

# Trans

REVISTA TRANSCULTURAL DE MÚSICA  
TRANSCULTURAL MUSIC REVIEW

ISSN: 1697-0101

[www.sibetrans.com/trans](http://www.sibetrans.com/trans)

SIBE Sociedad de  
Etnomusicología

TRANS 26 (2022)

DOSSIER: AL SON DE LA MAREA FEMINISTA

## Dover: feminismo e *indie* en la música popular española

Sara Arenillas Meléndez (Universidad de La Laguna)

### Resumen

Liderada por Amparo y Cristina Llanos, Dover ha sido una de las formaciones españolas de rock alternativo que obtuvo mayor relevancia en los años noventa. Las hermanas Llanos compaginaban la voz y las guitarras con la composición y la dirección de la banda y, por ello, es uno de los escasos ejemplos de grupos de rock mixto dentro del *mainstream* en el que los roles principales están desempeñados por mujeres. Este artículo reflexiona, teniendo como hilo conductor el examen de la recepción del grupo por la prensa musical entre los años 1996 y 1998, sobre los sesgos y los problemas relacionados con el género a los que las hermanas Llanos tuvieron que hacer frente en sus inicios. Cuestiones como la búsqueda de una homosocialidad "femenina" o estrategias como la masculinización pudieron ser determinantes para que el grupo obtuviera legitimidad en el panorama del rock español de finales de los noventa.

### Palabras clave

Rock alternativo, *indie*, prensa musical, Dover, feminismo.

**Fecha de recepción:** septiembre 2021

**Fecha de aceptación:** julio 2022

**Fecha de publicación:** diciembre 2022

### Abstract

Led by Amparo and Cristina Llanos, Dover has been one of the most important Spanish alternative rock bands of the nineties. Llanos' sisters were in charge of the vocals and guitars, as well as the composition and the control of the band. For this reason, Dover is one of the few examples of a gender mixed rock band in which the main roles are performed by women. This article reflects, taking as a common thread the review of the coverage of the group made by the music press between 1996 and 1998, on the biases and problems related to gender that Llanos' sisters had to face. Thus, issues such as the look for a "female" homosociality or strategies such as masculinization were crucial for the band to achieve legitimacy within nineties' Spanish rock scenes.

### Keywords

Alternative rock, *indie*, music press, Dover, feminism.

**Received:** September 2021

**Acceptance Date:** July 2022

**Release Date:** December 2022

## Dover: feminismo e *indie* en la música popular española

Sara Arenillas Meléndez (Universidad de La Laguna)

---

### Introducción

Dover ha sido uno de los grupos de mayor éxito dentro de las escenas de rock en España durante la segunda mitad de los años noventa. La banda se enmarca en la segunda etapa del *indie* nacional, que se caracterizaba por el paso del *noise* pop a una diversificación de tendencias que incluían géneros como el grunge, el post-rock o el tonti-pop (Barrera-Ramírez 2017; Val y Fouce 2016; Fellone 2018). Como señala Asier Leoz, el éxito del primer disco de Dover *Devil came to me* (1997) supuso un punto de inflexión para el desarrollo de la escena alternativa a nivel nacional (2015: 338–41).

En términos de género, Dover es uno de los escasos ejemplos de grupos de rock de éxito en los que, habiendo hombres y mujeres en su plantilla, son éstas las que ocupan los roles principales. Por otra parte, autores como Kembrew McLeod (2002) han señalado la importancia de la crítica musical en los procesos de legitimación dentro del rock, así como los esquemas patriarcales que los condicionan. El principal objetivo de este trabajo es examinar cómo fue la recepción de Dover por parte de la prensa musical especializada entre 1996 y 1998 —momento en que se dispara el número de ventas y la banda pasa a formar parte del *mainstream*— atendiendo a los sesgos de género. Las fuentes que se han utilizado han sido críticas, reseñas y reportajes sobre Dover publicadas entre los años 1996 y 1998 e incluidas en los magazines *Popular 1*, *Ruta 66* y *Mundo Sonoro*. Además, se han consultado documentos procedentes de la revista *Rockdelux*, aunque la revisión se ha centrado en las cabeceras anteriormente mencionadas por motivos de extensión, existiendo un estudio exhaustivo sobre esta publicación realizado por Asier Leoz (2015) al que se remite.

*Popular 1* inicia su andadura en 1973 orientándose mayormente al pop, un enfoque que evoluciona hacia el rock y metal en la década de los ochenta. Por su parte, *Mundo Sonoro* comienza a publicarse en 1994 y es la principal referencia para las escenas del *indie* junto al magazine *Rockdelux*. Por último, *Ruta 66* nace en los ochenta y sigue una línea más canónica en las estrategias de construcción de la autenticidad del rock, dando especial importancia a las propuestas procedentes del *underground*. La diversidad de enfoques editoriales ha sido el motivo por el cual se han elegido estas revistas para llevar a cabo este breve estudio de caso.

En total, se han recopilado aproximadamente una treintena de documentos relacionados con Dover —entre los que se encuentran anuncios, reportajes, entrevistas, y una decena de reseñas de los dos primeros discos de la banda y de actuaciones en eventos como el Festimad—. A partir del análisis de estas informaciones se plantean cuestiones relacionadas con la incorporación de mujeres al rock —por ejemplo, si es posible que estas emulen de forma óptima elementos como la homosocialidad— y acerca de la eficacia de Dover a la hora de insertarse dentro del contexto del *indie* nacional.

