



**BENEMÉRITA UNIVERSIDAD
AUTÓNOMA DE PUEBLA**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

**“ADICTO A LA VELOCIDAD. JUVENTUD,
IDENTIDAD Y CULTURA METALERA: UN
ESTUDIO HISTÓRICO E HISTORIOGRÁFICO
DEL *HEAVY METAL* EN MÉXICO. 1968 – 1994”**

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE:

LICENCIADO EN HISTORIA

PRESENTA:

VÍCTOR MANUEL HERNÁNDEZ PONCE

ASESOR:

DR. AMADO MANUEL CORTÉS

PUEBLA, PUEBLA

MARZO 2024



**Colegio de
Historia**

Índice

- **Agradecimientos**.....06
- **Prólogo. Cuando empecé a escuchar metal**.....08
- **Introducción**.....11
- **Capítulo 1: *Post-Historiografía. Una reflexión en torno a las nuevas prácticas de historiar después de la Historia: para una práctica sobre la búsqueda dialéctica del Heavy Metal***.....16
 - 1.1. Sobre la dialéctica del Heavy Metal. Un entendimiento del rock y la contracultura en México desde los Xipitecas a los Punks (1968 – 1980)*.....26
 - 1.1.1. *No soy un rebelde sin causa. Inicio de la ideología rockanrolera en los 50's*.....27
 - 1.1.2. *Xipitecas. Sexo, drogas y rock and roll al estilo José Alfredo Jiménez*.....29
 - 1.1.3. *La onda*.....34
 - 1.1.4. *Festival de Rock y Ruedas de Avándaro*.....36
 - 1.1.5. *Las tocaditas de rock ya nos las quieren quitar. La censura y el rechazo del rock*.....41
 - 1.2. Puro pinche perdedor. Un brevísimo acercamiento al punk (1970 – 1980)*..44
 - 1.2.1. *Entra el punk en escena*.....45
 - 1.2.2. *Cuauhtémoc, el primer punk mexicano. Hacia una estética y política de la resistencia*...51
- **Capítulo 2: *Pasaporte al Infierno. Apuntes para una Historia del Heavy Metal en México: antecedentes, actores, lugares y fuentes en la construcción de una narrativa histórica sobre la música contemporánea (1968 – 1994)***.....58
 - 2.1. Summertime Blues. Proto-Metal: el origen del sonido Heavy*.....60
 - 2.1.1. *Los posibles orígenes de un sonido metalizado*.....61
 - 2.1.2. *Electric Funeral. Black Sabbath como precursor histórico para la comprensión de la cultura metalera*.....68
 - 2.1.3. *De la química a la música. Cuando la industria musical dijo que “eso” era Heavy Metal*72
 - 2.2. Peregrinación Santánica. Los pioneros del Metal en México: el Proto-Metal mexicano, sonido subterráneo*.....74

2.3. <i>Una nueva perspectiva juvenil. Una transición neoliberal a los ochenta mexicanos</i>	84
2.4. <i>Cristal y Acero. La época de los constructores de la escena mexicana: los primeros años ochenta</i>	87
2.4.1. El metal que cayó del cielo.....	92
2.4.2. <i>Jungla de Asfalto</i> . Entre el <i>underground</i> y la periferia.....	95
2.4.3. Comrock. Una de las primeras compañías dedicadas el rock en México.....	104
2.4.4. Avanzada Metálica. El primer sello independiente de metal mexicano o de cómo crear una industria cultural basada en la música.....	105
2.4.5. <i>Llegare por ti</i> . Ultimatum o de cómo a Raúl Velazco no le gustaba el ruido.....	108
2.5. <i>Metal Militia. La construcción del ente metalero</i>	111
2.6. <i>Tenebrous Apparitions. La ruptura epistemológica: del Heavy Metal “tradicional” al Metal Extremo</i>	119
2.7. <i>Sedientos de poder. La reproducción y distribución de materiales metaleros en la formación de escenas entre 1980 y 1990</i>	142
2.8. <i>El Tianguis Cultural del Chopo. Un espacio de la gestación de identidad nacional contracultural</i>	152
2.9. <i>The Underground Resistance. Metal Extremo, resistencia y cultura pop: una perspectiva desde el caso mexicano</i>	159
2.9.1. Interpretaciones sobre lo <i>underground</i>	161
2.9.2. Avándaro y nación subterránea.....	163
2.9.3. Del <i>mainstream</i> al <i>under</i>	164
2.9.4. American Line Productions. <i>Metal Extremo</i> desde la periferia.....	170
2.9.5. Resistir ante la corriente dominante.....	173
• Capítulo 3: <i>De Mysteriis Dom Sathanas</i>. La creación de mitologías como proceso post-religioso e ideológico: el “culto” al diablo a través del Heavy Metal	176
3.1. <i>Los primeros tracks del mal antes del Metal o de venderle el alma al Diablo para ser famoso</i>	177
3.2. <i>El Heavy Metal y sus primeros acercamientos al diablo</i>	180

3.3. <i>The Number of The Beats. Las ilustraciones del maligno en el Metal</i>	189
3.4. <i>Parental Advisory. Satanic Content</i>	198
3.5. <i>El diablo interior. Satán escandinavo</i>	200
3.6. <i>Misa Negra. Las influencias satánicas en el Metal mexicano</i>	209
• Epílogo. <i>Sunbather</i>. Después del Metal: el <i>Post-Metal</i> como un referente ultramoderno del <i>Heavy Metal</i> (1994 – 2023)	217
<i>La generación alternativa del shoegaze</i>	219
<i>Deconstruir el Rock. Post-Rock</i>	221
<i>Deconstruir el Metal. Post-Metal</i>	223
<i>Metal de robots y computadoras</i>	232
<i>Negación. El Post-Metal en México</i>	234
• Conclusión	237
• Fuentes	240

Desde que tenía 12 años, tuve que defender mi amor por el heavy metal contra quienes lo calificaban como música "barata", mi respuesta ahora es que o lo sientes o no, si el metal no te provoca esa sensación de poder, y no hace que se te ericen los cabellos de la nuca, tal vez nunca lo comprendas ¿Y sabes qué? Eso está bien, porque a juzgar por los 40,000 metaleros que me rodean, estamos bastante bien sin ti.

Sam Dunn

Sin música la vida sería un error.

Friedrich Nietzsche

¿Cómo me definiría? Diría que sólo soy yo.

Are you ready?

Blind de Korn

Agradecimientos.

La realización de esta tesis no fue únicamente trabajo mío, ya que tuve mucho apoyo de varias personas que me ayudaron en el proceso, es por ello que en este apartado quiero agradecer a cada una de esas personas que me apoyaron en este arduo trabajo.

En primer lugar, agradecer con todo el corazón a mis padres, Ana María Ponce Ochoa y José Adrián Hernández Ramírez, a quienes amo profundamente, por todo su apoyo incondicional en toda mi estadía en la universidad, por haberme dado una gran educación y por brindarme todo su amor, porque sin ellos nada de esto hubiera sido posible, también por aguantar tantos años mi pasión por esa música que es “puro ruido”.

Agradecer también a mis hermanas, Arianna Hernández Ponce y Angelica Ponce Huerta, por haberme soportado desde la cuna y tener paciencia conmigo, gracias a ellas también pude desarrollar un interés especial en la ciencia al llevarme frecuentemente, cuando era niño, al extinto Museo de Historia Natural de los Fuertes.

Agradecer a mi cuñado, Gelacio Rojas Lezama, con quien he podido compartir grandes momentos gratos.

Sin duda alguna agradecer a mi querida, Nancy Hernández Cuecuecha, quien es una persona fundamental para lograr mis metas, ya que me ha ayudado a superarme como persona, ella sabe que le tengo todo mi cariño y amor por compartir parte importante de su tiempo junto a mí.

A mi primo, Vicente Hernández Sánchez, por inculcarme el amor a Korn y posteriormente al metal, que sin él esta tesis no sería posible.

También a mis primos, Luis Daniel Hernández Juárez, Abel Hernández Sánchez, Laura Belén Flores Ponce, Edgar Ponce Pérez y Pedro Vázquez Hoyos, que desde que éramos niños pudimos compartir varios momentos especiales, incluso hasta la pasión por la música.

Sin duda alguna, la universidad fue un lugar donde conocí a grandes amigos que hoy representan una parte importante en mi conocimiento y en mi lealtad, agradezco a María del Socorro Montiel Plaza, Leonel Cuellar, Pedro Vázquez Zúñiga, Felipe Sandoval, Lorena Rosas, Ricardo Sandoval, Ricardo Méndez Argüelles, David “Noyse” y Andrea

Vélez Pérez, con quienes compartí gratos momentos en el Parque Jerusalén, el Nahulli y el “Clande”, así como mi amor por el metal intercambiando bandas y discos, y mi devoción hacia Pink Floyd.

Agradecer también a mis amigos del CEMEY que han compartido conmigo muchos ratos de heavy metal, a Daniel Cordero Hernández y a Jesús Alberto del Razo Romero, con quienes iba a trepar cerros y a empaparnos de metal y rock progresivo.

Parte importante de que hoy sea metalero son también los miembros de la extinta banda de mi primo Chente, Ogrish, a quienes siempre he considerado unos amigos fundamentales en mi formación como “greñado loco”, agradezco a Fer, Edgar Arroyo Celis, Christian Guevara y Marcial, por versarme en los saberes del metal.

Los testimonios orales fueron una parte fundamental en la construcción de esta tesis, por ellos agradezco a mis entrevistados todo el conocimiento que me pudieron brindar, a Vladimir Martínez, Octavio Leal Hernández, Gustavo Gil y a Joel Morales.

Un especial agradecimiento a Fundación ISA A.C. y a sus directores, la Lic. Ana Lilia Saavedra Lima y al Dr. Ramón Domínguez Sánchez, por haberme dado mi primera oportunidad como docente en las materias de Historia y Filosofía, algo de lo cual estaré eternamente agradecido.

Por último, pero no menos importante, agradecer por todo el apoyo y paciencia a mi asesor de tesis, a quien le tengo un profundo cariño por compartir ese conocimiento, su cultura y su amor por el metal y la Historia, gracias al Dr. Amado Manuel Cortés, por guiarme en este trayecto tan complicado, pero no imposible.

También agradezco a mis lectores de tesis que han sido inspiración para este proyecto, a la Dra. Olivia Domínguez Prieto, por ser una de las grandes académicas en heavy metal y que inspiró en parte la realización de dicha tesis, y al Dr. Abraham Moctezuma Franco, por esa pasión a la Filosofía de la Historia que inspiraban sus clases.

Sin más, también agradecer mi estancia en el Colegio de Historia, de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, aunque con altas y bajas, siempre la reconoceré como mi *alma mater*, porque haber estudiado Historia fue una de las mejores decisiones de mi vida.

Prólogo. Cuando empecé a escuchar metal...

Era un día entre tantos del ya lejano 2002, cuando fui a la casa de mi primo Chente, - quien es ocho años mayor que yo-, para jugar videojuegos. En aquel tiempo estaba de moda la Play One y el Nintendo 64, estaba por surgir la Play 2, y aun éramos devotos de los sonidos en 8 bits y de los gráficos en 3D. Mis acercamientos al rock tampoco eran nulos, mi papá fue un entusiasta de los Kiss, tampoco un fan acérrimo pero si un escucha; mi hermana por el contrario siempre fue devota a Juanga, pero entre sus etapas de adolescente también llegó a escuchar a Hombres G y a Queen; mis tíos Aarón, Felipe y Fernando, unos fieles adeptos a la música de los 80's; por lo que tuve ciertos acercamientos con la música rock desde niño. Pero no fue hasta ese día, aquel día de 2002 que realmente me empecé a entusiasmar por esa música. Recuerdo que mi primo Chente empezaba a escuchar una banda de nombre Korn, quizá mi nulo ingles no me permitía reflexionar aquel nombre, pero una banda que se llama “maíz”, ¡vaya cosa! Recuerdo haber visto en aquella época, en el extinto canal 3 de Puebla, un programa sobre videos musicales, no contaba con televisión por cable, entonces la MTV era algo ajeno a mí, es ahí donde escuché a bandas como Molotov o Café Tacvba, lo que me parecía algo entretenido, por ende, cuando escuché a la banda Korn fue de otro mundo, eso era rock, pero era otro tipo de rock, no era ese rock que escuchaba mi hermana, ni el de mis tíos, ni el de canal 3, era un “rock diferente”. Recuerdo las estructuras, me acuerdo que no lo entendía porque se escuchaba “pesado” y no comprendía de que se trataba. Mi primo me había contado que los iba a ir a ver a su primer concierto en el Foro Sol del Distrito Federal en aquel 2002, lo que se me hacía algo raro, porque pensaba que era “música para grandes”, de niño no dimensioné lo que eso iba a significar para mí.

Años después, cuando mis padres le compraron su primer computadora de escritorio a mi hermana Ary, recuerdo que era una ensamblada, que para ese entonces era su herramienta de estudio para la universidad y para mí una fuente de distracción, descargué la aplicación Ares, un sistema de descarga ilegal de archivos media, donde empezaba a descargar música que en ese entonces me gustaba como lo eran las ya mentadas Molotov o Café Tacvba, como ya había adquirido conciencia del sentido musical, mi primo me había pasado unas canciones de Korn en un CD-ROOM, las escuché con mayor detenimiento

y me empezaron a enganchar, sentía que esa música reflejaba todo ese sentir de inseguridades con las cuales crecía en la primaria, sentía que esa música era como una forma de escape a un mundo donde nadie me entendía. Quizá aún era un niño, pero recuerdo que ya para sexto de primaria Korn representaba en mi un amigo más, quizá la misma sensación que tuvo mi primo, es ahí donde entendí que esa música era algo que llamaban metal.

Lo que mi primo me decía es que Korn es una banda de Bakersfield, California, formada en 1993 por dos bandas desintegradas donde sus integrantes eran Jonatha Davis, Munky, Fieldy, Head y David Silveria, que tocaban algo así como “nuevo metal”, -¡chavo, esto es la tendencia en MTV!, me decía. Sabía que de alguna manera eso era algo importante, entonces aquello que había escuchado años atrás era el inicio de algo más grande.

Para mediados de la década del 2000, el nu-metal, genero del cual se le acredita a Korn haber sido el padre fundador y a la MTV ser su mayor promotora, había caído en desgracia, el tal “Head”, guitarrista de la banda se había salido en 2005, lo que auguraba una decadencia en tal sonido. En ese entonces para mi Korn ya era una banda que escuchaba con mayor regularidad, pero no fue hasta la aparición de su sencillo, “Coming Undone”, de aquel 2005 que dije ¡wow!, recuerdo que era una canción que escuche al menos 20 veces al día, me gustaba mucho el ritmo y la forma de cantar de JD, fue algo impactante en mí.

Para 2007, cuando mi primo tenía una banda tributo a Korn de nombre Ogrish, yo ya era un entusiasta del sonido nu-metal, ya había escuchado a Slipknot, a System Of a Down, Deftones y Limp Bizkit, sentía que estaba “versado” en el metal. Grave error. Fue entonces que me llevó a uno de sus ensayos, era en la casa del baterista y es aquí donde todo cambió...

Fernando era el baterista, Edgar era el primer guitarrero, porque el Chente era el segundo, y Christian el vocalista, después llegó el bajista Marcial. En aquel cuarto donde eran sus ensayos había posters de bandas que asimilaban a Kiss, pero que se veían más malignas, eran flyers de bandas cuyos logos parecían ramas de árboles, ¡eran inteligibles!, había pentagramas y cruces invertidas, la primera vez que vi eso me asombré y honestamente me dio un poco de miedo. Fer siempre fue un fiel devoto al black metal, sobre todo al noruego, él fue quien me empezó a instruir en el metal extremo, la primera banda que escuché fue Mayhem, que recuerdo no me gustaba del todo porque no sabía asimilar esos

sonidos, quizá primero tuve que entender el metal y el rock progresivo para poder comprender al metal extremo. Otro de mis grandes gurús fue Edgar, quien era un apasionado del progresivo, de quien pude escuchar por primera vez a Dream Theater y a Tool.

Ahí me di cuenta que el metal era algo así como un “culto”, como algo que se tenía que venerar y que daba conocimiento. Me empecé a adentrar muchísimo más, a buscar bandas, a entender escenas, a descargar discos. Recuerdo que el primer disco que compre fue el de *Untouchables* de Korn en 2007, un disco al que le tengo mucho cariño porque lo compré con lo de mis domingos ahorrados. Al primer concierto al que fui fue al de Korn con Black Label Society y Ozzy Osbourne, el 8 de abril de 2008, lo que marcó un momento canon en mí, ése boleto lo compré con mi primer sueldo trabajando de chalán en el taller de muelles de mi tío Miguel.

Fer me había contado que había un lugar en Puebla que se llamaba Todo Rock, donde se podían adquirir playeras, discos, DVD's, además de que hacían tatuajes y perfos. La primera vez que fui me llevó mi papá, recuerdo que compré unos discos, obviamente eran piratas, el *Ad Majorem Sathanas Gloriam* de Gorgoroth, el *Chimera* de Mayhem y el *Demanufacture* de Fear Factory (el cual lo terminé rayando de tantas escuchas que le daba), para mi ese lugar fue como un santuario, apuesto a que la gran mayoría de metaleros poblanos le deben mucho.

