'20"), entre otros. En este tema, la cita de J. S. Bach parece aludir de nuevo a un contexto religioso, que es reforzado en tanto el texto poético de "La Voz Dormida" referencia constantemente a dicha temática. En este sentido, no se atiende al hecho de que el compositor alemán representa al protestantismo y se separa de modelos católicos practicados en España. Por su parte, la cita del tercer movimiento, "Macha fúnebre. Lento", de la *Sonata para piano nº 2*, opus 35, de Frédéric Chopin (4'39"-5'02"), también ubica a "La Voz Dormida" en el contexto religiosidad y muerte. Un caso similar aparece en el tema "Dies irae", en el cual se realiza una cita del *badinerie* usado por J. S. Bach en su *Suite orquestal nº 2 en si menor* (6'48"-6'55"; 7'50"-8'10"). Al igual que en el caso de la cita del tema del concierto para violín de Bach, el *badinerie* se presenta en un contexto sonoro de power metal. Tanto "La Voz Dormida" como "Dies irae" desarrollan un tratamiento similar de la cita de música académica, la cual, tras su presentación inicial, es insertada y reinterpretada a través de los arquetipos sonoros del power metal.³³

Como se ha mencionado con anterioridad, la inclusión de músicas académicas en el heavy metal se relaciona con la fijación de discursos sobre la caracterización cultural del virtuosismo. Sería arriesgado, por tanto, atribuir un componente exclusivo de religiosidad –y quizás de exaltación de la retórica del poder simbólico de los conquistadores a través de la música barroca– a las citas empleadas por Mägo de Oz. Creemos, más bien, que el componente religioso se entrelaza con una asimilación de elementos canonizados de la música académica europea que, insertos en el discurso intertextual de la banda, tratan de validar y

³³ Tal y como sugiere Julio Ogas, la cita es un texto del patrimonio musical insertado en otro texto, cuyo significado es modificado al relacionarse con el resto de signos. Véase OGAS, J. "El texto inacabado...", p. 238.

empoderar su propuesta a través de la distinción –en tanto “conocimiento” de músicas que a menudo se asocian, por medio de convencionalismos culturales, a las élites intelectuales– y, al mismo tiempo, continuar con una práctica extendida en el ámbito del heavy metal.

- *Indigenismo*

Las civilizaciones maya, inca y azteca están representadas a lo largo de toda la trilogía discográfica. En este bloque nos centramos en “El atrapasueños”, “Hoy toca ser feliz” y “Pachamama”,³⁴ tres canciones que tienen como elemento común la caracterización de lo indígena a través de la temática que abordan y la utilización de alusiones musicales a géneros andinos. De esta forma, emplean métricas binarias que evocan el denominado sanjuanito propio de Ecuador y Perú, y tienden a la pentatonía que se asocia a la música andina,³⁵ estructuras musicales que son analizadas aquí como sinécdoques de género musical.

En “El atrapasueños” se narra la huida hacia el sur, a tierras del imperio Inca, de Azaak y Pedro de Alcázar, antes de la llegada de los españoles, por lo que la banda parece hacer referencia a la conquista de Perú. Entre el 2’41” y el 3’00”, Mägo de Oz representa lo indígena a través de la recreación del motivo de Gaia, utilizando para ello una instrumentación que incluye charango y siku, y una métrica binaria que recuerda a géneros musicales andinos como el sanjuanito o el huayno. Tras este fragmento, la métrica vuelve a ser de subdivisión ternaria, y se sustituyen charango y siku por instrumentos musicales vinculados a lo celta

³⁴ Aunque esta canción guarda relación temática con la trilogía discográfica *Gaia*, vio la luz en el recopilatorio *Rarezas* (2006, Locomotive).

³⁵ En este sentido, hay que destacar el trabajo de Julio Mendívil, quien hablando en términos de “descubrimiento” e “invención”, argumenta cómo las narraciones sobre la vinculación necesaria entre la pentafonía y “lo andino” fueron fruto de un proceso de normativización y categorización geopolítica de las musicologías del siglo XX. Véase MENDÍVIL, Julio. “Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica”. *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 31 (2012), pp. 61-77.

como la gaita y el violín. Esta estructura ternaria, característica en Mägo de Oz, es común en las métricas del folk metal.³⁶

