



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

DE CONAN A SÍMBOLO DE RAZA Y NACIÓN.

DESARROLLO E IMPLICANCIAS DE LA MASCULINIDAD DE PROTESTA
DE LA FIGURA DEL GUERRERO VIKINGO EN LOS INICIOS DEL METAL
VIKINGO NÓRDICO

por

MARÍA DE LA LUZ NÚÑEZ LÓPEZ

Tesis presentada a la escuela de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al título de Magister en Artes con mención en Musicología vía investigación

Profesor guía:

Daniel Party

Enero, 2022

Santiago, Chile

©2022, María de la Luz Núñez López

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica que acredita al trabajo y a su autor.

28 de enero de 2022

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'MLN', written in a cursive style.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a todas las personas que me acompañaron, escucharon y aconsejaron los dos años que cursé la maestría. Sin su ayuda no hubiera tenido las fuerzas para terminar el programa y la tesis durante esta dura época de pandemia.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 2.1. Recuento de canciones de la discografía revisada (1977 a 1988) que incluyen a un tipo de guerrero según subgénero.....	22
Figura 2.2. Cuadro que muestra el número de canciones que incluyen la figura del guerrero heroico o del pasado, por año y subgénero.....	26
Figura 3.1. Portada del disco <i>Blood Fire Death</i> (1988)	47
Figura 3.2 Portada del disco <i>Hammerheart</i> (1990)	48
Figura 3.3. Contraportada del disco <i>Hammerheart</i> (1990)	55
Figura 3.4. Dibujo que da cuenta del hallazgo de una piedra de la edad de bronce que contenía nueve ruedas solares y dos eclipses marcados.....	56
Figura 4.1. Portada del disco <i>Eld</i> (1997)	74
Figura 4.2. Portada del disco <i>Blodhemn</i> (1998)	75

RESUMEN

Esta tesis trata acerca del desarrollo que sigue la masculinidad de la figura del vikingo del metal, desde que aparece dentro del metal del norte global, hasta que se convierte en la figura paradigmática del metal vikingo nórdico. La hipótesis que sostengo es que el vikingo del metal vikingo nórdico representa una masculinidad de protesta del metal (siguiendo el sentido que Connell le da a la masculinidad de protesta). Por ello, se trata de una construcción de género que contiene elementos que van surgiendo y se vuelven parte de la cultura metalera, así como otros elementos más que le permiten mostrar su oposición o protesta hacia masculinidades diferentes a la que presenta el vikingo, sobre todo hacia la masculinidad hegemónica local. No obstante, la expresión de dicha oposición termina presentando varias similitudes con discursos de odio ligados al patriarcado, a la raza y a la nacionalidad.

TABLA DE CONTENIDO

AGRADECIMIENTOS	ii
ÍNDICE DE FIGURAS	iii
RESUMEN.....	iv
I. INTRODUCCIÓN	2
II. LA MASCULINIDAD DE PROTESTA METALERA: UN ESTUDIO DE LA FIGURA DEL GUERRERO HEROICO Y SU HEGEMONÍA (1977-1988)	8
2.1. Introducción:	8
2.2. Las masculinidades hegemónica y de protesta en la modernidad occidental.....	9
2.3. La masculinidad de protesta de los inicios del metal (1969-1979)	13
2.4. Diversificación y globalización del metal (inicios de los años 80).....	17
2.5. Las pretensiones hegemónicas del guerrero del metal	19
2.6. Hegemonía y posible protesta del guerrero heroico o del pasado. El vikingo aparece como personaje de comic.....	24
III. EL GUERRERO VIKINGO DE BATHORY: UN FASCISTA DISFRAZADO (1988-1991). 33	
3.1. Introducción	33
3.2. Los estados (iglesias) de bienestar nórdico. Una breve explicación	34
3.3. Una masculinidad de protesta anticristiana como respuesta a la hegemonía del estado de bienestar sueco	37
3.4. Una mitología hecha a la medida de la masculinidad del vikingo de Bathory	42
3.5. Una <i>whermacht</i> vikinga	49
IV. LOS VIKINGOS DE ENSLAVED, UNA MASCULINIDAD DE PROTESTA CHAUVINISTA Y OSCURA COMO EL <i>BLACK METAL</i> (1994-1998).....	59
4.1. Introducción	59
4.2. Breve repaso del contexto noruego de principios de los años 90: masculinidad hegemónica y “norueganeidad”.....	61
4.3. Algunas características de los inicios de la segunda ola del <i>black metal</i> (1991-1994).....	65
4.4. El metal vikingo se consolida. Los vikingos de Enslaved, una expresión de masculinidad de protesta metalera y chauvinista	71
V. CONCLUSIONES	85
BIBLIOGRAFÍA	88
ANEXO 1.....	95
ANEXO 2.....	98

DE CONAN A SÍMBOLO DE RAZA Y NACIÓN. DESARROLLO E IMPLICANCIAS DE LA MASCULINIDAD DE PROTESTA DE LA FIGURA DEL GUERRERO VIKINGO EN LOS INICIOS DEL METAL VIKINGO NÓRDICO

I. INTRODUCCIÓN

La definición más amplia y consensuada que existe sobre el metal vikingo es que se trata de música metal cuyas letras hablan sobre la vida de los vikingos. En ese sentido, no importa el subestilo de metal al que se dedique una agrupación, ni si incluye o no instrumentos medievales; si sus letras tratan sobre vikingos, una banda puede ser considerada dentro de la clasificación en cuestión. Pero, ¿por qué a músicos que hacen metal les interesa cantar sobre vikingos? ¿qué dicen sobre los vikingos las canciones y portadas de las bandas que se dedican a este estilo? ¿se trata de agrupaciones que tratan de revivir la cultura vikinga o existe otro mensaje que ellas quieren comunicar? Desde una perspectiva de género ¿qué implica la imagen de masculinidad vikinga que las bandas de metal presentan? En ese sentido, ¿se preocupan los artistas por la coherencia histórica o les es irrelevante? Para tratar de resolver algunas de estas dudas empiezo por señalar la definición etimológica de la palabra vikingo.

“Vikingo” viene de la raíz *vik* que significa bahía o ensenada en nórdico antiguo. A partir del siglo IX esta palabra fue utilizada por las personas de la región nórdica para referirse a los marineros o viajeros del mar (Cohat, 1987). En tal sentido, se trataba de un término que hacía alusión a una ocupación específica, y no a un pueblo o una raza. Sin embargo la historia ha denominado así al *ethos* que surgió de la unión de los pueblos que, entre los siglos IX y XII, habitó los territorios que actualmente pertenecen a Noruega, Suecia y la parte este de Dinamarca (Cohat, 1987). Los vikingos compartían la misma vida de granjeros, adoraban a los mismos dioses y hablaban el mismo idioma: el nórdico antiguo, de ahí que hasta el día de hoy se suele hablar de dichas naciones como países nórdicos.

No obstante, también es cierto que actualmente se utiliza la expresión “región nórdica” para hacer referencia a cinco países: Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia e Islandia. Pero, como en esta tesis mi tema de interés central son los vikingos, cuando mencione lo nórdico o la región nórdica, haré alusión solo a Noruega, Suecia y Dinamarca. En tal sentido, entiendo por metal vikingo nórdico a las bandas procedentes de Noruega, Suecia y Dinamarca, que tocan distintos subestilos de metal, pero cuyas letras hablan sobre la época vikinga.

Ahora bien, los investigadores que se han dedicado al metal vikingo nórdico no son muchos, pero todos concuerdan en que ninguna agrupación narra el periodo vikingo con precisión histórica, ya que siempre existe algún grado de adaptación o interpretación en sus portadas y letras. Sin embargo, actualmente no existe un acuerdo respecto a la valoración que los académicos tienen sobre este hecho, así como tampoco lo hay sobre el propósito que los artistas les dan a dichas adaptaciones. Por tal motivo a continuación presentaré algunas de las posiciones que considero cubren el abanico de perspectivas que existen al respecto.

La primera de ellas sostiene que los artistas componen la música basándose en los recuerdos de sus antepasados, motivo por el cual el metal vikingo es una herramienta o mecanismo de construcción de memoria que debería sumarse al de los historiadores y los discursos políticos (Walsh, 2013; Deeks, 2016; Christensen, 2019). La segunda posición responde a quienes creen que el discurso del metal vikingo –y por eso la figura del vikingo– sirve como un marcador cultural, es decir como una figura que crea identidad y sentido de pertenencia desde los códigos de la música metal y para el público que escucha metal (Von Helden, 2010a, 2010b, 2017; Manea, 2016a, 2016b). Esto no quiere decir que ambas autoras no reconozcan que el vikingo del metal es un personaje de ficción que expresa una masculinidad todo poderosa que los vikingos reales no necesariamente tuvieron. Sin embargo, ellas toman esto como una característica que es asociada a los vikingos por ser “construcciones metaleras”, es decir, por encontrarse dentro de un género musical donde la noción de poder masculino es muy importante.

Una tercera posición, en cambio, ve al vikingo del metal vikingo como un personaje construido para exaltar la violencia y la hipermasculinidad a través del relato de hazañas bélicas enmarcadas en un contexto nórdico –paisajístico y mitológico– (Richards, 1999; Trafford y Pluskowski, 2007). Dicho argumento ha sido desarrollado siguiendo dos líneas distintas. Una primera línea está conformada por posturas como la de Heesch (2010) quien relaciona la hipermasculinidad y la violencia del personaje vikingo con una conducta machista que tiene como objetivo contar un relato que borre a las mujeres de la historia. Por otro lado, una segunda línea es representada por Sellheim (2019) y Spracklen (2015a; 2020), para quienes la hipermasculinidad y la violencia forman parte de un discurso que intenta mostrar la superioridad del hombre blanco y nórdico, frente a la inferioridad y debilidad de los hombres no nórdicos.

Cabe precisar que Spracklen ha dedicado algunos otros trabajos a mostrar la existencia de discursos que expresan la relación entre masculinidad hegemónica blanca y nacionalismo dentro del metal. Entre dichos texto se encuentran el que dedica a la noción de *britishness* en los discos de Iron Maiden (2015b), aquel en donde describe al folk metal y al mito del guerrero como maneras de expresar la hegemonía de la cultura y masculinidad europea (2015a), o sus artículos sobre el *black metal* noruego y su relación con el *National Socialist black metal* (2010; 2013). No obstante, cuando él investiga el metal vikingo nórdico lo hace desde una perspectiva de *Leisure studies*, por ello se fija en la recepción de dicha música (2020) o en cómo los discursos que la música en cuestión comunica se vuelven un objeto de consumo normalizado. De ahí que no tenga como objetivo investigar de qué manera la masculinidad hegemónica blanca presente en los materiales discográficos de las bandas dialoga con otros tipos de masculinidades (metaleras y no metaleras) de su entorno.

En ese sentido, Spracklen denuncia la propagación y normalización del discurso de odio que para él se encuentra detrás del posicionamiento y expresión de dichas masculinidades hegemónicas blancas, pero no la entiende como una masculinidad de protesta, argumento

que yo intento demostrar aquí. Por otro lado, Spracklen tampoco repara en el personaje vikingo que ya existía en el metal antes de la aparición del metal vikingo nórdico, hecho que no le permite observar el cambio o desarrollo que siguió la figura en mención dentro del género.

En cambio, en esta tesis parto de la pregunta por el tipo de masculinidad que representa la figura del vikingo dentro de los inicios del metal vikingo nórdico. Por ello tengo el objetivo de identificar el desarrollo de las características de masculinidad con las que se construyó la figura del guerrero vikingo dentro del metal hasta posicionarse como la figura paradigmática de la masculinidad del metal vikingo nórdico, a través del análisis de letras y portadas de discos. Considero que este material es idóneo ya que refleja aquello que los artistas asumen como propio del metal y, por eso, la masculinidad del metal que ellos buscan comunicar.

Así pues, para cumplir mi objetivo, en esta tesis empiezo mi análisis en 1970, ya que busco observar las peculiaridades que fueron atribuidas al personaje vikingo dentro de los años previos a la aparición del metal vikingo nórdico como subgénero, de modo que luego pueda observar cuánto de esas características de los primeros años persisten en el personaje vikingo del metal vikingo nórdico. Asimismo, mi estudio llega hasta 1998, año en el que es lanzado el último disco de metal vikingo de la primera banda que calificó al género de esa manera, pues considero que el personaje vikingo que se construyó hasta ese año se convirtió en el paradigma/modelo a seguir de las futuras bandas de metal vikingo nórdico.

Mi hipótesis es que los primeros personajes vikingos del metal vikingo nórdico presentan una masculinidad de protesta del metal en tanto pueden ser interpretados como una reacción a la masculinidad hegemónica del medio en el que aparecen, y se construyen con elementos que los músicos interpretan como parte de la masculinidad hegemónica local, así como con elementos que van surgiendo dentro de la cultura metalera. En tal sentido considero que es peligroso entender a dichas figuras como ejercicios de memoria o de formación de identidad, ya que en realidad los elementos hegemónicos que componen a los primeros personajes

vikingos del metal vikingo nórdico se acercan bastante a aquellos que son defendidos en ciertos discursos de odio basados en la raza, la nacionalidad y el patriarcado.

Para demostrar mi hipótesis divido esta tesis en tres capítulos. El primer capítulo consta de dos partes, una primera en la que expongo en qué consiste la masculinidad moderna occidental, explico el marco teórico, y la masculinidad de los inicios del metal. Una segunda parte está dedicada a rastrear la aparición del vikingo dentro del metal a través de un análisis de repertorio de 65 bandas occidentales que lanzaron producciones entre 1970 y la primera mitad del año 1988. Esto me permite conocer las características narrativas y gráficas que las bandas en cuestión le adjudicaron a dicho guerrero medieval. Ello me ayudará a identificar, en un siguiente capítulo, en qué medida dichas características se encuentran en el vikingo de la agrupación que es considerada por la crítica como la primera de metal vikingo: Bathory.

En tal sentido, dedicaré el segundo capítulo a analizar las letras y portadas de tres discos de Bathory – *Blood Fire Death* (1988), *Hammerheart* (1990) y *Twilight of the Gods* (1991) – con el objetivo de reconocer los elementos que conforman al personaje vikingo que en ellos aparece. En este estudio mostraré que dicha figura de masculinidad del metal se configura como una masculinidad de protesta contra el estado de bienestar sueco y contra masculinidades foráneas. Asimismo, afirmaré que la masculinidad del vikingo de Bathory guarda varias similitudes con la masculinidad hegemónica del nacional socialismo, en tanto basa su hegemonía en la sangre y en la raza, y la demuestra en el combate.

Seguidamente, en un tercer capítulo pasaré a revisar los cuatro primeros discos de Enslaved – *Vikingligr Veldi* (1994), *Frost* (1994), *Eld* (1997) y *Blodhemn* (1998)–, y realizaré el mismo tipo de análisis que en el anterior capítulo. De este modo mostraré que la agrupación noruega que aquí reviso presenta un personaje vikingo construido con elementos tanto del vikingo encontrado en el primer capítulo, como del vikingo de Bathory, así como también con cierta influencia de la segunda ola del *black metal*. Así llegaré a afirmar que el vikingo de Enslaved

es una masculinidad de protesta chauvinista en tanto se presenta como la verdadera masculinidad noruega.

También cabe mencionar que en los capítulos dedicados a Bathory y a Enslaved empezaré haciendo una breve exposición del contexto socioeconómico de Suecia y Noruega, países a los que pertenecen las bandas, de modo que pueda esbozar las masculinidades contra las cuales protesta el vikingo que dichas agrupaciones construyen. Asimismo he creído necesario incluir las declaraciones de algunos integrantes de dichas bandas con el fin de reforzar las inferencias que presentaré luego de analizar las letras de los discos mencionados.

Por último, antes de pasar al desarrollo de lo aquí explicado considero importante mencionar que como mujer sudamericana, migrante, cobriza y fan del metal desde hace 20 años, realizo esta tesis por dos motivos. Primero como ejercicio de deconstrucción ya que, como pasa con muchxs fans, he apoyado y compartido las bandas que aquí analizo por varios años sin tener una escucha responsable, o sin ser consciente del contenido de las letras. Darle cuenta de su mensaje y analizarlas desde una perspectiva de género, ha hecho que mi valoración hacia dichas agrupaciones cambie. Segundo, porque considero que estudiar los discursos hegemónicos del metal desde mi lugar de enunciación representa un posicionamiento descolonial. Como menciona el filósofo Paulin J. Hountondji (1994), es común que lxs investigadores de los países colonizados pensemos que debemos estudiar solo nuestra realidad con el fin de dialogar y mostrársela a los investigadores del norte global que nos estudian. Sin embargo, somos pocos los que provenientes del “sur global” y nos atrevemos a estudiar y criticar al norte. Considero que esta última es una posición que debe normalizarse y, por eso, presento aquí mi intento para comenzar a hacerlo.

II. LA MASCULINIDAD DE PROTESTA METALERA: UN ESTUDIO DE LA FIGURA DEL GUERRERO HEROICO Y SU HEGEMONÍA (1977-1988)

2.1. Introducción:

En este capítulo parto de la hipótesis sostenida por la pionera de los estudios de música metal, Deena Weinstein, quien afirma que tanto el surgimiento como la globalización de dicho género musical, así como la cultura que se creó a su alrededor, fueron respuestas a contextos socioeconómicos determinados. No obstante, mi contribución consiste en acercarme a dicho planteamiento desde una perspectiva de género –específicamente, desde el enfoque de las masculinidades–, visión que posibilita el entendimiento de las características y el mandato al que responden las construcciones de masculinidad del metal. Desde dicha mirada propongo investigar si la relación que plantea Weinstein entre contexto socioeconómico y surgimiento del metal como respuesta a este, puede encontrarse en el surgimiento de la figura del guerrero en las letras y portadas de las bandas del norte global que dieron inicio al género musical. En otras palabras, me interesa saber si la aparición de tal personaje, en tanto figura de masculinidad del metal, puede leerse como una respuesta a situaciones reales determinadas y, en ese sentido, si resulta una contestación a algún otro tipo de masculinidad.

Para lograr dicho propósito utilizo dos conceptos propuestos por Raewyn Connell (2005a; 2005b) que me acompañarán a lo largo de esta tesis: masculinidad hegemónica y masculinidad de protesta. Ambas definiciones me permiten seguir con la hipótesis de Weinstein desde una perspectiva de las masculinidades y, por lo tanto, destacar matices que salen a la luz desde dicha mirada de género. Del mismo modo, con la utilización de los conceptos de Connell puedo distinguir en qué sentido la masculinidad del metal se rebela (o protesta) contra la masculinidad hegemónica de la cultura dominante, y en qué otra forma se parece a esta última.

Por tal motivo comienzo este capítulo describiendo algunas características de la masculinidad hegemónica que nació en los inicios de la modernidad y que, como mostraré, se mantuvo bastante vigente durante el siglo XX. A continuación explico los conceptos de Connell y los desarrollo dando algunos ejemplos. Seguidamente, aplico los conceptos de Connell a los inicios del metal y a la relación con el contexto socioeconómico de Inglaterra de finales de los años 60 y comienzos de los 70 que Weinstein propone. De esta manera describo dicha situación como el surgimiento de la masculinidad de protesta del metal frente a la masculinidad hegemónica inglesa de la época señalada.

En una siguiente sección menciono brevemente el proceso de diversificación del metal, para luego fijarme en la diversificación de las masculinidades con el fin de observar el surgimiento de la figura del guerrero en letras y portadas. Me interesa detenerme en dicha figura para conocer sus características y saber si puede ser pensada como una masculinidad de protesta del metal. Para lograr dicho objetivo llevo a cabo una revisión de portadas y letras del material discográfico de 65 bandas, lanzado entre 1970 y 1988. Dicha búsqueda me permite concluir que la figura del guerrero apareció en 1977 y que en el periodo mencionado existieron tres tipos de guerreros, dentro de los cuales el guerrero “heroico o del pasado” resultó el más hegemónico pero, a la vez, un personaje fantástico o de comic influenciado por *Conan el Bárbaro*. En la última sección muestro de qué manera dicho personaje de ficción puede leerse como una masculinidad de protesta del metal y cuáles son algunas de sus implicancias.

2.2. Las masculinidades hegemónica y de protesta en la modernidad occidental

Las masculinidades son definidas por Raewyn Connell como las configuraciones de prácticas que son logradas en la acción social y dentro de las relaciones de género. Por ello, se construyen, se establecen y también cambian según el entorno social, así como con el

pasar del tiempo (2005a, 2005b). En ese sentido, y al igual que el género, las masculinidades son producto de la historia, y a la vez escriben la historia. Dicha construcción de las masculinidades suele darse en contraste a modelos de femineidad (ya sean reales o imaginarios), por lo menos dentro de las sociedades que siguen el binarismo occidental establecido desde el siglo XVIII.

Antes del siglo XVIII, si bien existía un pensamiento binario respecto al género, las mujeres éramos consideradas inferiores en ciertas capacidades (como la razón), mas no opuestas a los hombres. Tal concepción de oposición habría comenzado a partir del siglo XIX como parte de una ideología burguesa que tomó la idea del caballero medieval y la reformuló (Connell, 2005a). Las virtudes que antes eran consideradas parte del caballero que combatía cuerpo a cuerpo –bravura, generosidad, cortesía y lealtad–, pasaron a ser el imperativo moral del caballero victoriano (Richards, 1999). Sin embargo, el comportamiento correcto no bastaba, pues se consideraba que la prueba de la existencia de tales virtudes en un individuo era que este cuente con un cuerpo sano y fuerte (Mosse, 1996). Tal composición la presentaban solo aquellos que no realizaban trabajos de esfuerzo físico, es decir, una minoría perteneciente a una posición social privilegiada o burguesa, y no la clase obrera.

Así, en dicha época, la masculinidad “caballeresca” se posicionó como la dominante y se institucionalizó en la economía y el estado, e incluso en los altos mandos castrenses (Connell, 2005a). En otras palabras, esta masculinidad copó los puestos de poder, logrando así institucionalizarse y perpetuarse desde el estado gracias a las dinámicas sociales y prácticas culturales que creó para ello¹. Por tal motivo, es también a partir del siglo XVIII y en adelante que se puede hablar de un orden o jerarquía de género. En él la masculinidad dominante se encuentra en la cúspide, las demás masculinidades –como las no burguesas o proletarias– por debajo y, luego de ello, está lo femenino o feminizante.

¹ Cabe mencionar también que una de las prácticas que se institucionalizó como normativa fue la heterosexualidad. Pues, recién a partir del siglo XIX la homosexualidad empezó a ser entendida como una desviación y, además, comparada con el comportamiento femenino y el de las bestias (Connell, 2005a, p. 196).

Raewyn Connell denomina a dicha posición de dominación “masculinidad hegemónica”, y define dicho término como la configuración de prácticas de género que encarna las respuestas aceptadas al problema de la legitimidad del patriarcado que garantiza la posición dominante de los hombres sobre las mujeres, así como sobre otras masculinidades de distinta raza, clase social o credo (2005a). En otras palabras, no existe una, sino varias masculinidades hegemónicas, y cada una de ellas se impone en una sociedad o *ethos* determinado. Así, en el caso de la masculinidad “caballeresca”, la masculinidad hegemónica corresponde a la presente en un hombre blanco con poder, heterosexual y con un cuerpo fuerte y sano; mientras que una masculinidad marginal o subordinada pertenece a la de un hombre proletario y con un cuerpo poco prolijo, lo cual sería un reflejo de su carácter vil.

Sin embargo, cabe aclarar que las prácticas que mantienen la hegemonía de ciertas masculinidades no se posicionan a la fuerza. Dichas costumbres logran imponerse porque son consideradas como aquellas que resuelven las tensiones del orden de género en un determinado tiempo, lugar y, por lo tanto, una cultura (Connell 2005b). En ese sentido, cuando en un periodo de tiempo, espacio o cultura definida las condiciones de defensa del patriarcado cambian –por ejemplo, debido al accionar de los movimientos feministas–, el orden de género se modifica, y es otro el tipo de masculinidad que toma la hegemonía.

Ahora bien, Connell muestra que para posicionar una masculinidad como la hegemónica los actores recurren a dos mecanismos que ayudan a resolver las tensiones de género. Primero, identifican ejemplos de masculinidad hegemónica y los posicionan como modelos de autoridad a seguir –tales como estrellas de cine, cantantes, etc. –. Esto descalifica a todas las demás masculinidades que se puedan presentar dentro de una cultura y, además, desacredita a todo lo femenino o feminizante, tildándolo de “blando” o no hecho para el duro y rudo mundo de los hombres. Pues, como advierte Connell, las estrategias para mantener el poder o la hegemonía pueden implicar la deshumanización de otros grupos y la consecuente falta de empatía hacia ellos (2005b).

El segundo mecanismo que permite a las masculinidades hegemónicas perpetuarse en el poder es el llamado pacto patriarcal (Connell 2005a). El pacto patriarcal consiste en el silencio o falta de crítica de los hombres e incluso las mujeres, a las actitudes y dinámicas planteadas por la masculinidad hegemónica, así estas resulten dañinas para quien las acata. Como menciona Connell, todo ello se hace por la búsqueda de beneficios, por no perder honor o por ascender socialmente en el orden de género local, pues mientras un individuo no cuestione la masculinidad hegemónica y se encuentre más cerca de alcanzarla, más privilegios tendrán.

Sin embargo, no todas las personas están dispuestas a negociar con las masculinidades hegemónicas. Entre los siglos XVIII y XIX, época en la que se instauró la masculinidad hegemónica europea moderna, varios grupos de personas cuestionaron el orden de género existente, aunque no siempre de la misma manera. Por un lado, estuvieron las que pusieron en jaque su orden patriarcal, por ejemplo las agrupaciones de mujeres sufragistas. Y por el otro, los grupos que cuestionaron ese tipo de masculinidad hegemónica pero, a la vez, trataron de posicionar una nueva. Connell denomina “masculinidades de protesta” a este último tipo de prácticas y lo define como

un patrón de masculinidad construido en entornos locales de clase trabajadora, a veces entre hombres étnicamente marginados, que encarnan la pretensión de poder típica de las masculinidades hegemónicas regionales de los países occidentales, pero que carecen de los recursos económicos y la autoridad institucional que sustentan los patrones regionales y globales (2005b, p. 84).

En tal sentido, las masculinidades de protesta no buscan cambiar la supremacía de lo masculino sino que, a través de distintos tipos de manifestaciones, se muestran en contra de los medios por los cuales la masculinidad dominante llega a alcanzar su hegemonía. Por lo tanto, siguiendo la definición de Connell, es común que estas masculinidades se declaren en contra del poder hegemónico que los hombres obtienen debido a la pertenencia a una clase social o por contar con un elevado poder adquisitivo. No obstante, las masculinidades de

protesta valoran otras fuentes de poder, tales como pueden ser la religión, el conocimiento, una ideología política, o una cultura determinada.