La primera playera de una banda de metal que tuve fue una de Korn (hoy tengo un aproximado de 100 y en aumento), recuerdo que era roja con el logo de *Parental Advisory*, pero que en medio tenía el logo de la banda, había sido un regalo de mi primo.

Quizá de no haber tenido esa hermandad que he formado por años con mi primo, nada de esto estaría pasando, quizá jamás hubiera podido adentrarme así al metal, o quizá sí, no lo sabré, pero si de algo estoy seguro es que, gracias a él y a Korn, hoy estoy aquí...

Introducción

¿*Qué es el Heavy Metal?* parecería que es una pregunta fácil de resolver, simplemente argumentando que se trata de un género musical proveniente del rock que distorsionó las guitarras y el bajo, aceleró la batería y usó voces agudas y graves para construir su sonido, pero resulta que la respuesta es mucho más compleja. Las manifestaciones juveniles se han demeritado como un entretenimiento de masas, sin entender la profundidad que puede generar un estudio de dichos fenómenos. Los conservadurismos académicos han atrasado en gran medida los estudios subalternos por carecer de “rigor científico”, cosa más errónea.

Con las “nuevas” metodologías de investigación desde los campos de la historiografía como lo es el giro lingüístico, el giro cultural o de deconstrucción, hemos comprendido otros retos dentro de la disciplina histórica, que nos ha permitido seguir revolucionando a la Historia desde otros ángulos.

Desde el estudio de las subalternidades podemos construir nuevos campos que sirven como punto de partida al estudio de las juventudes. Entendiendo a estas como parte de un grupo social conceptualizado a mediados del siglo XX y dotado de una autonomía que buscó, en cierto sentido, una manifestación política en la globalización a través de las industrias culturales consecuencia de la posmodernidad y el neoliberalismo, lo que permite generar un ángulo sobre las manifestaciones juveniles de acuerdo con sus enfoques empíricos dotados desde la cultura.

Con la democratización del mundo posindustrial nuevas maneras de percibir la realidad surgieron como parte de una adaptación al mundo global. La investigación no propone una vía alterna al internacionalismo o al nacionalismo, en realidad, pretende dar un enfoque híbrido entre las manifestaciones localistas de la cultura con el gran auge de las industrias culturales a nivel internacional y como éstas son un reflejo de la sociedad consumista, dando como resultado identidades compuestas por elementos ideológicos, materialistas y artísticos.

Como caso de estudio sugiero al *Heavy Metal* como una manifestación híbrida, por ende dialéctica, entre las nacientes culturas juveniles como una consecuencia capitalista y la creación de industrias culturales que permitieron una democratización en las manifestaciones artísticas, tomando como base el desarrollo musical en México con una

temporalidad que va entre 1968 y 1994, como reflejo del avance paulatino de lo que denomino *cultura metalera*, pero sobre todo centrándome en su construcción en la década de los años ochenta, que fue el gran auge cultural.

Para dicha investigación me ayudo de la conceptualización de terminologías propias para el estudio. Entendiendo a la cultura como una amplia gama de posibilidades, tomo como eje central los conceptos contracultura, subcultura y tribu urbana para hablar de las diferentes maneras de reproducción cultural que tiene el *Heavy Metal*.

Cuando nos referimos a contracultura hablamos de una manifestación cultural que va en contra de los valores hegemónicos de una nación o Estado y que busca reivindicar un nuevo sistema combatiendo al anterior, sobre todo en contra del *adultocentrismo*. En este caso, me refiero a los valores contrahegemónicos que tiene el *Heavy Metal* como manifestación cultural, entre ellas la distribución independiente de su música o los valores ideológicos radicales, tanto de la izquierda como de la derecha, que pueden presentar dichos sujetos, la misma noción de una nueva juventud e independencia surgida en 1968 cataloga a estas manifestaciones como procesos contraculturales por sus valores *per se*, que expresan cierto inconformismo al status quo, donde tenemos por ejemplo al denominado *Metal Extremo*.

Con subcultura tenemos otro momento específico del término, dado a que una manifestación subcultural es aquella que no rechaza los valores dominantes, sino que los supera generando alternativas y nuevas vías de comprensión dentro de la cultura dominante, donde la clase obrera empezó a manifestar otras maneras de entender la cultura desde lo popular (*pop culture*), comprendiendo que el *Heavy Metal* como una industria cultural permite que los valores hegemónicos del capitalismo sirvan como herramientas de marketing, a la vez que crea otra manifestación dentro de la cultura de masas, lo que se ha entendido como una *pop culture*, prefabricada y de consumo.

Y, por último, cuando hablo de tribus urbanas es para comprender, en términos de Feixa, ciertos grupos, en este caso jóvenes, que son nómadas, por ende, cambiantes o mutantes, asimilando unos nuevos ideales. Con ello se explica que, dentro del *Heavy Metal*, expresiones musicales como la del nu metal, un movimiento que fue efímero dentro de la tradición metalera, que tuvo un auge entre 1994 y 2005 se apagó con la llegada de nuevos sonidos del rock alternativo, mutando y transformándose dentro del siglo XX, que a

diferencia de las bandas de black metal, por mencionar algo, persisten a sus valores tradicionales, por ende, su manifestación suele ser conservadora.

Quiero dejar en claro los conceptos de los cuales hago uso. El lector encontrara diferencias entre *Heavy Metal* y heavy metal, las cuales quiero aclarar para una mejor comprensión. Cuando escribo *Heavy Metal* o simplemente *Metal*, me refiero a la manifestación (contra)cultural que emana la *cultura metalera*, me refiero a una comunidad de sentido sociomusical, donde se identifica al metalero (fan de la música), al músico, a las costumbres, a las manifestaciones artísticas o comerciales, hablo en concreto de una cultura en términos amplios; que a diferencia de heavy metal (con minúsculas) hago referencia al sonido tradicional del metal surgido entre 1971 y 1979, a un subgénero específico dentro del gran universo metalero.

Mismo es el caso de conceptos como *underground* o *mainstream* con los que me refiero a algo no comercial, que no tiene visibilidad y que carece de grandes recursos de distribución o que simplemente es algo subterránea dentro de la cultura hegemónica, así es como hago uso del término *underground*; mientras que para *mainstream* se comprende como la antítesis de lo *under*, que sería algo comercial, de gran público, con gran distribución hacia una cultura de masas.

Ya para concluir con esta parte, es similar el caso de conceptos como *Proto-Metal*, *Metal Extremo* y *Post-Metal*, los cuales uso para hacer una diferencia histórica y cultural, donde entendemos como *cultura metalera (Heavy Metal)* a toda la manifestación cultural surgida desde 1971 en adelante. Es así como nos referimos a *Proto-Metal*, hablando de un momento específico de tiempo que va entre 1950 y 1970, donde se entiende como la gestación de lo que será después la *cultura metalera*. Con *Metal Extremo*, hablamos de una asimilación de todos los valores metaleros pero radicalizados tanto en sonido como actitud, gracias a la aparición de la banda Motörhead y su peculiar sonido heavy surgida a finales de 1979. En cuanto al *Post-Metal*, se entiende a otra manera de asimilar lo creado por el *Heavy Metal* desde una tradición más industrializada gracias al uso de elementos electrónicos del house con una superación posmoderna de la *cultura metalera*, más enfocada hacia músicas ajenas a la misma por la tradición alternativa de la década de 1990.

Para la escritura de los tres capítulos que conforman esta tesis, tomé como punto de partida trabajos realizados para mis cursos durante la Licenciatura en Historia, lo que me

permitió adquirir la capacidad de escritura y síntesis requeridas. También con ayuda de lo aprendido en mis participaciones en el Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal como oyente y ponente. Como alumno en el Seminario Crítica de la Razón Pop, lo que me permitió adquirir herramientas teóricas para la elaboración de esta. Así como contar con la asesoría del Dr. Amado Manuel Cortés para la revisión y construcción de dicha investigación.

Los capítulos están conformados de la siguiente manera:

El primero se titula *Post-Historiografía. Una reflexión en torno a las nuevas prácticas de historiar después de la Historia: para una práctica sobre la búsqueda dialéctica del Heavy Metal*, donde hago una síntesis sobre las nuevas vías de estudio historiográfico desde las posturas posmodernistas de la misma, lo que ha sido posible gracias a los cambios que la disciplina ha sufrido desde la década de los setenta. Con ese nuevo abanico de posibilidades el estudio histórico se ha hecho mucho más amplio lo que permitió nuevas posturas historiográficas que dan como resultado otras discusiones dentro de la misma. Tomando en cuenta la denominada *post-historiografía*, propongo un estudio *historiográfico sobre el Heavy Metal* que permite ver los enfoques que se han dado para una comprensión histórica desde una construcción de nuevas fuentes. Todo ello para poder describir los orígenes tanto del sentido que se le dio a la contracultura en los sesenta y setenta con la formación del hippismo y del punk como un momento dialéctico para la formación del heavy metal, lo que nos permitirá un entendimiento amplio de lo que se va a entender por *cultura metalera*.

En el segundo capítulo que lleva por nombre *Pasaporte al Infierno. Apuntes para una Historia del Heavy Metal en México: Antecedentes, actores, lugares y fuentes en la construcción de una narrativa histórica sobre la música contemporánea (1968 – 1994)*, abordo los orígenes del sonido metalero y su desarrollo, así como su llegada y formación en México, adquiriendo otros valores que formarán la *cultura metalera*, para después adentrarme en sus medios de reproducción y distribución como lo fueron las prácticas independientes y periféricas que surgieron de lo *underground*, haciendo uso de diversas fuentes tanto orales, escritas y audiovisuales que me permitieron construir el discurso histórico para dicha investigación con un análisis riguroso de las diversas interpretaciones historiográficas de conceptos como el de heavy metal y el de juventud en la asimilación de una identidad en común.

En el tercer y último capítulo *De Mysteriis Dom Sathanas. La creación de mitologías como proceso post-religioso e ideológico: el “culto” al diablo a través del Heavy Metal*, señalo los procesos históricos que dieron forma al imaginario del diablo en las imágenes del *Heavy Metal* y cómo ello configuró un proceso ideológico más allá de la estética.

Ya para finalizar la investigación, a manera de epílogo agrego el texto titulado *Sunbather. Después del Metal: el Post-Metal como un referente ultramoderno del Heavy Metal (1994 – 2023)*, donde planteo las nuevas posibilidades en la actualidad sobre la mutación del *Heavy Metal* con otros valores fuera de él, y como eso ha repercutido también a entender un giro epistemológico en la misma música popular y su creación en el siglo XXI.

Esta tesis es un acercamiento a estos nuevos estudios sobre el *Heavy Metal* que han ido surgiendo en los últimos años y que han dado nuevos campos de estudio a la Historia, con ello planeo entrar a la discusión con la siguiente investigación. Sin más, *¿Qué es el Heavy Metal?*

Capítulo 1: *Post-Historiografía*. Una reflexión en torno a las nuevas prácticas de historiar después de la Historia: para una práctica sobre la búsqueda dialéctica del *Heavy Metal*

La postmodernidad (o posmodernidad) se ha entendido como una maldición casi proveniente del medioevo para eliminar de tajo la era del positivismo y del cientificismo proveniente de la Ilustración, idea que llegó desde los años 70's a las aulas universitarias. Un "virus" que se propagó, en un principio en Francia para poder deslizarse hacia Alemania y España hasta llegar a Estados Unidos y América Latina en forma de una *filosofía* radical. Dicho "satanismo" y hasta incomodidad, hicieron de este marco teórico una incongruencia para los principios establecidos por las academias desde el siglo XIX. La alteración de la posmodernidad al mundo trajo consigo repensar el arte, la literatura, los principios científicos, la arquitectura, la historia, la cultura, la sociedad y la política. Su origen es incierto, pudo nacer con la era de la globalización industrializada en los años setenta, o con la inmediatez de la postguerra, incluso en el marco de la guerra fría; lo cierto es que se sabe que las ideas fueron gestadas en los años 70's con filósofos como Jean-Francois Lyotard en su texto de 1979 *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Las cosas que trajo consigo el posmodernismo fueron las fuertes presencias del lenguaje en las discusiones filosóficas, el abandono del estructuralismo, la crisis de las ideologías y, el auge y consolidación de la sociedad en red.

Con las reestructuraciones en los principios epistemológicos en las ciencias, y sobre todo en las Ciencias Sociales, éstas se vieron en crisis al poner en duda las formas de su quehacer en la investigación. Una de ellas, y tal vez la más dañada fue la Historia, crisis que sufrió en la década de 1970 donde se empezó a dudar de la veracidad y objetividad del relato y del archivo, cosa que trajo el "nuevo" historicismo, la vuelta a la narrativa y las nuevas formas de hacer historia.

Con la vuelta a la narrativa, el llamado giro lingüístico se apoderó de los principios epistémicos de la Historia dando como resultado nuevos conceptos y reescribiendo antiguos, así nacerían ideas como la biopolítica, el anacronismo, el acontecimiento, la actualidad, la decolonización, la deconstrucción, el posestructuralismo, el feminismo, entre otros; mientras que se reinterpretaron conceptos como archivo (mal de archivo), memoria, biografía, historicismo y comprensión histórica¹.

Con la fragilidad de las Ciencias Sociales, la Historia encontró una reinterpretación de sus bases en el posmodernismo. Los orígenes de la ahora llamada *historiografía postmoderna* influenciada por Michel Foucault se remontan a 3 textos escritos entre 1971 y 1975; el primero es *Cómo se escribe la historia* (1971) de Paul Veyne, seguido de *Metahistoria* (1973) de Hayden White y *La escritura de la Historia* (1975) de Michel de Certeau.

Las nuevas formas de hacer Historia rompieron con los cánones establecidos de la “Historia como Ciencia” poniendo en tela de juicio la veracidad del archivo. El archivo dejó de ser el centro de los estudios históricos y quedó relegado a segundo plano, con Jaques Derrida y su concepto del mal de archivo éste quedó como una prótesis mal puesta de la memoria. La deconstrucción del archivo fue uno de los quiebres fundamentales para el proceso de posmodernización de la historiografía, así, no sólo representó una postura radical al campo más ortodoxo de la Historia, además, la historiografía postmoderna representa una crítica a las instituciones de poder y de conocimiento.

Crítica que se deja ver con las nuevas formas de hacer historia como lo son la historia cultural, la historia de las mujeres, la microhistoria, la historia de los subalternos, así como los estudios decoloniales y la historia del tiempo presente.

Es clara la gran presencia del posmodernismo en los estudios históricos actuales, pero al contrario de lo que nos han vendido de posmoderno como una radicalización antiilustrada en el pensamiento filosófico, se debe entender, como bien lo afirma Jaume Aurell como “un conjunto de epistemologías y metodologías, más que una corriente intelectual propiamente dicho”². Este marco teórico se ha ido expandiendo, abriendo nuevos

¹ Luis G. de Mussy y Miguel Valderrama, *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*, Santiago, RII. Editores, 2010, p.p. 39 – 120.

² Jaume Aurell, *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*, España, Universitat de Valencia, 2005, p. 114.

horizontes de posibilidad a las diversas interpretaciones históricas que se van desarrollando ya sea desde el revisionismo o desde los estudios decoloniales.

Las posibilidades en Historia resultan ser “infinitas” vistas desde un horizonte en el cual el sujeto es el dueño del acontecimiento, y dado que éste resulta ser el actor de este, las interpretaciones de un suceso son amplias, de ahí que la objetividad parezca una ilusión. Con el giro lingüístico la estructura de lo dicho resulta ser más importante que el hecho en sí, pero sin perder el contacto de palabra-objeto. Frank Ankersmit llama a esto *representación histórica* en la cual el individuo es dueño de su propia visión del pasado. El historiador representa el pasado más no lo recrea de ahí que la representación sea un acto subjetivo. La posmodernidad ha elogiado a la subjetividad de tal manera que todas las representaciones son válidas a la par que ninguna, pero esto no debería afectarnos a nosotros, los historiadores, dado que ya de antemano sabemos que no podemos presentar el pasado tal y como es sino tratar de interpretarlo, de imaginarlo y representarlo como un ejercicio ampliamente abstracto, ya Ankersmit lo escribía:

[...] en vez de temer a la subjetividad como el pecado mortal del historiador, deberíamos darle la bienvenida como una contribución indispensable en nuestro conocimiento del pasado, a la política contemporánea y futura³.

La subjetividad representa una carga fuertemente política en el mundo contemporáneo dado las tendencias democráticas. La Historia al ser interpretable resulta ser un ejercicio de democracia, dando pauta a diversas subjetividades que nos permiten una amplia gama de representaciones del pasado.

El archivo también entra en esta etapa de subjetividad. Cuando se aplica la lectura al archivo la representación histórica entra en acción y la construcción lingüística da un discurso en torno al archivo, de ahí que a través de los signos lingüísticos se analice el documento.