La metodología utilizada para este artículo es interdisciplinar y se ha basado en trabajos procedentes tanto del campo de las músicas populares urbanas, como de los estudios culturales y de género. Para el análisis concreto de la prensa musical se ha tomado por referencia autores como Helen Davies (2001), Kembrew McLeod (2002) y Anna Feigenbaum (2005). Igualmente, se han tenido en cuenta publicaciones sobre el *indie*, el canon o la *performance*, como las de Mary Ann Clawson (1999b, 1999a), Lucy Green (1997), David Hesmondhalgh (1999), Allan F. Moore (2002),

Matthew Bannister (2006b, 2006a), Marion Leonard (2007) o Carys Wyn Jones (2008). Por último, para contextualizar a Dover dentro de las escenas del *indie* en España, se ha acudido a estudios como los de Fernán del Val y Héctor Fouce (2016), Fernando Barrera-Ramírez (2017), Ugo Fellone (2018) o Asier Leoz (2015) realizados desde la academia, y los de Pablo Gil (1998) y Nando Cruz (2014) que parten de una perspectiva más cercana al periodismo de divulgación.

### Dover, las mujeres y el *indie*

Dover se forma en Madrid en el año 1992, consiguiendo una carrera destacada dentro del panorama musical español hasta la década de 2010. En 1995 publican su primer trabajo *Sister* con el sello independiente Everlasting-Caroline. Su siguiente álbum *Devil came to me* (1997) —editado por Subterfuge, la compañía referente del *indie* español— obtuvo un alto número de ventas entre el público y la canción homónima se incluyó en la campaña televisiva del refresco Radical<sup>1</sup>. Estas circunstancias provocaron que Dover fueran distinguidos como grupo revelación y participaran en varias ediciones de Festimad, llegando a ser cabezas de cartel en 1998 (Leoz 2015: 338–41).

En su anotado estudio sobre la publicación *Rockdelux*, Asier Leoz recoge varias noticias donde se aprecia cómo el sonido de Dover —cercano al grunge— levantó suspicacias por parte de los críticos de esta editorial por el giro estilístico hacia el rock duro que supuso (Leoz 2015: 338–339). Algunos ejemplos de ello son la reseña de Nando Cruz titulada “El diablo se comió al indie” (1998) o las palabras de Ramón Llubiá señalando que *Devil came to me* era un disco “más peleón que el calimocho” (1997).

Después del éxito de *Devil came to me*, la banda continua editando trabajos como *Late at Night* (1999), *I Was Dead for 7 Weeks in the City of Angels* (2001) o *The Flame* (2003). En este período, Dover tenía como principales referencias el grunge y el rock alternativo extranjero —especialmente el procedente de Estados Unidos—, además del pop de los sesenta. La formación cantaba en inglés, una característica recurrente del *indie* español de la época debida a su acusada anglofilia (Leoz 2015: 413–30; Barrera-Ramírez 2017). Musicalmente, Dover combinaba partes vocales melódicas con unas guitarras potentes que empleaban recursos del rock duro como los *power chords*. Armónicamente, el grupo respondía en esta primera etapa a estrategias de subversión modal propias del rock alternativo de los noventa (McDonald 2000; Arenillas Meléndez y Vegas Fernández 2020).

En 2006, Dover publicó *Follow the City Lights*, un trabajo que supuso un giro estilístico hacia el pop y la electrónica, facturando un producto que se alejaba de la agresividad del rock y que se abría a nuevos sonidos orientados a la pista de baile. Parte de la audiencia mostró cierto rechazo a este cambio, lo que su guitarrista Amparo Llanos considera que tenía un cierto sesgo de género (Amparo Llanos en: “LA RESISTENCIA - Entrevista a Amparo Llanos” 2019). Dover continuó editando discos como *I Ka Kené* (2010) —con electrónica e influencias africanas— y en 2013 realizaron una gira de conmemoración del lanzamiento de *Devil came to me*. Su último trabajo, *Complications*, fue publicado en 2015, tras el cual anunciaron su separación.

Como se ha apuntado, una de las particularidades de Dover que lo convierte en un caso especialmente adecuado para visibilizar cuestiones de género es la configuración de su plantilla. El núcleo estable del grupo estaba formado por las hermanas Cristina y Amparo Llanos: ambas realizaban la composición y las partes de guitarra y voz —Amparo hacía las veces de guitarra solista,

<sup>1</sup> Puede consultarse el anuncio en: Dover [1997]. “Radical - Dover ‘Devil Came to Me.’” YouTube. [https://youtu.be/J25ZU6UP\\_Zw](https://youtu.be/J25ZU6UP_Zw) [Consulta: 30 de julio de 2021].

mientras que Cristina se encargaba de las partes vocales y la guitarra rítmica—. La batería estaba ejecutada por Jesús Antúnez, y el papel de bajista fue ocupado por diferentes miembros a lo largo de su trayectoria —Álvaro Díez (1992-1995; 1997-2005), Álvaro Gómez (1995-1997) y Samuel Titos (2005-2016).

En términos de género, estudios como los de Lucy Green (1997) o Freya Jarman-Ivens (2011) han puesto de manifiesto que el puesto de cantante tiene connotaciones femeninas, debido a sus conexiones con el cuerpo. Sin embargo, la ejecución de instrumentos —especialmente en el caso de la guitarra— es un rol que posee un *display* masculino al implicar un uso visible de la técnica y la tecnología, y desdibujar el papel del cuerpo dentro de la puesta en escena. Además, autoras como Mavis Bayton (1997) han indicado que la guitarra eléctrica es un instrumento especialmente masculinizado dentro del rock. Por el contrario, el rol de bajista —especialmente dentro del rock alternativo— es un espacio donde ha habido una considerable cantidad de intérpretes mujeres (Clawson 1999a). Esto convierte a Dover en un ejemplo disruptivo de los discursos habituales de género dentro del rock, ya que los papeles principales de solista —guitarras y voz— estaban llevados a cabo por miembros femeninos, mientras que los instrumentos rítmicos y secundarios —como el bajo o la batería— estaban ejecutados por hombres.

Matthew Bannister explica que un elemento definitorio del rock independiente es el “archivalismo”. Éste se definiría como la obsesión por demostrar un conocimiento exhaustivo de la historia del rock y del pop a través de, por ejemplo, el coleccionismo de música. El *indie* y el rock alternativo construían a través de esta arqueología musical un canon “nuevo” o “alternativo”, en el que estaban incluidas tanto referencias al pop —especialmente el de la década de los sesenta— como al rock, lo que resultaba subversivo (Bannister 2006a, 2006b; Hesmondhalgh 1999).