Así pues, los hombres que llegan a tener una posición dominante dentro de las instancias mencionadas y, además, no cuestionan el orden de género patriarcal, pueden instaurarse como la encarnación de la masculinidad hegemónica de dichos medios. Aunque, simultáneamente, tales personas pueden ser consideradas como portadoras de una masculinidad de protesta respecto a la que es encarnada por la cultura imperante. De esta manera puedo decir que una masculinidad es de protesta respecto a la masculinidad hegemónica nacional, pero que resulta la hegemónica en un contexto determinado, por ejemplo, uno de tipo religioso.

2.3. La masculinidad de protesta de los inicios del metal (1969-1979)

La masculinidad hegemónica occidental de los siglos XVIII y XIX que describí en párrafos anteriores sería la misma que estaba vigente en los inicios del metal, es decir, a finales de los años 60 y comienzos de los 70. Pues, como comenta Mankayi (2008), varios autores concuerdan en que dentro del pensamiento occidental del siglo XX, el honor, el heroísmo, la fuerza física, el tomar riesgos y el ser aventurero han sido considerados los atributos fundamentales para la construcción de la masculinidad hegemónica.

En este sentido, la masculinidad presente en los jóvenes que dieron inicio al metal puede entenderse como una masculinidad de protesta. Pues, se trataba de hombres blancos de Inglaterra, de clase obrera, desempleados y con poca educación, que no contaban con los medios (sociales y económicos) para alcanzar el tipo de masculinidad hegemónica descrita líneas atrás. Además de ello, la cultura a la que pertenecían –la cultura juvenil– y los ánimos revolucionarios de la década del 60 se habían venido abajo con las violentas represiones que

se dieron alrededor de todo el mundo en sus años finales. Por lo tanto, los jóvenes de dicha época buscaban otros referentes de poder o una masculinidad que pudieran alcanzar, aunque esta debía ser tal que no cuestionara el orden de género establecido. En otras palabras, los jóvenes no buscaban cuestionar la hegemonía del hombre blanco, heterosexual y poderoso.

Es así que el metal surge de las cenizas de una revolución que no funcionó y se erigió como una fuente de poder alternativa. Como comenta Walser (1993), desde sus inicios el metal ha sido apreciado y apoyado por hombres jóvenes, un grupo sin poder social, económico y físico que empezó a rodearse de mensajes que promovían las formas de poder que a ellos les faltaba, y que las mostraba como atributos vitales de una masculinidad obligatoria. La música es la que cumplió el rol de elemento empoderante ya que transmite y revela el poder de la vida misma a través de sus sonidos pesados y ruidosos (Weinstein, 2000). De esta manera, algunos jóvenes que no alcanzaban la masculinidad hegemónica de la sociedad inglesa de aquella época, y que tampoco se sentían parte de otro tipo de masculinidades de protesta –como la de los *hippies*, por ejemplo– se refugiaron en un imaginario oscuro y agresivos, así como en sonidos pesados.

En tal sentido, desde los inicios del género los metaleros se identificaron como “parias orgullosos” (Weinstein, 2000) porque se sabían marginados, pero se sentían empoderados por el metal. Tal actitud se convirtió en un rasgo principal de la masculinidad hegemónica del metal de esos años, masculinidad que también puede ser entendida como de protesta hacia la masculinidad hegemónica inglesa de finales de los años 60 e inicios de los 70. Dicha “hegemonía metalera” no se relacionó con el éxito social, un tipo de cuerpo determinado², ni una posición económica privilegiada, sino con seguir los incipientes códigos del metal y tener la actitud mencionada.

² Cabe recordar que, como expuse en la primera parte de este trabajo, los cuerpos son a la vez objetos y agentes de prácticas sociales (Connell, 2005b, 851), prácticas a través de las cuales se expresa un tipo de masculinidad.

Ahora bien, los códigos del metal empezaron a erigirse tanto de manera discursiva como encarnada, y ambas manifestaciones comenzaron a construir aquello que luego sería visto como propio del metal. En el caso del discurso, como dice Weinstein, este se empezó a construir y comunicar a través de la música, las letras y el arte de los materiales discográficos (2000). Además, el discurso comenzó a encarnarse, gracias a la utilización de poleras con los nombres de las bandas o las portadas de sus discos, cabello largo, blue jeans y botas de trabajo³. Dicha vestimenta no solo confirmaba la herencia proletaria de la nueva masculinidad metalera, sino que su imagen despeinada y sencilla reafirmaba su contraposición a la masculinidad hegemónica local.

Asimismo, en este periodo comenzó a avizorarse una diferenciación entre la masculinidad que debían cumplir los fans y la de los músicos. Estos últimos, además de las características mencionadas, debían contar con la suficiente destreza para encarnar y transmitir el rasgo característico del metal: “el poder” (Weinstein 2000, p. 63). Por lo tanto, los músicos tenían que encarnar ese poder a través de la composición de sus producciones⁴, sus performance y destreza musical (tanto instrumental como vocal) si querían dominar el orden de género. No obstante, cabe mencionar que dentro de los instrumentos que formaban parte de una banda, la guitarra eléctrica era vista como una de las mayores expresiones de masculinidad en tanto se asumía como un instrumento de gran poder, tal como pasaba en otros estilos musicales derivados del rock.

Sin embargo, según Weinstein, la diferencia con esos otros géneros estaría en el símbolo utilizado como representación del poder de la guitarra. Dentro del metal el símbolo elegido

³ Es cierto que, como mencionan Hutcherson y Haenfler (2010), en los primeros años del metal los músicos tenían mayor libertad que los fans en cuanto a la vestimenta. Por lo tanto, algunos de ellos optaron por vestirse en algunas ocasiones con pantalones de colores o camisas estampadas, como puede apreciarse en la portada del disco *Sabotage* (1975) de Black Sabbath, por ejemplo. Si bien con el pasar de los años dicha libertad se mantuvo, esta cambió rápidamente de sentido. Pues los músicos se convirtieron en aquellos que llevaban el “uniforme del metal” todo el tiempo, o incorporaron a su vestimenta accesorios que los diferenciaron aún más de la masculinidad hegemónica local, tal con las púas, las cruces invertidas o las capas.

⁴ Es importante precisar que desde que el metal empezó, los músicos de este género se han caracterizado por ser los encargados de la composición de su música.

sería la máquina (2009). La misma autora recurre a las sociólogas Berit Brandht y Marits Haugen para explicar que la máquina ya era utilizada fuera del ámbito musical como una imagen que los hombres buscaban relacionar con ellos mismos, pues consideraban que la persona que manejara dicha máquina contaba con las cualidades de un “verdadero hombre” (2009). Entonces, observo que la máquina era un símbolo de poder masculino de la cultura dominante que fue apropiado por el metal. Lo que muestra que si bien el metal tenía aspiraciones hegemónicas, también buscaba resignificar los símbolos *mainstream* a través de la música.

Así pues, haciendo un resumen puedo afirmar que en el orden de género del metal de los primeros años los guitarristas y en menor medida los demás músicos, eran los que representaban la masculinidad hegemónica dentro del metal, así como una masculinidad de protesta fuera de él. Ya que, al ser los músicos los que encarnaban y comunicaban el poder musical, se encontraban en una posición de mayor autoridad que los fans para decir lo que era metal y lo que no, o para resolver las tensiones en el orden de género. Por lo tanto, fueron ellos los que empezaron a definir los códigos del metal y también los que plasmaron dichos elementos en sus producciones discográficas. De esta manera, los músicos lograron que su material contenga los elementos que ellos, desde su masculinidad hegemónica, consideraban propios del metal y, por lo tanto, aquellos que asociaban con el poder y la masculinidad.

En tal sentido, propongo que los discos y casetes de la época pueden ser vistos como un material que condensa dicha dualidad de masculinidades. No solo porque contienen los sonidos que eran entendidos como una fuente de poder, sino porque las letras y las gráficas crean imaginarios que refuerzan la idea de que el poder es sinónimo exclusivo de masculinidad; y, a la vez, alejan a la masculinidad del metal de las narrativas sobre lo correcto y exitoso de la cultura dominante. De ahí que dentro del material de los años 70 es común encontrar letras sobre sujetos que se sienten orgullosos de crear y vivir bajo sus propias reglas (“Stallions of the Highway” (1978) de Saxon), hombres que se sienten solos y marginados (“Winter” (1974) de Judas Priest), que buscan escapar de la realidad

(“Stargazer” (1976) de Rainbow), o personajes de ficción como reyes imaginarios, robots y magos (“The Temple of the King” (1975) de Rainbow,; “Electric Funeral” y “The Wizard” (1970) de Black Sabbath).

Entonces, puedo afirmar que en los años 70 el metal apareció como expresión de jóvenes que presentaban una masculinidad de protesta cuya fuente de poder era la música. Con el pasar de los primeros años, apareció un determinado orden de género metalero que colocó a los músicos, sobre todo a los guitarristas, en una posición de hegemonía. La metáfora de la máquina mostró cómo la masculinidad de dichos músicos siguió siendo de protesta en tanto utilizaban un símbolo de poder de la cultura hegemónica, pero lo resignificaban para mostrarse en contra o fuera de ella a través de la música. Dicho poder que los artistas encarnaron fue plasmado en discos y casetes, por lo tanto, en lo que sigue de esta tesis, dicho material será mi objeto de estudio, ya que constituye un reflejo de la masculinidad hegemónica del metal.

2.4. Diversificación y globalización del metal (inicios de los años 80)

Luego de una década la situación social ya no era la misma. Los años 70 cerraron con una alza drástica del crudo, lo que debilitó la producción y el empleo en los países desarrollados. Mientras que los años 80 se caracterizaron en parte por eventos como la fluctuación vertiginosa del dólar, caídas bursátiles y aumento de la deuda internacional (Pérez, 1991). Todo ello sumado a las medidas económicas, políticas y sociales que fueron aplicadas por lxs líderes de aquella época, hizo que las condiciones de vida de las personas de a pie se viera mermada, sobre todo las de la clase trabajadora.

Por tales motivos, a los jóvenes de muchos países les resultó cada vez más difícil alcanzar la masculinidad hegemónica de la sociedad occidental. Muchos de ellos perdieron sus

empleos debido a los recortes salariales y la automatización de los procesos. Dicha situación hizo que las mujeres tuvieran que salir a trabajar y compitieran con los hombres por un cupo laboral. Por lo tanto, las condiciones de defensa del patriarcado, así como el orden de género se vieron alterados. Como Connell (2005b) mencionaba, cuando ello sucede aparecen otras masculinidades que resuelven las tensiones de género que las anteriores no pudieron, y son esas masculinidades nuevas las que se posicionan como las hegemónicas.

Ahora bien, cabe recordar que, según Weinstein (2000; 2011), durante las décadas de los 70 y 80 el público del metal estuvo conformado por hombres que eran de clases populares y que se sentían parias de la sociedad, por lo tanto que no alcanzaban la masculinidad hegemónica de sus países. Por eso, y por la situación mundial mencionada, no sorprende que el metal haya empezado un proceso de internacionalización a mediados de los años 70, ya que hombres de distintas nacionalidades empezaron a encontrar en dicho género un modelo de masculinidad a seguir, así como una sensación de empoderamiento que necesitaban. Así pues, a mediados de los años 70 aparecieron bandas de metal en distintos países de Europa occidental y en Canadá. Y a inicios de los años 80 ocurrió una verdadera globalización del metal, pues surgieron bandas en los cinco continentes. Por ejemplo, en 1981 Loudness (Japón) lanzó su primer disco con letras en inglés, en el mismo año Barón Rojo (España) también sacó su primer disco, pero con líricas en español; mientras que en el 83 Vulcano (Brasil) produjo su primer EP con la totalidad de las letras en portugués.

Por otro lado, la diversificación tuvo que ver con los distintos subgéneros que aparecieron apenas empezaron los años 80. Hasta ese entonces los términos “metal” y “heavy metal” eran sinónimos, ya que no existía más estilo que este último. No obstante, poco tiempo después las revistas, los fans e incluso los músicos empezaron a utilizar el término “metal extremo”⁵ para referirse al *grind*, *black metal*, *thrash*, *doom* y *death metal* subgéneros que surgieron a lo largo de esa década y en el orden nombrado. Además de diferenciarse por

⁵ Tal denominación se mantiene vigente hasta la fecha.

algunas cuestiones sonoras que serán explicadas más adelante, estos nuevos estilos empezaron a distinguirse por el contenido de sus letras.

2.5. Las pretensiones hegemónicas del guerrero del metal

Hasta aquí he mencionado que la masculinidad mostrada en los discos de *heavy metal* temprano pasó a diversificarse junto con la aparición de nuevos subestilos. Sin embargo, debo precisar que dentro de cada subestilo también aparecieron varios tipos de masculinidades. Por ejemplo, Deena Weinstein dice que dentro de la *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM)⁶, ella reconoce al guerrero heroico, el hombre que vive fuera de la ley, el diabólico y el monstruo. Además, agrega que todas estas son figuras de poder que, por sus cualidades, se enfrentan a los límites del orden cotidiano (2009). Debido a la última característica mencionada creo que algunas de ellas pueden interpretarse como masculinidades de protesta en el sentido definido por Connell, en tanto tienen un lado patriarcal con pretensiones hegemónicas, pero también un lado contestatario o rebelde.

Tal último punto es el que me interesa probar aquí respecto a la figura del guerrero, imagen que resulta central para esta tesis. Por tal motivo, en lo que queda del capítulo me concentro en investigar si, dentro de los primeros años del metal, la figura del guerrero puede ser considerada una masculinidad de protesta respecto a la cultura dominante. Si bien contaba con el dato señalado por Weinstein (2009) respecto a la presencia del guerrero heroico dentro de la NWOBHM, decidí fijarme en bandas que lanzaron discos desde 1970 a la primera

⁶ Este nombre hace referencia a un conjunto de bandas inglesas que aparecieron o se popularizaron a finales de la década 70 y comienzos de los 80. Es difícil dar una definición más precisa sobre este movimiento, pues los autores que utilizan dicho término no se ponen de acuerdo ni en el año que comenzó, ni en el de su fin. Tampoco hay un consenso definitivo respecto a las características sónicas de las bandas que forman parte de la NWOBHM. Pues, si bien la mayoría de bandas pertenecen a lo que ahora llamaríamos heavy metal clásico, Venom (conocida por ser la primera banda de *black metal*) y Motörhead (que oscila entre el rock, el *heavy* y el *thrash*) suelen ser incluidas dentro de este conjunto.

mitad de 1988. Este lapso de tiempo lo escogí por dos razones, primero porque quería rastrear desde cuándo el guerrero era una figura de masculinidad del metal, y segundo porque dicho periodo resulta previo a la aparición de la primera producción de metal vikingo –*Blood Fire Death*, de Bathory– género que estudiaré en los siguientes capítulos. Por lo tanto, al fijarme en la discografía previa a dicho disco, revisé la figura del guerrero del metal que pudo influenciar a la producción mencionada⁷. Debido a dicha posible influencia, solo reparé en grupos con letras en inglés, que pertenecieran a Europa y a la parte anglófona de Norteamérica, así como también incluí solo a bandas de *heavy, thrash, death* y *black metal*⁸.

De esta manera llegué a revisar un total de 65 bandas en cuyos discos busqué la presencia del guerrero, tanto en letras como en portadas⁹. Decidí obviar todas las canciones que solo describen paisajes o escenarios bélicos sin nombrar a un guerrero. Por ejemplo, las canciones que hablaban sobre la forma de una bomba atómica al explotar y la destrucción que ella causa. También descarté las canciones que mencionan situaciones de violencia callejera, pues encontré que este fenómeno estaba más relacionado a otros tipos de masculinidades del metal, como son el asesino y el motociclista. En tal sentido, escogí solo aquellas en las que el mismo narrador se autoidentificaba como guerrero, así como también las letras en las que el narrador se dirigía a uno o varios guerreros.

Al tomar en cuenta dichos criterios encontré 149 canciones, y lo que hallé fueron tres tipos de guerreros. El primero fue el que denominé “heroico o del pasado” ya que pelea con lanzas, espadas y escudos, y además entiende la muerte como un acto glorioso. Asimismo, encontré un guerrero de tipo “militar” (un soldado) que dispara balas, y uno que nombré “diabólico”

⁷ Para realizar este estudio recurrí a la página Encyclopaedia Metallum (2021) ya que es el repositorio más grande sobre material discográfico de metal. Por ello, si entre los años 70 y 88 existió material de las 65 bandas revisadas que no fue consignado en dicha página, no he podido considerarlo dentro del análisis.

⁸ Para estar más segura de que esta elección era correcta revisé entrevistas hechas a Quorthon, músico líder de *Bathory*, así como el único libro biográfico que existe sobre la banda (Buchy, 2011). Con dichas lecturas confirmé que durante el período de tiempo que investigo en su obra, él no tuvo acceso a agrupaciones de la época que no fueran europeas o norteamericanas, tales como Loudness (Japón) o Sarcófago (Brasil), y que los subgéneros que él escuchaba eran los que menciono en el párrafo al que aquí aludo.

⁹ El Anexo 1 contiene el nombre de todas las canciones encontradas según subgénero y tipo de guerrero.

en tanto se identifica como parte de las huestes de satanás y en lucha contra Dios/los ángeles/el cielo. Además, descubrí que el tipo de guerrero predominante en esos años fue el militar, y que la mayoría de guerreros militares aparecieron dentro del *heavy* y del *thrash*¹⁰. Esto último era esperable ya que el heavy metal era el subestilo que contaba con un mayor número de producciones debido a que venía desarrollándose desde 1970; mientras que el *thrash* fue el subgénero extremo que más bandas presentó durante la década del 80, por lo tanto, fue el subestilo que contó con más producciones discográficas.

El *death metal* y, sobre todo, el *black metal* se desarrollaron de manera incipiente en aquellos años¹¹; no obstante, existió presencia de guerreros en sus canciones, lo que muestra la importancia de dicho personaje en el metal en general. También puedo decir que todos los subgéneros que representaron un tipo de guerrero lo hicieron de igual manera. En otras palabras, los guerreros militares del *heavy* tuvieron el mismo discurso y fueron descritos de la misma manera que los del *thrash* o el *death metal*, las diferencias solo fueron sónicas.

Dos puntos más llamaron mi atención respecto a lo encontrado: el año en el que aparece por primera vez la figura del guerrero en el metal, y la exclusión de mujeres guerreras. Si bien el metal incluyó canciones con paisajes bélicos desde 1970¹², es en 1977 cuando surge un primer guerrero en la canción “Military Matters” de Thor (Canadá), y este es de tipo militar. Ello podría deberse al recrudecimiento de la situación económica y social europea de aquel tiempo pues, como mencioné, durante los años 70 el precio del crudo se disparó y causó una merma en la tasa de empleo de los países industrializados. Si esto fuera así sería un primer indicio de que la figura del guerrero es una masculinidad de protesta, en tanto apareció como reacción a las masculinidades hegemónicas de su entorno, las cuales eran cada vez más difíciles de alcanzar.

¹⁰ Ver Figura 2.1.

¹¹ La página *Metal Archives* (2021) confirma mi afirmación acerca de la mayor presencia del *heavy* y el *thrash* respecto al *death metal* y al *black metal* en el periodo de años estudiado. Pues, al colocar en el buscador avanzado el rango de años 1970-1988, obtuve 3390 entradas (o bandas) de *heavy*, 2779 de *thrash*, 889 de *death* y solo 200 de *black*.

¹² Véase *War Pig* de Black Sabbath (1970).

Número de guerreros encontrados según tipo de guerrero y subgénero					
	<i>Heavy metal</i>	<i>Thrash metal</i>	<i>Death metal</i>	<i>Black metal</i>	
Guerrero heroico o del pasado	32	17	1	4	54
Guerrero militar	38	19	11	0	68
Guerrero diabólico	7	16	1	3	27
	77	52	13	7	
					149

Figura 2.1. Recuento de canciones de la discografía revisada (1977 a 1988) que incluyen a un tipo de guerrero según subgénero

Por otro lado, dentro de las 149 canciones que encontré, todos los guerreros eran hombres¹³. Las mujeres solo aparecen como víctimas o como parte del paisaje de destrucción y desolación. Por lo tanto, entiendo que hablar de la figura del guerrero en el metal de dicha época equivale a hablar de una masculinidad bélica. Debido a este hallazgo busqué fuentes que me permitieran observar los elementos que conforman dicho tipo de masculinidad, de modo que luego continuara confirmando la idea de que ella puede leerse como una masculinidad de protesta del metal.

La primera característica que pensé como propia de la masculinidad bélica fue la violencia. Según Connell, dentro de la construcción de las masculinidades, la violencia puede ser un medio para reclamar privilegios, pero también para afirmar una cierta superioridad o tomar ventaja (2002, p. 95). En ese sentido, entiendo que es una vivencia presente en masculinidades de todo tipo. Sin embargo, Kimmel afirma que la violencia es un rasgo de todas las masculinidades patriarcales, ya que desde la niñez los hombres aprenden que la violencia no solo es aceptada como un modo de resolución de conflictos, sino que también es admirada (2013). Por lo tanto, los niños crecen asumiendo que la violencia es un medio para alcanzar cierto estatus o escalar en el orden de género, por ello recurren a su ejercicio para evitar ser considerados parte de los estratos inferiores de tal jerarquía.

¹³ Esto no quiere decir que dentro de los discos observados no existiesen canciones que hicieran alusión a mujeres, o que incluso las pusieran como personajes centrales. Sin embargo, cuando ellas aparecen como protagonistas son mencionadas en relación a otros tipos de masculinidad, por ejemplo, al motociclista.

Ahora bien, esta misma comprensión patriarcal de la violencia permanece en las masculinidades bélicas. Como Millar y Tidy explican, el combate, entendido como un espacio imaginario idealizado, es un espacio de género. Es decir que el combate resulta un medio por el cual los hombres prueban su masculinidad a través de la violencia (2017). Entonces, según la lógica de la masculinidad bélica, lo importante es imponerse o conquistar, tanto a través de la violencia como del miedo (Millar y Tidy, 2017). Si el resultado es positivo, los hombres logran alcanzar una posición superior en el orden de género; y si el resultado es adverso, logran lo contrario: una posición subordinada o inferior.

En ese sentido, dentro de la masculinidad bélica la violencia es considerada un monopolio masculino, pues es a través del combate violento que los hombres prueban ser “hombres reales”, es decir sujetos aventureros, que resisten a las adversidades, disciplinados, calculadores, que tienen buena condición física, y no son emotivos (Millar y Tidy, 2017)¹⁴. Quien posee todas esas características ostenta una masculinidad hegemónica, no solo respecto a otras masculinidades bélicas (aquellas que no cumplan con todas estas características), sino también a otro tipo de masculinidades no bélicas. Todo combatiente es entendido como superior al hombre de a pie y, en el caso específico del militar, como mejor ciudadano.

Un punto más por aclarar es que, por lo general, la masculinidad bélica ha sido planteada como una de tipo heterosexual (Mankayi, 2010). Cualquier rasgo contrario es entendido como feminizante y, por lo tanto, degradante en el orden de género. Sin embargo, lo que sí está permitido y hasta bien visto es la asociación entre hombres, ya que ella refuerza la hegemonía o poder masculino (Curry y Sabo, 1994). Este hecho se refleja dentro de las canciones revisadas, pues resultan comunes la utilización de palabras como huestes,

¹⁴ Recordar que varias de estas características fueron mencionadas cuando se explicó que la masculinidad moderna del siglo XVIII seguía vigente en el siglo XX.

legiones, batallón, y las narraciones en primera persona plural. Ellas constituyen formas de reforzar el poder masculino que el metal busca expresar.

Entonces, hasta aquí he expuesto que la masculinidad bélica, en tanto modelo, suele ser patriarcal y hegemónica, motivo por el cual excluye la presencia femenina de su discurso y presenta a la asociación y la violencia como rasgos de carácter masculino. Por ello, aquí propongo que la masculinidad bélica retratada en las producciones de metal de 1977 hasta 1988 que revisé, tiene pretensiones hegemónicas en tanto excluye a las mujeres, arroja la violencia como una práctica exclusivamente masculina y, en muchos casos, no presentan a guerreros solos sino en grupo, lo que refuerza la descripción de la potencia masculina. No obstante, para saber si el guerrero del metal puede ser considerado una masculinidad de protesta, queda por precisar si dentro de las características que presenta alguna se opone o transgrede el orden patriarcal, pues hasta ahora la trasgresión ha sido solo de tipo sónica. Así pues, en lo que sigue del capítulo opto por dedicarme a revisar el guerrero heroico o del pasado, pues es el que se relaciona de manera directa con el tema central de esta tesis: el *metal vikingo*.

2.6. Hegemonía y posible protesta del guerrero heroico o del pasado. El vikingo aparece como personaje de comic

Después de escuchar todas las canciones del periodo estudiado que describen a guerreros puedo afirmar que, de los tres guerreros encontrados, el heroico o del pasado es el que presenta con mayor contundencia características propias de la masculinidad hegemónica moderna. Esto se debe a que las letras se encargan de resaltar su valentía, rudeza, fortaleza, su ser aventurero y su voluntad de sacrificio. Una de las maneras en que las canciones destacan dichas características es a través de la romantización de la muerte, ya que ella no es vista como el fin de la vida, sino como un medio para alcanzar la gloria, la conquista y la

libertad: la heroicidad¹⁵. Por lo tanto, a este personaje no le importa morir si lo va a hacer peleando.

En cambio, la mayoría de veces que aparece el guerrero militar lo hace para expresar su malestar y sufrimiento respecto al dolor, la devastación y el caos traído por la guerra. En otras palabras, este guerrero expresa sentimientos de “debilidad”, aunque no deja de presentar a la violencia como un monopolio masculino, ni a la asociación exclusivamente masculina como aquella que refuerza el poder varonil. Asimismo, al guerrero demoniaco toma su fuerza de la oscuridad y tiene una lucha eterna contra el cristianismo, símbolo de todo lo correcto e impuesto por la sociedad que este combatiente rechaza. En ese sentido, lo más importante para este personaje es mostrar su conquista sobre las figuras que puedan representar la religión mencionada. No es héroe en tanto no romantiza la muerte, ni narra el esfuerzo que le produce luchar, pues la fuente de su fuerza y poder es el diablo o una figura que lo representa.

Volviendo al guerrero heroico, la búsqueda que realicé en las producciones discográficas de 1970 a 1988 también arrojó que la figura mencionada hizo su aparición en 1978, y en 1983 alcanzó su máxima popularidad, tal como se observa en la figura 2.2. Dicho aumento de popularidad coincide con el año en el que la NWOBHM alcanzó su mayor desarrollo, así como también con su progresivo declive en los años subsiguientes. El pequeño repunte de 1987 se debe a que grupos anteriores a la NWOBHM –como Black Sabbath y Raven– utilizaron por primera vez este guerrero en sus canciones, aunque solo por ese año. Por otro lado, la presencia del guerrero “heroico o del pasado” en otros subgéneros muestra su importancia y también concuerda con el desarrollo de ellos durante la década de los 80: mayor en el *thrash* y menor en el *black* y *death metal*.