Estas características son las que definen la *historiografía postmoderna* y la han sacado de lo convencional. Gracias a esto, los diversos campos de estudio histórico se han expandido, aunque aún es un reto abrir diversas formas de hacer historia, con esta metodología se está tratando de reivindicar y de dar gran alumbramiento a la escritura de la Historia.

³ Frank Ankersmit, *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011, p. 45.

La construcción del discurso histórico es fundamental dentro de este marco de referencia ya que es la forma en la que se va redactando la Historia. El fuerte uso del lenguaje es la estructura primordial dejando de lado el documento. Las fuentes históricas son amplias y no debemos seguir con la idea de que sólo se puede hacer Historia con documentos.

La llamada ciencia histórica se ha tambaleado al perder el centralismo en el documento a la par de la presunta objetividad. El cambio radical que dio la Historia con la entrada del posmodernismo dio diversas interpretaciones de lo acontecido en el pasado y que se han abierto como críticas a las mismas instituciones académicas.

No hay que confundir, que la Historia pierda el rigor científico con el que bien se podría hacer la Física o la Biología, no quiere decir que pierda seriedad. La metodología actual empleada ha servido para resolver diversos problemas contemporáneos de la Historia y repensar antiguos. La Historia tiende a reivindicarse en cada época. El modo moderno de hacer Historia ha terminado, por ende, el historiador no debe seguir segado por las formas de historiar del siglo XIX y debe tratar de reivindicarse. Ya para esto Jörn Rüsen ha tratado de analizar el cambio de paradigma en los estudios históricos en su obra *Tiempo en ruptura* donde analiza la transición de la forma de hacer historia en la modernidad y la actual forma de historiar *postmoderna*, para él, esto es un cambio y reinención de la misma disciplina histórica en el presentismo con una gran carga del pasado. La memoria adquiere gran dimensión al ser una parte de la nueva construcción histórica alejada del cientificismo:

En la misma medida en que la crítica posmoderna desafía a las ciencias de la historia y al modo moderno de hacer la historia pone en duda su imagen científica que con base en el argumento sobre la memoria disuelve sus estructuras rigurosas, las ciencias de la historia de la historia se deben movilizar y revisar su tradición de autorreflexión⁴.

Así, otro de los conceptos clave y usado por el historiador actual ha sido el rescate de la memoria como una herramienta que ayudará a configurar el discurso histórico. Jörn Rüsen vuelve a advertir que la “interpretación traduce la evidencia empírica en historia”⁵, volvemos al tema de la subjetividad, esta vez aplicado en los rescates de la memoria y de su relectura al ser parte del discurso histórico. La memoria, que ejerce el recuerdo, se configura como una evidencia empírica que mediante la representación histórica adquiere la dimensión de relato histórico. El *historiador postmoderno*, como un mediador entre la

⁴ Jörn Rüsen, *Tiempo en ruptura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014, p. 279.

⁵ *Ibid.*, p. 286.

falsedad y la verdad, entre lo objetivo y lo subjetivo; entra en contacto con las dos formas de hacer Historia predominantes, la moderna y la posmoderna, haciendo de esto un ejercicio dialéctico de superación de la misma historiografía.

Dentro del horizonte de memoria cabe mencionar las actividades que esta ejerce como lo son la memorización, la conmemoración y el olvido. Al parecer, en la posmodernidad el recuerdo es un síntoma de obsesión hacia el pasado y en una época en dónde el presente ha cobrado gran fuerza, el pasado se inserta en la misma visión que se tiene entre pasado y presente. Desde la visión moderna, el pasado y el presente son dos conjuntos que forman una sola cosa y que no se pueden desprender. En el posmodernismo, el pasado ha adquirido su emancipación dejando de lado el presente, así el pasado adquiere una autonomía, de este modo y a la manera de David Lowenthal *el pasado es un lugar extraño*. De igual manera Rüsen comunica la diferencia entre la *moderna historiografía* y la *post-historiografía*:

¿Cuáles son los nuevos elementos de pensamiento histórico surgidos del posmodernismo en las ciencias de la historia? Hay un punto esencial que define la diferencia entre la forma posmoderna del pensamiento histórico y la forma moderna. Una forma moderna del pensamiento histórico hace una conexión entre pasado y presente a través de su concepto de cambio temporal. El pensamiento histórico proporciona la sensación de que el pasado se desplaza hacia la situación del presente. Dicha conexión genética entre el pasado y el presente es radicalmente destruida y debatida por la historiografía y el pensamiento posmoderno. De este modo, el posmodernismo reclama haber recuperado la dignidad del propio pasado⁶.

La totalización del pensamiento histórico y la larga duración trataron de dar respuestas a los grandes problemas históricos de dimensiones globales y de largos lapsos de tiempo. Actualmente en los estudios de Historia Global se habla de la globalización y con ellos la llegada de las ideas posmodernas a lo largo del planeta en pleno siglo XXI como lo es el texto de Lynn Hunt, *Writing History in the Global Era*. Por otro lado, la disminución de escalas y de temporalidades del posmodernismo afectaría a los pensamientos totalizantes y de larga duración. Desde el siglo XIX (con la institucionalización de la Historia) hasta la primera mitad del siglo XX, el estudio histórico abarcaba terrenos cosmológicos al hablar de historias totales, pero con el giro cultural se hizo de escalas atómicas. El individuo cobró gran fuerza y la larga duración se acortó de siglos a días. El

⁶ *Ibid.*, p. 288.

acontecimiento cobró relevancia. Las preocupaciones históricas actuales giran en torno a los acontecimientos o a los mismos instantes (por ejemplo, el 11 de septiembre) de donde el análisis repercute en el entorno de lo acontecido más que del acontecimiento. Con esto se dio la llegada de la Microhistoria, la Historia de Vida y la Biografía.

A través del giro lingüístico, que es la nueva narrativa histórica, se debe comprender la dimensión que tiene el discurso en el relato histórico, de ahí partimos para decir que la lingüística en el quehacer del historiador es tan fundamental como las matemáticas para el físico. En el mundo de la ciencia “exacta”, las matemáticas son el lenguaje con el cual se apoya el marco teórico para la realización de los postulados científicos. Para la Historia es el lenguaje, la conceptualización es la que ayuda a hacer una historia crítica, amplia y reflexiva.

Dadas las nuevas formas de hacer Historia, una de ellas se ha preocupado por el análisis del presente tomándolo fuera del pasado. La historia del tiempo presente, se ha encargado de la reflexión en torno a los sucesos que ocurrieron desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta la actualidad. El estudio del siglo XXI se ha entendido desde esta manera de escribir la Historia. Dado que el presente ha sido un problema trabajado por los antropólogos y sociólogos, la Historia no debe quedar fuera de la reflexión. En los años 80's y gracias al giro cultural se tendieron puentes entre la Historia, la Antropología y la Lingüística. Teniendo como base la narrativa y los estudios de campo de la antropología, la *Historia del tiempo presente* se apoderó de estas metodologías llevándolas hacia el campo de la historiografía. La *Historia del tiempo presente* que suele recurrir mucho a las fuentes orales no debe confundirse con el periodismo. El periodismo es ligado a la crónica, mientras en la Historia se trata de llegar a la reflexión narrativa-científica del acontecimiento.

Esta sociedad posmoderna preocupada por el presente como única temporalidad que puede percibir (dado que el pasado se alberga como recuerdo y representación; y el futuro como probabilidad) se preocupa cada vez más por lo inmediato y efímero, la larga duración no tiene cabida acá, por ende, la *Historia del tiempo presente* suele ser una Historia de corta duración al centrarse en el acontecimiento. Acontecimiento que es percibido por uno o más sujetos históricos. Esta historia del acontecimiento que es la *Historia del tiempo presente* gira sobre todo en México a resolver el problema de la guerra sucia, sin darnos cuenta de que mediante la *Historia del tiempo presente* se puede hablar de un panorama cultural más amplio.

Un caso particular es estudiar la *Historia del Rock* como un fenómeno presente que fue modificando los valores tradicionales de la juventud a través de la contracultura, fenómeno que tomó diversas variaciones dentro del posmodernismo. Así, el análisis de estos temas, bien sementados dentro de la *Historia del tiempo presente* nos da para la interpretación de la juventud a través de la música, el cine o la literatura, entendiéndose como un movimiento que pasó de ser moderno y tradicional como el rock and roll (años 50's) hasta su entrada al posmodernismo en los años 70's, con la incorporación de elementos electrónicos a la música rock y hasta el siglo XXI con la incorporación de las máquinas en la creación de sonidos musicales.

Con la *Historia del tiempo presente* un amplio panorama se abrió en la historiografía para poder husmear en los acontecimientos que nos siguen preocupando, ya sea desde el pasado lejano (repensar la Historia) hasta los nuevos problemas que se va enfrentando la política posmoderna:

El historiador del tiempo presente, del siglo XXI, se enfrenta lo quiera o no, a la recuperación y superación de la memoria, a causa de la demanda social⁷.

Las amplias posibilidades de estudio en la *post-historiografía* nos han hecho darnos cuenta a través del nuevo historicismo que todo lo que existe puede ser historiado. Con la premisa de *Todo es Historia* la subjetividad es evidente. Las múltiples representaciones de algo deben ser entendidas por el historiador para no ir con la finta de hacer una historia totalizante. El historiador es un traductor del pasado, del documento y de los hechos de la Historia en la medida que éste representa el pasado de un modo empírico para transformarlo en lo que llamamos Historia.

La *post-historiografía* lo que busca es sacar la Historia del modo tradicional y moderna del siglo XIX y llevarla al siglo XXI con nuevas herramientas gramáticas. El discurso de esta historiografía postmoderna es poner la historia en los elementos tecnológicos audiovisuales usando recursos como el cine o los videojuegos:

En síntesis podría decirse que bajo la designación de historiografía postmoderna no se busca otra cosa que presentar un amplio espectro de trabajos que tienen únicamente en común la idea de que es preciso abandonar de una vez por todas, el programa mimético en historiografía. Este abandono supone abrazar cierto modernismo historiográfico,

⁷ Jean-Pierre Azéma, "Para una historia del tiempo presente", en *Hacer la Historia del siglo XX*, René Rémond, Javier Tusell, Benoît Pellistrandi, Susana Sueiro (Coords), España, Universidad Nacional de Educación a Distancia Casa de Velázquez, 2004, p. 34.

modernismo que pondría en contacto a la disciplina histórica con las artes visuales y la literatura, con el cine y los medios, con las imágenes y los dispositivos mediales⁸.

Si en el mundo moderno ya el cine trataba de dar visiones históricas, en el mundo posmoderno este discurso histórico se implanta en los videojuegos. La gran aparición de series televisivas (Games of Thrones), de canales como History Channel, Discovery Channel o NatGeo, de las películas y las series biográficas (The Theory of Everything, Genius), de los videojuegos históricos (Age of Empires, Prince of Persia) y de las plataformas digitales, tienen un gran interés en la representación histórica audiovisual en masa. La historiografía ha salido del campo convencional y se ha sacado de las universidades como un medio de comunicación audiovisual. Se ha superado la enseñanza tradicional de la historia y se ha modelado en nuevas plataformas. La Historia también mira al futuro.

Con las herramientas teóricas de la *post-historiografía*, me permito realizar el estudio sobre el *Heavy Metal*, desde sus condiciones teóricas-ideológicas y su devenir en México. Como parte de una *Historia del tiempo presente* que busca reivindicar los estudios juveniles como eje central de la construcción del mundo posmoderno.

Las metodologías empleadas por la *post-historiografía* han permitido dar diversos estudios académicos sobre el *Metal* a nivel global, desde los clásicos trabajos de Deena Weinstein como *Heavy Metal. The music and its culture* en la antropología, hasta los estudios iconográficos de Omar Gonzales con su artículo *Gore, absurdity and injustice: narco aesthetics as local transgressions in grind and power violence: a perspective from mexico's musical subcultures* sobre el goregrind mexicano. Lo que me ha permitido proponer un estudio con características similares.

Varios trabajos han surgido con propuestas interesantes. Para la realización de una tesis como la mía, es pertinente dejar en claro que hay que tomar en cuenta diversas perspectivas de escritura. Por un lado, están los estudios meramente académicos, tanto libros como artículos, pero también se cuenta con archivos personales, hemerografías, fotografías, crónicas, autobiografías o biografías de bandas y artistas que permiten construir una *Historia del Heavy Metal*.

⁸ Luis G. de Mussy y Miguel Valderrama, *op. cit.*, p. p. 30 – 31.

Al ser un proceso histórico vigente no podemos hablar de una totalidad, pero si podemos acercarnos a una realidad que ha permitido desarrollar dicho estudio.

Entre aquellos materiales académicos historiográficos está el estudio de Olivia Domínguez, con su libro *Transhumancias musicales y globalización. El metal no tiene fronteras* de 2017, donde hace una Historia de Vida a través del músico Julio Viterbo y su largo camino en el *Metal* entendido desde la migración. Estos estudios sobre Microhistoria son un ejemplo de cómo posturas positivistas como las de Luis Gonzáles y Gonzáles pueden ser llevados a la Historia Cultural sin perder matices críticos.

Otro ejemplo de aquellas prácticas discursivas, es el libro que recoge varios artículos compilados por Emiliano Scaricaciottoli, *Se nos ve de negro vestidos. Siete enfoques sobre el heavy metal argentino*, donde cada artículo trata de articular parte de la escena metalera de aquel país.

Por su parte, los estudios que han recogido información valiosa sobre estudios específicos de una contracultura en particular es *Black Metal. Evolution of the cult*, del periodista Dayal Patterson, que busca escribir la historia del black metal desde un enfoque de la Historia Oral, basado casi en su totalidad en entrevistas a músicos de todo el mundo para entender la formación de dicho subgénero del *Metal Extremo*. Lo que nos permite entender de primera mano la conformación de una escena a nivel global y aunque carece de un enfoque académico nos ha permitido recoger la memoria de sus principales actores.

Similar es el caso de Jonathan Eduardo Sosa Granados, con sus textos *Black Metal. El veneno de Dios*, *Scandinavian Black Metal* y *Black Metal Mexicano. Culto a la muerte*, a manera de almanaque, siguiendo la fórmula de Patterson, que nos otorga entrevistas que sirven para preservar la memoria histórica del black metal. También carecen del más profundo estudio académico, que para el historiador convencional le parecerá una grosería, pero que para los nuevos estudios culturales servirán para reimaginar el pasado.

Entre los estudios académicos y crónicos están los textos del historiador del arte Salva Rubio, llamados *Metal Extremo*, compilados en dos volúmenes, haciendo un recorrido histórico sobre los principales subgéneros de la música extrema y la formación de sus escenas, sobre todo centrándose en Europa y Estados Unidos, pero recopilando información sobre América Latina y Asia.

Otros textos que han servido para la elaboración de una propuesta *post-historiográfica* son sin duda las biografías y autobiografías. Ejemplos de ellos tenemos vastos, que han permitido desarrollar el debate de la subjetividad en los estudios históricos, como lo pueden ser el texto biográfico a la banda sueca Bathory de José Luis Cano Barrón, titulado *Del Hades al Valhala... Bathory. La historia épica*; o las autobiografías que han publicado varios músicos entorno a sus experiencias, como lo son *Con los ojos bien abiertos* de Brian “Head” Welch de Korn, junto a Carol Traver; *La larga huida al infierno* de Marilyn Manson, coescrito junto a Neil Strauss; o *Mustaine. Memorias del heavy metal* de Dave Mustaine de Megadeth, con Joe Layden.

Estos nuevos horizontes históricos nos permitirán entender las maneras de historiar desde una perspectiva posmoderna del acto histórico. Gracias a los nuevos enfoques es como pude realizar la siguiente investigación.

Antes de entrar de lleno al estudio sobre el *Heavy Metal en México*, hay que dejar claro que, para comprender un movimiento contracultural con esas características, haré un repaso por los procesos contraculturales que dieron forma al rock en nuestro país.

El movimiento hippie y el punk configuraron gran parte de los valores del *Heavy Metal*, entendiendo estos procesos como un momento dialéctico para la conformación del *sonido y la cultura metalera* a nivel mundial.

Las diversas influencias que configuraron el rock entre los años sesenta y setenta, dieron forma y matices al *Metal*, para crear una propuesta independiente de los valores establecidos por lo mismo. Para poder entender la *Historia del Heavy Metal*, habrá que entender también sus influencias directas, que darán como resultado toda su manifestación artística y cultural.

1.1. *Sobre la dialéctica del Heavy Metal. Un entendimiento del rock y la contracultura en México desde los Xipitecas a los Punks (1968 – 1980).*

El rock and roll es una música cien por ciento rebelde y contestataria.
Entrevista a Álex Lora en el documental Gimme the Power.

¿Por qué es importante conocer la historia del rock en México? Para empezar, nos ayuda a entender la otra cara de la sociedad mexicana, una sociedad marginada, libertina, “desmadrosa” de jóvenes hasta cierto punto sensibles. Cómo es que de la mercadotecnia salió un estilo de vida ideado para “niños junior” que pasaría a los jóvenes proletariados. Se entiende también el gran autoritarismo que se vivía en el país, así como la solidaridad del rock con los movimientos sociales.