“Hoy toca ser feliz” es una canción cuya historia se desarrolla en Quito durante 1529 en la que el rey del Imperio de Cuzco, Huayna Capac –personaje que esta vez sí es real, ya que como hemos expuesto, la distopía Gaia se elabora en base a neomitologismos de personajes reales y ficticios–, en su lecho de muerte, consuela a su hija Inti Palla ante el temor de ésta a una invasión: “Después de mí, vendrá otro y luego otro, y la Pachamama nos protegerá y nos acogerá en su manto”.³⁷ De esta forma, las ideas de esperanza y la superación se hacen especialmente visibles en el estribillo. Aunque la banda de metal no menciona ninguna referencia al tema principal “Over the Rainbow” (E. Y. Harbaugh y Harold Arlen, 1939), interpretado por Judy Garland en la película *El mago de Oz*, entendemos que existe una referencialidad con dicha canción en el estribillo de “Hoy toca ser feliz”. Este estribillo funciona como una alusión a “Over the Rainbow”, no sólo en cuanto al dibujo melódico, sino por su armonía, ya que aunque la banda de metal reduce la paleta de acordes (I-iii-IV-V, en el caso de “Hoy toca ser feliz”; I-vi-iii-V⁷/IV-IV, en el caso de “Over the Rainbow”) sigue manteniendo la misma direccionalidad.³⁸ De nuevo, aunque se evoca a un sanjuanito en la canción (2’43”-3’02”), la banda de folk metal no registra la palabra sanjuanito como fuente ni menciona su posible procedencia de las músicas

³⁶ Véanse, por ejemplo, las similitudes del empleo de métricas ternarias con la canción “Pagan Purity”, de los italianos Elvenking (*Heathenreel*, 2001).

³⁷ Paratexto que acompaña a “Hoy toca ser feliz”, en Mägo de Oz (2005): *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive-DroAtlantic.

³⁸ A este respecto, cabe mencionar que Mägo de Oz versionó la canción “Somewhere Over the Rainbow” del músico hawaiano Israel Kamakawiwo, a su vez un arreglo de la original “Over the rainbow”, que adaptaba la composición de Arlen a las posibilidades armónicas del ukelele. Es muy probable, por tanto, que la armonía pensada por Mägo de Oz para la alusión de “Over the Rainbow” no fuese la de Arlen, sino la de la adaptación de Kamakawiwo. Por otra parte, es de destacar la isotopía generada en el videoclip de la canción de Mägo de Oz, donde se presentan a los componentes del grupo disfrazados de los personajes del film, y en la que Inti Palla parece representarse a través de Dorothy Gale.

tradicionales de Ecuador en el libreto del disco. Este sanjuanito guarda estrechas similitudes con el sanjuanito “Yuyashpa”, de la tradición musical ecuatoriana. En un vídeo subido a la plataforma YouTube se critica a Mägo de Oz por utilizar dicho referente sin mencionar su origen: “De tantas veces que vinieron a Ecuador algo aprendieron [...]. Deben hacer eco del origen de la canción y dar a conocer por qué han copiado una parte en su tema”.³⁹ Una inclusión análoga puede atisbarse en la canción “Pachamama” de Mägo de Oz, en la que de nuevo se recurre a un patrón melódico-rítmico que parece aproximarse al “Pituco”, otro sanjuanito de los repertorios tradicionales ecuatorianos. Más allá de las acusaciones vertidas en el vídeo o de la problemática de las nociones de propiedad, autoría e intertextualidad en la música popular, entendemos que el empleo de estas músicas de tradición oral por parte de Mägo de Oz constituye no sólo una actualización de las músicas tradicionales a través de la hibridación estilística, sino que a su vez acarrea un fenómeno de re-apropiación musical que no otorga un papel prominente a segmento cultural que es representado, algo que, por otra parte, ha venido constituyendo una práctica ideológica habitual en músicas populares urbanas y académicas.

- *Género y sexualidad, naturaleza y cultura*

Algunos de los modelos ideológicos de la trilogía, que introducen cierto papel a la mujer y proporcionan un marco para el análisis ecofeminista,⁴⁰ conviven con canciones dominadas por retóricas de masculinidad de tipo hegemónico. El hecho de sucumbir a la conquista sexual de “El Príncipe de la Dulce Pena” (Lucifer), a través de recreaciones de lo demoníaco, en la canción “Aquelarre”, y

³⁹ Texto que puede leerse en el vídeo editado que compara ambas canciones. El vídeo puede consultarse en la plataforma YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=uGokz3kpQwc>>, [consulta: 16-XII-2014].