¹⁵ En las siguientes canciones pueden encontrarse ejemplos del guerrero heroico mencionado “Gates of Valhalla” (1983) de Manowar, “The Duellist” (1984) de Iron Maiden, “Glory Ride” (1987) de Black Sabbath.

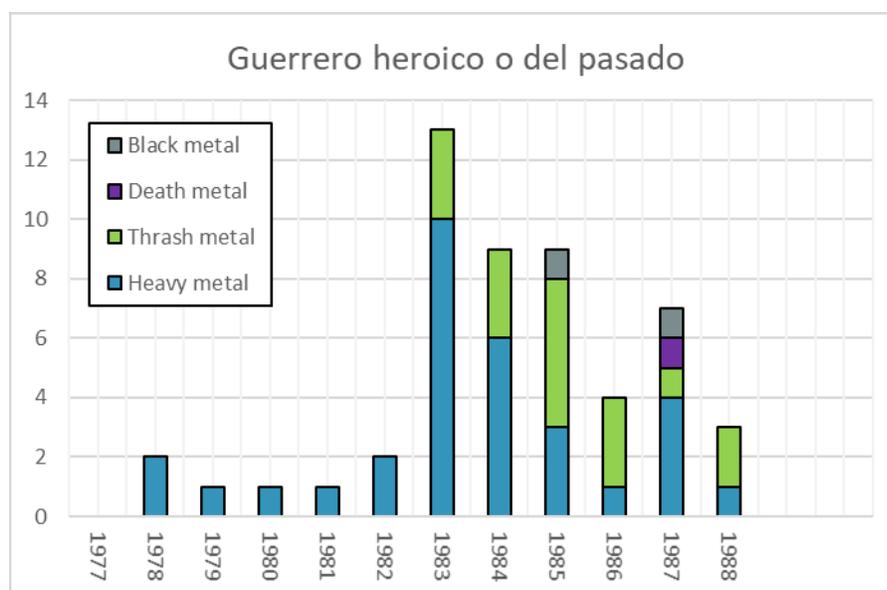


Figura 2.2. Cuadro que muestra el número de canciones que incluyen la figura del guerrero heroico o del pasado, por año y subgénero

Otra característica del guerrero heroico o del pasado es que, en la mayoría de casos, se encuentra dentro de una realidad pasada pero atemporal, ya que de las 53 canciones encontradas, solo 11 hacen referencia a un periodo histórico o lugar determinado. De todos esos casos 3 refieren a gladiadores¹⁶ y 8 a vikingos¹⁷—de ahí que haya denominado a este personaje “del pasado”. La presencia de los guerreros nórdicos en el rock de aquella época podría explicar por qué tuvieron acogida en el metal¹⁸. Sin embargo, su preferencia también podría deberse a que la figura del vikingo estaba de moda en esos años debido al éxito que tuvo la película *Conan el Bárbaro* (1982), influencia que fue identificada por algunos académicos (Straw, 1984; Richards, 1999) pero que no ha sido tomada en cuenta en trabajos posteriores.

¹⁶ “White Heat, Red Hot” (1878) de Judas Priest, “Gladiator” (1985) de Nasty Savage y “United by Hatred” (1986) de Destruction.

¹⁷ “Son of the Northern Light” (1978) de Heavy Load, “Invasion” (1979) Iron Maiden, “Blades of Steel” (1983) Satan, “Gates of Valhalla” (1983) Manowar, “Vikings” (1985) de Blitzkrieg, “Ride of the Chariots” (1985) de Thor, “Ragnarok” (1986) también de Thor, “Equimanthorn” (1987) de Bathory.

¹⁸ Pienso, por ejemplo, en “Immigrant Song” de Led Zeppelin.

Si bien *Conan* no es mencionado dentro de las canciones que hablan de vikingos, la interpretación de dichos personajes en las canciones es bastante parecida a la que se aprecia en la película. Es decir, un vikingo que solo vive para pelear y que no tiene base histórica real, un personaje de ficción parecido a un superhéroe¹⁹. Las canciones que reflejan de manera más evidente la lectura fantástica de los vikingos son “Blades of Steel” (1983) de Satan, “Ride of the Chariots” (1985) de Thor y “Ragnarok” (1986) también de Thor. En el primer tema, los músicos colocan a Zandor como el jefe de los vikingos, cuando este era un personaje guerrero de un dibujo animado de la época²⁰; mientras que en la segunda y la tercera canción los vikingos son descritos como guerreros intergalácticos, incluso zares del universo.

Otra característica que presenta la película de *Conan* es una moral de polos opuestos (sin puntos medios) que se personifica en la lucha del sumo bien contra el sumo mal. Dentro del metal esta lucha también aparece, pero de manera invertida. En “Son of the Northern Light” (1978) de Heavy Load, los cristianos son los enemigos que “violaron la tierra”, y que causaron el llanto y sufrimiento de los músicos (que se identifican como vikingos) desde su nacimiento. En “Blades of Steel” (1983) de Satan y en “Equimanthorn” (1987) de Bathory, también puedo asumir que los enemigos son los cristianos en tanto los vikingos son conducidos por el poder de Lucifer, o rezan a los dioses para que los provean de espadas forjadas en el fuego del infierno. Esta moral de blancos y negros no habría formado parte de la cosmovisión nórdica, la cual era más pragmática y comunal (Manea, 2016b), sino que es parte de varias expresiones de cultura popular (como la película de *Conan*) y del cristianismo.

¹⁹ Cabe mencionar que la película *Conan el bárbaro* se basó en un comic escrito en los años 30 por Robert E. Howard. Según Ervin, Howard creó el comic inspirado en el libro de mitología popularizada *Bulfinch's Mythology* escrito por un autor estadounidense (2002). Por lo tanto el comic no pretendía contar con información académica, sino ser una historieta de literatura fantástica.

²⁰ Ver Markenstein, Don. (s.f.) “The Herculoids” <http://www.toonopedia.com/hercloid.htm>

La influencia de *Conan el Bárbaro* habría llegado también a la iconografía del metal. Pues, la manera de representar a todos los guerreros, sean o no nórdicos, fue muy parecida al poster de la película, o al estilo con que los superhéroes son graficados en los comics, tal como se puede apreciar en el Anexo 2²¹. Es decir, con un cuerpo sano, sin cicatrices o marcas y con hipertrofia muscular. Esta última característica representa una negación del envejecimiento (o la pérdida de poder). Además, según Courtine (2011), la hipertrofia no es símbolo de mayor movilidad o de fuerza, sino un mecanismo de compensación que esconde la vulnerabilidad e inseguridad masculina causadas por humillaciones pasadas. En otras palabras, la hipertrofia muscular en los personajes de las portadas representa un recurso fantástico más que suma al posicionamiento hegemónico del personaje, pero que muestra que no lo es.

Dicha representación ficcional de un hombre todo poderoso también va de la mano con la idea de conquista que forma parte de la masculinidad hegemónica moderna. La cual es reforzada con el tipo de representación que tienen las mujeres dentro de las portadas. Ellas son descritas como sumisas, delicadas, con un cuerpo cosificado, vulnerable y siempre detrás o a los pies del guerrero, tal como se puede ver en las portadas de *Into Glory Ride* (1984) y *Fighting the World* (1987) de Manowar, la carátula de *Mean Machine* (1984) de Tyrant y de *Long Live the Loud* (1985) de Exciter. Por tal motivo, puedo afirmar que los guerreros heroicos o del pasado cumplen aquello que describía Walser (1993): son los personajes de una ficción construida en donde son todopoderosos y vencen a cualquiera que no sea como ellos: hombres blancos y heterosexuales. Las mujeres son excluidas o están ahí para contrastar y, por ello, resaltar con el poderío masculino.

Por otro lado, la vestimenta de los guerreros es bastante diversa. El elemento más común es la semidesnudez de los personajes que permite apreciar la hipertrofia muscular mencionada. Otro implemento en común son las botas de piel de animal y las armas que, por lo general,

²¹ La única que no muestra tal tipo de estética es la portada del disco *Into Glory Ride* (1982) de Manowar. Sin embargo, a partir de su siguiente producción la banda adquiere el estilo mencionado.

son espadas. Este elemento suele tener características específicas según la cultura, época y rango del guerrero que la porte. No obstante, en las portadas observo que las espadas son bastante estándar y que solo varían en su tamaño. Ello refuerza la idea de que lo importante es representar un escenario bélico y no un personaje o época histórica determinada. A esto se suman los escenarios presentes en las portadas, los cuales tampoco remiten a un territorio determinado; sino que solo son el telón de fondo que colabora con la representación de un personaje bélico indómito, heroico, aventurero y todopoderoso.

Ahora bien, hasta aquí he hecho énfasis en el cariz heroico del guerrero en cuestión, así como en sus referentes, pero sobre su regreso al pasado solo he mencionado que en pocas ocasiones se relaciona a una época o cultura determinada. No obstante, el mismo regreso al pasado puede tener un cariz de protesta como afirma Weinstein (2014) citando a la antropóloga Vanessa Sage. Para ambas el regreso a un pasado romantizado sin historia fija pero con costumbres que permitían una supuesta mayor libertad de acción a los hombres, puede entenderse como una protesta hacia la modernidad y todo lo que ella trae. (2015) concuerda con ambas autoras y añade que el regreso al pasado también es un mecanismo que muestra el camino para luchar contra las deficiencias de la modernidad. Por tal motivo, lo que aquí propongo junto con estos autores es que el regreso al pasado puede leerse como una expresión de rebeldía contra los mecanismos e instancias que la modernidad trae, tales como el estado-nación, los derechos humanos (que igualan, en teoría, a hombres y mujeres), el capitalismo, etc.

En tal sentido, pareciera que lo que plantean los guerreros heroicos o del pasado es un imaginario en donde el orden, la legitimidad y la autoridad se conseguían a través de la demostración de la superioridad en el combate, es decir, a través de la hegemonía masculina. Por tal motivo son importantes las alianzas o el combate en grupo para alcanzar lo que se desee. Además, en dicho imaginario no existe la propiedad privada sino que son los hombres y solo los hombres los que toman lo que deseen a través de la conquista, de ahí que las mujeres no tengan lugar dentro del discursos más que como víctimas o como una posesión

de los guerreros. Por último, dicho regreso al pasado les permite a los músicos decir en sus canciones que ellos representan la encarnación de dicha masculinidad, o que son los herederos directos de ella, hechos que los colocan como portadores de una masculinidad hegemónica heredada o de origen.

Si bien estas afirmaciones podrían desarrollarse en un capítulo o trabajo aparte, aquí me interesa dejar señalado que desde 1978, año en el que apareció la figura del guerrero del pasado, el discurso del metal presentó una masculinidad bélica que muy probablemente utilizó el regreso al pasado como un mecanismo de protesta. Sin embargo, dicho regreso a un tiempo pretérito formó parte de un imaginario de personaje de ficción, es decir, se trató de una protesta expresada en un ámbito de fantasía atemporal. Es recién a partir de los años siguientes al estudio realizado en este capítulo –es decir a partir de 1988–, y con las bandas que analizaré en los próximos capítulos, que el regreso al pasado cobra un cariz más real y, quizá, peligroso en tanto se relaciona a un territorio y población específica.

En ese sentido, con lo dicho hasta aquí puedo afirmar con Weinstein que el metal nació como la expresión de una masculinidad de protesta a la masculinidad hegemónica de la Inglaterra de finales de los años 60 y comienzos de los 70. A mediados de esta última década empezó la internacionalización del metal, la cual llevó a su completa globalización durante los años 80. Aquí propongo siguiendo a Weinstein que dicho fenómeno expansivo puede deberse a la necesidad que sentían los jóvenes de distintas partes del mundo por encontrar otro tipo de masculinidad alcanzable y, a la vez, un discurso que los hiciera sentir empoderados.

En 1977 surgió la figura del guerrero dentro del metal y se posicionó como una figura de masculinidad importante, pues nació en el *heavy metal* y se expandió junto con los nuevos subgéneros que surgieron en los años 80. En ese sentido, el guerrero se convirtió en una figura de masculinidad transversal a varios subgéneros, sin importar sus diferencias sónicas. Asimismo, durante esos años no solo hubo un tipo de guerrero, sino tres: el militar, el

demoníaco y el heroico. Todos esos guerreros son representados como figuras patriarcales en tanto masculinidades bélicas, aunque con distintos matices.

El guerrero heroico o del pasado surge en 1978 y resulta un personaje de ficción que antagoniza a los guerreros con lo que combate y crea un escenario con personajes fantásticos que refuerzan su fuerza y bravura. También, este tipo de guerrero resulta el más hegemónico de todos, pues la forma en la que dicho personaje es descrito coincide con las características que encontré al revisar la masculinidad hegemónica moderna de occidente. Además, es el único que no solo incluye a las mujeres como víctimas en sus letras, sino que también las representa como sumisas y con cuerpos hipersexualizados en las portadas de los discos. Por lo tanto, la patriarcalidad del guerrero, refuerza su hegemonía.

Sin embargo, este guerrero pareciera mostrar una masculinidad de protesta en tanto se revela contra la masculinidad hegemónica de su presente al expresarse a través de un personaje del pasado y crear un imaginario a su alrededor (sin época fija). Dicha construcción resulta contraria al orden y reglas de las sociedades modernas, así como a algunos de sus medios para alcanzar hegemonía, como son el dinero y el poder político o religioso. Su fuente de poder vendría de sus rasgos hipermasculinos y de la música metal. Además, la construcción del imaginario pasado permite a los músicos decir que ellos son los herederos y representantes de una masculinidad hegemónica y, por lo tanto, pueden afirmar que llegan a alcanzar un tipo de hegemonía por linaje.

Así pues, los vikingos resultan una figura recurrente porque posicionan al guerrero en una cultura que supuestamente tiene una predilección por el combate. Hasta aquí no importa la raza o cultura vikinga, sino el hecho de que estos sean hombres rudos musculosos que tienen como único propósito desplegar su poderío de manera violenta, es decir, que muestran una masculinidad hegemónica. En el caso de este guerrero, las mujeres desaparecen del todo, pues lo único que importa es contar las conquistas y hazañas vikingas. Este personaje es el que será revisado en los siguientes capítulos con el fin de demostrar que, al igual que sucede

con los mostrados en esta sección, son masculinidades de protesta del metal y no revaloraciones de dicha cultura ancestral.

III. EL GUERRERO VIKINGO DE BATHORY: UN FASCISTA DISFRAZADO (1988-1991)

3.1. Introducción

La agrupación sueca Bathory es reconocida dentro de la cultura metal como una banda de culto, por ser una de las fundadores del *black metal* y, además, una pionera del *metal vikingo*, aunque sus integrantes no se hayan denominado de dicha manera. En ese sentido, es común que tanto músicos como fans vistan *merchandising* de la banda, y que muchas agrupaciones realicen *covers* de sus canciones. Sin embargo, aquí propongo que, en los discos que son catalogados como *metal vikingo*, Bathory muestra un discurso que se asemeja bastante a un discurso de odio, aunque este quede asolapado bajo una supuesta revaloración de la cultura originaria nórdica. Además, interpreto dicho discurso como la expresión de una masculinidad que protesta contra la masculinidad hegemónica del estado de bienestar sueco, una que los integrantes de Bathory interpretaron como amenaza contra su hegemonía.

Por ello, en este capítulo también recorro a los conceptos de Connell (2005a; 2005b) ya que ellos me permiten exponer el tipo de masculinidad pagana y racista que presenta Bathory y, a la vez, fijarme en la influencia que el entorno puede tener en la masculinidad que la banda expresa. En tal sentido, este capítulo coincide con el apartado que Karl Spracklen le dedica a Bathory en su último libro (2020), en tanto afirma que la agrupación en cuestión expresa un discurso de odio que nunca fue reconocido por sus miembros. El objetivo de este autor es observar la recepción que dicho discurso tiene entre los fans del metal, a través del análisis de comentarios en foros y reseñas de los discos de la banda. Mi objetivo, en cambio, es analizar las letras y portadas para mostrar que el personaje vikingo que Bathory construye sí forma parte de un discurso de odio pero, a la vez, es una expresión de protesta contra la masculinidad hegemónica del estado de bienestar sueco.

Para intentar demostrar mi punto de vista empezaré por mencionar elementos de la realidad social sueca que pueden haber formado parte de la masculinidad hegemónica nacional en la época de aparición de Bathory. Luego, para continuar con el desarrollo histórico que sigo desde el primer capítulo, empezaré el análisis de Bathory haciendo una presentación sobre sus tres primeros discos, los cuales son considerados pioneros del *black metal*. Seguidamente analizaré los discos que contienen la música que luego será denominada como metal vikingo: *Blood Fire Death* (1988), *Hammerheart* (1990) y *Twilight of the Gods* (1991). En ellos me fijaré en tres aspectos que considero son los elementos de la masculinidad de protesta que la banda construye a través de sus canciones y las portadas de sus discos: su anticristianismo, los tres roles que cumple la mitología nórdica en su discurso y, por último, la construcción de la figura del vikingo como una expresión que se asemeja a la masculinidad hegemónica del nacional socialismo.

3.2. Los estados (iglesias) de bienestar nórdico. Una breve explicación

Las políticas de bienestar son medidas que varios países del norte global decidieron implementar luego de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, las políticas de bienestar de la región nórdica se diferencian de las demás por entenderlas como parte de un estado de bienestar. Esto quiere decir que los beneficios considerados parte del bienestar son asignados de manera universal por el sector público. En otras palabras, toda persona que sea considerada ciudadana recibe por parte del estado una pensión de jubilación, seguro y servicio médico, acceso a guarderías, subsidios por hijos y educación (Hilson, 2008) sin importar si tiene los medios para pagarlos por sí sola o no. Dichas medidas han hecho posible que, la mayoría del tiempo, los países nórdicos cuenten con un grado relativamente alto de igualdad social, lo que a su vez supone una masculinidad hegemónica fácil de alcanzar.

Para que esto sea posible, el modelo nórdico se basa en tres principios: a) la concertación en vez de confrontación entre el estado, las empresas y los sindicatos de trabajadores. Lo que implica acuerdos salariales moderados por el estado, y un alza de precios lenta o una baja inflación. b) un estado de bienestar integral (universal), que se sostiene gracias a la amplia tasa de recaudación; y c) una política industrial activa concebida para mantener una mano de obra calificada y con alta movilidad laboral (Brandal, Bratberg y Thorsen, 2013). Ello garantiza que se encuentren cerca de cumplir con el empleo pleno, o incluso con la sobreexistencia de puestos laborales. No obstante, cabe mencionar que si bien existen algunas diferencias de implementación entre Noruega, Dinamarca y Suecia, este último ha sido el que ha seguido dichos principios al pie de la letra y el que, por muchos años, fue considerado el “hermano mayor” nórdico debido a la solidez de su economía.

Ahora bien, otra de las características que diferencia al estado de bienestar nórdico es que es considerado como un estilo de vida y, por eso, como parte de la identidad nórdica (Hilson, 2008; Mustamo, 2020). En cambio, el resto de países que aplica medidas de bienestar las toma como simples directrices políticas de comportamiento del estado. La situación particular de la región nórdica es posible debido a los principios social demócratas sobre los cuales se basan sus políticas, principios que, a su vez, forman parte de la religión oficial de la región: el cristianismo luterano. Según Hjelm y otros (2009) la iglesia luterana ha mantenido una posición cultural importante y ha tenido una influencia más allá de la esfera religiosa debido a que todos los países nórdicos la adoptaron como iglesia de estado luego de la Reforma del siglo XVI. Suecia mantuvo dicha relación vigente durante todo el siglo XX, e incluso hasta el año 2000.

Luego de la Reforma, la corona sueca decidió que la iglesia sería la encargada de llevar a cabo las tareas relacionadas al bienestar, tanto a nivel local como parroquial. De ahí que hasta 1862 no existiera una división clara entre la jurisdicción municipal y la de la iglesia local. Incluso, existió una ley vigente hasta 1951 que imponía sanciones a los ciudadanos que deseaban alejarse de la iglesia luterana (Gustafsson, 1990). Por lo tanto, Suecia recién

tuvo libertad de religión después de 1951. Luego de anulada dicha legislación la participación en la iglesia comenzó a bajar, al punto que en las décadas de los 70 y 80 la cantidad de miembros decreció entre 10 y 15% por año (Gustafsson, 1990). No obstante ello no impidió que la iglesia luterana siguiera teniendo el rango de iglesia de estado.

Por tal motivo, no sorprende la lista de concordancias que el economista Robert Nelson (2017) encontró entre los principios luteranos y las directivas de la política de bienestar nórdica. Algunas de ellas son: a) la plena igualdad social nórdica, basada en la idea de que todas las personas están hechas a imagen y semejanza de Dios. b) una sociedad que respeta inequívocamente la ley, subordinación derivada de la obediencia a los diez mandamientos. c) todos los miembros de la sociedad nórdica están obligados a trabajar arduamente, premisa que se sigue de la creencia protestante de que cada persona debe poner su vocación al servicio de Dios en todos los ámbitos de la sociedad. Y d) la búsqueda de la igualdad plena entre hombres y mujeres, debido a que ambos están hechos a la imagen de Dios. De ahí que, por ejemplo, mientras Inglaterra consideraba al padre de familia como el proveedor de la casa –por ello, el beneficiario directo de los subsidios–, en Suecia tanto la madre como el padre eran considerados proveedores.

Sin embargo, los estados de bienestar nórdicos no siempre funcionaron adecuadamente. Durante las décadas de los 50 y 60 la industria orientada hacia la exportación y la mejora de los servicios públicos impulsaron el crecimiento de los tres países en cuestión. Dicho crecimiento sumado a la redistribución ordenada por las políticas de bienestar, causó que los índices de pobreza sufrieran una fuerte caída y que el consumo se disparara (Andersen, 2011). No obstante, luego de 20 años los políticos más jóvenes se empezaron a preguntar por qué las desigualdades persistían a pesar de contar con dos décadas de crecimiento económico sostenido. Por tal motivo, en la Suecia de los años 70 se dio lo que Andersen (2011) denomina como una especie de interregno de la socialdemocracia. Pues, debido a que dichas demandas (de igualdad) no habían sido resueltas, el partido socialdemócrata sueco

perdió el poder del parlamento y fueron los políticos más jóvenes y radicales los que empezaron a llevar a cabo cambios en la sociedad.

Durante dicha década, entonces, la hegemonía moderna occidental (aquella vista en el capítulo anterior) se vio aún más erosionada en Suecia. Ya que las leyes contra la sodomía fueron derogadas, se implementaron guarderías estatales para que las mujeres pudieran salir a trabajar, y el movimiento feminista consiguió que se legalizara el aborto sin la necesidad de contar con la opinión de una junta médica (Andersen, 2011). Sin embargo, la iglesia luterana no se vio conflictuada por dichas reformas, ni perdió su influencia histórica en Suecia, prueba de ello es que continuó siendo una iglesia oficial. Por lo tanto, la masculinidad hegemónica que se encontraba presente a finales de los años 70 era una que continuaba respetando los principios del luteranismo, que no veía la igualdad de género como una amenaza y que no condenaba la homosexualidad.

3.3. Una masculinidad de protesta anticristiana como respuesta a la hegemonía del estado de bienestar sueco

No obstante, durante los años 80 el estado de bienestar sufrió una crisis que se fue agravando a lo largo de la década, y que llegó a causar un crecimiento negativo del PBI en los primeros años de los 90. Si bien la crisis mundial del petróleo ocurrida en el año 73 tuvo consecuencias en las economías nórdicas, estas fueron mucho menores en comparación a los estragos que trajo consigo la ola neoliberal que también llegó a la región. En Suecia la liberación de las regulaciones estatales comenzó en 1983 con la relajación en el control de los tipos de interés, y su anulación dos años después (Andersen, 2011). Esta situación, sumada a otras tantas medidas económicas, hizo que el sistema de recaudación de impuestos y la redistribución de riqueza que permitía, se vieran seriamente afectadas, causando con ello que Suecia entrara en crisis después de más de 40 años de bonanza económica y calma social.

Tal contexto es el que vio surgir a Bathory, banda formada en 1983 por el sueco Thomas Börje Forsberg (1966-2004) quien desde ese año adoptó el nombre de Quorthon. La etapa inicial de la agrupación está compuesta por sus tres primeros discos: *Bathory* (1984), *The Return.....* (1985) y *Under the Sign of the Black Mark* (1987). Dichas producciones son consideradas material fundacional del *black metal*, ya que sus letras tratan de los temas que caracterizaron al incipiente *black metal* de los años 80: a) personajes y escenas de terror, o b) paisajes bélicos relacionados a la lucha del bien contra el mal, guerreros heroicos y guerreros diabólicos²². Estos temas líricos –sobre todo el énfasis en la maldad y carácter diabólico de los personajes– fueron los que empezaron a distinguir el subgénero en cuestión. En ese sentido, las bandas que luego fueron calificadas como las precursoras del *black metal* –tal como Merciful Fate, por ejemplo– podían sonar como cualquier otra banda de metal de la época, pero la diferencia estaba en el contenido oscuro, terrorífico y diabólico de las letras.

A partir del *Blood Fire Death* (1988) o cuarto disco, Bathory comienza a perfilar el estilo que la lleva a ser considerada la primera banda de *metal vikingo*, a saber, una cuyas letras están dedicadas al personaje del vikingo y a la mitología nórdica. En cuanto a la música, la agrupación sueca revolucionó el *black metal* en tanto añadió elementos que antes no formaban parte de dicho subestilo²³. Sin embargo, las características musicales no forman parte de aquello por lo cual se le considera la pionera del metal vikingo, ya que tal distintivo refiere solo al contenido de las letras. Debido a ello, a continuación analizaré las canciones de la cuarta producción de Bathory con el objetivo de mostrar cómo a partir de la segunda mitad del disco el guerrero medieval reemplaza al guerrero diabólico de las producciones anteriores.

²² Estos dos últimos personajes fueron considerados en el recuento discográfico que presenté en el capítulo anterior.

²³ Hasta 1988 las bandas de *black metal* presentaban la instrumentalización de todos los demás subgéneros del metal: batería, bajo eléctrico y guitarra eléctrica con algún efecto de distorsión. Sin embargo, en 1988, Bathory expandió el sonido del *black metal* agregando teclado y guitarra acústica en algunos segmentos, así como voces sin distorsión e incluso pasajes hablados. Asimismo, la banda sueca se preocupó por darle un sonido más solemne a algunas de sus canciones, para lo cual agregó coros y sonidos de la naturaleza en las intros de los discos (como el relinche de caballos y las olas del mar).