Dover responde con eficacia a esta particularidad del *indie*, y demuestra a través de declaraciones en los medios y de los propios discos, tener un conocimiento prolijo de grupos y referencias *underground*. De este modo, citan a bandas como Soundgarden, The Cramps, Pixies o Come, y realizan versiones de grupos como R.E.M o The Beatles (Pérez 1996; Mayor 1997b)<sup>2</sup>. Sin embargo, la referencia fundamental del grupo es Nirvana: cuando Santiago Erice les pregunta en *Popular 1* si había alguna referencia que compartieran todos los miembros de la banda, Cristina Llanos afirma que “a todos nos gusta Nirvana” (Cristina Llanos en Erice 1996). La influencia directa de Nirvana puede verse, por ejemplo, en el videoclip de “Serenade” (1997)<sup>3</sup>, donde Cristina Llanos utiliza una guitarra Fender Jaguar, modelo popularizado en esa década por Kurt Cobain. Asimismo, los colores saturados y las alas de ángel de este vídeo recuerdan a la estética que Nirvana presentó para su álbum *In Utero* (1993) en el clip de “Heart-Shaped Box”.

Como explica Matthew Bannister, el rock alternativo posee una masculinidad que se desvía de los cánones hegemónicos, siendo dudosa, sin embargo, la eliminación certera del patriarcado (2006b: 133–57). En este sentido, Nirvana es uno de los grupos que poseen un *display* menos ortodoxo en lo que se refiere a la articulación de una masculinidad normativa dentro del grunge (Bannister 2006b: 146–48; Hawkins 2015: 185–91). Además, cabe señalar que Dover no solo destaca a Nirvana, sino también a grupos como The Cramps o Come, que incluían la presencia de mujeres; en la entrevista mencionada, cuando se pregunta a las hermanas Llanos por sus referencias, Amparo —guitarrista principal— cita a The Cramps como grupo de cabecera (Amparo Llanos en Erice 1996),

<sup>2</sup> Dover realiza una versión de la canción de R.E.M. “The one I love” en el disco recopilatorio *The power of dolores* (1999) y adaptan el tema de The Beatles “I’m Looking through you” en el *single Die for Rock & Roll* (2003).

<sup>3</sup> El videoclip puede consultarse en: Dover. 1997. “DOVER - Serenade.” *Subterfuge Records*. [https://youtu.be/X\\_6YUyXYX6Q](https://youtu.be/X_6YUyXYX6Q) [Consulta: 21 de julio de 2021].

el cual es uno de los pocos ejemplos de grupo mixto dentro del rock hegemónico que tiene a una mujer como guitarrista. Igualmente, en la entrevista realizada para *Spiral*, las hermanas Llanos señalan que les “gusta mucho COME” y que en *Sister* incluyen una “semi-versión” del tema “Angelus” de este grupo (Santos 1996). Con relación a esto, cabe señalar que el tratamiento de la voz que realiza Cristina es similar al de la cantante y guitarrista de Come, Thalia Zedek.

En suma, Dover respondía con eficacia a estrategias del rock alternativo e *indie* —como el “archivalismo”— y, además, trataba de buscar referencias con una articulación de género más abierta —como Nirvana, The Cramps o Come— que les permitieran legitimarse con eficacia dentro de las escenas de rock del momento.

### **Cristina y Amparo a través de la prensa musical**

Como se ha señalado, el papel de la prensa como agente legitimador dentro de las escenas del rock ha sido comentado y estudiado por diferentes académicos extranjeros. Una de las primeras en estudiar estas cuestiones fue Helen Davies. En su artículo “All rock and roll is homosocial: the representation of women in the British rock music press” dedica un apartado al abordaje por parte de la prensa británica de las intérpretes femeninas (2001: 302–9). En él, señala que la crítica ha utilizado un amplio número de estrategias para oscurecer el papel de las artistas mujeres dentro del rock. Una de las razones de que esto suceda sería que la mayoría de los periodistas musicales son hombres y, por tanto, tienden a identificarse con figuras masculinas. De esta forma, los grupos o las intérpretes femeninas suelen presentarse como “la novedad”, y a ser apreciadas primeramente como mujeres y después como músicos (Davies 2001: 302). Esto hace que, por ejemplo, se considere la música de intérpretes femeninas como una categoría unitaria y se hagan comparaciones entre ellas de forma indiscriminada, sin tener en cuenta los perfiles estilísticos de cada una (Davies 2001: 303).

Asimismo, Davies señala que entre las estrategias más frecuentes de legitimación en la prensa británica de rock se encuentra, por ejemplo, la percepción de la correcta expresión de una verdad individual a través de la composición (2001: 305). La autora contempla tres formas en las que las mujeres pueden ser aceptadas dentro de estas escenas: 1) a través de su relación con figuras masculinas —caso de PJ Harvey y Nick Cave—; 2) siendo percibidas como icono gay —por ejemplo, Kylie Minogue o Madonna—; 3) sufriendo un proceso de masculinización —es decir, convirtiéndose en “uno más de los muchachos” (*one of the lads*)—; y 4) no percibiendo que sean una amenaza —este también sería el caso de Madonna, que no sería vista como peligrosa por la crítica de rock, ya que está claramente encasillada dentro del pop— (Davies 2001: 308–9).

Otro trabajo sobre género y prensa musical que se ha tenido en cuenta en este estudio es el de Kembrew McLeod “Between rock and a hard place: gender and rock criticism” (2002). McLeod analiza cómo los adjetivos utilizados positivamente desde la prensa rock son los que se vinculan con la masculinidad —violencia, agresividad, sinceridad y honestidad, etc.—, mientras que los negativos suelen estar relacionados con estereotipos sobre las mujeres y la feminidad —por ejemplo, la acusación de sentimentalismo.