⁴⁰ Utilizo el término ecofeminismo, siguiendo a Esther Rey, como un marco relacional entre género y naturaleza, en el que la opresión y degradación medioambiental y de la mujer se insertan en un marco de dominación capitalista. Véase: REY TORRIJOS, Esther. “Ecofeminist visions: Recent Developments and Their Contribution to the Future of Feminism”, *Feminismo/s: Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, 22 (2013), pp. 17-46.

lo vampírico, en “El Príncipe de la Dulce Pena IV”, ejemplifica un modelo de masculinidad hegemónica en Mägo de Oz. A este respecto, Deena Weinstein ha destacado que Satán, junto al guerrero, al proscrito y al monstruo, es un icono prototípico de masculinidad en el heavy metal británico.⁴¹ De la misma forma, la obsesión fálica en las portadas de Mägo de Oz o canciones de la trilogía como “Que el viento sople a tu favor” pueden entenderse dentro de los modelos de masculinidad estereotipada en el heavy metal analizados por Walser.⁴²

En “Aquelarre”, canción en la que se plantea una orgía bisexual en un bosque de Toledo presidida por el citado Príncipe de la Dulce Pena, se emplean diversas sinécdoques de género musical. En la sección final de la canción (7'50"-9'03"), la voz de la cantaora de copla Diana Navarro desarrolla un prolongado melisma del verso “Sedúceme, Príncipe de la Dulce Pena”, en el que se usan estereotipos musicales de la copla y un soporte armónico en modo frigio a través de *power chords*. Aunque estudiosas como Nicole Biamonte apuntan que dicho modo ha de ser considerado, en el ámbito del metal, como un marcador estilístico no necesariamente connotado a lo exótico,⁴³ el uso del modo frigio en el repertorio de Mägo de Oz es escaso, ya que son más abundantes los modos eólico, jónico y sobre todo dórico, en consonancia con la recreación de lo celta. Así, lo frigio en la banda suele reducirse a revestir canciones de carácter místico, asociadas a la sexualidad o a la experimentación con lo desconocido.⁴⁴ En este

⁴¹ WEINSTEIN, Deena. “The Empowering Masculinity...”, p. 26. Por su parte, R. Moore destaca que, en el heavy metal, demonios, monstruos y espíritus diabólicos constituyen metáforas en torno al poder social. Citado en BROWN, Andy R. “Everything Louder than Everyone Else: The Origins and Persistence of Heavy Metal Music and Its Global Cultural Impact”, en Andy Bennett y Steve Waksman (eds.). *The Sage Handbook of Popular Music*. London, Sage, 2015, p. 266.

⁴² Véase: WALSER, R. *Running with the Devil...*, pp. 117-123.

⁴³ BIAMONTE, Nicole. “Les fonctions modales dans le rock et la musique metal”. *L'analyse musicale aujourd'hui*. M. Ayari, J.-M. Bardez, and X. Hascher (eds.). Strasbourg, University of Strasbourg, 2012, p. 11.

⁴⁴ Escúchense, por ejemplo, las similitudes en el tratamiento armónico de “Aquelarre” y la canción “Astaroth”, recogida en su álbum doble *Finisterra* (2000, Locomotive).

caso, la elección armónica potencia además el acercamiento al flamenco, no sólo proyectado por los usos vocales, sino también por las falsetas flamencas de la guitarra de Moraíto Chico. De la misma forma, la representación musical de una feminidad frágil y entregada a la conquista sexual masculina es latente en algunos fragmentos de canciones en las que las que canta Patricia Tapia, vocalista femenina de Mägo de Oz que acompaña a José Andrea, su vocalista principal durante la grabación de la trilogía. En el caso de "Diabulus in musica", la vocalista dedica unas palabras en referencia a la entrega sexual al Príncipe de la Dulce Pena en las que combina la representación de la fragilidad con un ascenso melódico desgarrado al final del verso que precede al último estribillo.