Blood Fire Death (1988) ya no contiene personajes de cuentos de terror, sin embargo, los paisajes bélicos y la idea de la lucha del bien contra el mal siguen presentes. Dentro del disco también aparecen las características que encontré en los guerreros del pasado mostrados en el capítulo anterior: ahistoricidad y fantasía; sin embargo aquí las mujeres ya no aparecen en roles pasivos, sino que simplemente desaparecen. Por ejemplo, la primera canción del disco, “A Fine Day to Die”, habla de guerreros que están descansando por la noche, luego de haber peleado con hachas y flechas. Ellos esperan que amanezca para volver a pelear, sabiendo que pueden morir. La letra no describe un contexto histórico delimitado, solo importa narrar el sacrificio heroico y la valentía de dichos guerreros.

La siguiente canción, “The Golden Walls of Heaven” narra la invasión de los ángeles de la muerte al cielo, ellos viajan acompañados por un personaje inventado por el mismo Quorthon: el Sythanagon alado. Los ángeles de la muerte llegan a conquistar el cielo, consiguiendo así la llave de Apharamos (otro elemento inventado), violando todo lo sagrado y masturbándose en el trono de oro, mientras la bestia tiene en su lanza el cuero cabelludo de Dios. Así, observo que otra vez Bathory trata de narrar una fantasía para demostrar la virilidad, la conquista y la victoria de ciertos personajes guerreros.

Como mencioné, muchas de las canciones de los discos pasados de Bathory tienen letras del corte de “The Golden Walls of Heaven”, lo que evidencia la intención y tendencia de la banda por mostrar un anticristianismo violento y provocador. No obstante, desde el primer disco de la banda, Quorthon se había identificado como seguidor voluntario de ese lado maligno y oscuro, aunque no necesariamente del demonio²⁴. Por eso creo que el discurso que presenta Bathory en el disco que vengo analizando no calza con una expresión de satanismo²⁵, sino con un anticristianismo que glorifica el mal (Introvigne, 2016). Y además,

²⁴ Revisar “In Conspiracy with Satan” del disco *Bathory* (1984).

²⁵ Según el sociólogo de la religión, Massimo Introvigne, el satanismo se define como “(1) la adoración a un personaje identificado con el nombre de Satán o Lucifer en la biblia, (2) un grupo organizado con una mínima organización y jerarquía, (3) prácticas litúrgicas y rituales” (201, p. 3). Las letras de Bathory no adoran a ningún personaje, ni describen rituales o liturgias y, además, la banda en conjunto tampoco perteneció a ninguna organización de este tipo. Por lo tanto, las canciones de Bathory no forman parte de una expresión de satanismo.

el mal es asociado a la guerra, a un poder masculino contrario al tradicional (oscuro) y, por lo tanto a masculinidades bélicas representadas a través de un escenario demoníaco. Estas masculinidades, como mencioné en el capítulo pasado, pueden entenderse como representaciones de hegemonía.

Entonces, debido a la asociación que muestra Bathory entre poder y masculinidades bélicas, así como por lo arraigada que está la doctrina cristiana en la sociedad e identidad sueca, propongo que la apuesta de la banda por lo demoníaco puede considerarse como una forma de mostrar una masculinidad de protesta. Mi propuesta es reafirmada por una declaración del mismo Quorthon acerca de su elección por cantar sobre temas oscuros y demoniacos: “era simplemente... para irritar y molestar a los cristianos que están por encima de todo, los sabelotodo, a la propia iglesia y a la fe cristiana dictatorial en su conjunto” (citado en Patterson, 2013, p. 34). Aquí es importante notar que Quorthon menciona que su rechazo no es contra lo católico, sino contra lo cristiano; en otras palabras contra el cristianismo luterano.

A esto puedo agregarle lo que afirman Hjelms y otros (2009) pues, según ellos, debido a la presencia de una iglesia estatal, los países nórdicos conectaban discursivamente el cristianismo con los valores de la clase media, el juicio moral y la identidad nacional. Y esto se daba incluso a pesar de la dimensión de “pertenencia sin creencia”, o sin práctica, de la religión luterana. En otras palabras, aunque las personas no fueran religiosas, todo el *ethos* nórdico estaba influenciado por los principios luteranos vistos con anterioridad. Por lo tanto, el hecho de cantar sobre un imaginario diabólico y hacerlo presentando personajes bélicos, puede entenderse como la expresión de una masculinidad de protesta hacia la masculinidad hegemónica de la sociedad dominante.

Ahora bien, una de las canciones que me parece más importante del disco *Blood Fire Death* (1988) es “For All Those Who Died”. Dicha canción representa una bisagra entre la posición anticristiana-demoníaca-bélica mostrada en los primeros tres discos y en todas las canciones

anteriores de este cuarto disco, y el regreso al pasado vikingo. Tal canción no expresa una masculinidad bélica, sino la pérdida de hegemonía que llevó al combate. El narrador de la canción separa a las personas en tres: las cristianas, las que aceptan el cristianismo y las que lo rechazan, así como también otorga un tipo de carácter a cada una. Los cristianos son crueles y tratan de imponerse a toda costa, incluso a través de la tortura y la muerte; los que aceptan el cristianismo son débiles, y ya no pertenecen a su grupo de origen, los no cristianos o paganos; estos últimos, en cambio, son valientes y no le temen ni al dolor más fuerte, ni a la muerte.

For all those who cried aloud
but whose tears were never heard.
For questioning one almighty father
of a heavenly distanced world
(...)
The golden cross is stained with innocent blood
but stands yet a thousand heavenward

Burning naked but smiling
not full of fear but pride
(...)
For all those whose beauty
Stirred their tortures to rage
(...)
Pleas for mercy signs of guilt
naked bodies broken on the wheel
Tears sign the confession
With crusted blood lips sealed

Ya que en las canciones anteriores del *Blood Fire Death* he asociado el anticristianismo de Bathory a una reacción de protesta contra el cristianismo local, aquí también asumo que la letra de la canción en cuestión remite al pasado sueco. Es decir, a la época que se conoce como “la cristianización” de los países nórdicos, a pesar de que la religión que llegó fue la católica. Según la arqueóloga Anne-Sofie Gräslund (1996) la primera evidencia de este

proceso data del año 829, tiempo que forma parte del periodo vikingo. Por tal motivo, asumo que las personas paganas que Bathory describe en la canción son vikingas.

Recapitulando puedo decir que hasta esta canción la protesta contra el estado de bienestar nórdico ha sido expresada a través de personajes que muestran una masculinidad bélica demoníaca. En este disco, *Blood Fire Death* no he encontrado que el narrador se autoidentifique como tal tipo de guerrero, pero sí como una persona que celebra la actitud bélica demoníaca²⁶. Sin embargo, a partir de la última canción –la cual lleva el mismo nombre del disco– el regreso al pasado será constante, así como también irá apareciendo la autoidentificación del narrador como guerrero del pasado. Ello conformará otro medio para mostrar una masculinidad de protesta, la cual ahora también estará asociada a una historia pasada común, como mostraré a continuación.

3.4. Una mitología hecha a la medida de la masculinidad del vikingo de Bathory

Para la banda sueca, el rol que cumplen las letras de sus canciones es dar a entender a los oyentes que los vikingos, personajes con los que suele identificarse el narrador de las canciones (o Bathory), son los hombres más fuertes, rudos, valientes, que solo viven para pelear y que llevan esa masculinidad bélica en la sangre. En ese sentido, tanto los vikingos como sus descendientes son los portadores de una masculinidad hegemónica “de origen”, porque es heredada por sangre, pero también porque remite a un territorio determinado.

Por ello afirmo que, dentro de las letras y portadas de los discos de metal vikingo que analizo en este capítulo –*Blood Fire Death* (1988), *Hammerheart* (1990) y *Twilight of the Gods* (1991) –, la presencia de la mitología nórdica resulta relevante en tanto a) provee de un arquetipo de masculinidad hegemónica, de “verdadera naturaleza” masculina nórdica, sobre todo a través de la figura de Thor; b) ayuda a la construcción de un contexto verosímil para

²⁶ Véase “The Golden Walls of Heaven” y “Dies Irae”.

los vikingos que Bathory describe; y c) provee de un origen mítico y local a la masculinidad bélica nórdica o incluso nacional.

Para evidenciar lo mencionado empiezo con la primera característica. “Blood Fire Death” es la última canción del disco que lleva su mismo nombre, ella presenta a Thor como un libertador o salvador de cariz bélico. La letra describe un paisaje apocalíptico en donde la naturaleza muestra su bravía, mientras los oprimidos y los esclavos son liberados, así como los falsos profetas pronto colgarán de los árboles. Dicha liberación la trae un guerrero que es descrito como

(...) a warrior of thunder and rain

With hair as white as snow
Hammer of steel
To set you free of your chains

And lead you all
Where horses run free
and the soul of the ancient ones reign

El personaje descrito coincide con la descripción de Thor en las Eddas²⁷: un dios guerrero que viaja por los aires en un carro, que es asociado al trueno y siempre lleva consigo un martillo conocido como Mjöllnir. Su misión es defender a los dioses y a los humanos de todo enemigo, sobre todo, los gigantes (O’Donoghue, 2007). Por el contenido de las letras anteriores, asumo que los opresores o falsos profetas son cristianos, mientras que los que son descritos como “descreídos profanos” no lo son. Por lo tanto, en esta canción, una vez más Bathory presenta una lucha del bien contra mal, como lo hacía desde sus primeros discos. Los malos siguen siendo los cristianos, pero ahora los “buenos” o libertadores ya no son figuras demoníacas, sino la figura guerrera por excelencia de la mitología nórdica: Thor.

²⁷ Manuscritos que datan del siglo XI y que son considerados la fuente más extensa de la mitología nórdica.

De esta manera, el extracto citado resulta importante porque coloca a Thor primero como la suplantación de las figuras demoniacas en la lucha (o protesta) contra el cristianismo, lo que implica que dicha religión no ha dejado de ser considerada enemiga; y, segundo, como el modelo de masculinidad hegemónica a seguir: un guerrero que ahora no toma su poder de la oscuridad sino de su origen nórdico²⁸. Una parte de la misma canción refuerza este último punto al mencionar que la salvación traída por Thor no será seguida por un tiempo de paz, sino que los liberados vivirán “by the sign of Blood Fire Death” (1988). En otras palabras, Thor viene a traer guerra constante, algo que parece hacer alusión al Ragnarök²⁹. Además, la presencia de Thor empodera a los “descreídos profanos”, a los esclavos, y les regresa la naturaleza bélica que habían perdido.

Asimismo, el disco *Twilight of the Gods* (1991) contiene dos *tracks* que refuerzan la idea de que Thor es el modelo de masculinidad hegemónica a seguir. “Through Blood by Thunder” es uno de ellos. Aquí el narrador cuenta que es dueño de su vida, que pelea y cabalga por los antiguos dioses, y que lo hace “through blood by thunder”. Es decir, porque esa masculinidad guerrera la lleva en la sangre y porque su modelo a seguir es el trueno, símbolo de Thor. El narrador menciona que este es el destino que los hijos del norte deben cumplir para seguir su vínculo de sangre, hecho que refuerza la idea de una “masculinidad bélica de origen” y, en ese sentido, también vinculada a Thor.

Por otro lado, “Hammerheart”, la última canción del disco en mención, también está narrada en primera persona y cuenta las últimas horas de un hombre que no tiene miedo de morir porque sabe que Odín lo recibirá, y que lo aclamará por el hecho de poseer un corazón de martillo. Debido a la temática bélica de este y los anteriores discos, y sabiendo que el martillo

²⁸ Nótese que en las canciones de Heavy Load, banda sueca que figura en el capítulo anterior por presentar canciones sobre vikingos, no aparece la figura de Thor u otra figura mitológica. En otras palabras, por más de que esta banda tenga un origen nórdico, los vikingos de sus letras no tenían un origen definido y, por lo tanto, sus características de masculinidad no estaban asociados a él.

²⁹ Batalla del fin del mundo, en la que los seres humanos lucharan junto a los dioses (Lindow, 2001).

es otro de los símbolos de Thor –o de la masculinidad bélica nórdica por excelencia– resulta sencillo pensar que la expresión “corazón de martillo” significa corazón de guerrero. Es decir, aquella masculinidad que se debe cumplir.

Sin embargo, Thor también cumple otra función. Las dos primeras canciones del disco *Hammerheart* (1990) nombran a Thor, y lo hacen para pedirle que agite el cielo con su martillo y cause una tormenta, de manera que esta impulse los barcos en los que se encuentran los vikingos. Por lo tanto, la presencia de Thor aquí cumple otra de las funciones mencionadas anteriormente: darle contexto a las hazañas vikingas que son narradas. Este es el mismo papel que tiene Odín dentro de los discos de Bathory, a saber: el de padre de los hombres nacidos en el norte –cuyo carácter bélico y heroico proviene de ese origen–, como dios omnipotente y omnipresente que vive en un espacio no terrenal³⁰, o como deidad que acompaña las batallas a través de sus representantes, los cuervos.

Queda por explicitar el último rol que Bathory le da a la mitología nórdica: provee de un origen mítico y local a la masculinidad bélica nórdica o incluso nacional. Para observar dicha función procedo a revisar la letra de “Blood and Iron”, canción que aparece en *Twilight of the Gods* (1991). Ella relata una guerra entre los dioses y los gigantes, ganada por los primeros. Durante el combate, las extremidades y las armas de ambos personajes cayeron a la tierra, y fueron estas las que les dieron poder a los hombres (no a las mujeres) para gobernar el mundo. Tal suceso marca el comienzo de una nueva era en la que los hombres vivirán bajo la disciplina de la sangre y el hierro, conquistando nuevos mundos.

Only when the great halls of Valhalla stood aflame lighting up
the worlds all around did the gods wake up from their drunken sleep, to
speed through the heavens and clash with the giants in the greatest

³⁰ Según los relatos de las Eddas, los dioses nórdicos viven en Asgard, mientras que la raza humana habita la tierra media o Midgard (Lindow, 2001; Cohat, 1987).

battle ever seen.

Heads arms and legs of both giant and gods fell down upon the earth
and... The weapons... The swords of shining metal... And those who
found them and took these shining blades in hand were only men, now
man was the master of this world

(...)

So the age to learn and to teach
for man begins, the power to know
the blood and iron discipline, and
tell the story of how man was granted
these shining blades of steel

Aquí dos puntos llaman mi atención, el primero es que tal relato no forma parte de las Eddas, por lo tanto fue inventado por Bathory³¹. Segundo, que la banda crea dicha narración para atribuir un rol bélico a los hombres, y únicamente a los hombres, que proviene de los dioses del Valhalla o dioses nórdicos. En otras palabras, los hombres nórdicos –grupo con el que se identifica el narrador de las canciones de Bathory– tienen el deber divino de vivir conquistando y peleando. Asimismo, dichos hombres pueden imponerse ante otros hombres como portadores de una masculinidad hegemónica heredada que es local, cultural y divina. Y, además, ese es su propósito de vida. En otras palabras, ser un hombre nórdico equivale a ser un “guerrero por herencia”, un vikingo guerrero o un *berserker*.

Otro hecho que refuerza la lectura que tiene Bathory sobre la masculinidad bélica nórdica es la elección de las portadas de estos discos. *Blood Fire Death* (1988) presenta como carátula el cuadro *The Wild Hunt of Odin* del pintor noruego Peter Nicolai Arbo (figura 3.1), inspirado en el antiguo mito nórdico de la caza salvaje. Dicho mito tuvo distintas

³¹ Lo más parecido que existe es un relato cosmogónico protagonizado por el gigante Ymir, quien es descuartizado y de cuyas partes brotan la tierra, las montañas y el cielo (Lindow, 2001).

interpretaciones durante la modernidad, pero Bathory escogió aquella que muestra a Thor y Odin, dioses incluidos en sus canciones a partir del disco mencionado. Además, la pintura en cuestión pertenece al periodo romántico. En tal época la mitología nórdica tuvo una utilización política, a saber, como símbolo del glorioso pasado de los estados-nación nacientes, época que tenía como uno de sus estandartes a los fieros guerreros nórdicos liderados por Odín (O'Donoghue, 2007).

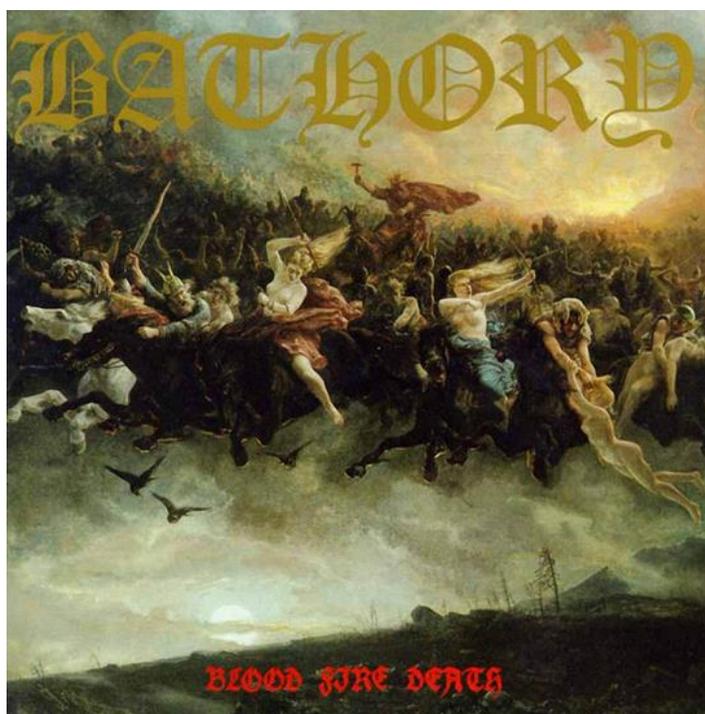


Figura 3.1. Portada del disco *Blood Fire Death* (1988) que contiene gran parte de la pintura *Åsgårdsreien*.

En el siguiente disco *Hammerheart* (1990) Bathory recurre a la misma estrategia. Utiliza una pintura romántica en la portada –*The Funeral of a Viking* del inglés Franck Dicksee (figura 3.2)–, pero solo elige la sección que permite apreciar en el centro de la imagen a un vikingo. Este personaje parece comandar al resto de hombres que figuran en la pintura, por lo tanto, puede decirse que representa a la masculinidad hegemónica. Además, de ello, al comparar la imagen de la portada con la del cuadro original, noté que la primera había sido tratada de

tal manera que el vikingo resaltara a la vista. Esto es, la carátula está mucho más iluminada y los colores contrastan más.



Figura 3.2 Portada del disco *Hammerheart* (1990) que contiene una parte de la pintura *The Funeral of a Viking*.

Entonces, la utilización de dichas imágenes reafirma la necesidad de la banda por mostrar una masculinidad bélica de origen, y la consecuente creación de un relato que permita arrogarse una masculinidad que es hegemónica por herencia. Pues son los hombres nórdicos quienes, por regalo divino, hacen uso exclusivo de la fuerza y buscan probar su liderazgo y virilidad a través del combate, la conquista y la heroicidad. Además, dada la utilización de la mitología nórdica vista hasta aquí, también puedo decir que Bathory recurre a ella para crear dicho discurso de masculinidad hegemónica y no porque le interese revivir o revalorar tal expresión cultural.

3.5. Una *whermacht* vikinga

En esta última sección me interesa comparar los rasgos del *berserker* de Bathory, con los componentes de la masculinidad del fascismo alemán con el fin de mostrar que, para dicha agrupación, la hegemonía del guerrero vikingo también está relacionada con la raza. Para ello me baso en la investigación que George Mosse presenta en su libro *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (1996). A pesar de ser una fuente algo antigua, Mosse es uno de los pocos académicos que ha escrito sobre la masculinidad del nacional socialismo. Esta comparación me permitirá lograr dos cosas, primero reforzar la idea de que Bathory presenta una masculinidad de protesta basada en la superioridad de la raza blanca. Y segundo, mostrar que Bathory es la primera banda que introduce nociones del nacionalsocialismo en el *black metal*³².

Según George Mosse, dentro de la ideología del fascismo alemán la hombría o masculinidad jugaba un rol muy importante ya que el cuerpo que la expresara, pasaba a ser considerado un símbolo nacional viviente (1996). Dicha masculinidad tenía tres características principales, y la primera era que se reconocía como hegemónica por su pasado y su raza. El verdadero alemán y, por lo tanto, portador de una masculinidad hegemónica, era el hombre que había nacido en Alemania y descendía de los alemanes. Por ello, podía ser considerado puro racialmente. De esta manera, la masculinidad hegemónica se transmitía por sangre y raza³³, era una hegemonía de nacimiento y no una que pudiera ser alcanzada por otra forma.

La raza aria era la atribuida a esta masculinidad y contaba con características fenotípicas muy parecidas a la raza nórdica. De ahí que durante el tercer *Reich* eran bastante populares los libros que describían a detalle y con medida los “rasgos arios”. Además, al igual que sucedió con la masculinidad moderna occidental, tales manifestaciones fenotípicas fueron

³² En el próximo capítulo hablaré sobre Burzum y su líder, Varg Vikernes, banda reconocida como la pionera de la corriente *National Socialist black metal*.

³³ Cabe recordar que la importancia y centralidad que el nacional socialismo le da a la raza dentro de su ideología es una característica que lo diferencia de otros tipos de fascismo, como el italiano.

consideradas una externalización del carácter de la masculinidad hegemónica alemana. Por ello, aquel hombre que no portara tales rasgos era automáticamente calificado como inferior y relacionado con una serie de defectos y comportamientos inadecuados. En otras palabras, los “rasgos arios” se convirtieron en una exteriorización del comportamiento masculino adecuado, pero también del comportamiento de un verdadero alemán.

Este último punto me lleva a hablar de la segunda característica: el carácter. La masculinidad nazi no solo era un símbolo patrio por sus características fenotípicas sino porque se encontraba al servicio de la nación. En ese sentido, los hombres, y solo los hombres heterosexuales, formaban parte de un plan dentro del estado racial (Mosse, 1996). Dicho plan consistía en luchar por su país activamente, ya que la pasividad era considerada un rasgo burgués. Por ello, era en el combate y no en la sosegada vida cotidiana donde los hombres probaban sus virtudes masculinas o su hegemonía. De esta manera, la masculinidad del fascista alemán incluía características como la violencia, agresividad, rudeza, disciplina, agilidad, valentía, ser aventurero y no temerle a la muerte. En otras palabras, este tipo de masculinidad estaba conformada por un comportamiento heroico en donde la muerte era romantizada, pues ella permitía perpetuarse como un modelo de masculinidad a seguir, o como un mártir a quien rendir culto (Mosse, 1996).

Por otro lado, el comportamiento del hombre fascista alemán no podía ser individualista, esta era otra característica atribuida a las masculinidades foráneas/burguesas que actuaban por interés propio y no por el interés de la nación. La masculinidad nazi en cambio tenía como otro de sus rasgos la camaradería o asociación exclusiva entre hombres (*männerbund*) (Mosse, 1996). Tal rasgo consistía en una relación cercana entre hombres que tenían el mismo carácter, la misma raza, los mismos ideales y, por ello, las mismas tareas que cumplir. Este lazo masculino era de vital importancia, ya que era visto como la base sobre la cual el estado se erigía (*männerstaat*). En otras palabras, la *männerbund* era el trato que los hombres alemanes debían mantener entre sí y, a la vez, era el lazo afectivo que contribuía al cumplimiento de las tareas masculinas.

Este hecho se relaciona con el segundo papel que cumplían los hombres dentro del plan nazi, el cual era el de la procreación o continuidad de la raza, y la mantención de su pureza. En tal sentido, dicho segundo rol consistía en llevar una vida familiar. A primera vista el papel de padre de familia parecía entrar en contradicción con el de combatiente heroico. Sin embargo, tal tensión se resolvía cuando la mujer y los hijos quedaban subordinados a la figura y dominio del padre: los hijos debían seguir el mismo camino de servicio a la nación que el padre; y las mujeres debían dar a luz y cuidar a los hijos. Ellas nunca podrían ser heroínas en el combate, si llegaban a serlo era solo como mártires o como víctimas (Mosse, 1996).

La última característica que Mosse le atribuye a la masculinidad nazi y que va de la mano con las antes mencionadas es el cuidado del cuerpo. Al igual que la masculinidad moderna occidental repasada en el primer capítulo, los nazis también retomaron el lema romano “mente sana en cuerpo sano”. De ahí que el ejercicio y la disciplina se volvieran parte importante de la educación, y que un cuerpo esbelto y bello (en tanto cuidado) haya sido el símbolo visible de la masculinidad hegemónica nazi (Mosse, 1996). Ahora bien, cabe aclarar que el hecho de contar con una figura esbelta no bastaba para poseer una masculinidad hegemónica. Tal contextura debía acompañar aquello que era lo más importante: el carácter y la voluntad para dar la vida por la patria, o en otras palabras, ser portador de la masculinidad heroica descrita en líneas anteriores³⁴.

Ahora bien, el vikingo que describe Bathory presenta las tres características aquí mencionadas. La masculinidad heredada por sangre y tierra se observa en las canciones “Baptised in Fire and Ice” y “From Father to Son” del disco *Hammerheart* (1990). La primera empieza con la frase “Born a son of Nordic Tribe”, por lo tanto el narrador se identifica como un hombre originario de la región nórdica. Menciona también que, contrariamente al bautismo cristiano, él fue bautizado por el fuego y el hielo, elementos que cualquiera espera encontrar en una tribu nórdica. Cuenta que creció viendo el martillo (de

³⁴ Un punto que Mosse no toca porque no es muy claro es la presencia de l

Thor) agitar los truenos, y respetando la naturaleza y los espíritus. Para este personaje, la naturaleza nórdica no solo lo rodea, sino que también está relacionada con los dioses y le da poder al estar relacionada con los dioses.

En la siguiente canción “From Father to Son” el mismo personaje habla con su hijo, le pide que le prometa que cuando él se haya ido con Odin, como hacen todos los guerreros: “to always cherish what is home to you, what is the truth and to defend all of your race. Never lose the values I have taught to you, always keep your moral and ideals. Do never bring your flag disgrace”. Aquí observo que está presente una masculinidad bélica heredada por raza (nórdica) y además ligada al territorio nórdico. Se trata entonces de repetir el comportamiento bélico del padre, ligado a una moral e ideales que son los del guerrero. Dicha conducta tiene como modelo de masculinidad a Thor, personaje que también es mencionado en la canción como aquel que transmite poder a los hombres a través de su rayo. Este último detalle se asemeja a la canción “Blood and Iron” donde el poder bélico de los hombres era heredado de los dioses y gigantes. Por lo tanto, otra vez, Bathory presenta una masculinidad bélica heredada que pertenece a cierta historia, a cierto territorio. Pero ahora también aclara que pertenece y es exclusiva de una determinada raza, y que esa raza y esa nación son aquellas que tiene que defender.