Igualmente, cabe señalar el artículo de Anna Feigenbaum “‘Some guy designed this room I’m standing in’: marking gender in press coverage of Ani DiFranco” (2005), en el que se proponen tres categorías para analizar los sesgos de género en la prensa musical. La primera categoría estaría configurada por las comparaciones inter-género (entre mujeres y hombres) e intra-género (entre mujeres o entre hombres). La segunda englobaría lo que Feigenbaum denomina adjetivos

subrayadores del género: sería el caso, por ejemplo, de la expresión “chica roquera”, puesto que el género femenino ya está inserto en la segunda palabra y, por tanto, la primera sería un adjetivo que busca acentuar la condición de mujer del sujeto. Finalmente, una tercera categoría estaría formada por los marcadores metafóricos del género: por ejemplo, los usos peyorativos de calificativos relacionados con las emociones —caso de las denuncias de sentimentalismo— tendrían de fondo la asociación con lo femenino y la penalización de éste dentro del masculinizado contexto del rock. Este último es un punto en el que Feigenbaum coincide, en cierta medida, con lo apuntado por McLeod.

Davies señala que una de las formas más comunes en que las mujeres se legitiman dentro del rock es la masculinización (2001: 303–4). En el caso de Dover esto es especialmente evidente en la figura de Cristina Llanos. Las alusiones a la “rabia” que desprendía su ejecución vocal, y la energía y agresividad que demostraba la música del grupo son constantes en las diferentes reseñas sobre la banda de esta etapa. Cristina, a pesar de ser la encargada de la voz —que tiene un perfil femenino por las connotaciones de exhibición del cuerpo—, utiliza un timbre rasgado e incisivo dentro de una *performance* llena de gestos airados que evocan agresividad.

Las alusiones a la crudeza de la puesta en escena de Cristina Llanos son articuladas —certificando lo que McLeod propone— en términos positivos por la crítica. Por ejemplo, Carlos Solans (*Ruta 66*) señalaba que Cristina exhibía una “rabiosa voz en medio de la sensación de que lo mejor está por venir” (Solans 1996). Un año más tarde, en *Ruta 66* se vuelve a apuntar que Dover facturaba un “vendaval de canciones hirientes” (Benach 1997) y que “las poses de Cristina amenazando al público con rabia en la mirada y la lengua fuera y sus gestos ametrallando al público” eran lo más destacado de su *performance* (Solans 1997). En la misma revista, José Boix en su reseña de *Devil came to me* indicaba que el grupo era una “calculada descarga de energía”, “brutalidad pura”, una “propuesta que viene a dar nuevos aires en nuestro país al rock de guitarras más firme y musculoso” (Boix 1997). Por su parte, Eduardo Guillot señalaba en el número 15 de 1997 de *Factory* —suplemento lanzado por *Rockdelux*— que Cristina era la “inconfundible voz de Dover” y que aducía una “furiosa presencia escénica” (Guillot 1997). Por último, en *Mundo Sonoro* Joan Luna puntualizaba sobre *Devil came to me* que éste poseía un sonido “duro, áspero, atractivo” (Luna 1998), y en el reportaje sobre el Festimad de 1998 se indicaba que “Dover cumplieron con la papeleta de estrellas de cartel absolutas, gracias a un sonido arrollador [...]” (*Mundo Sonoro* 1998: 45).

Cristina Llanos es mencionada y valorada, a menudo, como creadora de los temas —una de las formas de legitimación señaladas por Davies—, y como líder de la banda, mientras que la figura de Amparo suele aparecer invisibilizada. Por ejemplo, José Boix señala en 1996 que la banda estaba “liderada por Cristina Llanos e integrada por su hermana [...] y dos chicos [...]” (Boix 1996) y en 1997 que: “Cristina sabe dar carácter a cada una de las canciones que [...] presentan en conjunto una marcada coherencia dentro de su diversidad” (Boix 1997).

Paradójicamente, como ambas hermanas señalaron en diversas ocasiones —por ejemplo, en la entrevista que les realizaron para *Popular 1* en 1996 (Cristina y Amparo Llanos en: Erice 1996)—, las composiciones del grupo solían estar hechas por ambas, siendo Amparo Llanos la creadora de varios de los *riffs* más icónicos de la banda<sup>4</sup>. A pesar de ello, el nombre de Amparo Llanos pocas veces es mencionado en referencia a la creación de las canciones o a la “dureza” de las guitarras.

<sup>4</sup> Por ejemplo, Amparo Llanos explica en una entrevista para el programa *La resistencia*, que el *riff* de “Devil came to me” fue creado por ella. Véase: “LA RESISTENCIA - Entrevista a Amparo Llanos | #LaResistencia 05.02.2019.” 2019. *La resistencia*. [https://youtu.be/WGCsY81SA\\_4](https://youtu.be/WGCsY81SA_4). [Consulta: 21 de junio de 2021].

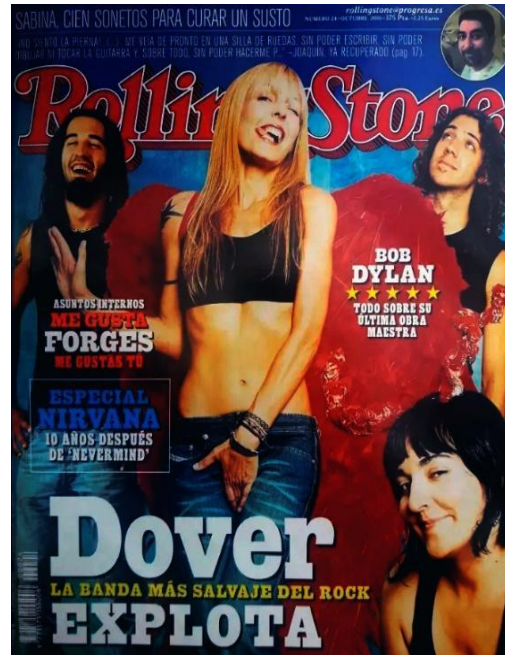
Por el contrario, el sonido de éstas suele atribuirse a la banda en su conjunto, diluyéndose el papel y la importancia de Amparo en su confección. Por ejemplo, en la indicada reseña de 1997 de José Boix se apunta que “Dover consiguen levantar un efectivo y tormentoso entramado de guitarras, seña de identidad [...]” del grupo (Boix 1997). El anonimato de las guitarras en Dover también se puede ver en *Mundo Sonoro*, donde se señala que “cultivan un rock de guitarras compactas y a ratos veloces” (Pérez 1996), o en *Popular 1*, donde se indica que la banda “[...] ofrece en su segundo álbum [...] guitarras a montones, [...]” (Mayor 1997a). La agresividad de la guitarra de Dover también es indicada en *Factory* por Eduardo Guillot, quien señala que el sonido del grupo es definido por “un discurso donde predominan la vehemencia de las guitarras [...]” que mezcla “telegráficas ráfagas cercanas al hardcore con canciones donde destacan los estribillos adictivos” (Guillot 1997).