Ahora bien, ¿Qué es una contracultura? Un gran exponente del tema es el escritor José Agustín, él nos da una definición:

[...] tenían que aparecer vías que expresaran la profunda insatisfacción ante esa atmosfera anímica cada vez más contaminada, que encontrarán nuevos mitos de convergencia o, en el caso de los jóvenes, que descarguen la energía acumulada y representaran nuevas señas de identidad. La contracultura cumpliría con esas funciones de una forma sencilla y natural, ya que por supuesto, se trata de manifestaciones culturales que en su esencia rechazan, trascienden, se oponen de la cultura dominante, del “sistema”⁹.

El escritor Carlos Monsiváis, muy respetado en el mundo de la cultura mexicana, nos dice lo siguiente:

Contracultura es la suma de movimientos cuyo fin es consolidar un espacio alternativo para formas de vida, predilecciones artísticas. Allí alternan o se combinan durante la primera los fanáticos del rock, los izquierdistas no ortodoxos, las feministas (en un medio que sigue siendo machista), los primeros ecologistas, los anarcopacifistas, los defensores de la libre expresión¹⁰.

⁹ José Agustín, *La Contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*, México, Debolsillo, 2013, p. 16

¹⁰ Carlos Monsiváis, “Introducción: ¿Quién quiere triunfar en la política pudiendo vender un millón de discos?”, en *Rock mexicano. Sonidos de la calle* de Jose Luis Paredes Pacho, México, Pesebre, 1992, p. II.

Si bien, la contracultura es una forma de manifestación “alternativa” a los valores establecidos por la cultura dominante (de ahí el nombre “contra-cultura”), que toma valores de la cultura popular y los articula según sea su conveniencia. La contracultura se encuentra rodeada de la cultura establecida (y de la cual no puede salir, aunque quiera). Es una forma manifestante y contestataria que sigue “valores” culturales establecidos entre el grupo cayendo en el dogma contracultural. En sí, la contracultura es la insatisfacción ante el sistema (cultura dominante), que hace de él una desarticulación y crea su propio sistema dentro del ya establecido.

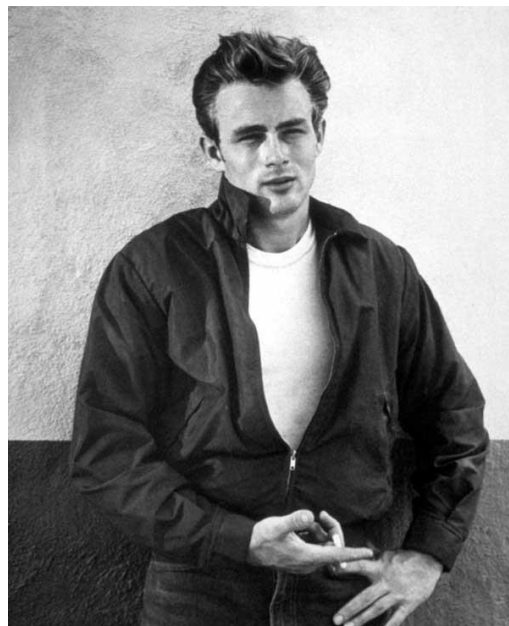
En México, desde su Independencia en 1821, –y por qué no, desde la Colonia-, el pueblo siempre ha estado reprimido mediante las grandes élites del poder, a base de dictaduras muchas veces disfrazadas de gobiernos solidarios. El pueblo mexicano siempre se ha visto explotado, ignorado, aislado, sin voz ni voto. Gobiernos corruptos, despiadadas dictaduras, riqueza extravagante y extrema pobreza, vendrían hacer aspectos “normales” para la sociedad. El rock vendría a ser una de las manifestaciones más importantes a nivel mundial, daría un grito de Independencia como lo dio Hidalgo, un grito de desconformidad: “ya estamos hasta la madre de este pinche gobierno”. El rock desde su nacimiento y herencia cultural estadounidense, sería esta forma de decirle a la sociedad, a las élites del poder, al gobierno que se está inconforme, que no se está manipulado, que piensa, que va contra la cultura establecida. Este gran movimiento que inicia a partir de los 50’s y hasta la actualidad provocaría grandes dolores de cabeza a los hombres que se encuentran en el poder.

1.1.1. *No soy un rebelde sin causa. Inicio de la ideología rockanrolera en los 50’s*

*Yo no soy un rebelde sin causa, ni tampoco un desenfrenado,
yo lo único que quiero es bailar rock & roll,
y que me dejen vacilar sin ton ni son.
Yo no soy un rebelde de Los Locos del Ritmo.*

Los valores sociales establecidos durante la década de los 50’s, –sobre todo un conservadurismo mental-, mediante un gobierno priista (el de Adolfo Ruiz Cortines),

serían altamente alterados con el nacimiento del rock and roll. El estereotipo del rockero sería definido en aquellos años, sobre todo por las imágenes que presentaron Marlon Brando en la película *El salvaje* y James Dean en *Rebelde sin causa* (imagen 1), logrando penetrar en la identidad juvenil de aquella época. Estereotipo juvenil ligado también con el “rey” Elvis Presley y con Enrique Guzmán de Los Teen Tops, cuyas imágenes de rebeldes adornados de “niños guapos” eran una sensación entre la juventud mexicana. El escritor José Agustín nos dice al respecto:



(Imagen 1) James Dean se convertiría en el “héroe” contracultural en la película *Rebelde sin causa* de 1955, dirigida por Nicholas Ray.

Warner Bros, “James Dean en una foto promocional del filme”, en *Wikipedia*, https://es.wikipedia.org/wiki/Rebelde_sin_causa#/media/Archivo:James_Dean_in_Rebel_Without_a_Cause.jpg, (consultada el 1 de diciembre de 2023).

[...] películas como *El salvaje*, donde Marlon Brando lideraba a una banda de pre-Hell’s Angels, y sobre todo por *Rebelde sin causa*, la gran película de Nicholas Ray, en la que James Dean logró patentizar la dignidad y la perfecta insatisfacción de muchos, los chavos de clase media mexicana empezaron a establecer señas de identidad: cola de caballo, faldas amplias, crinolinas, calcetas blancas, copete, patillas, cola de pato, pantalones de mezclilla, el cuello de la camisa con la parte trasera alzada. ... Estos Chavos idolizaron a James Dean porque él encarnó el arquetipo del héroe en un contexto contracultural¹¹.

Y, aunque en un principio el rock fue más un instrumento de moda juvenil traído por las élites, rápidamente se fue gestando la conformación de una contracultura dando forma con esta imagen de “niños malos”. La gran mayoría eran jóvenes “marginados” que, mediante los medios de comunicación como la radio, la televisión y el cine, optaron por esa imagen rebelde dando a conocer su inconformidad hacia el sistema, la escuela, la familia, etcétera. El historiador Eric Hobsbawm señala:

La nueva “autonomía” de la juventud como estrato social independiente quedó simbolizada por un fenómeno que, a esta escala, no tenía seguramente parangón desde la época del romanticismo: el héroe cuya vida y juventud acababan al mismo tiempo. Esta figura, cuyo precedente en los años cincuenta fue la estrella de cine James Dean, era corriente, tal vez incluso el ideal típico, dentro de lo que se convirtió en la manifestación cultural característica de la juventud: la música rock¹².

¹¹ José Agustín, *op. cit.*, p. 35.

¹² Eric Hobsbawm, *Historia del Siglo XX. 1914 – 1991*, España, Crítica, 2010, p. 326.

El arquetipo del rockero vendría a ser la manifestación cultural más relevante durante la década de los 50's. No sería hasta la década de 1960, donde se daría un cambio a la contracultura del rock, nacería el movimiento *hippie*.

Desde los 50's, el rock y el rockero ya eran satanizados como grupos degenerados y "perversos". Algunas bandas de jóvenes se dedicaban a robar o asaltar, además de que el uso de drogas se hacía manifestar popularmente, –aunque eso sí en grupos menores- (el uso de drogas se presentaría desde los *pachucos*, *existencialistas* y *beatniks*). No todos los jóvenes rockeros en esa época usaron drogas, algunos solamente disfrutaban del rock and roll, y se manifestaban mediante el baile y las letras (las letras no eran de tinte incorrectamente político; eran de manifestación social, pero sin alentar al anarquismo, ni al desorden social). El historiador y antropólogo Jaime García Leyva apunta: "Los jóvenes universitarios y de la clase media lo adoptaron para realizar sus *reventones*¹³, divertirse, bailar, tomar malteadas y pasarla bien"¹⁴.

Los cantantes de "rock" en esa época llegaron a ser moldeados por los medios de comunicación, por ejemplo, en México, artistas como: Enrique Guzmán, Cesar Costa, Angélica María, entre otros, eran productos de la radio y la televisión, creados para hacer un rock de "niños bien". El rock and roll iniciaría meramente como un negocio comercial, pero siendo su popularidad tan alta, sería un fenómeno que llegaría a todos los estratos sociales, siendo realmente los jóvenes pobres y de clase media quienes tomarían propia una estética que habría de definir gran parte de la juventud sesentera.

1.1.2. Xipitecas. Sexo, drogas y rock and roll al estilo José Alfredo Jiménez.

*Hey baby change your manners
and go by the way of the sun
can't you see that this kind of sex
is gonna let you down, let you down.*

Nasty Sex de La Revolución de Emiliano Zapata.

El rock ya era una manifestación cultural, pero su consolidación vendría con el movimiento *hippie* de la segunda mitad de la década de 1960. El *hippismo* adoptaría los mismos "valores" que el rock de los cincuenta, con una serie de modificaciones. Igual que el rock and roll, el rock (psicodélico) de los 60 era un fenómeno sobre todo juvenil y

¹³ Termino coloquial que significa fiesta.

¹⁴ Jaime García Leyva, *Radiografía del rock en Guerrero*, México, La cuadrilla de la langosta, 2005, p. 23.

al igual que el rock and roll, el hippismo era una herencia del mundo anglosajón, desarrollado sobre todo en Estados Unidos e Inglaterra. El uso de sustancias se volvió más constante (mariguana, hongos, peyote, LSD). Ser hippie se convirtió rápidamente en la moda de los 60's siendo un movimiento popular, ya Carlos Monsiváis definía los años sesenta de la siguiente manera:

En los sesentas, la cultura constituye una de las dos técnicas fundamentales para alcanzar o gozar la modernidad (la otra es el mito de la vitalidad y la eterna juventud, el ánimo de vivir el instante a ritmo de rock, los Beatles o los Rollings Stones como ideología)¹⁵.

Culturalmente vendría la revolución sexual, el auge de la Guerra Fría, el 2 de octubre, el “halconazo”. El auge por las ideas comunistas de la época, llego a ligar erróneamente a los hippies con Ernesto “Che” Guevara, por su pelo largo y sus grandes barbas, llegando a ser tachados de comunistas, lo que provocaría el odio entre diversos sectores de la población por el constante anticomunismo que se vivía en aquellos años.

Los hippies buscaban lugares “sagrados” que fueran vastos en plantas alucinógenas. Para 1966 los hippies estadounidenses llegaron a México, en ese tiempo aun en el país estaban los grupos beatniks, así que fue un tanto normal ver a diversos jóvenes consumir alucinógenos:

[...] los jipis se alejaban de los centros urbanos y buscaban sitios naturales de gran belleza, de preferencia ricos en alucinógenos. Así llegaron a Huautla, Real de Catorce, Los Cabos, Vallarta, Yelapa, Barra de Navidad, Manzanillo, Acapulco, Puerto Escondido, Puerto Ángel, Cipolite y San José del Pacífico, además de San Cristóbal de las Casas, Oaxaca, San Miguel de Allende, Ajijic y, al menos de paso, la ciudad de México¹⁶.

El turismo psicodélico llevó a que los hippies estadounidenses llegaran a compartir grandes amistades con los grupos hippies mexicanos. Para identificar a estos jóvenes mexicanos hippies de los estadounidenses; el antropólogo, sacerdote y teórico contracultural Enrique Marroquín, asignó el nombre de *xipitecas*¹⁷¹⁸:

Enrique Marroquín, sacerdote y antropólogo, autor de *La contracultura como protesta* planteo que estos jipis mexicanos debían ser llamados “jipitecas” (jipis aztecas/jipis toltecas), para

¹⁵ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, México, El colegio de México, 2012, p. 1039.

¹⁶ José Agustín, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷ Es pertinente hacer una aclaración sobre el termino *xipiteca* dado a que en el texto de José Agustín el termino cambia a *jipiteca*, pero respetando la interpretación de Marroquín lo dejare como viene en su texto *La contracultura como protesta*.

¹⁸ Hippiteca: proviene de la mezcla de dos palabras, Hippie y Azteca/Tolteca. Esto porque los hippies mexicanos sentían gran afición por los grupos indígenas de México.

diferenciarlos de los jipis de Estados Unidos... Los mexicanos se identifican con los indios, pues consciente o inconscientemente comprendieron que ellos conocían las plantas de poder desde muchos años antes, lo que les confería el rango de expertos y de maestros. Además de que muchos de los xipitecas eran de clase media, güeritos y de tez blanca, pronto se incorporarían a los macicez numerosos grupos de chavos prietos y pobretones, que con el pelo largo parecían indios, porque prácticamente lo eran: en ellos el mestizaje se había cargado hacia el sector indígena¹⁹.



(Imagen 2) El *xipiteca*, como Enrique Marroquín denominó al hippie mexicano, fue el artífice de la contracultura en México. La foto es la portada de la primera edición de *La contracultura en México* de José Agustín, que fue tomada por Albert Landa para la revista *Piedra Rodante*.

Albert Landa, "Foto de Portada", en *La contracultura en México*, José Agustín (autor), 1996.

Fue un acto "revolucionario" que estos grupos xipitecas (Imagen 2) de piel blanca fueran afines a los xipitecas de piel morena ya que en México siendo un país racista y clasista²⁰, estos grupos voltearan a ver a sus orígenes mexicanos, los grupos indígenas.

Vestir como indígena era la moda, no solo compartieron sus rituales chamanísticos, sino, copiaron su forma de vestir de guaraches, pantalones y playeras de manta, collares y dijes. Ya en los años 30's con el movimiento muralista, donde en menor escala, diversos intelectuales tuvieron acercamiento con los grupos indígenas, Frida Kahlo retomaría esa estética. De las mismas artesanías indígenas, los xipitecas se inspirarían para crear su propia artesanía en un arranque de "apropiación cultural":

[...] se vistieron como ellos, pues les gustaban los huipiles, rebozos, faldones, huaraches, camisas y pantalones de manta, los jorongos, sarapes, collares y brazaletes. Admiraban sus artesanías y después las aprovecharon como punto de partida para crear un estilo especial, inconfundible, de artesanía xipiteca. También les gustaba viajar con sus alucinógenos en las pirámides de Teotihuacán, Tula, Xochicalco o Monte Albán, para estar inmersos en una atmósfera sagrada²¹.

Los xipitecas prácticamente estaban por todo el país, era fácil identificarlos por esa identidad particular que se crearon. Al respecto Carlos Monsiváis escribe:

¹⁹ *Ibid.*, p. p. 76-77.

²⁰ Refiriéndome a términos populares como: naco, fresa, prieto, güero, etcétera.

²¹ *Ibid.*, p. 77.

En la capital o en Huautla, rumbo a San Francisco o los pueblitos de la periferia del D.F., se hacen notorios los jipitecas con la greña hasta la cintura, el discurso filosófico, el morral, los huaraches, el “rollo” desdeñoso contra lo establecido²².

Los xipitecas peregrinaron por toda la república en busca de experiencias psicodélicas, principalmente a Huautla, cuyo lugar se haría famoso por la chamana María Sabina (casi con el mote de “chamana del rock” por sus leyendas sobre la visita de John Lennon o Jim Morrison, a sesiones con hongos alucinógenos) y por el etnobotánico Gordon Wasson.

El arquetipo del héroe contracultural era fundamental para el hippismo mundial; los excesos y la muerte prematura serían dogmatizados por los jóvenes hippies. Para Hobsbawm, la precocidad por la muerte en la juventud contracultural representaba un aura de transición generacional:

Buddy Holly, Janis Joplin, Brian Jones de los Rolling Stones, Bob Marley, Jimmy Hendrix y una serie de divinidades cayeron víctima de un estilo de vida ideado para morir pronto. Lo que convertiría esas muertes en simbólicas era que la juventud, que representaban, era transitoria por definición²³.

Además, Carlos Monsiváis añade lo siguiente:

La generación de la mística o de la creación en lo colectivo tuvo sus héroes y sus mártires (Bob Dylan, Joan Baez, los Beatles, los Rolling Stones, The Who, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Jim Morrison); ahora ocupan el panorama grupos y figuras que, calidad musical aparte, le deben demasiado a la mercadotecnia²⁴.

El rock fue diseñado principalmente por la industria cultural como una forma de modernidad a los jóvenes, siendo la industria discográfica la más interesada en ello:

Los acontecimientos más espectaculares, sobre todo de los años sesenta y setenta, fueron las movilizaciones de sectores generacionales que, en países menos politizados, enriquecían a la industria discográfica, el 75-80 por 100 de cuya producción –a saber, música rock- se vendía casi exclusivamente a un público entre catorce y veinticinco años²⁵.