Asimismo, el carácter heroico del fascista alemán se encuentra en el *berserker* de Bathory ya que, a lo largo del *Hammerheart* (1990) y el *Twilight of the Gods* (1991), la banda describe a un vikingo que solo vive para pelear por su tierra y en nombre de sus dioses. El guerrero medieval siempre está al lado de su espada y añora morir peleando para llegar al Valhalla, o al salón alto donde viven los dioses. En ese sentido, Bathory solo presenta al soldado o *berserker* cuando según Cohat (1992), los vikingos también cumplieron otros roles dentro de su sociedad, pues eran también ganaderos, orfebres y agricultores. Por tal motivo la elección exclusiva del *berserker* me lleva de nuevo a pensar en la necesidad de la banda por mostrar una masculinidad hegemónica de origen y que, además, demuestra su hegemonía solo en el combate.

Dentro de las letras de Bathory también aparece la idea de que la camaradería o el lazo entre los hombres de una misma raza es la base sobre la cual está construida la nación. Por tal motivo, el individualismo también es dejado de lado dentro del discurso de la banda. Una prueba de ello es que en varias canciones Bathory habla de un “nosotros” que pelea. Por ejemplo, la letra de “Hammerheart” (1991) menciona que aquellos con los cuales pelea el narrador son sus “hermanos de sangre”, hijos de Odín y nacidos en la misma tierra de sangre y hielo. Del mismo modo en “Under the Runes” (1991) el narrador cuenta en primera persona que las incontables y victoriosas batallas libradas junto a otros iguales a él, le permitirán alcanzar el Valhalla. En otras palabras, el narrador dice que gracias a dicho esfuerzo conjunto, podrá alcanzar el objetivo de todo *berseker*: ser recibido con honores por Odín.

No obstante, hay un detalle en esta última canción que refuerza mis sospechas acerca de la relación entre dicha camaradería y el nacional socialismo. En la mitología nórdica el Valhalla también es conocido como el gran salón de Odín (*the great hall*) (Daly, 2010), aquel al que llegan los guerreros que mueren peleando en batalla. Por lo tanto, debido a la temática de la canción, es esperable que *for the great hall* aparezca nombrado. Sin embargo, la única expresión que aparece cuatro veces en la letra es *for the great hail*, Tal cambio –*hail* en vez de *hall*– hace que el sentido de la canción cambie, ya que ahora el motivo por el cual los *berserkers* pelean no es un más allá divino, sino debido a una expresión de saludo asociado al nacional socialismo, hecho que interpreto como una muestra de cercanía hacia dicha ideología.

Por otro lado, el papel de la mujer sigue estando reservado a un rol pasivo. La canción “Bond of Blood” es la única que menciona a mujeres, y estas son la madre y la hermana del protagonista quienes lo esperan pacientemente a que regrese de pelear. Según Jochens (1995), las mujeres del pueblo vikingo podían ser propietarias de tierras e incluso acceder a ciertos cargos políticos. Por lo tanto, las vikingas eran personajes visibles e importantes en el espacio público, en tal sentido, hubieran podido ser mencionados por la banda sueca si lo

que buscaran fuera revalorar la cultura vikinga. Mi propuesta es que no lo hacen porque el *berserker* y su imaginario les sirve para plantear una masculinidad hegemónica de origen, o para posicionarse en la cima del orden de género por herencia, tal como hacían los nazis.

Respecto al cuidado del cuerpo, tercera característica, se encuentra presente desde la primera canción en que Bathory introduce el tema nórdico “Blood Fire Death” (1988). En dicho *track* los esclavos y oprimidos que son liberados por Thor tienen que escoger un arma y aprender a pelear para vivir bajo el signo de la sangre, el fuego, la muerte, o la guerra. En otras palabras, se deben convertir en guerreros que cuentan con las condiciones físicas y la voluntad para vivir peleando. Por otro lado, la canción “Blood and Iron” (1991) menciona que a partir de que los hombres recibieron las armas de los dioses y los humanos, tuvieron que aprender la disciplina del hierro y ejercitarse para poder conquistar otras tierras. Por lo tanto, para Bathory, el cuidado del cuerpo también está relacionado al comportamiento bélico y al buen desempeño en el combate.

Por último, además de haber confirmado que el vikingo presentado por Bathory contiene todas las características propias de la masculinidad del nacional socialismo, hay un punto más que me lleva a confirmar la relación entre la masculinidad vikinga de Bathory en los discos en cuestión y la masculinidad del fascismo alemán. Esto es la aparición de una imagen en la contraportada del *Hammerheart* (1990) (figura 3.3) que Quorthon identifica como una rueda solar (Buchy, 2011). El sol negro fue un símbolo que se encontraba como elemento decorativo dentro del castillo de Wewelsburg, específicamente en la sala de los generales de la SS (Goodrick-Clarke, 2002). Luego de la Segunda Guerra Mundial dicho símbolo tuvo varias versiones, una de las cuales es conocida como la cruz solar o cruz celta, y es usada hasta el presente por movimientos neo-nazis como un sustituto de la esvástica (Anti Defamation League, 2022). La cruz celta o solar es la que aparece en la contraportada del disco de Bathory, no una rueda solar.

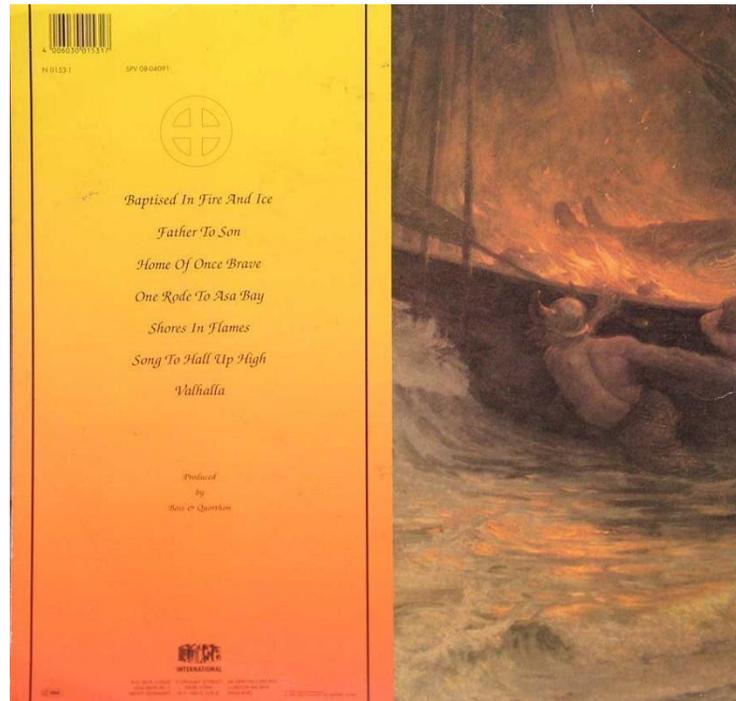


Figura 3.3. Contraportada del disco *Hammerheart* (1990) en el que se observa la cruz celta.

Cuando el disco fue lanzado la banda sueca recibió duras críticas por parte de la prensa alemana, ya que sus miembros conocían la carga histórica y semántica de dicho emblema (Buchy, 2011). Sin embargo Quorthon no les dio mayor importancia y recién explicó por qué había incorporado dicha imagen en una entrevista del año 2003. Según él, la banda decidió utilizar tal símbolo ya que se encontraba grabado en las montañas de Suecia desde hace 3000 años, y no por la utilización que le dieron los nazis durante 12 años (citado en Buchy, 2011). En otras palabras, usaron la “rueda solar” porque se trataba de una imagen propiamente nórdica. No obstante con dicha respuesta Quorthon también afirma que él estaba consciente del significado contemporáneo que la imagen tenía, pero que decidió usarla de todas formas.

Ahora bien, la respuesta respecto al origen nórdico del símbolo que aparece en el *Hammerheart* (1990) no es del todo cierta. El símbolo que ha sido encontrado en varias oportunidades dentro de territorio sueco, y que data de la edad de bronce, no es una cruz

solar sino una rueda solar (Figura 3.5). La diferencia entre ambas es que las ruedas solares encontradas en Suecia tienen seis rayos dentro del círculo y, según los expertos, servían como calendario (Mörner y Lind, 2018); mientras que la cruz solar solo tiene cuatro rayos y sirve para identificar a las personas que comulgan con un discurso de odio. Como he explicado, Bathory no utiliza la figura nórdica, sino la neonazi, uso que puedo interpretar como una provocación, pero también como una simpatía por el nacional socialismo. Además, la cruz se encuentra en el mismo disco que la canción “From Father to Son” – aquella que habla sobre la defensa de la raza y la bandera– hecho que suma motivos a mi sospecha o interpretación.

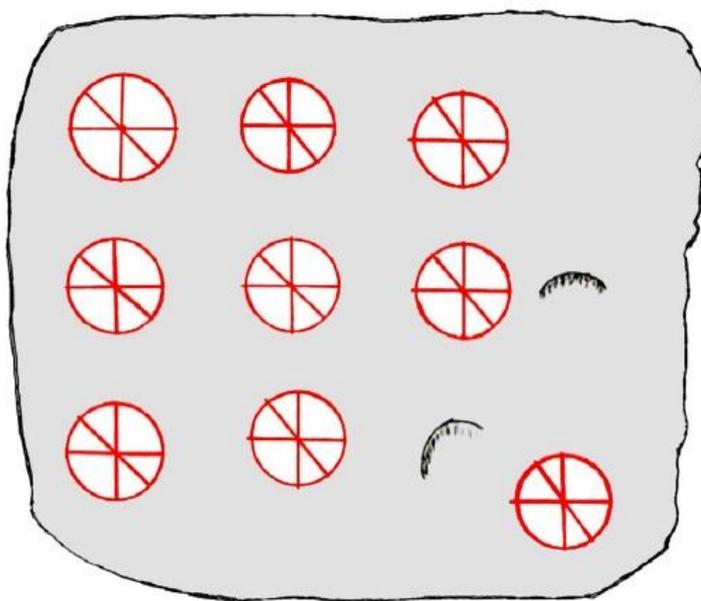


Figura 3.4. Imagen tomada del artículo de Mörner y Lind (2018, p. 301). Se trata de un dibujo hecho en 1840 que daba cuenta del hallazgo de una piedra de la edad de bronce que contenía nueve ruedas solares y dos eclipses marcados.

Debido a lo expresado parece que Quorthon encaja en el comportamiento denominado por Kahn-Harris como “reflexiva anti-reflexividad” (2007). Este sería común entre las personas músicas y fans del metal extremo y consiste en conocer el significado de aquello que se utiliza en poleras, letras de discos, o arte de los booklets, pero decidir no saber más, no discutir acerca de su uso o negar cualquier relación con el significado que puede tener aquello que se usa. En otras palabras, “La reflexiva anti-reflexividad puede entonces ser

definida como una anti-reflexividad practicada por miembros que son capaces de producir prácticas reflexivas dentro de un espacio reflexivo de la escena (2007, p. 145). No se trata de una negación del significado de algo o de negar que se conoce tal significado (no es una anti-reflexividad), como el de una esvástica por ejemplo. Se trata de conocer el significado o carga semántica/histórica de algo y de no responsabilizarse por el uso de dicho símbolo, no querer entenderlo como apoyo a la ideología que está detrás de dicha imagen, o negarse si quiera a empezar esa discusión.

Este concepto se aprecia en el caso de Quorthon, ya que él podría llegar a la conclusión de que la utilización de la cruz solar lo relaciona con la ideología nazi, sin embargo, prefiere decir que la escogió porque es algo que está hace mucho tiempo en su país. Este argumento resulta muy similar a su respuesta respecto al cambio del imaginario diabólico por el nórdico, así como también a su respuesta respecto al gusto por la temática diabólica. No hay una reflexión acerca del contenido simbólico, sino una respuesta acerca del fin práctico: para molestar, para atacar. De ahí que en la academia se suele estudiar a Bathory solo como una de las bandas precursoras del metal extremo, es decir, como trasgresora, pero muy pocos – quizá solo Spracklen (2020)– hayan relacionado el discurso de Bathory con las ideas del fascismo alemán.

Por lo dicho creo que Bathory presenta una masculinidad de protesta del metal con tintes nacional socialista. Dicha masculinidad es de protesta en tanto se rebela contra la masculinidad hegemónica del estado de bienestar sueco (es decir, contra una masculinidad cristiana). Bathory recurre a la figura del vikingo y a la utilización de la mitología nórdica con el fin de presentar una masculinidad hegemónica que debería reemplazar a la hegemónica cristiana, y que los músicos perciben no solo como más originaria, sino como heredada por ellos mismos por sangre o raza y tierra. Dicha creación discursiva los lleva a acercarse a ideas fascistas, al punto de que el *berserker* que construyen guarda muchas similitudes con la masculinidad alemana presente en el tercer *Reich*. No obstante, esas

similitudes no han recibido la atención necesaria desde la academia, quizá porque toman las letras de Bathory como simples ficciones vikingas.

Con Bathory, entonces, el vikingo deja de ser un personaje atemporal ligado a la literatura fantástica, y se convierte en la figura que representa una masculinidad hegemónica de origen, con un territorio y una raza determinada. Así pues, el *berserker* que presenta la banda sueca y el imaginario narrado a su alrededor continúa el discurso del guerrero heroico o del pasado, en tanto sigue sirviendo para crear un mundo de fantasía de hombres y para hombres. Pero ahora dicha fantasía se vuelve parte de un discurso de odio al mostrarse como la masculinidad hegemónica exclusiva de una raza y un territorio. En tal sentido, Bathory es la primera banda que fusiona ideas nacional socialistas con el *black metal*, pero lo hace de tal manera que estas quedan normalizadas en la figura de un vikingo guerrero que servirá de inspiración para todas las agrupaciones que, a partir de 1993, se autodenominan como bandas de metal vikingo.

IV. LOS VIKINGOS DE ENSLAVED, UNA MASCULINIDAD DE PROTESTA CHAUVINISTA Y OSCURA COMO EL *BLACK METAL* (1994-1998)

4.1. Introducción

La banda noruega Enslaved resulta central para toda persona que quiera estudiar el subgénero conocido como metal vikingo, ya que sus miembros acuñaron dicho término y además posicionaron los elementos que, a partir de ellos, tendrían que estar presentes en las bandas que pretendieran seguir tal estilo. En ese sentido, Enslaved no solo inauguró un estilo, sino que se volvió el paradigma que ha sido seguido hasta la actualidad por todas las bandas de metal vikingo que existen alrededor del mundo, con algunas pocas excepciones. Pese a su relevancia para los estudios de metal, son escasos los textos que analizan el contenido de sus discos con una mirada académica.

Entre los estudios que he encontrado la publicación de Spracklen es una de las pocas que mira la recepción de la música de la banda noruega desde una perspectiva de masculinidad, aunque solo le dedica cinco páginas en su último libro (2020). En esta publicación él afirma que Enslaved no se aleja mucho de Bathory en tanto retrata a los vikingos como *berserkers* que hablan sobre sus antepasados, pero que la banda noruega es distinta musicalmente en tanto recoge los sonidos fríos y crudos de la segunda ola del *black metal*. Luego, el autor presenta algunas reseñas y comentarios de fans sobre los primeros discos de Enslaved para mostrar que estas personas toman la música de la banda en cuestión como música vikinga y esencialmente masculina, que representa a través de la figura del vikingo todo aquello deseado y perdido por la masculinidad moderna.

Por mi parte, en este capítulo trabajo desde la perspectiva de las masculinidades, pero no me enfoco en la recepción de la música de Enslaved, sino en las letras y portadas de los cuatro primeros discos de la banda, aquellos que sus mismos integrantes clasificaron como metal

vikingo. Asimismo, en mi análisis parto del supuesto de que el entorno y la realidad nacional afectan la producción de los músicos. Por ello, al igual que en el segundo y primer capítulo, en este tercero recurro al concepto de masculinidad de protesta. Dicha noción me permite exponer los componentes de la masculinidad que Enslaved presenta en los discos mencionados, así como también conocer con quién dialoga, a quién le habla con el vikingo que construye.

Mi propuesta es que el vikingo en cuestión está construido como una masculinidad de protesta del metal que resulta chauvinista y que, en ese sentido, pretende posicionarse como la masculinidad hegemónica nacional a través del discurso del metal. Para demostrar dicha hipótesis explico tres características que presentan los vikingos de Enslaved: a) una sabiduría pagana, b) una maldad natural u ontológica y, c) un vikingo que segrega a toda masculinidad que no expresa lo “verdaderamente” noruego. Trataré de demostrar que la aparición de dicha construcción de masculinidad puede entenderse como una protesta hacia las masculinidades que amenazaban la “real” masculinidad vikinga durante los años en que aparecieron los cuatro discos que aquí reviso. Del mismo modo, intentaré probar que las características mencionadas han sido construidas bajo la influencia del nacionalismo noruego del siglo XIX, Los del discurso cercano al nacional socialismo presente en los discos revisados de Bathory, así como en la “época dorada” de la segunda ola del *black metal*.

Asimismo considero factible que el significado del vikingo de Enslaved no haya sido visibilizado por la mayoría de académicxs del metal ya que ellxs han visto en esta agrupación un afán por reivindicar la cultura nórdica debido a su conocimiento y uso de fuentes medievales en las letras de sus canciones (Von Helden, 2010a, 2010b, 2017; Manea, 2016a, 2016b; Deeks, 2016). Sin embargo, aquí trataré de demostrar que el vínculo entre el personaje vikingo y algunos discursos de odio sí existe; además me interesa comunicar que la propagación de la narrativa que Enslaved presenta es peligrosa, ya que construye y normaliza un “orden natural” en donde la masculinidad hegemónica, que es patriarcal y excluyente, se vuelve un modelo a seguir.

4.2. Breve repaso del contexto noruego de principios de los años 90: masculinidad hegemónica y “norueganeidad”

Noruega, al igual que Suecia y Dinamarca, cuentan con un estado de bienestar que no solo es entendido como una forma de gobierno, sino como parte de su identidad. Por ello, algunos autores señalan que los habitantxs de los países nórdicos pueden llegar a comprenderse a si mismxs como encarnaciones de dicho modelo. En tal sentido, y como ya he mencionado, la masculinidad hegemónica nórdica está ligada al cumplimiento de los principios del estado de bienestar de la misma región. Sin embargo, cada país tiene particularidades que, generalmente, se desprenden de su historia. Debido a ello, a continuación trataré de exponer brevemente el panorama socio-político noruego de finales de los 80 y comienzos de los 90, pues considero que con ello seré capaz de esbozar algunos rasgos de la masculinidad hegemónica nacional de dicha época, construcción que me interesa resaltar en este capítulo.

Empiezo hablando de la iglesia luterana, pues los principios de los actuales estados de bienestar nórdicos derivan de dicha teología protestante. Noruega es el país que ha tenido una mayor relación con tal religión ya que, desde la época de la Reforma hasta el 2012, el rey era el jefe de gobierno y a la vez el jefe de la iglesia; e incluso el Consejo de estado debía estar conformado por al menos un 50% de miembros luteranos (Duranti, 2015). Por tal motivo, puedo decir que dicha institución estaba presente en la construcción de la masculinidad hegemónica noruega de los años 90, y que quizá haya tenido un rol más importante que en los demás países nórdicos. Pues, la religión no solo formaba parte de la identidad masculina, sino que era aquella institución seguida y respetada por muchos de los hombres con más poder en el país.

La fuerte vinculación con el luteranismo también trajo otras consecuencias en Noruega. Durante muchos años existió una censura contra el contenido audiovisual que pudiera resultar “nocivo” para la población. De ahí que películas como *The Texas Chainsaw Massacre*, *Monty Python's Life of Bryan* e incluso *Cobra* no fueron transmitidas (Moynihan

y S oderlind, 1998; Soldal, 2003). Por lo tanto, toda la población tenía muy poco acceso a contenido altamente violento o que se burlara de la religión estatal. Otro de los efectos fue que la religión luterana formaba parte del currículo de los colegios estatales. Este dato es importante ya que, hasta el 2006, más del 95% de la población escolar noruega asistía a colegios públicos (Brandal, Bratberg y Throsen, 2013). Por lo tanto, la mayoría de niños y adolescentes aprendía que la masculinidad hegemónica era encarnada por el hombre cristiano que, en consecuencia, respetaba y obedecía los principios del estado de bienestar noruego.

Una idea más que estaba muy presente en la socialización de género de los niños y adolescentes era la de “nación noruega”, ya que durante los años 80 y comienzos de los 90, Noruega tenía el plan de estudio más nacionalista de la región (Eriksen, 1993). Tal particularidad se entiende al conocer que la historia oficial enseñada es la que se construyó en el siglo XIX con la finalidad de marcar distancia de la historia de sus vecinos Suecia y Dinamarca. Dicho afán por distinguirse se remonta a la Edad Media, pues desde 1397 hasta 1814, Noruega perteneció al imperio danés. En 1814 Noruega dej  de ser parte de este imperio y fue cedida a Suecia como parte de las imposiciones que los daneses tuvieron que cumplir al perder las guerras napoleónicas (Skumsrud y Neumann, 2015). En 1904, luego de casi un siglo de domino, Suecia empezó un proceso de sucesión pacífica; por lo tanto, recién a partir de dicho año, Noruega es un estado independiente.

Debido a ello, la historia enseñada en los colegios de los años 80 y comienzos de los 90 correspondía a la narrativa nacionalista creada durante el siglo XIX por las clases altas noruegas (Trotter, 2015). Estas personas, construyeron un relato en donde el resentimiento hacia Dinamarca tenía un papel preponderante, ya que los noruegos no estuvieron de acuerdo con la secesión a Suecia (Skumsrud y Neumann, 2015). Por ese motivo crearon un idioma noruego nuevo, o Nynorsk, con el fin de diferenciarse de los daneses. Esta lengua fue construida a través de la supuesta reconstrucción de dialectos rurales, aunque no hay plena seguridad de que esto haya ocurrido. No obstante, debido al origen que se le atribuía, el

Nynorsk era considerado más originario que el noruego estándar (Riksmål o Bokmål) y, en ese sentido, era entendido como un idioma patriota (Eriksen, 1993). Por eso, la literatura que en dicho siglo era escrita para expresar “norueganeidad”³⁵ debía usar Nynorsk (Garborg, 1916).

Ahora bien, debido a la condición descrita anteriormente, Noruega no contó con grandes campañas militares, ni con figuras heroicas a las que exaltar como modelo de masculinidad nacional. De ahí que, las élites urbanas –autoras del discurso nacionalista– voltearon sus ojos a la vida del campo, los trajes típicos rurales, los cuentos de hadas y la naturaleza en general (Trotter, 2015; Eriksen, 1993). También desde el siglo anterior historiadores como Gerhard Schøning, empezaron a ver las Eddas³⁶ como textos que narraban efectivamente la época dorada noruega. No obstante, debido a la presencia que seguía teniendo la religión cristiana en la región, los historiadores hablaban sobre todo de los vikingos como esas figuras de masculinidad heroica que formaban parte de la historia en común (citado en Taylor, 2008). En tal sentido, la mitología nórdica, con sus historias cosmogónicas y cosmológicas, fue dejada de lado por ser considerada un elemento pagano.

Así pues, desde aquella época, tanto los vikingos –entendidos como bravos guerreros y conquistadores– como la naturaleza, pasaron a ser considerados expresiones de la “norueganeidad”. Además, en los mismos años también se normalizó la idea de que la población noruega descendía directamente de los vikingos, como si los seis siglos de distancia entre una época y otra no hubieran diversificado la población. Por eso afirmo que, la lectura de los vikingos que aquí explico permitió que los noruegos contaran con un ancestro común y homogeneizador, pero también con un modelo nacional de masculinidad hegemónica. Tal valoración sobre el pueblo vikingo y la naturaleza siguió vigente hasta el siglo XX y formaba parte de la historia y carácter de la nación (Gullestad, 2006; Von Helden,

³⁵ En este texto me he tomado la licencia de utilizar el término “norueganeidad” para referirme a las expresiones que, según las personas noruegas, expresan o expresaban aquello que es verdaderamente noruego.

³⁶ Manuscritos que datan del siglo XI y que son considerados la fuente más extensa de la mitología nórdica.

2017). Sin embargo, a comienzos de los años 90, la población noruega pasó por una crisis que causó el cuestionamiento de la visión mencionada (Eriksen, 1993).

Los primeros años de la década del 90 estuvieron marcados por fuertes conflictos bélicos a nivel mundial. Durante esa época Noruega abrió sus puertas a los refugiados de tales conflictos de una forma que no tenía precedentes en su historia (Hilson, 2008). Por tal motivo, en dicha época, el país nórdico se encontró por primera vez con un fuerte flujo de migrantes no europeos que recibían los mismos beneficios sociales que los noruegos y que, además, no contribuía económicamente al Estado debido a que su desconocimiento del idioma les impedía encontrar trabajo. Dicha situación, sumada al nacionalismo latente descrito, hizo que la sociedad noruega entrara en un debate público respecto a la migración, el cual quedó polarizado entre las personas que se encontraban a favor y aquellas que reaccionaban violentamente, pidiendo regulaciones más estrictas (Eriksen, 1993).

Además, como cabe suponer, la masculinidad hegemónica nacional se vio amenazada ya que ahora tenía que competir y compartir “sus” beneficios con masculinidades extranjeras. En tal sentido, Eriksen (1993) cuenta que varios ciudadanos de a pie veían la presencia extranjera (sobre todo la musulmana) como una amenaza para la identidad noruega, y sentían que la “mezcla de culturas” era algo que erosionaba el carácter cultural noruego, empezando por el idioma. El miedo hacia la presencia extranjera y, sobre todo, el fuerte sentimiento nacionalista enseñado desde la etapa escolar, podrían explicar por qué durante esa misma década el pueblo noruego rechazó en dos oportunidades la adhesión a la Comunidad Europea, al igual que lo hizo en los años 70. Del mismo modo, tal miedo también podría explicar el nacimiento de expresiones musicales nacionalistas, como expondré en las siguientes secciones.

Por último, un tema más a destacar y que pone en cuestión el nacionalismo noruego es la presencia de los Sámi, la población originaria más antigua que vive entre el norte de Noruega, Suecia y Finlandia (Corson, 1995). Durante todo el tiempo que Noruega perteneció

al imperio danés, los Sámi tuvieron soberanía sobre su región. Sin embargo, con el advenimiento de las ideas nacionalistas del siglo XIX, dicha población empezó a ser vista como primitiva y no fue considerada como una población que expresara la “norueganeidad”, a pesar de su antigüedad y de ser nombrada en las Eddas. Recién en 1987 el parlamento dictó el Acto Sámi, el cual los reconocía por primera vez como indígenas del territorio, mandaba salvaguardar su estilo de vida, su lengua y su cultura. En 1990 el gobierno noruego promulgó una ley para que la lengua Sámi tenga el mismo valor legal que las dos versiones del noruego y pueda ser utilizada en contextos formales (Kent, 2018), hecho que desencadenó la cólera y crítica de los sectores más conservadores (Corson, 1995).