Por último, cabe señalar en este sentido el reportaje de Albert Benach sobre la actuación de Dover en el Fnac de Barcelona en 1997: en él, Amparo Llanos es mencionada simplemente como “la rubia chica de la guitarra”, lo que constituye un ejemplo de adjetivo subrayador de género (Benach 1997). Esta expresión también encajaría con la denuncia que hace Davies cuando señala que las mujeres tienden a ser vistas por la crítica como infantilizadas, siendo frecuentes las alusiones a ellas como *girls* (“chicas”, es decir, mujeres jóvenes) y no como *women* (mujeres adultas) (2001: 303). Así, también en *Mundo Sonoro* en 1998 se señala con cierta ironía y en relación con el estallido de Dover a raíz del éxito de “Devil came to me” que: “ya iban bien encaminados Coz cuando cantaban el tópico aquel de ‘uh, ah, las chicas son guerreras’” (“Don Disturbios” 1998).

Davies indica que otra de las consecuencias de tratar a las intérpretes femeninas primero como mujeres y luego como artistas es que frecuentemente se sexualiza su figura y se focaliza la atención en su apariencia (2001: 303). Esto puede apreciarse en el caso de Dover si contraponemos el diferente acercamiento visual hacia Cristina y Amparo. Por ejemplo, la mencionada reseña de la actuación del grupo en el Fnac de Barcelona aparece acompañada de una fotografía de Cristina en Festimad a página completa, sacando la lengua en una pose agresiva (Benach 1997: 92) (véase Ilustración 1). Por el contrario, en la portada de la revista *Rolling Stone* del número 24 de octubre de 2001 protagonizada por Dover, Amparo aparece con una mano tapando sus genitales, de forma que desvía la atención hacia ellos, y también con la lengua hacia fuera, pero en una actitud sexualizada. Asimismo, no hay ningún tipo de alusión o señal que indique que el instrumento de Amparo es la guitarra eléctrica (véase Ilustración 2). Este es un ejemplo claro de cómo la figura de Cristina era leída y recibida en términos relacionados con la masculinidad (rabia, agresividad, rebeldía, etc.), lo que favorecía su legitimación.



**Ilustración 1.** Fotografía de Cristina Llanos realizada por Carlos Solans en el concierto de Dover en Festimad, donde es retratada con una pose agresiva y sacando la lengua. La reseña que la acompaña corresponde a la actuación del grupo en el Fnac de Barcelona, escrita por Albert Benach para *Ruta 66* (Benach 1997: 92).



**Ilustración 2.** Portada para el número 24 de 2001 de la revista *Rolling Stone* en su versión española, donde aparece Amparo Llanos en actitud sugerente y llamando la atención sobre sus genitales.

Asimismo, es frecuente que Cristina Llanos aluda a lo “natural” de su voz y de su expresión en las entrevistas: por ejemplo, en *Factory* señala que “hacer música es algo que tienes dentro y no sabes de dónde te sale” y en *Spiral* que no le gustan “las voces forzadas o antinaturales” (Cristina Llanos en Guillot 1997; Santos 1996). La sinceridad y el énfasis sobre la autenticidad de la expresión son otras de las cualidades que McLeod (2002) relaciona con la masculinidad dentro de la prensa de rock.

Por otra parte, el cambio estilístico realizado por Dover en su disco *Follow the city lights* (2006) trajo consigo un giro radical en la propuesta del grupo, con un notable rechazo de la crítica y parte del público. Este planteamiento no sólo suponía alejarse sonoramente del rock —acercándose al pop y la electrónica—, sino que mostraba a una Cristina Llanos feminizada y con una estética que sustituye la tecnología y la técnica instrumental de la guitarra por la corporalidad del baile y el artificio de la electrónica —es decir, que abandonaba este discurso de masculinización—<sup>5</sup>.

Por el contrario, la figura y el trabajo de Amparo es invisibilizado bajo el paraguas de la colectividad del grupo, y cuando es traída a un primer plano —como el caso de la mencionada portada de *Rolling Stone*— su imagen es directamente sexualizada. El anonimato de la figura de Amparo es latente incluso tiempo después de la separación del grupo: así, cuando David Broncano invita a Amparo Llanos a su programa de entrevistas *La resistencia*, le muestra una lista de personajes que deseaba traer al espacio en la que ella aparece etiquetada simplemente como “la

<sup>5</sup> Un ejemplo evidente de esto es la *performance* que realizaron para el conocido *talent show* musical *Operación Triunfo*, en el que Cristina Llanos aparece defendiendo el tema “Let me out”, del mencionado disco, vestida con tacones, ropa ajustada y visiblemente maquillada. Véase: “Dover let me out OT”. [2006]. *Operación triunfo*. [https://youtu.be/ml5\\_xNde80E](https://youtu.be/ml5_xNde80E). [Consulta: 16 de mayo de 2021].



de Dover” (David Broncano en: “LA RESISTENCIA - Entrevista a Amparo Llanos” 2019).