México daría grandes bandas de rock que crecerían a la par de bandas inglesas (Led Zeppelin, Black Sabbath o Pink Floyd) y estadounidenses (The Doors, Jefferson Airplane o The Jimi Hendrix Experience), entre esas bandas se encontraban Javier Bátiz y los Finks, los Dug Dugs, Peace and Love, La Revolución de Emiliano Zapata, El Ritual y

²² Carlos Monsiváis, *op. cit.*, 1992, p. II.

²³ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 326.

²⁴ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, 1992, p. V-

²⁵ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 326.

Three Souls in my Mind. Al principio los jóvenes xipitecas iban a los conciertos que se ofrecían en los cafés, donde nunca faltaba la mariguana. Tenían “convulsiones” psicodélicas (que vendría a considerarse la forma de “baile” de los hippies) a compás de las guitarras desenfrenadas y las largas improvisaciones de los músicos, este espectáculo se le llamaba *el inconsciente colectivo*²⁶. Las letras de rock se quedaron en inglés, lo que generaba gran repudio por parte de intelectuales de izquierda, reconociendo al rock como un medio de control mental de grupos imperialistas, y con el auge de la nueva canción cubana, la música folclórica era una protesta real a comparación de la música rock, que, según ellos, generaba sólo una “estética de la falsa marginalidad”. Para el historiador estadounidense Eric Zolov, el movimiento hippie represento remar a contracorriente de la ideología del Estado: el nacionalismo²⁷, con ello, los xipitecas reivindicaban a los pueblos indígenas contra la modernidad del siglo XX de la renovación de un nacionalismo de extrema derecha, lo que generaba confusión por parte de los dos polos políticos, y esto nos habla de la perpetua idea utópica que emanaba la ideología hippie, algo que luego John Lennon escribiría en “Imagine”: Imagine there's no countries/ It isn't hard to do²⁸. Pero si algo nos queda claro, es la gran influencia política y cultural que tuvo Estados Unidos e Inglaterra en América Latina, generando una gran industria tanto de la exportación como importación de materiales discográficos. El mismo Hobsbawm entiende el auge que tuvo la cultura anglosajona al mundo en la transición de la postguerra:

El inglés de las letras de rock a menudo ni siquiera se traducía, lo que reflejaba la apabullante hegemonía cultural de los Estados Unidos en la cultura y en los estilos de vida populares, aunque hay que destacar que los propios centros de la cultura juvenil de Occidente no eran nada patrioterros en este terreno, sobre todo en cuanto a gustos musicales [...]²⁹

El lenguaje del rock surgió en su momento en inglés, siendo una herencia anglosajona al mundo. Algunos grupos comunistas veían al rock como algo “perverso” por pertenecer en gran parte a la industria norteamericana. En México a principios de los 70's el rock fue “mexicanizado” y empezaría a cantarse en español, en algunas letras se metía la irreverencia, el albur, el humor negro (aspectos muy característicos mexicanos), lo que a finales de los años setenta y principios de los ochenta sería el llamado “rock urbano”.

²⁶ José Agustín, *op. cit.*, p. 77.

²⁷ Eric Zolov, *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Grupo Editorial Norma, 2002, p. 138.

²⁸ Imagina que no hay países/ No es difícil.

²⁹ Eric Hobsbawm, *op. cit.*, p. 329.

Inclusive se empezaba a crear lenguaje coloquial fusionando palabras en español e inglés; términos como “simón” se empezaban a usar para referirse a “sí”, reinterpretando palabras como “yes” (sí) con “man” (mon), siendo “simón” una especie de traducción de la frase en inglés “yes, man”³⁰. Posteriormente ya asimilada la idea de un rock en español, el rock mexicano encontraba el vínculo entre la denominada nueva canción cubana y el rock con el *movimiento rupestre* de mediados de 1980, con exponentes como Rockdrigo González, Jaime López o Cecilia Toussaint, lo que daba como resultado una mezcla cultural entre lo anglosajón de Bob Dylan con lo mexicano de José Alfredo Jiménez, lo que fue un punto culminante para la consolidación del rock mexicano, pero esa es otra historia...

1.1.3. La onda

*Yo soy un chavo de onda y,
me pasa el rock and roll.*
Chavo de Onda de Three Souls in My Mind.

El *hippismo* como herencia Occidental vendría a ser un “colonialismo mental”, y en una época donde todo era “revolucionario”, el rock estaba mal visto, fue algo así como un infiltrado del imperialismo americano. Grupos radicales de la izquierda mexicana lo tacharon de tal. En México durante el movimiento del 68, se notó la apatía por parte de algunos grupos xipitecas (los cuales no estaban involucrados en esta clase de movimientos), aunque algunos chavos hippies simpatizaron con los universitarios. También cabe resaltar que jóvenes pertenecientes al movimiento estudiantil (si bien no eran xipitecas) también llegaron a identificarse con la psicodelia y con el rock; llegaron a probar marihuana, hongos, peyote o LSD, también se dejaron el pelo largo, las barbas largas, el morral, entre otras cosas, más identificados con figuras como el Che que con John Lennon.

Después del atentado contra el movimiento estudiantil, el 2 de octubre de 1968, por parte del ejército y el grupo paramilitar Batallón Olimpia, ordenado por el presidente Gustavo Díaz Ordaz, algunos estudiantes siguieron con la manifestación, pero de modo xipiteca, haciendo protestas en un entorno pacifista, y el lema “amor y paz” pasaría de la teoría a la práctica. La contracultura se empezaba a entender, pero sólo en algunos sectores de la población, algunos otros aún seguían satanizando a estos jóvenes (sobre todo gracias a la

³⁰ Eric Zolov, *op. cit.*, p. 201.

prensa y a los medios de comunicación). Los xipitecas al presenciar dicho acontecimiento también ampliaron su conciencia en torno al medio social en el que vivían³¹.

Así nacería “la onda”, cuyos jóvenes tomarían el arquetipo hippie pero en un entorno distinto, tomarían también la conciencia adquirida después del movimiento estudiantil del 68. Al igual que los hippies, también ellos fumaban marihuana, tenían el pelo largo y escuchaban rock, lo único distinto era el resentimiento que nacería contra el país (se podría decir que eran xipitecas pero con una conciencia más politizada). José Agustín dice lo siguiente: “A partir de 1968 se empezó a hablar de chavos de la onda y ya no tanto de jipis”³².

Hay distintas definiciones de onda, por ejemplo, la onda puede ser de tinte material, que se produce por las vibraciones de la materia; otra puede ser la onda electromagnética, que se produce en un campo electromagnético, fuera de un soporte material. Para los xipitecas la onda representaría algo similar en términos metafóricos, sería un medio de comunicación tangible que hermana, por ejemplo, la onda sonora que va de un emisor a un receptor. Se podría decir que estar en “onda” es esta concepción psicoactiva después de usar alucinógenos (agarrar la onda). Pero también estar en “onda” es un sinónimo de ser consiente de algo. La definición de José Agustín es bastante precisa:

[...] una onda podría ser cualquier cosa, pero también un plan por realizarse, un proyecto, una aventura, un estado de ánimo, una pose, un estilo, una manera de pensar o incluso una concepción del mundo³³

Estar en onda era (o es) estar en la frecuencia “correcta” y concebir las cosas como son. Pero también era “viajar” con hongos, marihuana o LSD, tomar cerveza, la forma de vestir, llegar al fondo de los asuntos y no sólo estar por encima, “amar el amor”, desaprobando los valores establecidos, cuestionar, era toda una concepción de vida. La antítesis de la onda sería lo “fresa”, lo que se define como lo establecido y lo hipócrita del sistema. El escritor Carlos Monsiváis dice:

[...] el lenguaje “de la Onda”, derivado del idioma de las drogas, la cárcel y la frontera, idioma plástico y arbitrario que, durante unos años y antes de su feroz comercialización, resulta saludable y renovador, la creación de los adolescentes como opositores a un modo de vida. A este idiolecto lo nutren la influencia de la cultura norteamericana, la experiencia psicodélica, la marihuana como

³¹ José Agustín, *op. cit.*, p. 83.

³² *Ibid.*, p. 83.

³³ *Ibid.*, p. 84.

fuelle de vinculación social y de mistificación y credulidad espirituales, la mitomanía de quien cree estarse separado radicalmente de una sociedad³⁴.

Y aunque “la onda” se convirtió en una moda naciente de los años sesenta, también sirvió como medio de conciencia social dentro de los más jóvenes, ya que como bien señala Zolov, “[la onda] también convirtió la moda en un vehículo para liberarse de los papeles tradicionales y desafiar las buenas costumbres, los valores familiares de la sociedad respetable”³⁵.

Algunos escritores siguieron la “onda” como movimiento literario, así nacería a mediados de los sesenta y setentas la *literatura de la onda* cuyos mayores exponentes son: José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García Saldaña, sus textos se volverían los evangelios de “la Biblia rockanrolera mexicana”. Estos autores estarían prácticamente influenciados por la generación Beat de mediados de los 50’s en Estados Unidos.

El gran logro de la “onda” y de los xipitecas se daría para el 11 de septiembre de 1971 con el festival *Rock y Ruedas de Avándaro*, festival que se realizaría después de la matanza del jueves de Corpus, *El Halconazo*, el 10 de junio de 1971 durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez.

1.1.4. Festival de Rock y Ruedas de Avándaro.

I like marihuana, you like marihuana, we like marihuana too.
Marihuana de Peace and Love.

El 10 de junio de 1971, los estudiantes sufrieron otro atentado ahora por parte del presidente en cargo Luis Echeverría Álvarez. Un grupo paramilitar entrenado por la CIA llamado *Los Halcones* reprimieron una manifestación estudiantil. El autoritarismo que se vivía en aquella época buscaba censurar a los jóvenes de todo malestar social que tuvieran contra el Estado. Y, aunque el gobierno buscaba reconciliarse con los estudiantes por lo ocurrido el 2 de octubre de 1968, realmente no buscaba dialogo con ellos, era más una estrategia de apaciguar el malestar estudiantil, acercándose el gobierno más a jóvenes conservadores que a quienes tuvieran un pensamiento de izquierda.

La represión estudiantil del Jueves de Corpus era sólo otro síntoma del miedo y repudio que tuvo el Estado conservador del PRI que dejaba Gustavo Díaz Ordaz. El

³⁴ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, 2012, p. 1044.

³⁵ Eric Zolov, *op. cit.*, p, 144.

anticomunismo seguía a flor de piel, tanto que todo aquello que fuera de denuncia social era visto como un peligro para el país. Bajo esa “lógica”, el rock era visto como un arma que “perturba” a la juventud, llegando al grado de censurar por una década al rock en México.

Avándaro fue el fenómeno juvenil que mostraba la gran convocatoria que tenían los movimientos sociales, tanto que la contracultura tuvo su gran momento y, a pesar de su censura, daba inicio las grandes épocas del rock en nuestro país.

Algo que se planeaba como una “noche mexicana cantada en inglés” de dos días; el primero se pensaba hacer el festival de música y el segundo una carrera de autos; se convirtió en una verdadera fiesta de *pachequeo*³⁶ interminable. El *Festival de Rock y Ruedas de Avándaro* constituiría “el gran logro del rock en México”, -hasta ese momento-, convirtiéndose en el Woodstock mexicano.

El festival fue organizado por unos empresarios de nombre: Eduardo López Negrete y por el arquitecto de la figura juvenil de Televisa en los ochenta, Luis de Llano, entre otros pequeños burgueses más, todo ello con ayuda del mánager de bandas, Armando Molina. Ellos lograron la autorización del entonces gobernador del Estado de México, Carlos Hank Gonzales, para poder realizar el festival:

Para Gengis Hank aprobar la realización del festival fue un arriesgado juego político, pero llevaba las de ganar; si todo salía bien, él saldría beneficiado, si salía mal, podría deslindarse; pero en cualquiera de los casos atraería la atención nacional hacia él, además de que tendría una especie de censo para saber que tanto había crecido la inconformidad juvenil. Sólo en el caso de una catástrofe sangrienta Hank saldría perjudicado³⁷.

El festival se iba a realizar para el 11 y 12 de septiembre de 1971, y se pensaba transmitir en la radio (cosa que ocurrió), pasar un programa en la TV, grabar un disco y hasta grabar una película. El festival fue realizado en Valle de Bravo y al principio se pensó en grupos como Javier Bátiz y Love Army, pero estos se negaron al saber que se les iba a pagar trescientos pesos. Armando Molina contrató otros grupos, los definitivos: Los Dug Dug's, El Epilogo, La División del Norte, Tequila, Peace and Love, El Ritual, Bandido, Los Yaki, El Amor, Tinta Blanca y Three Souls in my Mind.

³⁶ En el lenguaje coloquial mexicano la palabra pacheco (pachequear) significa fumar marihuana o en su caso estar bajo los efectos de tal.

³⁷ José Agustín, *op. cit.*, p. 85.

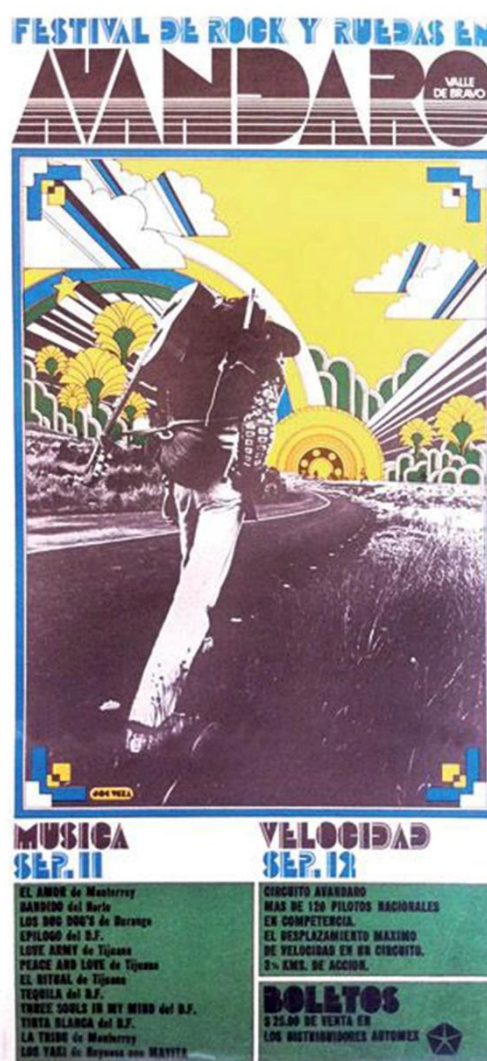
El festival estaba comenzando a ser llamativo para los jóvenes rockeros; los medios no dejaron de un lado el festival y le comenzaron a dar importancia:

[...] De Llano ideó el concepto del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro y encargó la realización del póster conmemorativo a Joe Vera. En el programa *La Onda de Woodstock*, que conducía Zabludovsky, se empezó a hablar sobre el festival y después Radio Juventud lo hizo³⁸.

Las grandes olas de jóvenes de distintas clases sociales, sobre todo provenientes de la capital del país, llegaban al circuito Avándaro con ganas de escuchar rock and roll y de pasarla bien. La cantidad de jóvenes es desconocida, una suma estimada es de 200 mil asistentes al festival (Imagen 3).

Antes de caer la noche y de que empezaran a tocar las bandas, se realizó una pequeña puesta en escena de lo que sería el disco ópera rock de The Who, *Tommy*, así como “palomazos” de algunos jóvenes antes de empezar con la verdadera fiesta. El festival iniciaría formalmente con Los Dug Dug’s grupo liderado por Armando Nava, los chavos los recibieron con grata satisfacción. Para estas alturas del festival algunos jóvenes ya estaban “colocados” y no era de extrañarse que en un festival de tan gran magnitud hubiera distintos tipos de drogas:

Para estas alturas, casi todos los asistentes habían consumido fuertes cantidades de distintas drogas: alucinógenas (marihuana, LSD, hongos, peyote, silocibina, mescalina), estimulantes (alcohol, cocaína y anfetaminas) y depresivos, como los barbitúricos, aunque algunos también inhalaban solventes (cemento, tiner), pero, a fin de cuentas, la marihuana y el alcohol fueron



(Imagen 3) Cartel del Festival de Rock y Ruedas de Avándaro, a realizarse el 11 y 12 de septiembre de 1971.

Joe Vera, “Cartel”, en *TVBUAP*, <https://tv.buap.mx/news/950300>, (consultado el 06 de diciembre de 2023).

³⁸ Benjamín Salcedo y Álex Carranco, “¡Avándarooooo! Un merecido festejo a sus 35 años: El hombre detrás del festival”. en *Rolling Stone México*, México, Punto Angular, 2006, p. 39.

drogas más consumidas, seguidas por las anfetaminas (sic)³⁹.

Poco a poco se fue transformando en una *fiesta ritual dionisiaca*, consumiendo y comprando sustancias hasta a los mismos guardias de seguridad:

No había nada que comprar cuando empezó la música, salvo marihuana, que diversas fuentes reiteran haber visto que fue vendida por uniformados discretamente apostados en el evento en un caso al menos, al pie del escenario. Evidentemente, se consumió mucha en Avándaro, además de psicotrópicos e inhalantes⁴⁰.