Por otro lado, en la trilogía *Gaia*, el control de la naturaleza y la sexualidad son elementos nucleares en los procesos de colonización española de América. La idea de la dominación de la naturaleza entronca con la imposición de modelos de religiosos, de género y sexualidad acordes con las narrativas imperiales. Así, la naturaleza se canaliza a través de Alma Echegaray y de Azaak, indígena prisionera de los españoles durante la conquista y quemada en la hoguera por la Santa Inquisición. "El árbol de la noche triste" es un interesante ejemplo de la asociación entre poder, cuerpo, sexualidad, "colonizador" y "colonizado". En la letra de esta canción se deslegitima la actitud colonialista de Hernán Cortés, vinculándolo a la violencia, y enfrentando esta postura a la feminidad de Azaak y la masculinidad (aparentemente no normativa) del arrepentido Pedro de Alcázar, quien se dirige a Cortés. Esta visión entronca con los estudios en torno a las retóricas del cuerpo y lo colonial, que apuntan que "la construcción del sujeto colonial y la legitimidad de su autoridad dependen de la producción de diferencia racial y sexual, con la cual el cuerpo colonizado queda simultáneamente inscrito en una economía de placer y deseo, y otra de dominación y poder".⁴⁵

⁴⁵ NOUZEILLES, Gabriela. "Introducción". *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. en Gabriela Nouzeilles (comp.). Buenos Aires, Paidós, 2002, p. 19.

Gabriela Nouzeilles ha subrayado que América Latina representa “uno de los últimos refugios de lo natural”⁴⁶ dentro de los constructos geográficos del capitalismo tardío, y señala que la naturaleza ha ocupado “un lugar central en la articulación tanto económica como ideológica del colonialismo”.⁴⁷ Respecto a la trilogía, consideramos que la idea de la venganza de Gaia en Mägo de Oz forma parte de un conjunto de imaginarios sobre la naturaleza. Como destaca Nouzeilles:

... entre las muchas profecías apocalípticas que caracterizan a los milenarismos invertidos de la posmodernidad, la de la muerte de la naturaleza ha sido quizás una de las más aceptadas y difundidas. Ya se interprete su pronta desaparición como el triunfo de la tecnología sobre lo natural o como la inminencia de una catástrofe ecológica en escala planetaria ocasionada por la soberbia capitalista, habría un acuerdo común en que el control de la naturaleza tiende a ser definitivo e irreversible.⁴⁸

El subalterno tiene en la venganza y el castigo (la venganza de Gaia a través de catástrofes naturales) su particular rol, lo cual puede analizarse desde dos puntos de vista contrapuestos. Por una parte, como resistencia simbólica a la modernidad y la colonialidad del poder a través de la vivencia ecofeminista de la naturaleza. Por otra, la venganza de Gaia puede ser entendida como una imagen estereotipada de América Latina que observa la naturaleza como elemento vengativo y violento que se opone a la modernidad,⁴⁹ y que a la vez esconde la

⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁹ En su categorización de las representaciones de la naturaleza en torno a América Latina, Nouzeilles destaca “la persistencia de representaciones negativas y estereotipadas de América Latina y sus habitantes. En este caso, se trata de la violencia que emana de la naturaleza misma que, bajo forma de inundaciones,

dicotomía entre naturaleza y cultura para representar lo femenino y lo masculino respectivamente.

Epílogo: ambigüedades discursivas en el heavy metal

Cuando vamos allí hay gente que te llama conquistador, y entonces tú le dices: "Mira, yo no tengo la culpa de lo que te hicieron hace 500 años. Además ya deberías haberlo superado porque yo no vengo a conquistarte, yo vengo a conquistar tu corazón. Yo sólo soy músico; sólo vengo a tocar, [...] ni soy tu madre patria ni soy tu conquistador".⁵⁰

Estas declaraciones de Carlos "Mohamed", violinista de Mägo de Oz, sobre algunas de sus experiencias en las giras por México de la banda, ilustran las tensiones simbólicas que se producen cuando la enunciación de un modelo de perfil crítico con la colonización se desarrolla desde Occidente y, en concreto, España, construyendo así una idea de América Latina, parafraseando la conceptualización de Walter Mignolo. Esta realidad coexiste, no obstante, con audiencias consolidadas que acuden masivamente a sus conciertos en Latinoamérica, así como la proliferación de cuantiosos clubs de fans de Mägo de Oz en países como México, Ecuador o Guatemala, por mencionar tres ejemplos.⁵¹ A este respecto, López-Cano indica que "entre los casos recientes de éxitos en el seno de grupos españoles, especialmente en México, se encuentra la inusual

terremotos, animales salvajes, alimañas y enfermedades, desafía todo proyecto modernizador". *Ibid.*, pp. 14-15.

⁵⁰ Declaraciones de Carlos Mohamed, violinista de Mägo de Oz, recogidas en GALICIA POBLET, Fernando. *Por el camino de baldosas amarillas (en la tierra de Oz). Conversaciones con Mägo de Oz*. Madrid, Zona de Obras, SGAE, 2004, pp. 81-82.