### ¿Rock y feminismo?: el caso de las hermanas Llanos

Actualmente son abundantes los estudios que han tratado de estudiar el papel y los diferentes discursos de las mujeres dentro del rock. La pregunta que surge a menudo es si es posible facturar realmente este estilo de música sin caer en los esquemas patriarcales que la permean (por ejemplo, Dibben 1999 o Leonard 2007).

Uno de los problemas que señalan académicas como Anne Clawson a la hora de la inserción de las mujeres dentro de las bandas y las escenas del rock es el hecho de que, para los hombres, integrarse dentro de un grupo musical de este estilo forma parte de sus ritos de homosocialidad y de paso de la adolescencia a la edad adulta. Así, en su artículo “Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band”, Clawson llama la atención sobre cómo la mayoría de las mujeres que participan en grupos de rock lo hacen durante su etapa universitaria, al contrario que los hombres, que comienzan a implicarse en ellos al inicio de la pubertad (1999: 105–6). Además, la autora pone el acento en la marcada necesidad de articular o certificar la masculinidad en estos primeros años de adolescencia —por ejemplo, poniendo nombres a las formaciones que aluden al “poder masculino” a través de términos que connotan violencia (1999: 109–10). Por tanto, el desarrollo de un sentimiento de fraternidad y camaradería masculina entre los miembros de una banda es un elemento fundamental dentro del discurso del rock (Clawson 1999: 106–8).

Sin embargo, en el caso de Dover esto no se cumple, ya que el vínculo existente entre las dos integrantes principales es familiar —son hermanas— y corresponde, por tanto, a un ámbito familiar destinado socioculturalmente a las mujeres. Así, son abundantes las referencias en la prensa al parentesco existente entre ambas: por ejemplo, en *Mundo Sonoro* se alude a ellas como “ese par de hermanas de sobrada personalidad apellidadas Llanos” (Luna 1998) y, en *Ruta 66*, José Boix señala que hay que “llamar muy positivamente la atención sobre la banda de las hermanas Llanos” (Boix 1997). De esta forma, el punto de unión del núcleo de la banda también presenta un sesgo en términos de género, ya que no es un grupo formado a partir de la homosocialidad —o sororidad, en este caso— entre mujeres, sino de los lazos familiares entre Amparo y Cristina, una conexión que es recordada constantemente por los medios. Esto hace que Dover no sean una amenaza tan visible para los esquemas masculinizados y patriarcales del rock, al enmarcarse en el contexto de la familia<sup>6</sup>. No obstante, los lazos de parentesco también podrían entenderse, en cierta forma, como el grado cero de la homosocialidad, dada la abundancia de grupos masculinos con presencia de hermanos (AC/DC, Allman Brothers, Beach Boys, Van Halen, etc.).

Podría pensarse, así mismo, que existe un intento por parte de las hermanas Llanos de visibilizar el papel de las mujeres dentro del rock a través de las influencias de Dover. Por ejemplo, Amparo Llanos cita en su momento a The Cramps como uno de sus grupos de cabecera (Amparo Llanos en Erice 1996). Igualmente, en fechas recientes —con la influencia de movimientos globales como el *Me Too*— se aprecian intentos por parte de Amparo de construir un contexto de sororidad para que las mujeres puedan tener su espacio y una mayor visibilidad dentro del rock. Son importantes a este respecto, sus declaraciones en *El País* en 2018 reivindicando a Hinds, un grupo de *indie* rock formado por mujeres que ha recibido numerosas críticas negativas dentro de los

---

<sup>6</sup> Cabe señalar que el caso de Dover no es único, ya que conocidas bandas mixtas de rock como Heart también surgen de la colaboración entre hermanas.

circuitos especializados<sup>7</sup>. Esto es significativo, ya que uno de los problemas a la hora de que haya más mujeres dentro del rock es precisamente la falta de referentes femeninos a los que emular, un hecho del que Amparo Llanos parece haberse vuelto consciente con los años y que denuncia en la actualidad:

Con Dover la prensa quiso invisibilizarnos. Una parte quiso convertirnos en una especie de anomalía en el sistema, ‘las raras’. [...] nos definieron como una falla, una anomalía del rock, por lo que no podríamos encajar en ninguna antología de su música. Y eso es terrible, porque hace que las chicas jóvenes que empiezan no tengan tradición para mirar atrás. [...] El sistema patriarcal juega con eso, haciendo creer a las elegidas que sí, que tú eres la que va a estar de moda y que te va a dejar estar dentro de este mundo masculino. [...] . Creo que es importantísimo que las chicas jóvenes puedan tener referentes femeninos (Amparo Llanos en Ramírez 2019).

Por otra parte, es importante enfatizar que el hecho de que Dover facturaran un tipo de rock alternativo —cuya principal referencia era el grunge— permitía que tuvieran más margen a la hora de articular un discurso de género menos ortodoxo, que pudiera hacer más factible la inclusión no sólo de las mujeres, sino también de elementos asociados con la feminidad, de manera legítima. Así, son abundantes las alusiones en la prensa del despliegue de emocionalidad en clave positiva por parte del grupo, las cuales compartían sitio con los halagos sobre su agresividad y potencia. Es el caso del análisis del primer álbum que hace José Boix, donde señala que Dover “[...] resultan igualmente convincentes cuando cuidan la melodía que cuando cargan la suerte sobre las guitarras en estimulantes ejercicios de emo-rock” (Boix 1996) y en su examen del segundo trabajo de la banda, afirma que “tampoco les falta personalidad melódica” (Boix 1997). Por su parte, Santiago Mayor en la reseña del segundo álbum de Dover para *Popular 1* apunta que es “un disco que, por definición estilística podría ser una pedrada y sin embargo se deja escuchar con oídos melódicos y contención emotiva” (Mayor 1997a).