Por lo que he mencionado hasta aquí puedo decir que los comienzos de la década del 90 fueron tiempos de muchos cambios para la sociedad noruega. Varios paradigmas que habían funcionado desde el siglo XIX comenzaron a ser cuestionados, tales como las representaciones que expresaban genuinamente la “norueganeidad”, o la idoneidad de un estado de bienestar (autónomo, redistributivo y cristiano). En ese sentido, no es de extrañar que el modelo de masculinidad hegemónica noruega haya entrado en crisis. Cabe recordar que, como dice Connell (2005), cuando el orden de género se ve cuestionado, otras masculinidades emergen para resolver las tensiones de dicho orden. Una de esas masculinidades es la que se expresó con la aparición de la segunda ola del *black metal*, fenómeno que explicaré a continuación.

4.3. Algunas características de los inicios de la segunda ola del *black metal* (1991-1994)

El *black metal*, o la primera ola del género, apareció a comienzos de los 80 y tuvo como una de sus características principales las letras oscuras que hacían énfasis en la maldad o cariz diabólico de los escenarios y personajes de terror que describían. No obstante, el nuevo subgénero tuvo pocos representantes comparados con los otros subgéneros que se

desarrollaron en esa época. En 1991 dicha situación cambió ya que una importante cantidad de agrupaciones de *black metal* surgió en Noruega, aunque para ellas el discurso y el propósito de la música fue otro. Debido a tal cambio, el nuevo periodo que tuvo su “época dorada” entre 1991 y 1994 es denominado segunda ola del *black metal* y es considerado un fenómeno noruego. En este apartado describo algunas de las características que surgieron durante dicha “época dorada”, ya que con tal relato podré observar en una siguiente sección cuánta influencia de este subgénero existe en el metal vikingo que empezó a partir de 1994.

La segunda ola del *black metal* tuvo como una de sus características centrales el afán de llevar al extremo el discurso anticristiano que comenzó en la primera ola (Kahn-Harris, 2004, 2007; Hagen, 2012, Sellheim, 2019; Von Helder, 2017). En ese sentido, los músicos de dicho periodo tenían la intención de diferenciarse de la primera ola, pero también de distinguirse de los discursos de otros géneros extremos, a través de la expresión de un “verdadero” anticristianismo y una maldad que debía comunicarse a través de la música y de algunos otros comportamientos. La necesidad que estos músicos sentían por distinguirse del resto a través de la afirmación de su anticristianismo coincide con la fuerte presencia (o imposición) que la religión cristiana mantuvo en Noruega durante las décadas de los 80 y 90. En tal sentido, pienso que es posible creer, como lo hace Mustamo (2020), que el discurso extremo de la segunda ola resulta una crítica al estado de bienestar noruego, cuyos principios estaban fuertemente inspirados en el cristianismo luterano.

Un hecho que refuerza la hipótesis de que el afán exacerbado por comunicar ideas anticristianas era una expresión de protesta hacia el estado de bienestar es que algunos músicos decidieron quemar iglesias en varias ciudades de Noruega. Cabe mencionar que las iglesias incendiadas fueron las más antiguas, ya que los “blackers” consideraban que estas representaban el inicio de la dominación cristiana, religión que había terminado con la cultura noruega natural (Moynihand y Sørderlind, 1998). Y es que la religión cristiana se impuso en dicho país como la “real cultura noruega del medioevo” –como fue llamada a

partir del nacionalismos del siglo XIX en adelante— desplazando a la mitología nórdica, a la cultura vikinga y a otras culturas existentes en el territorio nórdico, tales como los Sámi.

En cuanto a lo musical, Mayhem, Burzum, Immortal, Darkthrone, Satyricon y Emperor son algunas de las principales bandas de la segunda ola, y creadoras del estilo que hasta el día de hoy identifica al *black metal*. Tal estilo ya había sido empezado con Bathory, en tanto requería de la utilización de guitarra y bajo eléctricos, batería, teclado en algunas ocasiones, voz gutural aguda y voz limpia grave para los momentos en los que se quería agregar solemnidad. No obstante, las técnicas para tocar la guitarra y la batería cambiaron en la segunda ola. En el caso de la guitarra, el “trémolo picking” se convirtió en la técnica más utilizada, la cual se logra al golpear las cuerdas con la púa de manera ascendente y descendente a un tempo extremadamente rápido (Hagen, 2012; Rubio 2011).

Respecto a la batería, los músicos de la segunda ola resignificaron el *blast-beat*, técnica que consiste en “una figura repetida de dieciseisavos tocada a un tempo muy rápido y repartida uniformemente entre el bombo, la tarola, el plato *ride* y el *hit-hat*” (citado en Edmonson 2013). En el caso del *death* o el *thrash*, el *blast-beat* invita al *mosh* pues, al acompañar los riffs rápidos, logra un impulso rítmico propulsivo. Sin embargo, desde la segunda ola, los instrumentos se mueven de manera hipermétrica respecto a la batería. Por lo tanto la función del *blast-beat* aquí es crear atmósferas indistintas y no inducir el movimiento corporal (Hagen, 2012). En cuanto al bajo, este queda opacado por el sonido de la guitarra, por lo tanto, en el *black metal* el sonido “pesado” es reemplazado por la dureza y densidad tímbrica (Hagen, 2012). Un último punto importante es que los músicos de este periodo empezaron a evitar el uso del ritmo sincopado del blues. Según Taylor (2008), esto lo hacían para excluir de su música elementos que fueran de origen afroamericano.

Ahora bien, el anticristianismo de protesta que se expresó en las letras de la segunda ola del *black metal*, tuvo un cariz particular. Debido a que los músicos compartían la idea de que la “verdadera cultura noruega” era aquella expresada en las Eddas (textos medievales), ellos

desarrollaron “una mitología en la que el satanismo se construyó como parte de una historia pagana de resistencia a la conquista del cristianismo” (Kahn-Harris, 2004, p. 99). En tal sentido, los músicos noruegos mezclaron el anticristianismo (o satanismo) con dos elementos inspirados en símbolos de la “norueganeidad”: un pasado pagano medieval, y los elementos de la geografía noruega. Considero que esto lo hacían con el afán de diferenciarse de la masculinidad débil del cristianismo, pero también para distinguirse de otras masculinidades que no fueran noruegas, es decir, para ganar hegemonía.

En ese sentido, varias de las canciones de la segunda ola del *black metal* combinan los elementos del paisaje nórdico con elementos anticristianos/paganos, o les atribuyen calificativos oscuros y malvados. De modo que dentro de las letras se encuentran descripciones como la niebla de la muerte, el atardecer moribundo, los inviernos negros o los vientos de la muerte. Asimismo, algunas canciones presentan una masculinidad bélica que se parece mucho al guerrero diabólico de los primeros discos de Bathory, pero que además está situado en el norte y añora ese tiempo en el que fue “un guerrero orgulloso”³⁷. Dicho guerrero ansía volver a ese tiempo en el que fue dueño de la tierra, cuyos elementos parece también admirar. Varias canciones también hacen alusión a personajes de la mitología nórdica sin nombrarlos directamente. Por ejemplo, es común encontrar que mencionen a cuervos (símbolo de Odín), o que los guerreros se identifiquen como lobos (Fenrir, hijo de Loki, era un lobo monstruoso que mata a Odín).

En tal sentido, entiendo que muchas canciones de la segunda ola del *black metal* presentan letras que protestan contra el estado de bienestar noruego por su anticristianismo –como también plantea Manea (2020)–, pero que lo hacen desde una narrativa nacionalista muy parecida a la utilizada por grupos de extrema derecha para expresar su supuesta superioridad respecto a otras razas. De hecho, es de ese tipo de expresiones de donde proviene parte del discurso del *black metal* de la segunda ola. Pues fue Varg Vikernes –músico noruego, líder

³⁷ En otras palabras, las masculinidades bélicas y diabólicas de la segunda ola del *black metal* sí tienen un contexto local e histórico determinado.

de la banda unipersonal Burzum— quien luego de declararse militante del nacional socialismo, escribió una serie de textos donde explicaba que la mitología nórdica tenía un sentido demoníaco³⁸ (Moynihand y Söderlind, 1998; citado en Burzum.org, 2021). De ahí que para él no fuera necesario reemplazar el imaginario anticristiano por el de la mitología nórdica como lo había hecho Bathory.

Es difícil saber cuánto y desde qué momento este pensamiento influenció a los demás miembros de la segunda ola del *black metal*, sin embargo sí existen evidencias de que tal influencia se dio. Un claro ejemplo es el incidente ocurrido entre la disquera británica *Peaceville*, encargada del lanzamiento del disco *Transilvania Hunger* (1994) —cuarta producción de Darkthrone— y el baterista de dicha banda, Fenriz. En un comunicado la disquera expuso su negativa a seguir con el proceso de lanzamiento del disco debido a que Fenriz había solicitado que una de las hojas de información del LP incluyera la frase “We would like to state that Transilvania Hunger stands beyond any criticism. If any man should attempt to criticize this LP, he should be thoroughly patronized for his obvious Jewish behavior” (citado en Moynihand y Söderlind, 1998).

No queda del todo claro qué entendía Fenriz por “comportamiento judío”, pero lo que entiendo de su afirmación es que el comportamiento judío es contrario a aquello que para él expresa la música de Darkthrone. De igual manera, deduzco que el comportamiento judío está ligado a una apreciación poco informada y poco inteligente, razón por la cual las demás personas debemos ser condescendiente. En otras palabras, según Fenriz, la música de Darkthrone, no estaba hecha para judíos porque era superior al entendimiento de estos, y dicha superioridad era algo obvio. Lo que en realidad fue obvio es que Fenriz asociaba dicha superioridad a la raza aria, ya que si bien la declaración en cuestión no apareció en el disco

³⁸ Junto con dichas explicaciones escribió un libro en el cual se declaraba defensor de Noruega y la raza blanca, así como también expresaba su odio a los elementos que para él habían corrompido el país: la religión judeo-cristiana (con énfasis en lo judío), el capitalismo y los extranjeros (Vikernes, 1996)

Transilvania Hunger (1994), el LP si fue lanzado con la frase “Norsk Arisk Black Metal” (*black metal* noruego ario) en la contraportada.

Este último suceso, así como las afirmaciones y publicaciones de Vikernes, me permiten afirmar que en la segunda ola del *black metal* se repite la inclinación hacia ideas nacional socialistas que ya había empezado en Bathory, pero ahora de una forma más explícita. No obstante, cabe mencionar que Vikernes fue el único músico de dicho periodo que aceptó públicamente su simpatía por la ideología nazi. Los demás artistas, en cambio, podían usar referencias nacional socialistas en sus discos y conocer su significado, pero negaban sus inclinaciones fascistas. Esto es lo que sucedió con el disco *Transilvania Hunger* (1994), ya que luego de la publicación del material discográfico la disquera y los músicos lanzaron un comunicado con la pretensión de distanciarse de la frase contenida en la contraportada:

Peaceville *have never and will never* spread Nazi propaganda, so PLEASE HELP US and understand to end this horrible misunderstanding that so tragically has struck, (...) Darkthrone is *absolutely not* a political band and we never were. We ask everyone involved to look to our albums for the final proof that we are innocent as humanly possible (citado en Moynihan y Söderlind, 1998, p. 306).

Pese a las cursivas y mayúsculas, la palabra *Arisk* no fue retirada de la contratapa, y la distribución tampoco fue detenida. Por ello, infiero que la publicación de tal comunicado se debió más a la mala recepción que dicha frase tuvo, que a una genuina preocupación por su significado. Los músicos de Darkthrone sí conocían la carga fascista de la palabra “Ario” ya que su plan era asignarle ese calificativo a la música que también describían como no hecha para judíos; sin embargo en el comunicado niegan dicho significado racista. Por ello, me atrevo a decir que aquí se aprecia de nuevo aquella actitud de reflexiva-irreflexividad que mencionaba Kahn-Harris (2007): los músicos conocen el significado de aquello que expresan pero niegan su significado y, más bien, tildan de política (y, al parecer, no artística), la reflexión acerca del contenido de su música.

Así pues, la influencia de Varg Vikernes en las bandas noruegas, el hecho de que los músicos hayan tratado de evitar elementos afroamericanos dentro de su música, el anticristianismo exacerbado y el contexto noruego de rechazo a los inmigrantes y a los Sámi a comienzos de los años 90, me llevan a pensar que las letras de las bandas de la segunda ola del *black metal* noruego sí tenían un contenido político implícito. Un contenido que expresaba una masculinidad de protesta contra el estado de bienestar y que a la vez es racista. Si bien estas características se encontraban ya en el vikingo de Bathory, la segunda ola del *black metal* las intensifica, las vuelve más oscuras y las une a un sonido en particular dado por las técnicas instrumentales que dicha corriente hizo propias. En el siguiente capítulo intentaré demostrar que esa versión intensificada es la que llega al metal vikingo nórdico propiamente dicho, por lo tanto, al *berserker* de dicho subestilo, aunque la particularidad de este último es que ya no hará tanto énfasis en la raza, sino en la nacionalidad.

4.4. El metal vikingo se consolida. Los vikingos de Enslaved, una expresión de masculinidad de protesta metalera y chauvinista

En esta sección me concentraré en los cuatro primeros discos de Enslaved –*Vikingligr Veldi* (1994), *Frost* (1994), *Eld* (1997) y *Blodhemn* (1998)–, ya que los mismos miembros de la banda denominan este material como metal vikingo. Quiero exponer que la lectura del vikingo y la interpretación de la mitología nórdica que dicho material contiene, son expresiones de una masculinidad de protesta del metal que busca ganar hegemonía a nivel nacional, hecho que la convierte en una masculinidad chauvinista. En tal sentido, mostraré cómo dicha masculinidad está conformada por elementos que provienen de corrientes que manifestaron ideas de cierto cariz político, tales como el nacionalismo noruego del siglo XIX, el *black metal* noruego de la segunda ola, e incluso la actitud y narrativa de Bathory. Asimismo, quiero aclarar que el estudio del discurso de Enslaved resulta sumamente importante en tanto son la banda fundadora y paradigmática del metal vikingo.

Ivar Bjørnson y Grutle Kjellson –miembros fundadores y presente hasta hoy en la banda– eran dos adolescentes noruegos que en 1991, influenciados por las agrupaciones que empezaban a surgir en ese momento, decidieron tocar *black metal* y denominaron a su agrupación Enslaved. Grutle cuenta que él, Ivar y Trym³⁹ estaban interesados en los dioses antiguos, personajes sobre los que nunca aprendieron durante el colegio, pues lo que ahí les enseñaban de manera obligatoria era cristianismo (Patterson, 2013). Cabe recordar que lo que sí formaba parte del currículo era que la Noruega contemporánea estaba conformada por descendientes directos de los vikingos⁴⁰. De ahí que Ivar y Grutle llamaran metal vikingo a la música que empezaron a componer, y no metal nórdico, aunque la música que crearon comprendió tanto a la figura del vikingo como a varios personajes de la mitología nórdica.

La denominación que Ivar y Grutle le dieron a su música se debe solo al tema de las canciones y a la identidad que ellos asumen tanto al escribir las letras, como en las fotos que incluyen en los discos; pues musicalmente suenan igual a cualquier banda de la segunda ola del *black metal* noruego, como afirma *The Oxford Handbook of Music and Medievalism* (2020). En tal sentido, Enslaved es una banda de metal vikingo debido al contenido de sus letras, pero puede ser considerada como una banda de la segunda ola del *black metal* por su origen y su sonido, ya que es noruega y recurre al “tremolo picking”, al uso “blacker” del *blast-beat*. Grutle cuenta que, durante los inicios de la banda, ellos descubrieron que los grupos que afirmaban tocar música vikinga en realidad reproducían melodías de la Europa medieval cristiana. Por tal motivo descartaron el uso de dichos instrumentos, ya que para ellos el metal vikingo tenía que ser música pagana (citado en Patterson, 2013)⁴¹.

En tal sentido, la elección musical de Enslaved evidencia que sus miembros construyeron su música en oposición a una religión que era parte fundamental de la cultura y de la

³⁹ Bateristas que formó parte de la banda hasta el segundo disco.

⁴⁰ Narrativa propia del nacionalismo del siglo XIX.

⁴¹ Este hecho se volvió una característica que hasta el día de hoy forma parte de las bandas de metal vikingo, ya que ninguna de ellas recurre a instrumentos medievales.

masculinidad hegemónica nacional, pero que ellos consideraban como una imposición. Si bien la elección musical de Ivar y Grutle puede entenderse desde ya como la expresión de una masculinidad de protesta metalera, a continuación me interesa fijarme en sus representaciones del vikingo para reforzar mi hipótesis respecto a la presencia de dicha masculinidad.

El primer disco de Enslaved, *Vikingligr Veldi* (1994), tiene como portada un supuesto casco de vikingo real⁴², adelantando así la temática de las canciones. La contra portada de este material y del siguiente disco –*Frost* (1994)– muestra a los integrantes de la banda con atuendos que podrían interpretarse como vikingos, pero que también guardan similitud con la foto del *Blood Fire Death* (1988) que muestra a los integrantes de Bathory. El tercer disco, *Eld* (1997), evidencia un progreso en la personificación vikinga que los músicos llevan a cabo, ya que incluye muchos más detalles entre los que resaltan las armas y la simbología.

Por ejemplo, la portada muestra a Grutle sentado sobre una silla que presenta un respaldo con dos cabezas zoomórficas. Estas parecen recrear la famosa cabeza de animal encontrada en un navío funerario, en la ciudad noruega de Oseberg⁴³. Grutle también posee una capa con un broche tallado, pieza que era común en la época vikinga (Wilson y Klind-Jensen, 1966) al igual que lo era el Mjöltnir (o martillo de Thor) que lleva en el pecho. Su mano derecha sostiene un cuerno lo suficientemente amplio y profundo como para servir de vaso, y su mano izquierda sujeta una espada. Todas las piezas mencionadas parecen simbolizar aquello con lo que Enslaved relaciona a los vikingos: la navegación, la riqueza, la mitología nórdica, la bebida y el combate. Asimismo conviene mencionar que a partir de ese disco Enslaved empezó a usar un logo nuevo, el cual contiene un Mjöltnir en la parte inferior y cabezas de dragones en la parte superior –símbolo que también era parte del arte vikingo (Wilson y Klind-Jensen, 1966)–.

⁴² No obstante, Deeks (2016) ha demostrado que el elemento de la foto es un casco anglosajón.

⁴³ La cabeza de Oseberg puede apreciarse en este link <https://www.worldhistory.org/uploads/images/8062.jpg?v=1626151503>



Figura 4.1. Portada del disco *Eld* (1997)

Hasta aquí, pareciera que el componente metalero del metal vikingo se restringe solo a la música, ya que las portadas son expresiones vikingas. Sin embargo, la situación cambia al observar la portada del cuarto disco de Enslaved: *Blohemn* (1998). En esta aparecen los miembros de la banda vestidos con ropa medieval bastante general, ya que dos de ellos llevan cotas y los otros dos jubones. Sin embargo, debido al contenido de las letras, al escenario en el que se encuentran los músicos –una playa con un barco vikingo sobre el mar– y a que uno de ellos levanta una espada, pareciera que personifican vikingos. Si es así, me interesa reparar en el símbolo que Grutle lleva en el pecho: una cruz celta o cruz solar, la misma que Bathory incorporó en la contraportada del *Hammerheart* (1990).



Figura 4.2. Portada del disco *Blodhemn* (1998)

Durante la Segunda Guerra Mundial Noruega fue uno de los países que sufrió la ocupación Nazi durante casi todo el tiempo que duró el conflicto (1940 a 1945). Y al igual que sucedió en otros territorios, Noruega también contó con una resistencia conformada por ciudadanos que se oponían al régimen totalitario. Debido a tales sucesos Gullestad (2006) señala que la sociedad noruega conoce bien el nazismo y se ve a ella misma como una víctima histórica de su ideología debido a los años que sufrió la ocupación. Asimismo, una idea que forma parte del saber nacional hasta el día de hoy es que las personas que formaron parte de la resistencia fueron verdaderas patriotas; mientras que las personas que se plegaron a los nazis fueron calificadas como traidoras (Von Helden, 2017). Por ello, llevar un símbolo nazi – incluso durante los años 90– no era bien visto por la sociedad noruega, ni correspondía a una expresión patriótica, sino todo lo contrario.

En mi investigación solo encontré una descripción bastante general de la carátula por parte de Grutle: “Es una foto de nosotros en una playa de piedras, el mar, un barco vikingo, espadas y eso” (Chronicles of Chaos, 1999). Pero, por lo investigado respecto a la historia noruega, colijo que la aparición de dicho símbolo en la carátula no tiene un sentido patriótico. Podría ser el caso, en cambio, que al ser Bathory un gran referente para Enslaved, sus integrantes hayan querido imitar uno de los símbolos que aparece en el disco de la banda sueca. En una entrevista los músicos noruegos aclaran que Bathory ha sido muy influyente en su trabajo no solo por tocar metal extremo, sino debido a la manera sofisticada, filosófica y apolítica de tratar la historia (citado en Patterson, 2013). En otras palabras, los miembros de Enslaved no encuentran que la cruz solar se relacione con alguna ideología, por eso no habrían valorado como negativo llevar dicho símbolo en la carátula de uno de sus discos y, más bien, podrían haberlo colocado como una referencia a Bathory. Sin embargo, el rechazo noruego a todo lo relacionado con el nazismo me hace dudar del desconocimiento del grupo respecto al significado de dicho símbolo.

Ahora bien, otro punto que Enslaved toma de Bathory es la autoidentifican como vikingos navegantes y *berserkers* que ven como enemigos a todos los hombres que no sean como ellos. Tal personificación se aprecia en la canción “793 (the battle of Lindisfarne)” del disco *Eld* (1997), la cual narra un combate que sucedió en las costas de la región medieval de Northumbria, Inglaterra. No obstante, la letra está construida de tal manera que resalta el hecho de que los adversarios no eran anglos y vikingos, sino vikingos noruegos (por las poblaciones que nombra) y cristianos. Así como también, la letra deja en claro que los músicos se sienten parte de los vikingos que estuvieron en los combates de dicha época –o que son los descendientes directos de esos vikingos, tal como aprendieron en el colegio–.

Strokes from oars could be heard, beautiful ships gushed through the sea
Like a wind from the north, our ancestors reached the shore
Men from Hordaland, Rogaland and Adger gathered for battle in common
Proud men with no fear
Strokes from the sword crushed the skull of the christian

A long time we ruled, kings of the north
Many battles we won, at the shores of Midgard⁴⁴
But, betrayed by our own brothers we were forced down on our knees
Now when the wind once again is howling, the thoughts finally goes towards home
We shall rise in our glory
The white horde will sure shiver⁴⁵

"We died like men
Therefore we never vanished
Weak is the one the enemy loves
Never betray your origin"

Así pues, Enslaved consolida dentro del metal vikingo la figura del vikingo como navegante *berserker* que observa como adversario a todo hombre que no tenga su mismo origen. A partir de ese momento la mayoría de bandas que se consideren parte del mismo subgénero retratarán al vikingo de la misma manera. Así mismo, Enslaved posiciona en este subestilo la nostalgia por el pasado que también estaba presente en el *black metal* (tanto en la primera como en la segunda ola). Un pasado añorado que debe regresar, un pasado donde las mujeres casi no existían, un pasado cuyo final debe ser vengado⁴⁶. Sin embargo, los vikingos de Enslaved tienen tres particularidades en las que me interesa detenerme: a) el hecho de ser paganos los hace sabios, b) son vikingos que son malos por naturaleza o por destino y, c) son vikingos chauvinistas.

Para entender la primera y segunda características cabe recordar que en los discos de Bathory las referencias a la mitología nórdica en general eran muy pocas, y solo cumplían el papel

⁴⁴ Midgard es el nombre dado al mundo o plano de los humanos, situado entre Asgard, el mundo de los dioses, y Jotunheim, el hogar de los gigantes (Daly, 2010).

⁴⁵ La batalla de Lindisfarne es conocida por ser el primer (y brutal) ataque vikingo hacia un monasterio británico, de ahí que sea recordada como un gran shock para la historia medieval cristiana (Britannica, 2021). Por tal motivo, cuando Enslaved mencionan a las "hordas blancas" es muy probablemente se refiera a la vestimenta de los monjes que los vikingos asesinaron.

⁴⁶ Cabe recordar que si bien estos dos elementos también pueden encontrarse en Bathory, la banda nunca se identificó como metal vikingo, esto lo hicieron los críticos y académicos luego de que Enslaved acuñara dicho término. Por ello es que los rasgos mencionados se vuelven características del subgénero a partir de Enslaved.

de poner en contexto a los guerreros vikingos. En cambio, en el caso de Enslaved son más las canciones que cuentan historias de las Eddas, que aquellas que narran hazañas vikingas. Tal proporción se explica porque desde que Ivar y Grutle empezaron a tocar juntos, entendieron la mitología de su región como un conocimiento que les era negado por la educación oficial, pero que era parte de su historia (Patterson, 2013). Por eso ellos se dedicaron a leer las Eddas y las utilizaron como fuente de inspiración al escribir sus canciones, las usaron como protesta a un sistema cristiano que les negaba ese “conocimiento”. De ahí que se hayan preocupado por escribir en islándico antiguo (idioma original de las Eddas) tres de las cuatro canciones que contiene su primer disco *Vikingligr Veldi* (1994)⁴⁷.

Ahora bien, la manera en que Enslaved se acercaron a la mitología nórdica hizo que dentro de sus canciones el cristianismo sea relacionado con un falso saber, y con acertijos. Por ejemplo, la canción “A Long Time Ago” del disco *Eld* (1997) contrasta el canto y el saber del norte, con el conocimiento enfermo del sur:

Hymns were sung
In the times when our people still were proud
In the long gone past
A long time ago

Then came the disease
The disease from south
Deception and false knowledge
Infected our minds

Survival of the fittest was forgotten
But still it didn't disappear
Beneath the layers of a thousand years of deception
Burns the ancient northern thoughts

Fight! Don't let your powers disappear

⁴⁷ Me permito aclarar que en esta sección utilicé las traducciones al inglés de las letras de Enslaved que figuran en sus propios *booklets*. Por lo tanto, la distribución de las frases y el uso de mayúsculas o minúsculas que aquí presento, corresponden al material mencionado

Our sunset shall also be our dawn

They burned our temples
They killed our men
We shall take back
What once were ours
(...)