⁵¹ Este hecho puede observarse en los documentales sobre las giras por Latinoamérica de la banda. Véase, por ejemplo, el vídeo "Gira por América", dentro del documental incluido en doble CD y DVD *Gaia II: La Voz Dormida: edición especial*, Locomotive, 2005.

caso del grupo Mägo de Oz, que cuenta con diversos clubs de fans, y sus conciertos son siempre un éxito en circuitos de distribución independientes”.⁵²

La marcada ambigüedad discursiva de Mägo de Oz en torno a lo indígena (citando géneros musicales locales, pero representando una conquista de modo pasivo por medio de una mujer...), la relación entre colonizador y colonizado, naturaleza, sexualidad y género que se han analizado a través de este artículo no es sino un reflejo de su eclecticismo e hibridez, que aglutina posiciones enfrentadas e intensifica la re-significación de modelos ideológicos contrapuestos. El hecho de la banda haya estado en el punto de mira de fans del género musical que, en base a la su valoración de “lo auténtico”, argumenta que Mägo de Oz “es o no es heavy metal”, así como la declarada actitud contradictoria de su baterista, líder y autor de las letras, Jesús María Hernández “Txus”, potencian este plano de indeterminación: “... hay muchos Txuses. Txus es un poco como el Estado español: está compuesto por diferentes países dentro de él mismo, y hay muchos Txuses dentro de Txus. Por eso soy un poco contradictorio y bastante especial”.⁵³

Aunque la banda de metal plantea una visión crítica de la conquista y se posiciona abiertamente en contra de la invasión española, su discurso está articulado, desde un punto de vista de la geopolítica del conocimiento, *a través* del otro lado, aspecto que se hace claramente visible al trazar estereotipos de géneros musicales que se conciben para la descripción del Otro y lo propio. Entre otras consecuencias, esta enunciación sonora simplifica variados repertorios musicales bajo la idea de la “música indígena” y omite la mención a la procedencia

⁵² LÓPEZ-CANO, R. “Coda. Spanish Popular Music...”, p. 191.

⁵³ Declaraciones de Txus, líder de Mägo de Oz, recogidas en GALICIA POBLET, F. *Por el camino de baldosas...*, pp. 21, 25.

de la fuente de tradición oral, como también omite la del canon de la música académica europea.

El acto de representar musicalmente la conquista de América a través del heavy metal acarrea relecturas que conectan diferentes planos ideológicos, ya que, como sugieren Born y Hesmondhalgh, “examinar préstamos y apropiaciones musicales implica necesariamente considerar las relaciones entre cultura, poder, etnicidad y clase, y esas relaciones están entreveradas en las dinámicas de género y sexualidad”.⁵⁴ En *Gaia*, planteamientos que otorgan cierta visibilidad a la naturaleza y la feminidad frente al colonizador y los modelos capitalistas coexisten con estereotipadas retóricas sobre la masculinidad. Especialmente significativa es, desde un punto de vista de las relaciones entre género y poder, la posición en la trilogía *Gaia* con respecto a la figura del héroe. En el metal, es habitual una marcada enunciación de masculinidad hegemónica y heteronormatividad en torno a dicha figura.⁵⁵ Sin embargo, en el caso de *Gaia*, la idea del héroe de corte histórico es diferente al modelo normativo, a la vez que se distancia del discurso proyectado por otras bandas coetáneas españolas de heavy metal como Tierra Santa. Mientras que la última exalta, por ejemplo, al Cid como mito nacional, Mägo de Oz caricaturiza el Imperio Español y sus figuras destacadas criticando su impacto ecológico, político y cultural. Así, Hernán Cortés y Francisco de Pizarro son representados como despiadados, mientras que los personajes ficticios de Pedro de Alcázar y Azaak, potenciales héroe y heroína, son presentados en torno a sus atributos de bondad y justicia social, respectivamente. Azaak, Alma o Gaia se convierten, por tanto, en heroínas con

⁵⁴ “To examine musical borrowing and appropriation is necessarily to consider the relations between culture, power, ethnicity, and class; and these relations are always further entangled in the dynamics of gender and sexuality...”. BORN, G. y HESMONDHALGH, D. “Introduction...”, p. 3.