No obstante, cabe señalar que la exhibición de un discurso que connota una cualidad tan masculinizada como la agresividad —además de emoción y sentimiento— tuvo sus suspicacias; por ejemplo, en el número 284 de *Popular 1*, Santiago Mayor coteja el trabajo vocal de Dover con el de Bonnie Tyler de forma negativa, en un claro ejemplo de comparación intra-género y de reducción de la música hecha por mujeres a una sola categoría imaginada como uniforme. Así, el periodista señala que son valorables “las voces rabiosas y enfurecidas” de Dover en su segundo álbum, pero que son “quizá demasiado a veces: oigo a Bonnie Tyler por momentos” (Mayor 1997a). Santiago Mayor también es el responsable de realizar una entrevista a las hermanas Llanos en el siguiente número de la misma publicación, en la que estas se quejaban de que las comparaban “con Babes in Toyland, Throwing Muses y Bettie Serveert”, bandas que tenían en común el que todos —o sus miembros más destacados— eran mujeres, pero no con el que era su principal referente, Nirvana (Cristina y Amparo Llanos en Mayor 1997b: 63).

Resulta paradójico que, a pesar del anonimato velado del papel de Amparo Llanos en la parte guitarrística, haya ciertos intentos de visibilizar el rol de los hombres dentro de Dover. Es el caso de la entrevista al grupo hecha por Santiago Erice para *Popular 1*, donde afirma: “en Dover mandan las mujeres (Cristina y Amparo Llanos), pero los chicos (Álvaro Gómez y Jesús Antúnez) no son un pegote, están integrados en la ‘familia’” —de nuevo, haciendo hincapié en el nexo familiar entre Amparo y Cristina Llanos— (Erice 1996). De forma similar, Joan Luna en *Mondo Sonoro* señala que

---

<sup>7</sup> En este sentido, puede consultarse el trabajo fin de máster de Laura González Martínez *Indie rock y género en la era digital: el caso de Hinds*, defendido en julio de 2018 en la Universidad de Valladolid.

las hermanas Llanos “han sido capaces de firmar un álbum interesante y comercial a la par, deberíamos felicitarlas (y a sus compañeros)” (Luna 1998); y en la aparición de la banda en el espacio televisivo *Lo + Plus* en 1997, se subraya que han traído también a los miembros masculinos de la formación para que no surgieran recelos entre sus integrantes (“Dover En Lo + Plus (1997)” 1997).

En consecuencia, Dover es un caso paradigmático en cuanto a la fluctuación de los discursos de género dentro del rock, y al intento de facturar en los años noventa un producto que pudiera salirse de sus esquemas patriarcales y su masculinización —que además es especialmente interesante por la relevancia y el éxito que la banda tuvo dentro del panorama nacional.

## Conclusiones

Diferentes autores señalan el importante papel de los medios —y especialmente de la prensa musical— como agentes legitimadores y articuladores del canon en el rock. A través de su forma de acercarse al caso de Dover, se pueden observar ciertas cuestiones que subyacen en el discurso del rock y que pueden relacionarse con la situación de las mujeres dentro su contexto heteropatriarcal.

En primer lugar, se presta atención a la tendencia de legitimar y aceptar el papel de Cristina Llanos en esta primera etapa del grupo. Esto puede ser debido a que: 1) ocupa el rol de cantante, asociado con la mujer; y 2) al proceso de masculinización presente en su *performance*, lo que hace que sea percibida e integrada como “uno más de los chicos”. Por el contrario, la figura de Amparo Llanos es más problemática por su doble condición de guitarrista y compositora: se aprecia cómo la posición de la crítica y los medios respecto a ella es, por un lado, de invisibilización, y por otro, de sexualización.

En segundo lugar, se observan ciertas actitudes en Dover que podrían considerarse feministas, tanto de manera explícita como indirecta. Amparo Llanos es consciente y denuncia la importancia y la necesidad de apoyar a grupos de mujeres —posiblemente influenciada por el crecimiento y la visibilización del feminismo actualmente— y de que éstas tengan referentes femeninos dentro del contexto del rock. En este sentido, Dover constituye un ejemplo paradigmático al combinar una sonoridad potente con un carácter fuertemente melódico en las partes vocales, y al tener al frente de la formación a dos mujeres. Sin embargo, la banda tiene otros aspectos que facilitaban la no percepción de ellas como una amenaza, como puede ser el hecho de que el grupo se constituye dentro del ámbito familiar. Así, Dover es un buen ejemplo de cómo los discursos de género se negocian dentro de las escenas del rock y especialmente en el contexto del rock alternativo de los años noventa, que intentaba integrar visiones menos heteronormativas en sus escenas.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- Arenillas Meléndez, Sara, y Vegas Fernández, Pablo. 2020. “Género y subversión modal en el *indie* español: el caso Dover”. *Itamar* 6: 285–301.
- Bannister, Matthew. 2006a. “‘Loaded’: indie guitar rock, canonism, white masculinities”. *Popular Music* 25(01): 77–95.
- . 2006b. *White boys, white noise: masculinities and 1980s indie guitar rock*. Aldershot: Ashgate.
- Barrera-Ramírez, Fernando. 2017. “Un ejemplo de oxímoron en música: el *indie* en España, una escena

comercial". *Cuadernos de música iberoamericana* 30: 169–78.

Bayton, Mavis. 1997. "Women and the electric guitar". En *Sexing the groove: popular music and gender*, ed. Sheila Whiteley, 37–49. London: Routledge.

Benach, Albert. 1997. "Dover. Forum FNAC, Barcelona". *Ruta 66* 130(julio): 92–93.

Boix, José. 1996. "Dover. 'Sister'. Everlasting-Caroline". *Ruta 66* 113(enero): 30.

———. 1997. "Dover. 'Devil Came to Me'. Subterfuge". *Ruta 66* 129(junio): 30.

Clawson, Mary Ann. 1999a. "When women play the bass: instrument specialization and gender interpretation in alternative rock music". *Gender & Society* 13(2): 193–210. doi:10.1177/089124399013002003.

———. 1999b. "Masculinity and skill acquisition in the adolescent rock band". *Popular music* 18(1): 99–114. doi:10.1017/S0261143000008746.

Cruz de Rich, Nando. 1998. "Dover, el diablo se comió al indie". *Rockdelux* 152(mayo): 52.