(Imagen 4) Alma Rosa González, la *encuerada* de Avándaro, fue utilizada por los medios para mitificar lo ocurrido en Valle de Bravo.

Esencia de Antes, “Sin título”, en *Facebook*, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1050486208387309&set=pcb.1050487565053840>, (consultado el 06 de diciembre de 2023).

La “onda” de Avándaro vivió varios momentos cruciales mostrando el espíritu xipiteca, siendo tanta la adrenalina vivida por el efecto de los estupefacientes una joven llamada Alma Rosa González se subió a una tarima y decidió desnudarse. La famosa *encuerada*

de Avándaro (Imagen 4) fue entrevistada por Jesús Luis Benítez, conocido como Búker T., para la ya clásica revista *Piedra Rodante*, argumentando que gracias al efecto de las sustancias ella decidió quitarse sus prendas:

Cuando llegué no había nada de nada, sólo pastas. Unos chavos me pasaron el huato, me dijeron que eran muy efectivas. A mí no me gustan esas madres, pero como no había otra cosa pues me las empujé con media botella de brandy Presidente. Uy, me puse hasta el gorro bien rápido. Luego dijeron que unos tiras estaban rolando pitos y de boleto les pedimos. Me puse hasta la madre, loquísima, tú sabes, bien cruzada... Cuando empecé a bailar me llovieron los toques, hasta me aventaron un aceite, un *purple haze*, pero no le llegue porque me dijeron que podría tronar ahí en ese instante, además de que con tanto acelere dentro ya no necesitaba más. También estaba allí el apoderado de Manolo

³⁹ José Agustín, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ Óscar Sarquiz Figueroa, “Un mito con fecha de caducidad”, en *Quo historia*, México, 2011, p. 59.

Martínez y traía un garrafón de tequila chanchísimo, y me lo estaba pasando, así me puse todavía más loca. (sic)⁴¹

Siendo este suceso un hecho mediático que perjudicaría por años la reputación del festival, sin embargo, también sirvió para mitificar tanto a Avándaro, como a la contracultura mexicana.

Otro momento culminante de Avándaro fue la participación de Peace and Love, cuando el vocalista Felipe Maldonado grito una frase que sería coreada por todo el festival: “Tenemos el poder, tenemos el poder, tenemos el poder...”, hecho que alteraría a la policía que sobrevolaba el festival, ya que hace apenas tres meses había ocurrido la represión del *Jueves de Corpus*, aparte de que se estaba transmitiendo en vivo por la emisora de radio XEDF 970 AM (la cual fue multada con 60 mil pesos⁴²), después de eso el grupo tocaría su mayor éxito *Marihuana*, cuya estrofa: “I like marihuana, you like marihuana, we like marihuana too” sorprendería a la estación de radio y al gobierno, y al grito de “Chingue a su madre el que no cante” sería cortada la transmisión por la radio.

La carrera de autos quedaba cancelada, el Festival de Avándaro había sido declarado el mayor momento que viviría la contracultura mexicana hasta ese entonces, creando con ello *el mito de Avándaro* de lo que jamás pudo ser:

Un grito indeleble, aunque haya sido escrito con “tinta blanca”. Un pueblo montañoso que durante dos días fue proclamado como nación, y hasta con varios himnos. Un lugar que se puede ubicar geográficamente en mapas, pero que ocupa las coordenadas más preponderantes en la historia del rock mexicano y que, aun así, sigue siendo recóndito, inalcanzable y prohibido. Para muchos desinformados, puede ser un mito, en la misma categoría de ciudades fantásticas como Troya o Camelot. Pero Avándaro fue una realidad que definió a nuestro rock. Como una pachequísima Constantinopla, su caída, orquestada desde la política y ejecutada por los medios, da inicio al oscurantismo del rock hecho en nuestro país⁴³.

La prensa daba inicio a lo que sería el rechazo y la satanización del rock que se hacía en México: “colosal orgía”, “4 muertos”, “224 casos de intoxicados, quemados, atropellados, fracturados y heridos; casas, autos y tiendas asaltadas, la destrucción de árboles y sembradíos y líneas telefónicas es el saldo del festival”⁴⁴; Armando Molina y

⁴¹ Yanet Aguilar Sosa, ““La Onda” fue una en la vida y no más. Entrevista con Fernando Aceves”. En *Cultura Contracultura. Diez años de contracultura en México. Antología de textos publicados en Generación*, de Carlos Martínez Rentería, México, Plaza & Janés Editores, 2000, p. p. 138 – 139.

⁴² Óscar Sarquíz Figueroa, *op. cit.*, p. 63.

⁴³ Carlos San Román, “¡Avándaro! Un merecido festejo a sus 35 años”, en *Rolling Stone México*, México, Punto Angular, 2006, p. 37.

⁴⁴ José Agustín, *op. cit.*, p. 88.

Álex Lora comentan en el documental *Gimme the power* que no hubo “ni un solo muerto” ni nada de lo mencionado en la prensa escrita, a no ser por la basura que dejaron los asistentes; también grupos eclesiásticos, empresarios, grupos de izquierda y algunos intelectuales rechazaban el festival; el mismo Monsiváis escribiría una carta contra el festival desde una de las cunas del rock, Inglaterra, hacía el periódico *Excélsior*:

Las mismas gentes que no protestaron por el 10 de junio enloquecidas porque se sentían gringos... Si lo que nos une es el deseo de ser extranjeros estamos viviendo en el aire. ¿Qué es la Nación de Avandaro? Grupos que cantan, en un idioma que no es el suyo, canciones inocuas... Pelo largo y astrología, pero no lecturas y confrontación crítica... Es uno de los grandes momentos del colonialismo mental en el Tercer Mundo⁴⁵. (sic)

La intolerancia era notable hacia estos grupos juveniles. Algunos pensaron que eran unos “acarreados” por algún grupo político, pero no era así, en realidad era la gran congregación de miles de chavos que vieron en el rock una forma de libertad de expresión o un estilo de vida. Con todo esto el rock quedaría en lo desconocido, en lo prohibido. La nación de Avándaro quedaría como la *Atlántida pacheca* perdida.

Pero algo es claro, Avándaro fue la culminación del rock en México, creando con ello un espíritu de subterrneidad que hacía que la música se tornara de una verdadera energía contracultural. Como ha escrito Eric Zolov en su libro *Rebeldes con causa*, Avándaro sirvió para publicitar la contracultura en México y hacer de ella un medio de consumo⁴⁶, al mismo tiempo que el Estado se negaba a hacer negocio para un público al cual despreciaban, que era la juventud.

La resistencia que surgió en México después de Avándaro fue el verdadero triunfo del festival, dando con ello a una nueva etapa a la contracultura mexicana: los punks y los chicos banda.

1.1.5. *Las tocadás de rock ya nos las quieren quitar. La censura y el rechazo del rock.*

*Muchos azules en la ciudad
a toda hora queriendo agandallar
no, ya no los quiero ver más.*

Abuso de Autoridad de Three Souls in my Mind.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Eric Zolov, *op. cit.*, p. 282.

Los visitantes psicodélicos extranjeros, principalmente los estadounidenses, eran bastante incómodo (todo eso junto con los grupos izquierdistas); y ya unidos con los jóvenes xipitecas, eran un peligro para la nación mexicana. El presidente Gustavo Díaz Ordaz repudiaba a estos jóvenes por “desmadrosos” (aparte de que a los hippies se les relacionaba con el comunismo por su largo cabello y su larga barba, cosa que en su imaginación derechista hacía referencia directa con Ernesto “Che” Guevara): “Algunos decían que el presidente Gustavo Díaz Ordaz, alias el Mandril, detestaba a los greñudos, porque su hijo Alfredito le salió mariguano y seudorrocanrolero”(sic)⁴⁷. Los medios de comunicación se dedicaron a satanizar esta expresión juvenil: “[...] los reporteros de *Excélsior*, mostraron una particular fobia contra los jipiosos(sic)⁴⁸”, y no solo ellos, sino también la TV, la radio, el clero, la familia, grupos intelectuales, la misma izquierda mexicana, etcétera. Una nota del diario *El Sol de Puebla* bastante conservadora tacha a los hippies extranjeros como “turista indeseable”:

El hippie se ha convertido en estos días en el turista no deseado en ningún país del mundo [...] Como los grupos hippies más numerosos se localizan en el Estado de California y este tiene fronteras directas con México, de ahí parte una corriente de visitantes “hippies” que fueron recibidos por la juventud de México, primero con cierto asombro y luego con entusiasmo [...] En tres formas ha influido el “hippie” en nuestra juventud: 1).- En el vestido; 2).- Uso de drogas y 3).- Homosexualidad...⁴⁹

El odio y la repugnancia hacia los hippies era clara; el Estado conservador mexicano vio su fobia hacia el pensamiento izquierdista en los jóvenes y, sobre todo, en la creciente cultura pop(pular) que se comenzaba a exportar de Occidente al mundo. Con ello, entre el rechazo y el clasismo, algunos jóvenes veían con extrañeza esa “nueva moda” venida de Estados Unidos.

En una entrevista realizada por *El Sol de Puebla* a unas adolescentes declaran que la nueva “juventud” es *popis*⁵⁰: “Expreso que la entrada de los “hippies” a nuestro país es perjudicial, y que desgraciadamente son los muchachos llamados “popis” los que integran estos grupos, que hasta drogas consumen”, dijo María Eugenia Diego Toboada; “Los hippies me parecen gente irracional [...] pero también vale aclarar que en gran parte son

⁴⁷ José Agustín, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Alicia M. Osio, “Contagiosos males del hippismo”, en *El Sol de Puebla*, Puebla, viernes 4 de septiembre de 1970.

⁵⁰ En sinónimo de esta palabra podría ser burgués, ya que la mayoría de los hippies eran ricos.

víctimas del abandono de sus padres”, respondió María Antonia Flores⁵¹. No sólo fue la sociedad adulta la que rechazó el hippismo, también varios jóvenes que veían en él una expresión absurda y tonta. Se puede entender el rechazo de algunos sectores de la juventud a esta contracultura precisamente por el creciente autoritarismo que se vivió sobre todo entre 1968 y 1971, periodo de auge de ideas de izquierda que nacían como protesta del nacionalismo y sociedad capitalista.

Después de Avándaro, el rock fue visto como algo obsceno, algo vulgar; esto lo llevaría al *underground* y con ello, a conciertos clandestinos. Los policías detenían a cualquier joven que tuviera el pelo largo y les llegaba a plantar marihuana para detenerlos. Los conciertos quedaban cancelados por una década, varias bandas desaparecían o cambiaban de giro su música.

La gran decadencia comercial del rock en México se dio después de 1971, desplazando a las bandas a la naciente “escena subterránea”. El rock se había inclinado hacia un sector proletariado yéndose más hacia las periferias de la capital. Jóvenes pobres reclamaban como propia la contracultura, y con ello el rock. La marihuana parecía ser “un lujo”, entonces se empezaban a usar cada vez más los solventes para seguir en “onda”. México se habría de convertir en uno de los grandes centros *punk*.

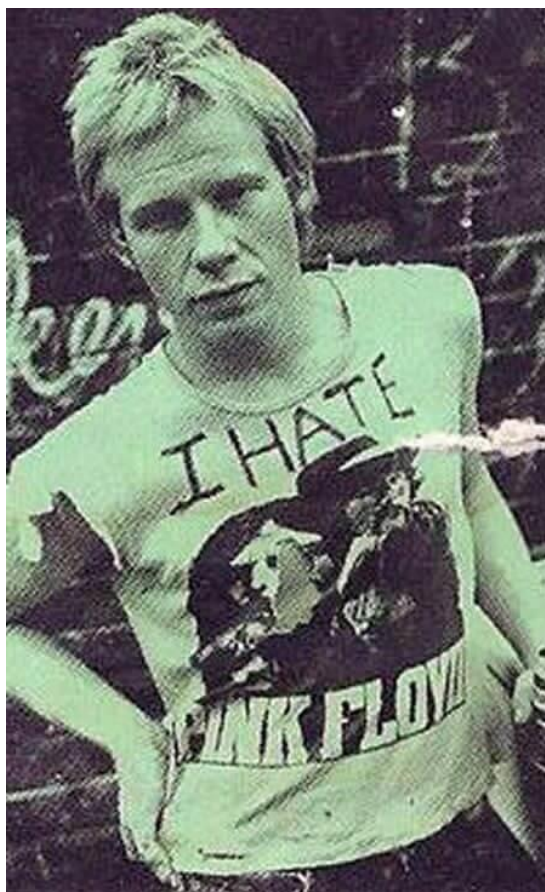
Carlos Monsiváis catalogó a la generación de Avándaro (sin entenderla) como “*La Naquiza*”⁵², chavos morenos con cabello largo que parecía indígenas. Rechazado, amado, odiado, dogmatizado, etcétera; el rock fue muchas veces mal visto. Fue rechazado por el aparato adulto, el Estado, los grupos religiosos, las familias, las escuelas. Y en un país donde la libertad de expresión era casi nula, el rock representaba el soundtrack de la represión, de los marginados, de todos aquellos que iban en contra del sistema establecido, de las formas de gobernar de Gustavo Díaz Ordaz y de Luis Echeverría Álvarez, del PRI; el rock dijo lo que ellos querían que callaran. Siempre marginado, contestatario, irreverente, así es el rock (el verdadero rock). El Estado había censurado al rock, pero no al rockero.

⁵¹ Alicia M. Osio, “La juventud Opina”, en *El Sol de Puebla*, Puebla, sábado 5 de septiembre de 1970.

⁵² En palabras del mismo Monsiváis, naco es la antigua Edad de Bronce.

1.2. Puro pinche perdedor. Un brevísimo acercamiento al punk (1970 – 1980)⁵³.

El 7 de noviembre de 2014 el portal de ABC.com publicaba una nota que llevaba por título “*Endless River*” de Pink Floyd, ¿la mayor decepción del rock de lo que va de siglo? escrita por Ignacio Serrano donde recoge opiniones que menosprecian el álbum póstumo de la legendaria banda, entre ellas se encuentra lo siguiente “«Ahora recuerdo por qué tuvo que surgir el punk», dice el rotativo "Indie", aludiendo a la ola impulsada por los Sex Pistols que pretendía barrer del mapa a los dinosaurios del rock sinfónico”⁵⁴; y es bien sabido que el vocalista de los Pistols Johnny Rotten (aka John Lydon) solía usar una playera durante las presentaciones con la leyenda “I Hate Pink Floyd” debido a la “pretensión” de la banda⁵⁵ (Imagen 5). Ya el rock había perdido “poder” con el desarrollo y comercialización del rock progresivo y sinfónico, con la aparición del glam rock y con una escena “más” culta con David Bowie, el rock “pesado”



(Imagen 5) Johnny Rotten (aka John Lydon) con una playera que dice “I Hate Pink Floyd”.

Paul Cook, “Sin título”, en Rudolf Dethu, <https://www.rudolfdethu.com/i-hate-pink-floyd/>, (consultado el 06 de diciembre de 2023).

⁵³ El presente apartado del capítulo 1, tiene por intención, ilustrar al lector sobre las diversas vertientes del rock a formarse durante los años setenta, es por ello que no hay que confundir al punk de una supuesta paternidad del heavy metal, es, en todo caso, con quien conforma una hermandad en valores similares que se fueron gestando del rock de los años sesenta, por ende, el punk es otra posibilidad de las formas del rock heredera de la configuración contracultural de los años sesenta.

⁵⁴ Ignacio Serrano, “*Endless River*” de Pink Floyd, ¿la mayor decepción del rock de lo que va de siglo?, en ABC, 8 de septiembre de 2016, <http://www.abc.es/cultura/musica/20141107/abci-critica-pink-floyd-201411061746.html>

⁵⁵ Aunque posteriormente en 2010 aclararía que en realidad es un fan de Pink Floyd y que inclusive David Gilmour lo llegó a invitar a cantar en vivo con él, cosa que no sucedió porque -vaya ironía- era un acto muy pretencioso por parte de Lydon aceptar tal invitación. Sean Michaels, “John Lydon: I don’t hate Pink Floyd”, en The Guardian, <https://www.theguardian.com/music/2010/feb/18/john-lydon-pink-floyd>, (consultado el 13 de septiembre de 2019).

seguía surgiendo dentro de los sectores subterráneos. Ya para los 70's hacen su aparición los padres del heavy metal Black Sabbath y el hard rock se empieza a desarrollar con Deep Purple y con Led Zeppelin. Pero esto no era suficiente para una generación de jóvenes que realmente estaban *jodidos* por las diversas situaciones económicas que sufría el mundo. Ya la generación “romántica”⁵⁶ del rock había terminado y el periodo hippie daba pauta para una nueva transformación en la forma de pensar de los jóvenes más pobres. Rápidamente la nueva ola de “desprecio” se propagaba por el mundo como un cáncer a las buenas costumbres.