⁵⁵ Véase: SPRACKLEN, Karl; LUCAS, Caroline y DEEKS, Mark. “The Construction of Heavy Metal Identity through Heritage Narratives: A Case Study of Extreme Metal Bands in the North of England”. *Popular Music and Society*, 37: 1 (2014), pp. 48-64.

cierta capacidad de acción dentro de un contexto de masculinidad hegemónica representada por los colonizadores.

Estas relecturas, nucleares en la historia distópica de *Gaia* y amalgamadas con multitud de referentes reales y ficticios que conectan con la coyuntura española actual, nos permiten reflexionar sobre el peso de la dimensión política ambivalente del heavy metal, frente a una lectura exclusivamente nihilista de estos repertorios.⁵⁶ En *Gaia* se aglutinan acontecimientos sociopolíticos acaecidos en la primera década de dos mil en el contexto español, como el impulso de la comúnmente conocida como “ley de matrimonio homosexual”, los escándalos de pederastia en la Iglesia, el cambio climático, la denominada Alianza de las Civilizaciones o el desastre del buque Prestige, entre otras. Este último suceso motivó la canción “La costa del silencio”, del primer disco de la trilogía, una profecía de Azaak sobre el desastre del Prestige, en cuya letra se motiva a la movilización ciudadana, lo cual facilita la articulación e identificación con el voluntariado que participó en la limpieza de las costas gallegas tras el vertido.⁵⁷ La mayoría de estos acontecimientos coinciden con las dos legislaturas del ex-presidente del gobierno Rodríguez Zapatero y fue, de hecho, Carmen Calvo, por entonces Ministra de Cultura del PSOE (2004-2007), la encargada de entregar el disco de platino a Mägo de Oz por las más de 80.000 copias vendidas de *Gaia II: La Voz Dormida*, declarando que: “Mägo de Oz es un grupo que apuesta por el

⁵⁶ Laura W. Taylor, que ha analizado la presencia de narraciones distópicas en los inicios del heavy metal, argumenta que frente a una lectura que asocia al género con el nihilismo, estas distopías pueden presentar crítica social –a menudo contradictoria y paradójica– que se articula a través de sus propios códigos discursivos. Véase: TAYLOR, Laura Wiebe. “Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal”. *Heavy Metal in Britain*. Gerd Bayer (ed.). Surrey & Burlington, Ashgate, 2009, p. 105.

⁵⁷ A este respecto, Jorge Benedicto ha destacado que la movilización en torno al Prestige fue uno de los indicios de la creciente participación democrática en España. BENEDICTO, Jorge. “La construcción de la ciudadanía democrática en España (1977-2004): de la institucionalización a las prácticas”. *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 104 (2006), p. 122.

mestizaje y las libertades y cada una de sus obras es una vuelta de tornillo más. [...] [lo] extraño no es que a un acto de este tipo acuda una ministra, sino que antes no lo hayan hecho”.⁵⁸ En 2006, en el programa *Noche Hache*, de la cadena española de televisión Cuatro, Eva Hache preguntaba a Txus (baterista y líder de la banda) y José Andrea (por aquel entonces vocalista) si estaban contentos con la política actual en España, dejando entrever una preferencia por gobiernos de corte “progresista”:

Casi todos los artistas dicen que no hacen política, yo creo que eso es mentira. En el momento en el que vas a comprar el pan y te quejas de lo que cuesta un litro de leche, ahí ya estás haciendo política. Entonces, nosotros estamos mucho más cómodos con un gobierno progresista, está claro. Con sus mentiras, con sus verdades y con sus miserias, pero nosotros, yo lo dije una vez en una entrevista, somos de izquierda capitalistas.⁵⁹

En este artículo hemos abordado representaciones e imaginarios sobre el Nuevo Mundo en el grupo de heavy metal Mägo de Oz, priorizando el examen de algunos de los discursos musicales que interactúan en la trilogía. A pesar de que el análisis musical no es una práctica académica neutral, sino que, muy al contrario, articula mecanismos de categorización del conocimiento, a menudo con implicaciones geopolíticas y de distinción, hemos tratado de llevar a cabo, en la medida de lo posible, una escucha, interpretación y análisis de tipo “postcolonizante”. Siendo conscientes de que nuestro estudio constituye, inevitablemente, una enunciación hermenéutica no ajena a estas disyuntivas, esperamos que los planteamientos y discusiones aquí abordadas contribuyan de

⁵⁸ Declaraciones de Carmen Calvo, en DEL AMO, Carlos: “La ministra de Cultura entrega un disco de platino al grupo Mägo de Oz”, *El Mundo*, 20-xii-2005, edición digital, <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/12/20/cultura/1135085939.html>>, [consulta: 31-xii-2014].