———. 2014. *Pequeño circo: historia oral del indie en España*. Barcelona: Contra.

Davies, Helen. 2001. "All rock and roll is homosocial: the representation of women in the British rock music press". *Popular music* 20(3): 301–19. doi:10.1017/s0261143001001519.

Dibben, Nicola. 1999. "Representations of femininity in popular music". *Popular music* 18(3): 331–55. doi:10.1017/S0261143000008904.

"Don Disturbios". 1998. "Success came to me". *Mundo Sonoro* 37(enero): 20.

"Dover en *Lo + Plus* (1997)". 1997. *Lo + Plus*. <https://youtu.be/BKdVH4AfSeU> [Consulta: 15 de mayo de 2021].

Erice, Santiago. 1996. "Dover: ¡Ojalá se nos hubiera pegado algo de Nirvana!". *Popular* 1 269(marzo): 71.

Feigenbaum, Anna. 2005. "'Some guy designed this room I'm standing in': marking gender in press coverage of Ani DiFranco". *Popular music* 24(1): 37–56. doi:10.1017/S0261143004000285.

Fellone, Ugo. 2018. "Los difusos límites conceptuales del *indie* español de la segunda mitad de los 90: *post-rock* vs. *tonti-pop*". *Cuadernos de ETNOMusicología* 12: 258–82.

Gil, Pablo. 1998. *Guía de música independiente en España*. Madrid: Ediciones Vosa.

González Martínez, Laura. 2018. *Indie rock y género en la era digital: el caso de Hinds*. Trabajo Fin de Máster. Universidad de Valladolid.

Green, Lucy. 1997. *Music, gender and education*. Cambridge: Cambridge University Press.

Guillot, Eduardo. 1997. "Dover: ¿The next big indie thing?". *Factory* 15 (julio): 40.

Hawkins, Stan. 2015. *Queerness in pop music aesthetics, gender norms, and temporality*. London, New York: Routledge.

Hesmondhalgh, David. 1999. "Indie: the institutional politics and aesthetics of a popular music genre". *Cultural studies* 13(1): 34–61.

Jarman-Ivens, Freya. 2011. *Queer voices: technologies, vocalities, and the musical flaw*. New York: Palgrave Macmillan.

Jones, Carys Wyn. 2008. *The rock canon: canonical values in the reception of rock albums*. Aldershot: Ashgate.

"LA RESISTENCIA - Entrevista a Amparo Llanos | #LaResistencia 05.02.2019." 2019. *La Resistencia*. [https://youtu.be/WGCsY81SA\\_4](https://youtu.be/WGCsY81SA_4) [Consulta: 21 de junio de 2021].

Leonard, Marion. 2007. *Gender in the music industry: rock, discourse, and girl power*. Aldershot: Ashgate.

Leoz, Asier. 2015. *Rockdelux en la configuración de una escena musical indie en España (1990-2000)*. Tesis doctoral. Universidad de Deusto (Bilbao).

- Llubiá, Ramón. 1997. "Reseña disco Devil came to me (Dover)". *Rockdelux* 144(septiembre): 58.
- Luna, Joan S. 1998. "Dover. Devil Came to Me. Subterfuge". *Mundo Sonoro* 37 (enero): 20.
- Mayor, Santi. 1997a. "Dover. Devil Came to Me". *Popular* 1 284(junio): 76.
- . 1997b. "Dover. Rock sin polillas". *Popular* 1 285(julio): 62–63.
- McDonald, Chris. 2000. "Exploring modal subversions in alternative music". *Popular music* 19(3): 355–63. doi:10.1017/S0261143000000210.
- McLeod, Kembrew. 2002. "Between rock and a hard place: gender and rock criticism". En *Pop music and the press*, ed. Steve Jones, 93–113. Philadelphia: Temple University Press.
- Mundo Sonoro*. 1998. "Festimad". 42(junio): 43-45.
- Moore, Allan F. 2002. "Authenticity as authentication". *Popular music* 21(2): 209–23.
- Pérez, Eloy. 1996. "Dover. «Sister»". *Mundo Sonoro* 16(febrero): 9.
- Ramírez, Noelia. 2019. "Amparo Llanos: «Se criticaba más a Dover por ser mujeres. lo tengo más claro que el agua»". *S. Moda: Revista de moda, belleza, tendencias y famosos (El País)*, 9 de febrero. <https://smoda.elpais.com/moda/entrevista-amparo-llanos-dover-feminismo/> [Consulta: 25 de junio de 2020].
- Santos, Teo. 1996. "Dover: adult oriented indie". *Spiral*, 30 (mayo).
- Solans, Carlos. 1997. "Dover. Ascenso fulgurante". *Ruta* 66 131(septiembre): 8–9.
- Solans, Carlos. 1996. "Dover, Mercromina, Come. Savannah, Barcelona". *Ruta* 66 119(julio): 92–93.
- Solsona Isaac, Estanis. *Cuando éramos alternativos... Selecciones de la prensa musical que nos educó (o que nos perdimos)* [blog] <http://cuandoeramosalternativos.blogspot.com/> [Consulta: 20 de agosto de 2022].
- Val, Fernán del, y Fouce, Héctor. 2016. "De la apatía a la indignación. Narrativas del rock independiente español en época de crisis". *Methados. Revista de Ciencias Sociales* 4(1): 58–72. doi: <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.105>.

---

**Sara Arenillas Meléndez:** doctora en Musicología (Oviedo, 2017) y Premio extraordinario de doctorado 2017-2018. Su tesis sobre el *glam* en España, en la que aborda la articulación de masculinidades no normativas, fue premiada por la Fundación SGAE (2017) y publicada por la Sociedad Española de Musicología (2020). Ha participado en congresos y publicado en revistas como *Anuario Musical* (2019). Actualmente es Profesora Ayudante Doctora del Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna.

---

#### Cita recomendada

Arenillas Meléndez, Sara. 2022. "Dover: feminismo e *indie* en la música popular española". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 26 [Fecha de consulta: dd/mm/aa]



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