La canción no menciona explícitamente a la religión cristiana, pero el hecho de que nombre al sur y la quema de templos, me lleva a pensar que sí hace referencia al periodo de evangelización que ocurrió en la región nórdica a partir del siglo XII. Asimismo, la canción muestra que para Enslaved los hombres del norte deben pelear y ser fuertes, pero también deben pensar (“Deny not your mind”). En tal sentido, relatar el conocimiento del norte o la mitología nórdica, se convierte en un tipo de victoria y de acceso a un conocimiento antiguo muy propio (Manea, 2016b). De ahí que los músicos hayan decidido escoger mitos de las Eddas que tienen que ver con la fuerza, pero también con el conocimiento. Por ejemplo, “One Eye to Mimir” una de las canciones del disco *Blodhemn* (1998), cuenta la leyenda acerca de la manera en que Odín obtuvo sabiduría: dándole uno de sus ojos a Mimir, espíritu dueño y guardián de la fuente de la sabiduría (Daly, 2010).

Ahora bien, en el capítulo sobre Bathory expuse que la banda presentaba una lectura de la mitología nórdica de lucha del bien contra el mal que se asemejaba al pensamiento cristiano y que no correspondía a la aceptada por los estudiosos de las Eddas⁴⁸. Enslaved sigue la misma lectura que la banda sueca y la lleva al extremo, tal como la segunda ola del *black metal* hizo con el satanismo de los primeros discos de Bathory. En otras palabras, Enslaved no solo coloca a los vikingos como malvados, sino que los hace naturalmente malvados. Dicho origen es narrado en la canción “Jotunblood” (sangre de gigante) del disco *Frost* (1994). La letra se inspira en el mito cosmogónico de Ymir o Ymer, gigante primigenio que fue despedazado por los dioses para crear el mundo (Lindow, 2001). Sin embargo, la

⁴⁸ Más bien, Bathory habría tomado esa interpretación o del guerrero diabólico, o del vikingo de ficción.

adaptación que presenta Enslaved cuenta que otro gigante, creado de agua y veneno, fue el ser primigenio que engendró tanto a los dioses como a los humanos, y que su sangre es la culpable de la maldad que hay dentro de cada persona.

(...)
Streams from Hvergelmes Source⁴⁹
united with nauseating drops of venom
The first, the Father of all families
created by the Two Elements
With himself he breded
our proud ancestors
Our Primitive Force's deep roots
with energy from the cattle's four rivers

(...)
All life has it's origin in a source of
JOTUNBLOOD
Your mind's own evil inner;
JOTUNBLOOD

If one seeks all Midgard's knowledge
If the Wise Woman swings her staff
One can not avoid one's origin
The chaos of the Primitive Force;
JOTUNBLOOD

Como mencioné, los Enslaved conocen bien las Eddas, al punto que incluyen dentro de sus canciones elementos que son nombrados solo una vez en todos los manuscritos, tal como la fuente Hvergelmes. Por lo tanto, cuesta creer que ellos no supieran que el mito de Ymer tiene solo una función cosmogónica, o de orden del universo (Manea, 2016b). No obstante, la banda noruega modifica el mito para contar que la maldad de la sangre del gigante primigenio es un elemento ontológico que se encuentra en dioses y seres humanos. Y es por

⁴⁹ Hvergelmes o Hvergelmir es una fuente hirviente cuyo vapor es venenoso.

dicho elemento que los humanos no pueden resistirse a ser malvados, es su destino. En tal sentido, el cristianismo, entendido como el bien, iría en contra de la naturaleza de los hombres del norte. Por lo tanto, matar y odiar a los cristianos no sería juzgado como un acto malo, sino como parte del destino vikingo; del mismo modo, tampoco sería censurable que los vikingos agredan a otras masculinidades que no posean su mismo origen, ya que la esencia de maldad que llevan en ellos los dispone a dicho tipo de comportamiento.

Aquí quiero proponer que tal interpretación aparece debido a la influencia de la segunda ola del *black metal* sobre el trabajo de Enslaved. Fue esta corriente la que tuvo como uno de sus objetivos expresar maldad en su afán de mostrarse como los verdaderos anticristianos. Es cierto que en una entrevista Ivar mencionó que el satanismo era algo que, tanto a él como a Gretle, no les interesaba (Moynihand y Søderlind, 1998); pero también afirmó que la segunda ola del *black* noruego fue una gran influencia para su banda en todos los demás aspectos (Decibel, 2019). En tal sentido, creo poder decir que el rasgo ontológico de maldad en los vikingos de Enslaved es una característica que surgió desde la ideología que los músicos compartieron con los miembros de la segunda ola del *black metal*. Dicho rasgo vuelve a los vikingos en cuestión aún más metaleros⁵⁰.

Para terminar, me interesa revisar los elementos que refuerzan la idea de que los vikingos de Enslaved son personajes que expresan una masculinidad nacional hegemónica, hecho que entiendo como una masculinidad de protesta chauvinista. El primer elemento que quiero mencionar es el idioma, en tanto la mayoría de las canciones de los cuatro discos en cuestión están escritas en Nynorsk, lengua que se convirtió en sinónimo de “norueganeidad” durante el siglo XIX.

En una entrevista Ivar contó que las letras del disco *Blodhemn* (1998) fueron escritas en Nynorsk (o nuevo noruego), versión del idioma que era utilizado en la parte oeste de

⁵⁰ Esta forma de representar a los vikingos es la que se perpetuó en las bandas de metal vikingo de subgéneros extremos que surgieron luego de Enslaved.

Noruega; mientras que la parte este hablaba otra versión del noruego que es más parecida al danés. En esa entrevista Ivar explicó también que Ivan Allson fue el creador del Nynorsk y que inventó dicha lengua recuperando dialectos antiguos que sobrevivieron hasta su época (Chronicles of Chaos, 1999). En otras palabras, el músico de Enslaved repitió el discurso nacionalista del siglo XIX. Por otro lado, Trym contó en una entrevista reciente que en ambos discos ellos como banda trataron de que los temas fueran “tan noruegos como fuera posible” (Decibel, 2019), afirmación que refuerza la idea nacionalista decimonónica detrás del uso del Nynorsk.

Ambas declaraciones me llevan a inferir varias cosas. Lo primero es que los miembros de Enslaved utilizaron el Nynorsk como un símbolo de la “norueganeidad”, ya que sus declaraciones muestran que mantuvieron el discurso propagado desde el siglo XIX. La afirmación de dicho discurso trae como consecuencia que el uso del Nynorsk en las canciones se pueda entender como una expresión de nacionalismo exclusivo o chauvinismo, es decir, que deja fuera de la “norueganeidad” a toda persona que no hable Nynorsk, como son las migrantes y las Sámi⁵¹. Además, un punto más que llama mi atención es que Enslaved no repare en todas las modificaciones que el idioma en cuestión ha sufrido desde el siglo XIX y que dan cuenta de que su contenido es más contemporáneo que antiguo (Språkrådet.no, 2021). Tal cuestionamiento lo hago pensando en que, si se tomaron el tiempo de investigar cuáles eran las raíces musicales de los grupos que afirmaban tocar música vikinga –mostrando que tenían un afán de autenticidad– pudieron hacer lo mismo con el Nynorsk.

Por otro lado, el hecho de que Enslaved haya usado el Nynorsk con un afán segregacionista, me lleva a pensar que su elección también puede haber estado influenciada por el pensamiento de Varg Vikernes y, en tal sentido, por la segunda ola del *black metal*. Pero, esto es difícil de saber debido a que los músicos de ese tiempo rechazan hablar de temas relacionados a la política (menos Vikernes), así como tampoco reconocen sus expresiones

⁵¹ Y pese a que en el 94 se dio el Acto Sámi.

como políticas⁵². No obstante Sellheim (2019) propone que los miembros de la segunda ola del *black metal* pasaron de la violencia real (como la quema de iglesias) a la violencia velada en sus líricas. De ahí que las canciones presenten a masculinidades bélicas situadas en paisajes noruegos. Sí Sellheim tiene razón, el uso del Nynorsk podría leerse como un discurso de protesta o incluso de odio hacia todo lo que no exprese “norueganeidad” (no extranjeros y tampoco Sámi), uso que acerca la música de Enslaved al discurso de Vikernes.

Ahora bien, existe un segundo elemento que me lleva a afirmar que los vikingos de Enslaved presenta una masculinidad de protesta chauvinista, este es la constante alusión al paisaje nórdico que encuentro en las letras de los discos que aquí analizo. Y es que, como mencioné en la primera sección, durante el siglo XIX la naturaleza rural noruega y la relación cercana que los nacionales tenían con ella, se volvió otro símbolo de “norueganeidad”. No obstante, la naturaleza que figura en las canciones de Enslaved está descrita de una manera que interpreto como influenciada por la segunda ola del *black metal*, en tanto esboza paisajes oscuros, tenebrosos y bélicos, e incluye personajes de la mitología nórdica en ellos. Tal descripción es la que muestran las estrofas de las canciones “Living Life Beneath the Hammer” (1994) y “Black Mountain Plateaus” (1994)

Windswept landscape, desolated mountain
plateaus
The Deepest woods and darkest scrubs
Fjords and mountains are our landmarks in
a life beneath the Hammer

Burned landscape, where it earlier
bloomed
Battle fields for the first
A black empire, eternal winter
Frozen fields, eternal cold
Lightening and thunder commands from
the first
Eternal storms, an evil monsoon
A wall of darkness
The voice is calling, the circle completed
The age of wolves
Hunger and despair

⁵² Recordar la actitud de reflexiva-irreflexividad señalada por Kahn-Harris (2007).

Los personajes mitológicos y bélicos que aparecen son Thor a través de sus símbolos: el martillo y el trueno, así como también Loki, a través de la metáfora de los lobos. En cuanto al escenario, los fjord son un tipo de paisaje que, dentro de la región nórdica, solo se encuentra en Noruega, por lo tanto es un detalle que resalta la nacionalidad del escenario. Asimismo, las montañas desoladas, los campos arrasados o quemados, el invierno eterno, el monzón diabólico o la muralla de maldad son las expresiones que mostrarían la influencia de la segunda ola del *black metal* en Enslaved. Es cierto que en sus letras Bathory también describía paisajes y escenarios bélicos, pero no lo hacía con la intensidad oscura que aparece desde la corriente noruega. Por eso afirmo que dicha descripción corresponde a una influencia más reciente.

A partir de Enslaved empezaron a surgir agrupaciones de distintos países y continentes que se identificaron como bandas de metal vikingo. Todas las bandas de metal extremo que hasta el día de hoy se dedican a este subestilo continúan la narrativa de Enslaved: una descripción oscura de los paisajes, la cuasi anulación de la mujer en el periodo vikingo, y una construcción del vikingo que lo presenta solo como un navegante *berserker* que antagoniza toda masculinidad distinta a la suya. Asimismo, a partir de Enslaved varias bandas de metal vikingo, comenzaron a autoidentificarse como vikingos y a utilizar vestimenta y armas vikingas en algunas de sus portadas; incluso hasta el día hoy algunos grupos europeos cantan en su idioma nacional.

Sin embargo, creo que las bandas que siguen la égida de Enslaved no reparan en la carga semántica que tiene el vikingo de dicha banda, ya que tal personaje se construye inspirado en el vikingo que ya había creado Bathory, es decir con tintes racistas/nacional socialistas y chauvinistas. Asimismo, la banda noruega recoge en su discurso expresiones de una idea de “norueganeidad” que data del siglo XIX, y además la lectura sobre la maldad, la naturaleza y la mitología nórdica propia de la segunda ola del *black metal* noruego. En tal sentido, el guerrero que Enslaved propone es un vikingo que resuena a chauvinismo, en tanto muestra la superioridad de una masculinidad hegemónica nacional que los músicos habrían heredado (por sangre) al haber nacido en el mismo territorio (y por tierra). Además, tal vikingo es una construcción metalera en tanto es un personaje esencialmente malvado –como aspiraban a

ser los “blacker” noruegos–, y que se encuentra rodeado de una naturaleza oscura y hostil, como los escenarios planteados en las canciones de la segunda ola. Dichos rasgos distinguen al vikingo de Enslaved y lo muestra como una masculinidad hegemónica respecto a cualquier otra, incluso a los vikingos de otros países.

Ahora bien, cabe recordar que Enslaved aparece en Noruega justo en la época en que varias de las ideas que formaban parte de la cultura e identidad nacional (como las políticas del estado de bienestar) estaban siendo puestas en tela de juicio. Por lo tanto creo que, por un lado, Enslaved trata de presentar una masculinidad de protesta al estado de bienestar nórdico –en tanto masculinidad pagana–, tal como ya lo había comenzado a hacer la segunda ola del *black metal*, como afirma Mustamo (2020). Pero, por otro lado, Enslaved también construye una figura que refuerza la idea de que la verdadera masculinidad hegemónica noruega es la de los vikingos noruegos y sus descendientes, idea que segrega y coloca en el rol de enemigo a todo tipo de masculinidad que presente rasgos distintos.

Por esto último vuelvo a afirmar que el discurso construido por Enslaved a través de la figura del vikingo y de su interpretación de la mitología nórdica, muestra un nacionalismo oscuro que puedo calificar como chauvinismo, ya que los músicos colocan al vikingo de sus letras y a ellos mismos como los modelos vivientes de una masculinidad nacional que añoran y adoran. Además, dicha masculinidad es excluyente en tanto solo incluye a una raza, la historia de un pueblo y de los hombres de ese pueblo, así como también solo una lengua. En ese sentido, las demás masculinidades (incluida la población originaria Sámi) son enemigas o subordinadas y todo lo femenino casi no existe, no cuenta. Por ello, considero que, así los miembros de la banda no acepten el cariz político de su discurso, conviene sospechar y tomarlo con pinzas para no apoyar el posicionamiento hegemónico de una masculinidad blanca, bélica, excluyente y patriarcal. Es necesario, en tal sentido, empezar a cambiar la actitud de reflexiva-irreflexividad que existe en las escenas y estar un poco más atentxs desde la academia para que discursos como el de Enslaved dejen de pasar desapercibidos.

V. CONCLUSIONES

A partir de 1978 y hasta 1988 el personaje vikingo del metal era representado únicamente como un *berserker* sin un contexto cronológico o territorial, en ese sentido constituía la expresión de una masculinidad hegemónica (patriarcal y bélica) como también lo eran otras figuras de superhéroes, tal como *Conan el Bárbaro*. Sin embargo, en 1988 esta situación cambió cuando Bathory decidió tomar la figura del vikingo que ya existía en el metal para expresar una masculinidad de protesta contra el estado de bienestar sueco. Para lograr dicho propósito la banda sueca reemplazó el imaginario de ficción por referencias limitadas a la mitología nórdica pero, sobre todo, relacionó al *berserker* con un territorio determinado (nórdico) y con una raza. Dichas asociaciones convirtieron al vikingo de Bathory en una masculinidad de protesta que excluye y antagoniza a toda masculinidad que no haya nacido en la región nórdica y que no tenga la misma raza, por ello es que dicha figura se acerca bastante a la masculinidad hegemónica del nacional socialismo alemán.

Enslaved recogió la misma figura del vikingo que apareció en 1978, es decir una que lo restringe solo a su rol de *berserker*, pero en vez de enfatizar la relación entre masculinidad hegemónica y raza, lo hizo con una nacionalidad y con una lengua. Por tal motivo considero que Enslaved muestra un vikingo que puede ser calificado como chauvinista y no como fascista, aunque de todas maneras sigue posicionando una masculinidad blanca como aquella que es mejor que las masculinidades racializadas. Por ello, pienso que Enslaved utilizó la figura del vikingo con el mismo propósito que Bathory: mostrar una masculinidad hegemónica excluyente que antagonice a todas las demás masculinidades que no sean la que los integrantes afirman poseer y que, en ese sentido, exprese una protesta contra toda otra masculinidad, sea esta o no hegemónica.

Tal masculinidad de protesta, que resulta parte de un discurso de odio, no solo ha sido comunicada a través del metal, sino que ha quedado normalizada en la cultura metal y en varias oportunidades ha sido entendida como una expresión de memoria o revaloración cultural, tal como mencionan autores como Walsh (2013), Deeks (2016), Christensen, (2019) o Von Helden (2010a, 2010b, 2017). Sin embargo, por lo mostrado aquí, considero que no

es así y que tomarlo de ese modo resulta peligroso en tanto colaboramos a posicionar un solo tipo de masculinidad blanca como la hegemónica, masculinidad que es imposible de cumplir para muchos hombres. No es mi intención decir que toda representación cultural dentro del metal se relaciona con discursos de odio. Más bien, como he intentado demostrar aquí el problema surge cuando ciertas expresiones culturales o personajes históricos son instrumentalizados para posicionar una masculinidad como la hegemónica, más aún si tal masculinidad solo puede ser alcanzada por personas que provienen de cierto territorio, nación o raza.

Por ello creo que esta tesis resulta un llamado de atención para que lxs fans seamos más conscientes sobre aquellos discurso que escuchamos por diversión, pero que también financiamos y aclamamos. Asimismo, me parece que también resulta un llamado de atención hacia lxs académicxs del metal para reflexionar acerca de por qué son más comunes las investigaciones sobre el *black metal* europeo y su relación con el fascismo (Kingsepp, 2011; Segers, 2012; Spracklen, 2013; Thompson, 2012; Buesnel, 2020a; Buesnel, 2020b, Hedge, 2021), que aquellas que investigan la relación entre el metal vikingo nórdico y ciertos discursos de odio (aquí mencionados). En otras palabras, creo que la academia del metal debería prestarle mayor atención al metal vikingo ya que resulta un subgénero que, en algunas ocasiones, esconde tras sus leyendas y relatos bélicos, discursos de odio tales como los que he intentado mostrar aquí.

Por otro lado, también pienso que la masculinidad presente en los guerreros vikingos que he investigado normaliza una historia sin mujeres en roles activos, ya que reifica la idea de que las tareas relacionadas al cuidado son una cuestión que nos compete a las mujeres por legado. De este modo, la figura del *berserker* del metal vikingo nórdico se convierte en un bastión del conservadurismo que se encuentra presente en las sociedades que en teoría son las más avanzadas en temas de igualdad de género, como las nórdicas. Por ello creo que también, en algún grado, la continuidad de dicha figura contribuye a la gran desigualdad de participación que existe en el metal entre hombres y mujeres, hipótesis que me gustaría investigar en un trabajo futuro y que creo aún no ha sido abordada.

Considero además que esta investigación resulta un primer paso para entender las implicancias que tiene el hecho de que hombres racializados canten y se autodenominen como vikingos del metal, cuando aquí he mostrado que dichas figuras expresan una masculinidad blanca excluyente. También creo que puede ser útil para futuras pesquisas acerca de la influencia que tiene o ha tenido la figura del vikingo –en tanto primer guerrero del metal asociado a un territorio/nacionalidad/raza– sobre las agrupaciones que mezclan la música metal con las culturas de sus poblaciones originarias y describen a su población masculina como guerrera, como pasa en el folk metal peruano.

Asimismo creo que con esta tesis podría abrirse una investigación en torno a la contradicción que existe en el hecho de que los discursos de autenticidad basados en un periodo medieval se comuniquen a través y gracias a tecnologías modernas. Por último, me parece que esta tesis, al resaltar las características que ayudan a construir al vikingo del metal como una masculinidad hegemónica blanca excluyente, puede servir de base para subvertir o deconstruir el metal vikingo, y empezar a pensar en la posibilidad de que exista un metal vikingo no hegemónico o feminista.

BIBLIOGRAFÍA

Andersen, S. (2011). *The Evolution of Nordic Finance* (1ra ed.). Palgrave Macmillan.

Andersson, J. (2009). Nordic Nostalgia and Nordic Light: the Swedish model as Utopia 1930–2007. *Scandinavian Journal of History*, 34(3), 229-245. DOI: 10.1080/03468750903134699

Anti-Defamation League (ADL). (15 de enero de 2022). *Hate on Display™ Hate Symbols Database: Sonnenrad*. <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/sonnenrad>

Bénard-Goutouly, N. (2015). La figure du Viking dans la musique métal. *Nordiques* (29), 87-100.

Boyer, R. (2000). *La vida cotidiana de los vikingos (800-1050)* ((1a ed., traducción al español de María Tabuyo y Agustín López). Medievala.

Brandal, N., Bratberg, Ø. y Thorsen, D. (2013). *The Nordic Model of Social Democracy* (1ra ed.). Palgrave Macmillan.

Britannica.com (10 de noviembre de 2021). *Lindisfarne raid. English history*. <https://www.britannica.com/event/Lindisfarne-Raid>

Buchy, A. (2011). *BATHORY. The root of darkness and evil* (1ra edición francesa). Camion Blanc. Edición de Kindle.

Buesnel, R. (2020a). National Socialist Black Metal: a case study in the longevity of far-right ideologies in heavy metal subcultures. *Patterns of Prejudice* 54(3), 1-16. DOI:10.1080/0031322X.2020.1800987

Buesnel, R. (2020b). National Socialist Black Metal and the Justification for Hate: The Example of Polish band Graveland. Conferencia en *Western Civilisation in the Twenty-First Century*, Adelaide University Department of History, Australia, 20 y 21 de febrero.

Burzum.org. (22 de octubre de 2021). *Into The Lion's Cage Interview with Varg Vikernes "Sounds Of Death" Magazine (#5, 1995), by Stephen O'Malley*. https://www.burzum.org/eng/library/1995_interview_sounds_of_death.shtml

- Christensen, A. (2019). Making Heritage Metal: Faroese Kvæði and Viking Metal. En Ruth Barratt-Peacock, Ruth, Hagen, Ross (Eds.) *Medievalism and Metal Music Studies: Throwing Down the Gauntlet* (1ra ed., pp. 107-119). Emerald Publishing Limited.
- Chronicles of Chaos.com (10 de noviembre de 2021) *A Viking Vengeance, in Blood. Chronicles of Chaos chats with Grutle Kjellson of Enslaved.* <http://www.chroniclesofchaos.com/articles.aspx?id=1-199>
- Cohat, Y. (1992). *The Vikings. Lords of the Seas* (1a ed., traducción al inglés de Ruth Daniel). A Times Mirror Company.
- Connell, R. W. (2002). On hegemonic masculinity and violence: Response to Jefferson and Hall. *Theoretical Criminology*, 6(1), 89–99.
- Connell, R. W. (2005a). *Masculinities* (2nd edition). University of California Press.
- Connell, R. W. y Messerschmidt, James W. (2005b). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, (19), 829-259.
- Corson, D. (1995). Norway's "Sami Language Act": Emancipatory implications for the world's aboriginal peoples. *Language in Society*, 24, 493-514.
- Danielsen, R. y otros. (1998). *Norway: A History from the Vikings to Our Own Times* (1ra ed., traducción de Michael Drake). Scandinavian University Press.
- Daly, K. (2010). *Norse Mythology A to Z* (3ra ed.). Chelsea House.
- Decibelmagazine.com (10 de septiembre de 2020). *Long, Cold Winter: The Making of Enslaved's 'Frost'*. <https://www.decibelmagazine.com/2019/01/29/long-cold-winter-the-making-of-enslaveds-frost/>
- Deeks, M. (2016). National Identity in Northern and Eastern European Heavy Metal. [Tesis de Doctorado]. Universidad de Leeds.
- Diccionario de la Academia Noruega. (21 de octubre de 2021). *Orkorei*. <https://naob.no/ordbok/oskorei>
- Duranti, F. (2015). The Constitutional Reform on State-Church Relationships. En Ferrari, Giuseppe Franco (Ed.) *Two Centuries of Norwegian Constitution: Between Tradition and Innovation* (1ra ed.). Eleven International Publishing.
- Edmondson, J. (ed.). (2013). *Music in American Life: An Encyclopedia of the Songs, Styles, Stars, and Stories that Shaped Our Culture. Vol 1*. Greenwood.

- Eitrheim, Ø., Klovland, J., y Øksendal, L. (2017). *A Monetary History of Norway 1816-2016*. Cambridge University Press.
- Enciclopedia Metallum. (2020-2021). *The Metal Archives* <https://www.metal-archives.com>
- Eriksen, T. (1993) Being Norwegian in a Shrinking world. Reflexions on Norwegian Identity. En Anne Cohen Kiel (Ed.) *Continuity and Change: Aspects of Contemporary Norway*, (1a ed., pp. 11-37). Oxford University Press.
- Fridh, S. (2011). Lord Satan's Secret Rites and Satanism as Self-Therapy: The Creation of a Masculinity Gender Identity within Black Metal. En McKinnon, Colin, Scott, Niall y Sollee, Kristen (Eds.). *Can I play with madness? Metal, dissonance, madness and alienation* (1a ed., pp. 177-184). Inter-Disciplinary Press.
- Garborg, A. (1916). The Language and Main Ideas of Arne Garborg's Work. *Publications of the Society for the Advancement of Scandinavian Study*, 3(2), 134-199.
- Goodrick-Clarke N. (2002) *Black Sun. Aryan Cults, Esoteric Nazism and the Politics of Identity*. New York University Press.
- Gräslund, A. (1996). Some aspects of the Christianization of Central Sweden. Juha Pentikäinen (Ed.). *Shamanism and Northern Ecology* (1ra ed.). De Gruyter, 117-124.
- Gullestad, M. (2006). Blind slaves of our prejudices: Debating 'culture' and 'race' in Norway. *Ethnos: Journal of Anthropology*, 69(2), 177-203. DOI: 10.1080/0014184042000212858
- Gustafson, G. (1990). Sweden: A folk Church under political influence. *Studia Theologica – Nordic Journal of Theology*, 44(1), 3-16. DOI: 10.1080/00393389008600082
- Hagen, R. (2012). Music, Style, Ideology and Mithology in Norwegian Black Metal. En Jeremy Wallach, Harris M. Berger y Paul D. Greene (Eds.) *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music around the World*, (1a ed., pp. 179-199). Duke University Press.
- Hedge, B. (2021). Burzum shirts, paramilitarism and National Socialist Black Metal in the twenty-first century. *Metal Music Studies*, 7(1), 27-42. https://doi.org/10.1386/mms_00030_1
- Heesch, F. (2010). Metal for Nordic Men: Amon Amarth's Representations of Vikings. En Nial Scott, e Imke Von Helden. (Eds.) *The Metal Void: First Gatherings*. (1a ed., pp. 71-80). Inter-Disciplinary Press.