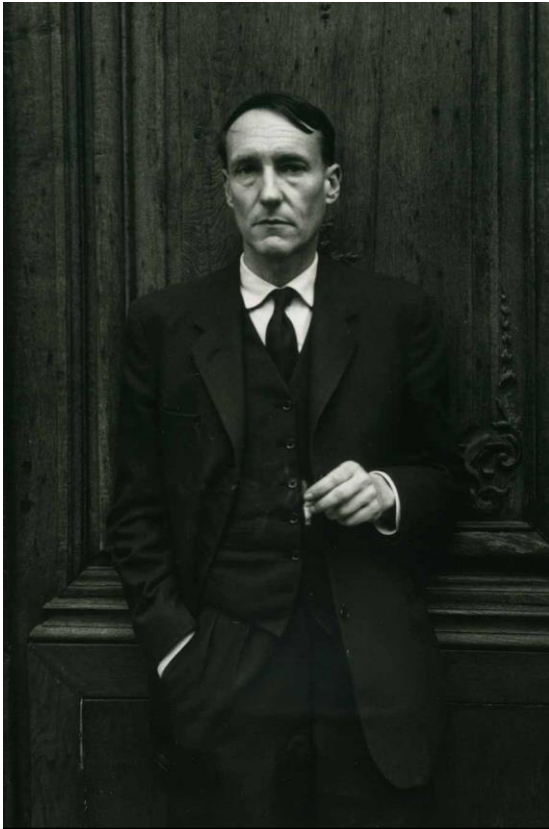
1.2.1. Entra el punk en escena.

La generación de los Sex Pistols con todo y su “*No Future*”, sería otro de los grandes movimientos que surgían paralelamente en Inglaterra y en Estados Unidos (y en México de un modo sumamente subterráneo, ya que muchos grupos no alcanzaron a grabar algún disco). Las ropas de cuero para masoquistas y las presentaciones “violentas” y extravagantes eran lo que los definía. Siguiendo una filosofía anarquista, las letras de la música eran sencillas, nada complejas, que solían gritar *mierdas* del gobierno, de la opresión, del imperialismo y de una vida alterna al *status quo*. Su predecesor se encuentra ligado al llamado “garaje rock” con grupos como el de Iggy Pop, The Stooges. Posteriormente en E.U. bandas como Ramones o la poetisa feminista del punk Patty Smith se unirían a esta nueva ola.

La droga favorita de estos chavos fue la heroína, seguida por el alcohol y los barbitúricos. Los chicos usaban ropas de cuero y pantalón de mezclilla; las mujeres siguieron la *femme fatale*, se pintaron el cabello, pelos de puntas, collares de perros, cadenas y demás. Repudiaban el amor y buscaban una alternativa de relación libre a lo hippie. Ellos se radicalizaron más con posturas políticamente incorrectas al grado de llegar a usar la esvástica como símbolo de “supremacía”⁵⁷ (lo que los llevaría a ligarse con grupos neonazis). Estos jóvenes que surgían de los sectores sociales más bajos alcanzaron una comercialización mediática gracias a las actuaciones en vivo de diversas bandas que fueron prohibidas en la radio, aunque la venta de sus discos se disparaba cada vez más por la morbosidad que esto conllevaba.

⁵⁶ José Agustín, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁷ Hay que aclarar que esa supuesta “supremacía” no es con relación a lo que se entiende dentro de la extrema derecha, era más ligado hacia una postura apolítica que se usaba como símbolo de lo “políticamente incorrecto”.



(Imagen 6) El escritor estadounidense William Burroughs, fue considerado “el padrino del punk”. Su excéntrica forma de ser lo llevó a ser un referente para muchos músicos dentro de la escena punk y metal en la posteridad.

Brion Gysin, “William Burroughs at the Institut Française (Naked Lunch Launch series, Paris), 1959”, en *October Gallery*, <https://octobergallery.co.uk/artists/burroughs>, (consultado el 03 de enero de 2024).

William Burroughs (Imagen 6), considerado “el padrino del Punk”, fue una figura emblemática dentro de dicho marco (él nunca se llegó a considerar dentro de ningún movimiento, ni siquiera a autodenominarse un *beat*); su excéntrica forma de ser (nihilista, individualista y adicto por mucho tiempo a la heroína) lo llevaron a ser un “intelectual” del movimiento. “¿Cómo definir el punk? La única definición de la palabra es que se refiere a un joven que es sencillamente llamado punk, porque es joven, o algo así como un pequeño delincuente; en este sentido, algunos de mis personajes pueden considerarse punks”⁵⁸. El término o concepto de punk es ambiguo, la definición literal puede referirse a: puerco, perdedor, vago; pero esta palabra fue usada mucho antes en el siglo XVI para referirse a las prostitutas, aunque no era precisamente “punk” sino “punck”⁵⁹. También en los 50’s las novelas *pulp* popularizaron el término,

las cuales se centraban en personajes que eran jóvenes delincuentes⁶⁰. El séptimo arte llevaría este imaginario también en los cincuenta con las películas que se centraban en el rock and roll con protagonistas como Marlon Brando o James Dean en *Rebelde sin Causa*, donde la figura del punk ya no era prostituta ni perdedor, ahora era un rebelde. De esta manera se iría configurando la figura del punk dando como resultado un estereotipo, una etiqueta o un despectivo a los chavos que veían en la rebeldía una forma de expresión y de libertad.

⁵⁸ Servando Rocha, “Maricas, vagos y perdedores: una prehistoria del punk”, en *PlayGround*, 8 de septiembre de 2016, http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Maricas-vagos-perdedores-prehistoria-punk_0_1588641130.html

⁵⁹ Ibid.

⁶⁰ Ibid.

El término para referirse a la música punk fue empleado en 1971 con el nombre de *punk rock* en el fanzine *Creem* para identificar a una banda que era mucho más ruidosa y cruda que el resto⁶¹. Question Mark & the Mysterians eran una banda formada por mexicano-americanos que tocaban un Garage Rock aun inspirado por el rock de los sesenta, posteriormente bandas como Iggy Pop and The Stooges o MC5 perfeccionarían el sonido haciéndolo más veloz, ruidoso y crudo, estas bandas se pueden denominar “protopunk” en términos musicales. Ya el punk como un movimiento musical y contracultural nacería a partir de la publicación del fanzine creado por John Holmstrom y Legs McNeil, en Nueva York donde recortaron la palabra punk rock a *punk*⁶².

Pero dadas las tendencias “revisionistas” de la actualidad, en América Latina se comenzó a hablar de una banda peruana de nombre Los Saicos formada en 1964, donde su sencillo titulado “Demolición” de 1965 los ha colocado “como pioneros del sonido punk” a nivel mundial. La plataforma de Vice para música titulada Noisey publicó un documental⁶³ en 2013 que hace más ruido al respecto sobre la banda. Dentro de la historiografía del punk no hay muchas fuentes que nos aclaren este hecho, lo cierto es que al menos la banda es un referente obligado para tratar de entender el origen del sonido garage y proto-punk sin ir más lejos.

Sin embargo, y poniendo los pies en la tierra, no sería hasta la aparición de Ramones en Estados Unidos y Sex Pistols en Inglaterra donde el sonido punk rock quedara definido. *Ramones* publicado el 27 de abril de 1976 y *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* que vio la luz el 28 de octubre de 1977, serían los álbumes que definirían la escena y pondrían las bases de lo que sería el sonido punk.

Para 1977 la música punk quedaría gastada con “más de lo mismo”, no obstante, el punk habría de experimentar dos cambios importantes en su haber. Por un lado, más veloz y brutal dando paso al hardcore; y por el otro, fusionando el reggae, el jazz, el noise⁶⁴ e inclusive tendencias de la música contemporánea creando el post-punk. Simon Reynolds

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ Noise, Was Punk Rock Born in Peru? - Los Saicos - Noisey Specials en *YouTube*, 12 de agosto 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=tsdTKQb6o6Q>, (consultado el 11 de septiembre de 2019).

⁶⁴ Se entiende a *noise* (ruido) como un género musical derivado del punk y la música extrema, que, haciendo alusión a su nombre, es una mezcla de rock son sonidos muy distorsionados y a destiempo, muchas veces improvisados, con una aparente falta de coherencia, lo que lo ha catalogado como anti música o anti arte.

habla de una fractura dentro de la escena punk que habría de dar un salto en sus bases teóricas:

Para el verano de 1977, el punk se había convertido en una parodia de sí mismo. Muchos de los integrantes originales del movimiento sentían que algo cargado de posibilidades y múltiples alternativas había degenerado en mera fórmula comercial. O peor aún, había demostrado ser una inyección rejuvenecedora para la industria musical establecida que los punks habían tenido la esperanza de derrocar⁶⁵.

El post-punk emplearía las atmósferas musicales, las letras con tintes existencialistas (a lo Sartre o Camus) y el maquillaje negro (ya sea en mujeres u hombres). Fusionaría el clásico sonido punk con diversos matices provenientes de las tendencias de producción del momento, como lo fueron el reggae dub o el jazz, como si se combinase a los Sex Pistols con David Bowie, en este sentido, “el post punk *era* rock progresivo, sólo que drásticamente racionalizado revigorizado, con una sensibilidad más austera, sin ostentación de virtuosismo, sin mencionar sus mejores cortes de pelo”⁶⁶. Los sonidos eran sencillos pero repletos de atmósferas musicales, las letras de las canciones eran profundas, deprimentes y melancólicas. Se empezaba a hablar de un movimiento intelectual dentro del mismo punk que no recreaba el típico arquetipo de la destrucción del mundo material, del mundo de las cosas. La destrucción ahora era ontológica. La autodestrucción sería el discurso artístico de este movimiento.

Quizá una de las bandas más importantes de post-punk tuvo su origen en 1976, cuando nació bajo el nombre de Warsaw, para posteriormente (y debido a una confusión con otra banda del mismo nombre) cambiar su nombre al de Joy Division, del inglés literal “División alegría”, que hace referencia a como llamaban a la “división” de mujeres judías obligadas a satisfacer sexualmente en los campos de concentración. *Unknown Pleasures*, publicado en



(Imagen 7) Ian Curtis fue un referente de la línea más oscura dentro del punk, siendo un parteaguas para los sonidos post-punk, rock gótico y el black metal.

Kevin Cummins, “Ian Curtis performing at The Mayflower in Manchester on 28 July 1979”, en *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Ian_Curtis#/media/File:Ian_Curtis_Joy_Division_1979.jpg. (consultado el 03 de enero de 2024)

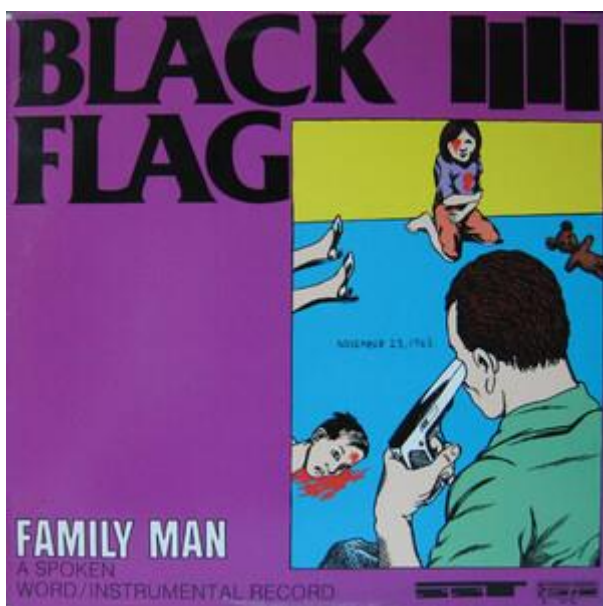
⁶⁵ Simon Reynolds, *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*, Buenos Aires: Caja Negra, 2018. p. 31.

⁶⁶ *Ibid.* p. 36.

1979, sería el primer y único disco publicado mientras vivía su vocalista Ian Curtis (Imagen 7) (el cual se suicidaría el 18 de mayo de 1980, a los 23 años, colgándose en su cocina escuchando, ni más ni menos, que el álbum *Idiot* de Iggy Pop)⁶⁷, álbum que sería un parteaguas en el desarrollo del género y que influenciaría a una nueva generación de *chavos* y *chavas* melancólicos y melancólicas.

Esta nueva ola dentro del punk se popularizaría en los años posteriores, con bandas como Siouxsie & The Banshees o Echo & the Bunnymen y posteriormente daría pauta para la creación de géneros como el new wave o el rock gótico.

Con la “decadencia” del punk rock que trajo el post-punk al incluir elementos más relacionados al krautrock⁶⁸, éste se vio amenazado por las nuevas bandas que iban surgiendo con esta influencia. La pérdida de la velocidad, la violencia y la radicalidad que en un principio los identificó ahora los relegaba a la melancolía, la depresión y la



(Imagen 8) *Family Man* de Black Flag fue un parteaguas en la experimentación del punk, quizá uno de los primeros acercamientos de la música ruidosa con los sonidos vanguardistas del jazz, de paso está decir que fue un álbum que influiría mucho a la escena metalera de principios de los noventa.

Raymond Pettibon, “This is the cover art for Family Man by the artist Black Flag”, en Wikipedia, https://en.wikipedia.org/wiki/Family_Man_%28Black_Flag_album%29#/media/File:Black_Flag_-_Family_Man_cover.jpg, (consultado el 03 de enero de 2024).

oscuridad, pero esto no era suficiente para los *chavos* “puristas” que seguían viviendo en la generación de *No More Future*. Ya se había suavizado el punk, pero tenía que ser “salvado” y volver a sus raíces rebeldes y anarquistas; por lo tanto, no tardó en surgir un nuevo género que atraería las miradas del público por devolver esas presentaciones eufóricas y desenfrenadas.

El hardcore punk no tardó en devolver esa energía a los estratos *undergrounds* después de que el post-punk post-Joy Division lo llevaran al *mainstream*. Influenciados por la primera ola de bandas punk y por grupos de hard rock y heavy metal como Motörhead, el

⁶⁷ Como referencia de este suceso recomiendo la película *Control* (2007) de Anton Corbijn basada en las memorias de la ex esposa de Ian, Deborah Curtis, *Touching from a Distance* (1995).

⁶⁸ El krautrock es un género surgido en Alemania a mediados de 1960, se considera así a la mezcla de rock, jazz y sonidos electrónicos, propios del sintetizador.

hardcore punk daba un nuevo camino hacia inicios de la música extrema. Bandas como Black Flag fueron pioneras en tocar hardcore, incluso llegaron a incorporar elementos jazz a su música en el álbum de 1984 *Family Man*⁶⁹ (Imagen 8). Por su parte, los afroamericanos de Bad Brains, también experimentarían con el hardcore mezclándolo con el sonido del reggae, lo que habla de unas raíces contraculturales arraigadas hacia la religión rastafari, pero incrustadas en el mundo del punk.

Pero a diferencia del clásico sonido del punk rock, el hardcore tomaría ese aire de improvisación del free jazz estructurado en los elementos bases del rock. La guitarra, la batería, el bajo y la voz serían los elementos que servirían a las improvisaciones del hardcore a la manera frenética del jazz. El punk rock es simplemente superado en la raíz técnica del jazz dentro del sonido hardcore. Así comenzó a surgir el desenfreno progresivo dentro de la técnica y la velocidad del punk. La estructura de las canciones, donde la voz era casi gritada, era lo que traía de nuevo una frescura al mismo movimiento punk (y que influenciaría a las bandas posteriores en México).

Inclusive en esta ola de nuevos grupos, un movimiento políticamente incorrecto surgió con el legendario G. G. Allin (Imagen 9), el cual en sus presentaciones en vivo gustaba de golpear a los asistentes, de orinarlos e incluso de practicar coprofagia, añadamos que algunas letras eran misóginas y racistas, lo que incluso trajo el rechazo total de los punks más politizados. Sus conciertos no duraban ni 15 minutos cuando llegaba la



(Imagen 9) G. G. Allin fue el puente entre la controversia y el performance, un ejemplo claro de lo “extremo” en el rock, lo que lo llevo a convertirse en una figura de “culto” dentro del punk y el metal.

Y-Not Magazine, “Sin título”, en *Y-Not Magazine*, <https://y-notmag.com/2020/06/11/2020-6-11-gg-allin-el-gran-perdedor>, (consultado el 03 de enero de 2024)

⁶⁹ Álbum que sería un referente en la creación del sonido sludge metal.

policía a detenerlo por conducta inadecuada. El “humor negro” llevado al *shock rock*⁷⁰ de G.G. Allin lo catapultaría como una figura de culto dentro del *underground*, dejando una gran influencia en posteriores bandas de metal como es el caso de Faith No More⁷¹ o de la banda de black metal Taake⁷².

El hardcore punk no tuvo gran repercusión comercial, lo que lo ha llevado a mantenerse por mucho tiempo dentro del *underground*, con una escena de bandas que han ido manteniendo el movimiento durante casi 4 décadas.