⁵⁹ Declaraciones de Txus en el programa *Noche Hache* (Cuatro) en 2006. La entrevista puede consultarse a través de Youtube, <<https://www.youtube.com/watch?v=k2dHBDBO7AA>>, [consulta: 23-ix-2016].

algún modo al estudio de los imaginarios musicales sobre el Nuevo Mundo en el heavy metal y su articulación de modelos culturales, sociales y políticos de la España reciente.

Bibliografía

BARDINE, Bryan A. "Elements of the Gothic in Heavy Metal: A Match Made in Hell". *Heavy Metal in Britain*. Gerd Bayer (ed.). Surrey & Burlington, Ashgate, 2009, pp. 125-139.

BENEDICTO, Jorge. "La construcción de la ciudadanía democrática en España (1977-2004): de la institucionalización a las prácticas". *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 104 (2006), pp. 103-136.

BERGER, Harris M. "Death Metal Tonality and the Act of Listening", *Popular Music*, 18, 2 (1999), pp. 161-178.

BIAMONTE, Nicole. "Les fonctions modales dans le rock et la musique metal". *L'analyse musicale aujourd'hui*. M. Ayari; J.-M. Bardez, and X. Hascher, (eds.). Strasbourg, University of Strasbourg, 2012.

BIAMONTE, Nicole. "Triadic Modal and Pentatonic Patterns in Rock Music". *Music Theory Spectrum*, 32 (2010), pp. 95-110.

BORN, Georgina y HESMONDHALGH, David. "Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music". *Music and Its Others: Difference, Representation and Appropriation in Music*. Georgina Born y David Hesmondhalgh (eds.). Western Berkeley & Los Ángeles, University of California Press, 2000, pp. 1-58.

- BROWN, Andy R. "Everything Louder than Everyone Else: The Origins and Persistence of Heavy Metal Music and Its Global Cultural Impact". *The Sage Handbook of Popular Music*. Andy Bennett, y Steve Waksman (eds.). London, Sage, 2015, p. 261-277.
- COPE, Andrew L. *Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music*. Surrey y Burlington, Ashgate, 2010.
- DEL AMO, Carlos. "La ministra de Cultura entrega un disco de platino al grupo Mägo de Oz", *El Mundo*, 20/xii/2005, edición digital, <<http://www.elmundo.es/elmundo/2005/12/20/cultura/1135085939.html>>, [consulta: 31/xii/2014].
- FOLGUEIRA LOMBARDEO, Pablo. "La idea de historia en el heavy metal español". *Tiempo y Sociedad*, 3, 2010-2011, pp. 5-41.
- GALICIA POBLET, Fernando. *Por el camino de baldosas amarillas (en la tierra de Oz). Conversaciones con Mägo de Oz*. Madrid, Zona de Obras, SGAE, 2004.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- KAHN-HARRIS, Keith. "Metal Studies: Intellectual Fragmentation or Organic Intellectualism?". *Journal for Cultural Research*, 15: 3 (2011), pp. 251-253.
- LILJA, Esa. *Theory and Analysis of Classic Heavy Metal Harmony*. Vantaa, IAML Finland, 2009.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. "Coda. Spanish Popular Music through Latin American Eyes". *Made in Spain. Studies in Popular Music*. Sílvia Martínez y Héctor Fouce (eds.). New York, Routledge, pp. 187-195.

- MARTÍNEZ GARCÍA, Sílvia. "Monstruos y fronteras en el *heavy*: un análisis desde lo híbrido". *Nasarre: Revista Aragonesa de Musicología*, 21, 1 (2005), pp. 31-45.
- MENDÍVIL, Julio. "*Wondrous Stories*: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". *Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 31 (2012), pp. 61-77.
- MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona, Gedisa, 2007.
- MOORE, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Songs*. Burlington, Ashgate, 2012, p. 31.
- MOORE, Allan F. y DOCKWRAY, Ruth. "The Establishment of the Virtual Performance Space in Rock", *Twentieth-Century Music*, 5, 2 (2008), pp. 219-241.
- NOUZEILLES, Gabriela. "Introducción". *La naturaleza en disputa. Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Gabriela Nouzeilles (comp.). Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 11-38.
- OGAS, Julio. "El texto inacabado: tipologías intertextuales, música española y cultura". *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Celsa Alonso et alii. Madrid, ICCMU, 2011, pp. 233-253.
- PUJANTE CASCALES, Basilio. "*Don Quijote* en el rock español: el caso de *La leyenda de La Mancha* de Mägo de Oz". *Visiones del Quijote en la música del siglo xx*. Begoña Lolo (ed.). Madrid, Centro de Estudios Cervantinos, 2010, pp. 697-707.