- Hjelm, T., Bogdan, H., Dyrendal, A. y Petersen, J. A. (2009). Nordic Satanism and Satanism Scares: The Dark Side of the Secular Welfare State. *Social Compass*, 56(4), 515-529.
- Hilson, M. (2008). *The Nordic model: Scandinavia since 1945* (1ra ed.). Reaktion Books.
- Hofmann, A. (2020). Viking, Pagan or Folk? Distinguishing Possibilities for Metal Sub-Genres. *Bašćinski glasi*, 15(1), 73-91.
- Hountondji, P. (1994) Introduction: Démarginaliser. Hountondji, Paulin (ed.). *Les Savoirs endogènes: pistes pour une recherche* (1ra ed.). Editions du Codesria.
- Introvigne, M. (2010). *Satanism: a social history* (1ra ed.). Brill.
- Jochens, J. (1995). *Women in Old Norse society*. Cornell University Press.
- Kent, N. (2018). *The Sámi Peoples of the North. A social and Cultural History* (1ra ed.). Hurst & Company.
- Khan-Harris, K. (2004). The Failure of Youth Culture. Reflexivity, music and politics in the black metal scene. *European Journal of Cultural Studies*, 7(1), 95-111.
- Khan-Harris, K. (2007). *Extreme metal. Music and Culture on the Edge*. Berg.
- Kingsepp, E. (2011). Nazi Symbolism in Black Metal/National Socialist Black Metal. Conferencia en *Youth (Sub)cultures in Changing Societies*, Centre for Lifestyles Studies, Institute for International and Social Studies, Tallinn University, Estonia, 2 al 4 de febrero. Recuperado de <http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-68780>
- Lindow, J. (2001). *Norse Mythology: A Guide to the Gods, Heroes, Rituals, and Beliefs*. (1a ed.). Oxford University Press.
- Lofthus, E. (1998). *Immigrants in Norway. A Summary of Findings*. Statistics Norway.
- Manea, I. (2016a). Norse Myth and Identity in Swedish Viking Metal: Imagining Heritage and a Leisure Community. *Sociology and Anthropology*, 4(2), 82-91. DOI:10.13189/sa.2016.040205
- Manea, I. (2016b). *Valhalla Rising: The Construction of Cultural Identity Through North Myth in Scandinavian and German Pagan Metal* [Tesis de Doctorado]. Universidad de Bucarest.
- Mankayi, N. (2008). Masculinity, Sexuality and The Body of Male Soldiers. *PINS, Psychology in Society*, 36, 24-44.
- Mankayi, N. (2010). Male Soldiers' Constructions of Masculinity, Sexuality and Sexual Violence. *Journal of Psychology in Africa*, 20(4), 591–600.

- Meyer, S. e Yri, K. (2020). *The Oxford Handbook of Music and Medievalism*. Oxford university Press. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780190658441.001.0001
- Millar, K. M. y Tidy, J. (2017). Combat as a moving target: masculinities, the heroic soldier myth and normative martial violence. *Critical Military Studies*, 3(2), 142-160.
- Mörner, N.-A. y Lind, B.G. (2018) New Find of Six-Spoke Sun Wheels from the Bronze Age in Scandinavia. *International Journal of Astronomy and Astrophysics*, (8), 299-305. DOI: <https://doi.org/10.4236/ijaa.2018.84021>
- Mosse, G. (1996). *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity* (1ra ed.). Oxford University Press.
- Moynihan, M. y Søderlind, D. (1998). *Lord of Chaos: Satanic Metal the Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (1ra ed.). Feral House.
- Mustamo, A. (2020). The Crisis of the Welfare State and the Politics of the Past in Black Metal and Folk Metal Subcultures. *YOUNG*, 28(1), 69-84.
- Nelson, R. (2017). Economics and Religion, What Is the Relationship? -- A Case Study of Nordic Social Democracy. Leeson, Robert (Ed.). *Hayek: A Collaborative Biography. Part IX: The Divine Right of the 'Free' Market* (1ra ed.). Springer, 285-304.
- O'Donoghue, H. (2007). *From Asgard to Valhalla. The Remarkable History of the Norse Myths*. (1a ed.). I. B. Tauris.
- Patterson, D. (2013). *Black Metal. Evolution of the Cult* (1ra ed.). Feral House.
- Perez, J. (1991). La economía mundial en los años ochenta y política económica de los noventa. *EKONOMIAZ. Revista vasca de Economía*, 20(02), 200-217.
- Taylor. L. (2008). *Nordic Nationalisms: Black Metal Takes Norway's Everyday Racisms to the "Extreme"*. Paper presentado en "Heavy Fundametalisms: Music, Metal, and Politics", Salzburgo, Austria, Nov. 3-5.
- Richards, J. (1999) From Christianity to paganism: The new middle ages and the values of 'medieval' masculinity. *Cultural Values*, 3(2), 213-234. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/14797589909367162>
- Sage, V. (2009). Encountering the Wilderness, Encountering the Mist: Nature, Romanticism, and Contemporary Paganism. *Anthropology of Consciousness*, 20(1), 27-52. DOI: 10.1111/j.1556-3537.2009.01009.x

- Sellheim, N. (2019). 'The rage of the Northmen': Extreme metal and North-motivated violence. *Polar Record. A Journal of Arctic and Antarctic Research*, 54(5-6), 339-348.
- Sergers, G. (2012). *A Blaze in the Northern Sky: Black metal as an expression of extremist politics in modern day Europe* (tesis de maestría). Tilburg University.
- Språkrådet.no (10 de noviembre de 2020). *Norwegian: Bokmål vs. Nynorsk*. <https://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Om-oss/English-and-other-languages/English/norwegian-bokmal-vs.-nynorsk/>
- Soldal, H. (6 de octubre de 2003). Norway ends 90 years of film bans. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2003/oct/06/filmcensorship.news>
- Spracklen, K. (2010). True Aryan Black Metal: The Meaning of Leisure, m Belonging and the Construction of Whiteness in Black Metal Music. En Scott, N. y Von Helden I. (Eds.), *The Metal Void: First Gatherings* (1ra ed., pp. 81-94). Inter-Disciplinary Press.
- Spracklen, K. (2013). Nazi Punks Folk Off: Leisure, Nationalism, Cultural Identity and the Consumption of Metal and Folk Music. *Leisure Studies*, 32(4). 415 - 425. DOI: <https://doi.org/10.1080/02614367.2012.674152>
- Spracklen, K. (2015a). "To Holmgard. . . and Beyond": Folk Metal Fantasies and Hegemonic White Masculinities. *Metal Music Studies*, 1(3). 354 - 377. DOI: https://doi.org/10.1386/mms.1.3.359_1
- Spracklen, K. (2015b). 'Yours is the earth and everything that's in it': myths and narratives of britishness in the construction and consumption of Iron Maiden. Conferencia en *Modern heavy metal: Markets, Practices and Cultures*, Aalto University, Helsinki, 8 al 12 de junio.
- Spracklen, K. (2020). *Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nation* (1a ed.). Emerald Publishing Limited. Edición de Kindle.
- Straw, W. (1984). Characterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal. *Canadian University Music Review*, 5(5):104-122. DOI:10.7202/1013933ar
- Thompson, C. (2012). *Sons of Northern Darkness': Reflections of National Identity in Norway through Black Metal* (tesis de maestría). Malmö University.
- Trafford, S. Pluskowski, A. (2007). Antichrist Superstars: The Vikings in hard rock and heavy metal. En David W. Marshall (Ed.) *Mass Market Medieval: essays on the Middle Ages in popular culture* (1ra ed., pp. 57-73). McFarland, Jefferson. ISBN 9780786429226
- Vikernes, V. (1996) Vargsmål [traducción al español de Raúl Goya Álvarez]. Sin editorial.

- Von Helden, I. (2010a). Scandinavian Metal Attack: The Power of Northern Europe in Extreme Metal. En Hill, Rosemary y Spracklen, Karl. (Eds.) *Heavy Fundamentalisms: Music, Metal and Politics*. (1a ed., pp. 33-41). Inter-Disciplinary Press.
- Von Helden, I. (2010b). Barbarians and Literature – Viking Metal and its Links to Old Norse Mythology. En Scott, N. y Von Helden I. (Eds.), *The Metal Void: First Gatherings* (1ra ed., pp. 257-264). Inter-Disciplinary Press.
- Von Helden, I. (2017). *Norwegian Native Art: Cultural Identity in Norwegian Metal Music* (1ra ed.). Lit Verlag.
- Walser, R. (1993). *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal*. (1a ed.). Wesleyan University Press.
- Walsh, A. (2013). “A great heathen fist from the North” *Vikings, Norse Mythology, and Medievalism in Nordic Extreme Metal Music* [tesis de Magister] Universitetet I Oslo.
- Weinstein, D. (2000). *Heavy Metal Music and Its Culture* (2a ed.). Da Capo Press.
- Weinstein, D. (2009). The Empowering Masculinity of British Heavy Metal. En Bayern, Gerd (Ed.) *Heavy Metal Music in Britain* (1r ed., pp. 17-32). Ashgate Publishing.
- Weinstein, D. (2014). Pagan metal. En Weston, Donna y Bennett, Andy (Eds.) *Pop Pagans. Paganism and Popular Music*. Routledge.
- Wilson, D. y Klindt-Jensen, O. (1966). *Viking Art*. Cornell University Press.

Discografía:

- Bathory. (1984). *Bathory* [LP]. Black Mark Production.
- Bathory. (1988). *Blood Fire Death* [LP]. Under One Flag.
- Bathory. (1990). *Hammerheart* [LP]. Noise Records.
- Bathory. (1991). *Twilight of the Gods* [LP]. Black Mark Production.
- Enslaved. (1994). *Vikingligr Veldi* [CD]. Deathlike Silence Productions.
- Enslaved. (1994). *Frost* [CD]. Osmose Productions.
- Enslaved. (1997). *Eld* [CD]. Osmose Productions.
- Enslaved. (1998). *Blodhemn* [CD]. Osmose Productions.

ANEXO 1

Lista de canciones encontradas con presencia de guerreros por subgénero y tipo de guerrero

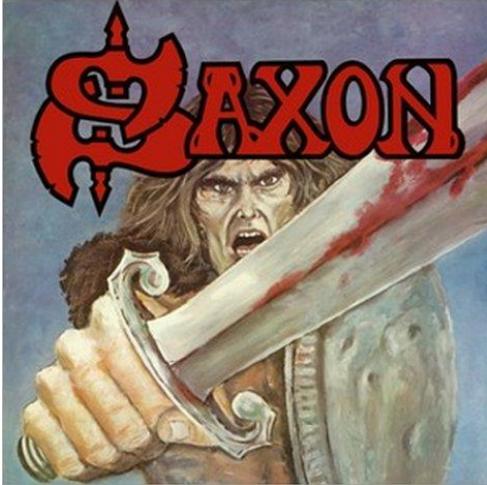
Guerrero heroico (del pasado o personajes fantásticos)	Heavy metal	Thrash metal	Death metal	Black metal
	White Heat, Red Hot - Judas Priest (UK, 1978)	Metal Storm / Face the Slayer - Slayer (USA, 1983)	Kill Team - Sadus (UK, 1987)	Circle of the Tyrants - Celtic Frost (Suiza, 1985)
	Son of the Northern Light - Heavy Load (Suecia, 1978)	Road Warrior - Dark Angel (USA, 1983)		Equimanthorn - Bathory (Suecia, 1987)
	Invasion - Iron Maiden (UK, 1979)	The Four Horsemen - Metallica (USA, 1983)		
	Neon Knights - Black Sabbath (UK, 1980)	Destructor - Exciter (Canadá, 1984)		
	The Nightcomers - Holocaust (UK, 1981)	Swords of Darkness - Exciter (Canadá, 1984)		
	Manowar - Manowar (USA, 1982)	Deathrider - Anthrax (USA, 1984)		
	For the Future - Raven (UK, 1982)	The Eternal War - Artillery (Dinamarca, 1985)		
	Power and the Glory - Saxon (UK, 1983)	Destroy - Hrax (USA, 1985)		
	Warrior - Saxon (UK, 1983)	Gladiator - Nasty Savage (USA, 1985)		
	Crusader - Saxon (UK, 1983)	Warrior of Death - Sacrifice (Canadá, 1985)		
	Hunt You Down - Satan (UK, 1983)	United by Hatred - Destruction (Alemania, 1986)		
	Blades of Steel - Satan (UK, 1983)	Legions of Destruction - Angel Dust (Alemania, 1986)		
	Singing Swords - Heavy Load (Suecia, 1983)	Choose Your Weapon - Exodus (USA, 1987)		
	Gloves of Metal - Manowar (USA, 1983)	The Duell - Angel Dust (Alemania, 1988)		
	Gates of Valhalla - Manowar (USA, 1983)	Ghosts of War - Slayer (USA, 1988)		
	March for Revenge - Manowar (USA, 1983)	Dying Victims - Kreator (Alemania, 1985)		
	Blood of My Enemies - Manowar (USA, 1984)	Command of the Blade - Kreator (Alemania, 1986)		
	Kill with Power - Manowar (USA, 1984)			
	2 Minutes to Midnight - Iron Maiden (UK, 1984)			
	Aces High - Iron Maiden (UK, 1984)			
	The Duellists - Iron Maiden (UK, 1984)			
	Free for All - Tyrant (Alemania, 1984)			
	Vikings - Blitzkrieg (UK, 1985)			
	Ride of the Chariots - Thor (Canadá, 1985)			
	Holy War - Manowar (USA, 1985)			
	In for the Kill - Black Sabbath (UK, 1986)			
	Glory Ride - Black Sabbath (UK, 1987)			
	Ancient Warrior - Black Sabbath (UK, 1987)			
	On the wings of the Eagle - Raven (UK, 1987)			
	Who Dies Wins - Satan (UK, 1987)			
	Thunderlord - Raven (UK, 1988)			

	Heavy metal	Thrash metal	Death metal	Black metal
Guerrero militar	Military Matters - Thor (Canadá, 1977)	Metal Militia - Metallica (USA, 1983)	Ordered to Kill - At War (USA, 1986)	
	Invader - Judas Priest (UK, 1978)	Fight Fire with Fire - Metallica (USA, 1984)	Mortally Wounded - At War (USA, 1986)	
	Saints in Hell - Judas Priest (UK, 1978)	Soldiers of Metal - Anthrax (USA, 1984)	Eat Lead - At War (USA, 1986)	
	Backs to the wall - Saxon (UK, 1979)	Death from Above - Anthrax (USA, 1984)	On They Slay - R.A.V.A.G.E. (USA, 1987)	
	Militia Guard - Saxon (UK, 1979)	Anthrax - Anthrax (USA, 1984)	Fight or Die - Sadius (USA, 1988)	
	Bomber - Motorhead (UK, 1979)	Armed and Dangerous - Anthrax (USA, 1985)	In the Battle There Is No Law - Bolt Thrower (UK, 1988)	
	Machine Gun - Saxon (UK, 1980)	Gung-Ho - Anthrax (USA, 1985)	Concession of Pain - Bolt Thrower (UK, 1988)	
	Rapid Fire (Judas Priest, 1980)	Disposable Heroes - Metallica (USA, 1986)	Attack in the Aftermath - Bolt Thrower (UK, 1988)	
	Name, Rank and Serial Number - Fist (UK, 1980)	Blitzkrieg Air Attack - Hixax (USA, 1985)	Psychological Warfare - Bolt Thrower (UK, 1988)	
	Heavy Artillery - Tank (UK, 1982)	No Tomorrow (Dark Angel, 1985)	Conscientious Objector - At War (USA, 1988)	
	Power of the Hunter - Tank (UK, 1982)	Metal Command - Exodus (USA, 1985)	Covert Sins - At War (USA, 1988)	
	Nobody's Hero - Raven (UK, 1982)	Fighter's Return - Angel Dust (Alemania, 1986)		
	Tyrant of the Airways - Raven (UK, 1982)	I Am the Law - Anthrax (USA, 1987)		
	Shell Shock - Manowar (USA, 1982)	Mr. Inferno - Angel Dust (Alemania, 1987)		
	The Weapon - Rush (Canadá, 1982)	Military Service - Holy Moses (Alemania, 1987)		
	Die by the Sword - Slayer (USA, 1983)	Terror Squad - Artillery (Dinamarca, 1987)		
	Fight till Death - Slayer (USA, 1983)	Persecution Mania - Sodom (Alemania, 1987)		
	The Final Command - Slayer (USA, 1983)	Into the Dark Past (Chapter II) - Angel Dust (Alemania, 1988)		
	(If We Go) We Go Down Fighting - Tank (UK, 1983)	Enemy Lines - Exciter (Canadá, 1988)		
	Echoes of a Distant Battle - Tank (UK, 1983)			
	War III - Exciter (Canada, 1983)			
	Run Silent, Run Deep - Raven (UK, 1983)			
	Young Blood - Raven (UK, 1983)			
	Die with Your Boots On - Iron Maiden (UK, 1983)			
	The Trooper - Iron Maiden (UK, 1983)			
	Marching Off to War - Motorhead (UK, 1983)			
	Honour and Blood - Tank (UK, 1984)			
	The War drags Ever On - Tank (UK, 1984)			
	When All Hell Freezes Over - Tank (UK, 1984)			
	Marching to Die - Running Wild (Alemania, 1985)			
	Heavy Metal Soldiers - Iron Angel (Alemania, 1985)			
	Armageddon - Blitzkrieg (UK, 1985)			
	Fight to the Last - Grim Reaper (UK, 1985)			
	Broken Heroes - Saxon (UK, 1985)			
	Warhammer - Thor (Canadá, 1986)			
	Sons of Nippon - Tank (UK, 1987)			
	Hard as Iron - Judas Priest (UK, 1988)			
	Mandatory Suicide - Slayer (USA, 1988)			
	Die for Allah - Raven (UK, 1988)			

	Heavy metal	Thrash metal	Death metal	Black metal
Guerrero diabólico	Black Demon - Running Wild (Alemania, 1984) Soldiers of Hell - Running Wild (Alemania, 1984) The Metallian - Iron Angel (Alemania, 1985) Legions of Evil - Iron Angel (Alemania, 1985) Creatures of Destruction - Iron Angel (Alemania, 1986) Long Ride from Hell - Canada (Thor, 1986) Creatures of Destruction - Iron Angel (Alemania, 1986)	Evil has no Boundaries - Slayer (USA, 1983) Show No Mercy - Slayer (USA, 1983) Overkill - Overkill (USA, 1983) Blood and Iron (Overkill, 1983) The Beast Within (Overkill, 1983) Devil's Attack - Sodom (Alemania, 1983) Total Disaster - Destruction (Alemania, 1984) Devil's Soldiers - Destruction (Alemania, 1984) War is Hell - Exciter (Canada, 1984) Bestial Invasion - Destruction (Alemania, 1985) Black Death - Destruction (Alemania, 1985) Falling from the Sky - Dark Angel (USA, 1985) Merciless Death - Dark Angel (USA, 1985) Kill at Command - Overkill (USA, 1985) Outbreak of Evil - Sodom (Alemania, 1985) Burnt Offerings - Testament (USA, 1987)	Evil Warriors - Possessed (USA, 1984)	Dark Warriors - Hellhammer (Suiza, 1983) Armageddon - Bathory (Suecia, 1984) At War with Satan - Venom (UK, 1984)

ANEXO 2

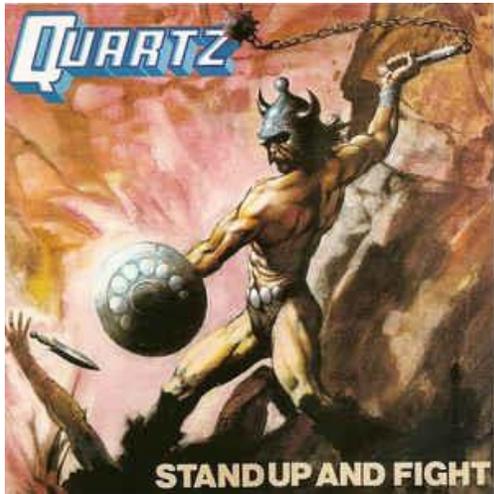
Compilación de las portadas que, dentro de la lista de las 65 producciones musicales revisadas, presentan un guerrero heroico o del pasado.



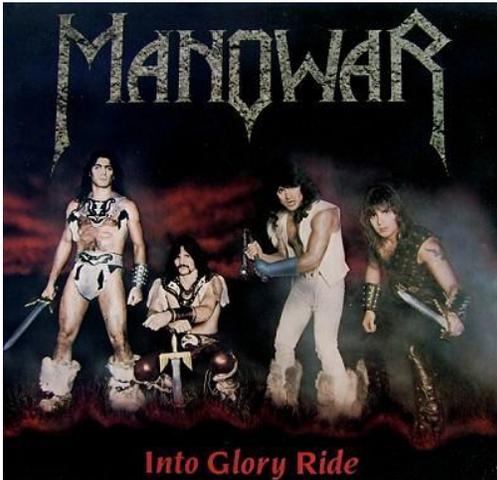
Saxon (1979) – Saxon



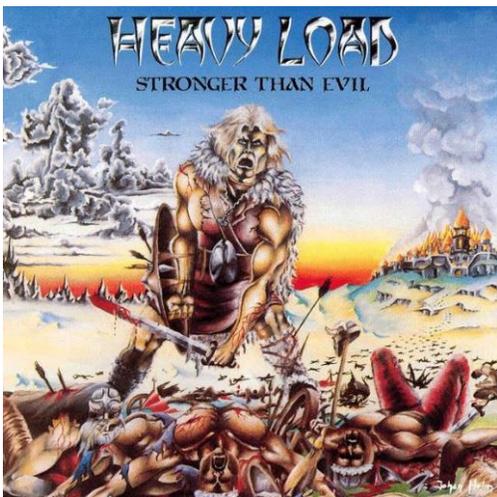
Death or Glory (1980) – Heavy Load



Stand Up and Fight (1980) – Quartz



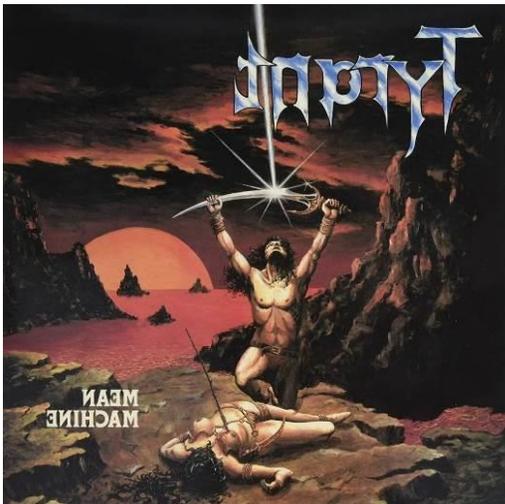
Into Glory Ride (1982) – Manowar



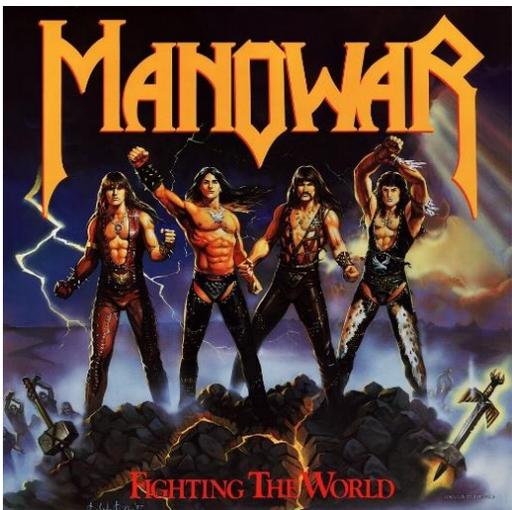
Stronger than Evil (1983) – Heavy Load



Hail to England (1984) – Manowar



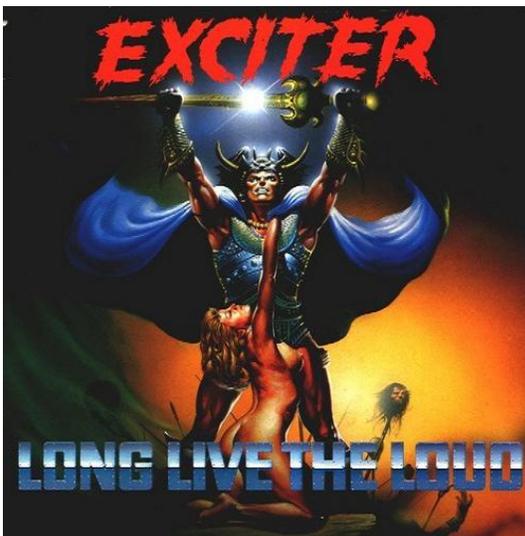
Mean Machine (1984) – Tyrant



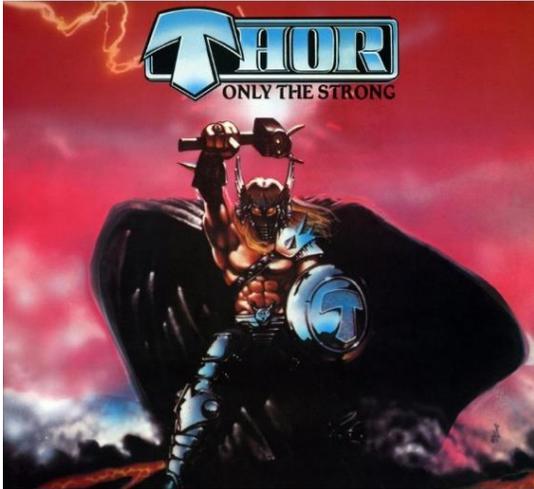
Fighting The World (1985) – Manowar



Hellish Crossfire (1985) – Iron Angel



Long Live the Loud (1985) – Exciter



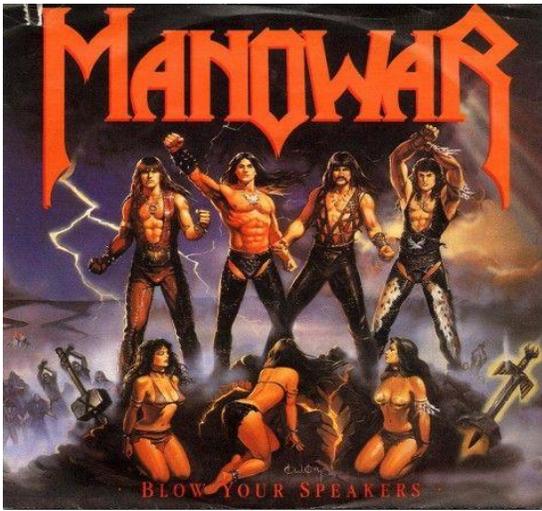
Only the Strong (1985) – Thor



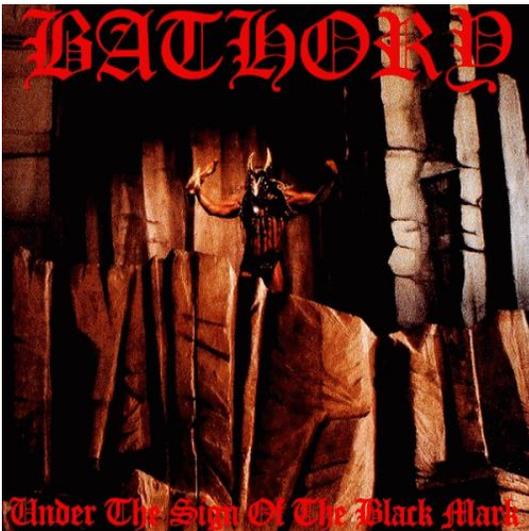
Endless Pain (1985) – Kreator



Into the Dark Past (1986) – Angel Dust



Blow the Speakers (1987) – Manowar



Under the Sign of the Black Mark
(1987) – Bathory