REY TORRIJOS, Esther. "Ecofeminist Visions: Recent Developments and Their Contribution to the Future of Feminism". *Feminismo/s: Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante*, 22 (2013), pp. 17-46.

SPRACKLEN, Karl y Beverley SPRACKLEN, Beverley. "Pagans and Satans and Goths, oh my: Dark Leisure as Communicative Agency and Communal Identity on the Fringes of the Modern Goth Scene". *World Leisure Journal*, 54, 4 (2012), pp. 350-362.

SPRACKLEN, Karl; LUCAS, Caroline y DEEKS, Mark: "The Construction of Heavy Metal Identity through Heritage Narratives: A Case Study of Extreme Metal Bands in the North of England". *Popular Music and Society*, 37: 1, 2014, pp. 48-64.

TAGG, Philip. *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*. New York & Huddersfield, The Mass Media Music Scholars' Press, 2013.

TAYLOR, Laura Wiebe. "Images of Human-Wrought Despair and Destruction: Social Critique in British Apocalyptic and Dystopian Metal". *Heavy Metal in Britain*. Gerd Bayer (ed.). Surrey & Burlington, Ashgate, 2009, pp. 89-110.

WALSER, Robert. *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, Wesleyan University Press, 2014 (1993).

WEINSTEIN, Deena. "The Empowering Masculinity of British Heavy Metal". *Heavy Metal in Britain*. Gerd Bayer (ed.). Surrey & Burlington, Ashgate, 2009, pp. 17-31.

Discografía

DEEP PURPLE (1972). "Highway Star". *Machine Head*, Purple Records, TPSA 7504.

ELVENKING (2001). "Pagan Purity". *Heathenreel*, AFM Records, AFM CD 047-2.

HARBAUGH, E. Y. y ARLEN, H. (1939). "Over the Rainbow". BSO *The Wizard of Oz* (film dir. V. Fleming, Metro-Goldwyn-Mayer).

IRON MAIDEN (1982). "Run to the Hills". *The Number of the Beast*, EMI, EMC 3400.

IRON MAIDEN (1983). "The Trooper". *Piece of Mind*, EMI, OC 064 07 724.

MÄGO DE OZ (2003). "El árbol de la noche triste". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2003). "El atrapasueños". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2003). "Gaia". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2003). "La conquista". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2003). "La costa del silencio". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2003). "La venganza de Gaia". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2003). "Obertura MDXX". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2003). "Van a rodar cabezas". *Gaia*, Locomotive Music, LM150.

MÄGO DE OZ (2005). "Aquelarre". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2005). "Creo (La Voz Dormida. Parte II)". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2005). "Diabulus in musica". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2005). "Hoy toca ser feliz". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2005). "La cantata del Diablo. Missit me Dominus". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2005). "La posada de los muertos". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2005). "La Voz Dormida". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2005). "Volaverunt Opus 666". *Gaia II: La Voz Dormida*, Locomotive Music, 2564628722.

MÄGO DE OZ (2006). "Pachamama". *Rarezas*, Locomotive Records, LM 370.

MÄGO DE OZ (2010). "Atlantia". *Atlantia: Gaia III*, Warner Music Spain, 2564682356.

MÄGO DE OZ (2010). "Dies Irae". *Atlantia: Gaia III*, Warner Music Spain, 2564682356.

MÄGO DE OZ (2010). "El latido de Gaia". *Atlantia: Gaia III*, Warner Music Spain, 2564682356.

MÄGO DE OZ (2010). "El Príncipe de la Dulce Pena IV". *Atlantia: Gaia III*, Warner Music Spain, 2564682356.

MÄGO DE OZ (2010). "El violín del diablo". *Atlantia: Gaia III*, Warner Music Spain, 2564682356.

MÄGO DE OZ (2010). "Für immer". *Atlantia: Gaia III*, Warner Music Spain, 2564682356.

MÄGO DE OZ (2010). "Que el viento sople a tu favor". *Atlantia: Gaia III*, Warner Music Spain, 2564682356.

SHORE, Howard (2001). "Concerning Hobbits". *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring (BSO)*. Reprise Records, 9362-48110-2.