1.2.2. Cuauhtémoc, el primer punk mexicano. Hacia una estética y política de la resistencia.

Como todo movimiento que llegó a nuestro país, el punk fue un híbrido entre los punks estadounidenses y los punks ingleses, la influencia (más relacionada con el sonido post-punk) nos llegaría de manos de los “niños ricos” a finales de los setenta y principios de los ochenta, quienes tenían acceso a los discos que se vendían en el extranjero. Hay que hacer el señalamiento de que en México el movimiento punk se siguió alojando en los *hoyos funkies*, donde ya bandas como el Three Souls in my Mind tocaban ante chicos y chicas de las clases bajas o medias. Debo señalar que el Three no tuvo en sí la influencia punk (su sonido está más influenciado por el blues) pero es un referente, ya que en ese entonces la escena rockera mexicana no estaba definida como hoy en día (punketos, metaleros, bluseros, etcétera) y se le encasillaba en la categoría de *rock urbano*.

En México el punk sedujo a las clases pobres por todo lo que ello representaba, se solía gritar la insignia “Nuestro rey Cuauhtémoc fue el primer punk mexicano”⁷³. La indiferencia de la juventud ante las desigualdades sociales los condujo a alojarse en el punk como una forma de manifestación ante las problemáticas, de ahí que la violencia fuera una experiencia contra el poder. La resistencia punk en nuestro país se ha visto a contraluz desde nuestra “Historia” Nacional:

¿Qué no la primera manifestación punk fue apedrear al pinche Moctezuma por lamegüevos y traidor? ¿Qué no aguantar vara mientras los tiras gachupines le daban una calentadita en los pies hace de Cuauhtémoc un digno emblema de la resistencia? En contraste con países como Estados

⁷⁰ Término empleado para definir a las bandas de rock que incorporan actos teatrales, performance sobre exagerados, maquillaje, escenografía, entre otros recursos brindando una experiencia auditiva y visual, sobre todo empleado en un momento para referirse al concepto de Alice Cooper.

⁷¹ Faith No More cuenta con un cover de G.G. Allin de la canción “I Wanna Fuck Myself”.

⁷² En el caso de Taake es un cover de la célebre “Die When You Die”.

⁷³ José Agustín, *op. cit.*, p. 103.

Unidos, Inglaterra y España, donde el movimiento punk ha rebasado su razón primigenia de protesta para convertirse en un género más en la búsqueda de la comercialización y los placeres que emanan de ésta, en México la tendencia sigue siendo hacia el encabronamiento.⁷⁴ (sic)

Claro, en nuestro país la extrema pobreza y la clara “lucha” de clases fue un factor definitivo para la organización de estos chavos. Es obvio que vivían en una sociedad del *encabronamiento* y buscaban una alternativa que trajó consigo los movimientos del punk extranjero como es la insignia de *¡Hazlo tú mismo!* (*Do It Yourself*, abreviado como *DIY*) con la cual se buscó una alternativa de vida autónoma y una política de resistencia contra el capitalismo de las industrias musicales.

La ideología política fue fundamental, en primera instancia se vieron influenciados por las ideas anarquistas de Bakunin o Kropotkin, para después adentrarse al anarquismo de Ricardo Flores Magón. El llamado anarcopunk (que es el más notorio, que no el único) fue el movimiento que definiría toda la escena punk a mediados de los 80's. La política *prefigurativa* que estos chavos punks llevaban incrustada en su forma de ver la vida se tradujo hacia la escena musical meramente influenciada por bandas que tocaban un hardcore muy potente. Los anarcopunks mexicanos “redefinen su forma de ver el mundo, hacen emerger unas prácticas alternativas a las cuales los medios son coherentes con los fines”⁷⁵, de este modo buscan no ser incrustados dentro del *mainstream* y no verse determinados ni por el dinero ni el poder. El DIY sería la forma de representación de estas prácticas, aunque eso sí, no todos los grupos de punk pueden generalizarse dentro de esta ideología, por ejemplo tenemos a los grupos punks nazis tales como The Skrewdriver (Reino Unido), The Dirty White Punks (Estados Unidos) Böhse Onkelz (Alemania), Legittima Offesa (Italia), Midgård's Söner (Suecia), Nauravat Natsit (Finlandia), Ódio Mortal (Brasil)⁷⁶, entre otras, así como las influenciadas con la ideología comunista totalitaria como es el caso de los italianos cccP Fedeli alla Linea⁷⁷.

Hay que tener en claro que, a diferencia de Estados Unidos o Europa, en México el punk se vio rápidamente asociado a las ideas antiautoritarias y anarquistas. Aunque el punk sea idéntico en cuanto a la referencia estética como la imagen o la música, la ideología política tiene un horizonte distinto. De este modo, los colectivos (al menos en México)

⁷⁴ Efrain Trava, “Mexica Hardcore. Historia de punk en México”, en *Revista Replicante*, 03 de noviembre de 2016, <http://revistareplicante.com/mexica-hardcore/>

⁷⁵ Alice Poma y Tommaso Gravante, ““Fallas en el sistema”: análisis desde abajo del movimiento anarcopunk en México”, en *Revista Mexicana de Sociología*, México, agosto 2016, p. 443.

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

siguen una idea más cercana al anarquismo mediante las letras de los grupos punks que engendran sentimientos como la rabia, la inconformidad y la desobediencia. La identidad colectiva como explican Alice Poma y Tommaso Gravante, “es expresada a través de productos culturales: nombres, narrativas, símbolos, argot, rituales, vestimentas, prácticas, etcétera, aunque no todos los productos culturales expresan una identidad colectiva”⁷⁸ pero al menos en el punk la colectividad es fuertemente ligada a la estética de los individuos. Las tocaditas de rock también pueden ser expresadas como una forma de manifestación política, que entrelaza al espectador y al intérprete mediante la canción, donde el discurso político se reconfigura de acuerdo con los tiempos y compases de la música, de este modo la canción adquiere una dimensión política de denuncia. La presentación en vivo de la banda manifestando una denuncia, da como síntesis la *tocadita política*, como lo llama María del Carmen de la Peza, donde dos géneros de la comunicación discursiva son puestos en escena dando como resultado la conciencia política-histórica:

Lo que hace del rock un dispositivo privilegiado de la memoria colectiva es su especificidad como lenguaje sonoro, rítmico-musical y la narración oral como portadora de las memorias de los sectores subalterno (los jóvenes, las mujeres, los homosexuales, los trabajadores); que protestan así el discurso de la historia que privilegia las memorias de los sectores hegemónico⁷⁹.

Tanto como el punketo como cualquier otro rockero, su música no resulta ser una simple herramienta mercantilista incrustada en el mundo comercial, al contrario, se busca una alternativa de plena resistencia dentro del *underground* que recrea una forma de vida y una colectividad comprometida con su entorno.

En cuanto a la música, los primeros acercamientos al punk son primitivos, con bandas que buscaban salir de los cánones de los “rockeritos” convencionales y alejarse de una vez por todas de las bandas chicanas de rock psicodélico y de las etiquetas hippies, que no iban de acuerdo con una sociedad proto-neoliberal, donde los punks acusaban a los hippies clase mediera como “idealistas y conformistas”⁸⁰. Bandas como Los Watt o Ruido Blanco ya buscaban alejarse de esas etiquetas⁸¹. No sería hasta 1977, donde ya se empieza a crear un sonido post-punk con los chavos “fresas” de la Ciudad de México en

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ María del Carmen de la Peza, *El rock mexicano. Un espacio en disputa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2013, p. p. 91 – 108.

⁸⁰ Ibid., p. 143.

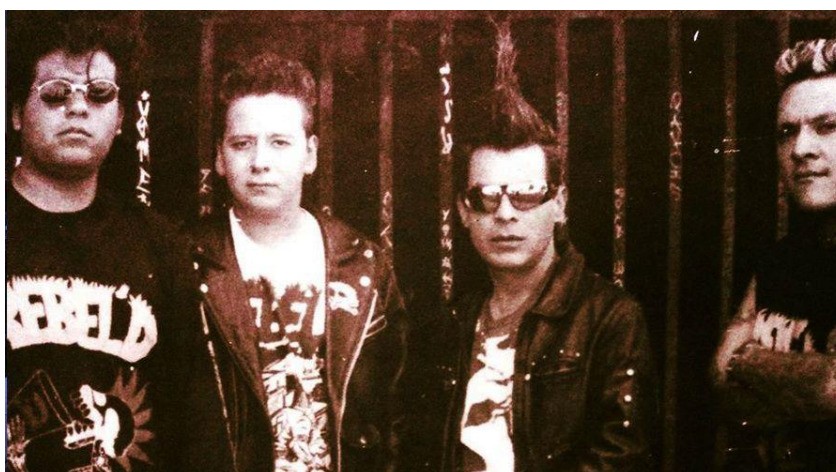
⁸¹ Efraim Trava, *op. cit.*

la Zona Rosa, Polanco y San Ángel. Ahí surgirían los primeros post-punketos, tocando en el la tienda de discos Hip 70, bandas como Size (Imagen 10) o Dangerous Rhythm fueron pioneros. Aunque al principio no hubo realmente una escena, sino pura música, sería posteriormente incorporado por las colonias más pobres de la Ciudad de México y de la periferia del país, como es Neza, Santa Fe, Iztapalapa, Naucalpan, Tlalnepantla, el Cerro del Judío, así como el Estado de México⁸². Ya para los 80's, bandas como Rebel'd Punk (Imagen 11) aparecían en escena, con una influencia clara del punk rock gringo o inglés. La escasez de escenarios, aunque el Chopo figuró como un lugar de culto donde se llegaban a grabar demos en vivo, que posteriormente serían vendidos, los llevó a tomar “la calle como escenario, combatiendo el desdén de las disqueras con grabaciones caseras que se distribuyen en *cassetes* con portadas fotocopiadas en blanco y negro”⁸³.



(Imagen 10) Size es considerada una de las primeras bandas del punk “sofisticado” en México.

Size, “Sin título”, en *Gatopardo*, <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/size-banda-mexicana/>, (consultado el 03 de enero de 2024).



(Imagen 11) La otra cara de la monera es Rebel'd Punk, banda que sin tantas pretensiones musicales pudo consagrar el sonido punk rock en nuestro país.

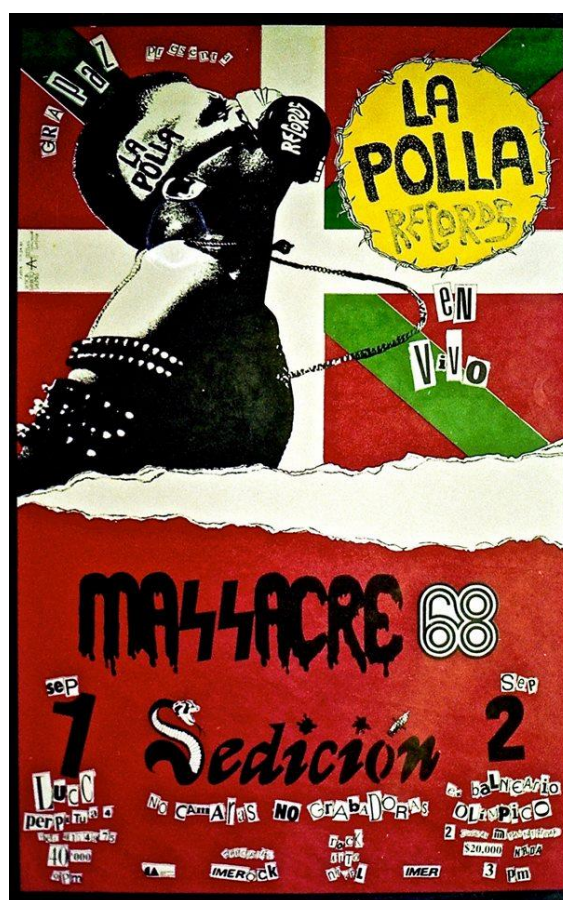
Rebel'd Punk, “Sin título”, en *Rock 111*, <https://www.rock111.com/bandas/2349-rebel-d-punk>, (consultado el 03 de enero de 2024).

⁸² María del Carmen de la Peza, *op. cit.*, p. 143.

⁸³ Efrain Trava, *op. cit.*

La influencia de bandas de hardcore punk y de crossover thrash como D.R.I., se vio reflejada en las primeras tocadas afuera del metro Insurgentes, con las míticas bandas Massacre 68 y Atoxxico (la canción de Café Tacvba, “La chica banda”, proveniente del álbum homónimo hace referencia a esta banda, como una de las diversas influencias de los oriundos de Ciudad Satélite). A la par surgían diferentes colectivos en el centro del país como “Colectivo A, Chavas Activas Punks, Punks Never Died, así como fanzines: Falzo Magazine (distribuido por el famoso Ángel del Crimen, fundador del proyecto Punk DeFectuoso), Karamelo (dirigido por La Zappa, pionera del movimiento feminista anarcopunk), Amor y Rabia, Motín, Contraviolencia y Urbanicidios”⁸⁴.

Para finales de 1980, se tomaría como lugar de *culto* el ex Balneario Olímpico Pantitlán; recinto que albergo a varias bandas del llamado *Rock Urbano*. Pero no sería hasta los noventa que este lugar diera paso a varios momentos esenciales en la escena punk mexicana. En 1990 llegaría la primera banda internacional a tocar en Pantitlán, se trataba de La Polla Records⁸⁵, originaria del País Vasco en España, la fecha escogida fue el 2 de septiembre y que tuvo como teloneros a Massacre 68 (Imagen 12). Al año siguiente llegaba igualmente de España, Eskorbuto, tocando el sábado 13 de abril junto a Massacre 68 y Psicodencia, y el domingo 14 de abril junto a Síndrome y Sedición⁸⁶. Para 1992 se esperaban dos shows internacionales más. El primero se dio el domingo 9 de agosto donde se presentaba The Cramps,



(Imagen 12) Flyer de los conciertos de La Polla Records en el ex Balneario Olímpico Pantitlán.

Vice, “Sin título, en Vice, <https://www.vice.com/es/article/xw97ej/el-lugar-mas-punk-de-la-cdmx-en-los-90-ex-balneario-olimpico-pantitlan>, (consultado el 03 de enero de 2024).

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Kan_14, “La Polla Records en México Introducción”, en *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=BmoybHiTHuA&t=321s>, (consultado el 11 de septiembre de 2019).

⁸⁶ De Memoria, “Ramones en México: la vez que Pantitlán se convirtió en un barrio más de Nueva York”, en *De Memoria*, <https://www.dememoria.mx/entretenimiento/ramones-visito-mexico/>, (consultado el 11 de septiembre de 2019).



(Imagen 13) Flyer de Ramones en el ex Balneario Olímpico Pantitlán.

Vice, “Sin título, en Vice, <https://www.vice.com/es/article/xw97ej/el-lugar-mas-punk-de-la-cdmx-en-los-90-ex-balneario-olimpico-pantitlan>, (consultado el 03 de enero de 2024).

proveniente de Los Ángeles, teniendo como bandas abridoras a Sedición, Transmetal, Next y Síndrome; y si esto era poco, el sábado 26 y domingo 27 de septiembre se presentaba por primera vez Ramones, teniendo a La Lupita como banda telonera (Imagen 13). Esa apertura para los conciertos sería un antes y un después del rock en México, teniendo una gran repercusión simbólica, por lo que significaba tener bandas internacionales tocando en territorio nacional dada la represión vivida durante varios años atrás. El ex Balneario quedaría en la memoria de aquellos que pudieron presenciar esos conciertos en lo que posteriormente llamarían a la estación del metro “*Punktitlán*”⁸⁷.

Con una escena de punk que se fue

gestando, tanto la Ciudad como el Estado de México figuraron como el principal centro de distribución de música a nivel nacional, siendo el centralismo del rock lo que nos lleva a cuestionarnos a dónde hemos dejado a la periferia del país. No podemos olvidarnos tanto del sur como del norte, así como de Puebla, pero si algo es obvio, es que tanto el Chopo como Pantitlán y la Arena López Mateos, fueron símbolo de la contracultura en el país, lo que daría paso a que las otras escenas a lo largo y ancho de México se fueran desarrollando a partir de las mitificaciones de esos lugares.

⁸⁷ Diego Cera, “Ex balneario olímpico Pantitlán: la sede donde en 1992 tocaron Ramones y The Cramps”, en *Local*, <https://local.mx/musica/conciertos/ex-balneario-pantitlan/>, (consultado el 11 de septiembre de 2019).

El punk ya era un fenómeno en todo el país, pero era momento de dar pauta a otras escenas musicales que venían de las mismas venas del rock. La pobreza, la marginalidad y la escasa oportunidad de darse a conocer a nivel musical, traería consigo el nacimiento de lo que conocemos como música subterránea, esa que no busca vender a nivel global, la que sólo busca un nicho por no entrar a las transnacionales. Así, otro movimiento que emanaba de las raíces contraculturales, al igual que el xipiteca y el punk, emergió.... Con ello, el *Heavy Metal* hacia su aparición.

Capítulo 2: *Pasaporte al Infierno.*

Apuntes para una Historia del *Heavy Metal* en México: antecedentes, actores, lugares y fuentes en la construcción de una narrativa histórica sobre la música contemporánea (1968 – 1994).

Ser joven siempre se ha catalogado como una etapa de la vida donde se explora la idea de rebeldía como base ideológica. Sobre todo, en un mundo en el cual la amenaza constante del “final del mundo” se hace latente. Ser joven constituye muchas dudas ante el mundo, –mientras escribo estas líneas vivo en lo que se podría denominar mi juventud-, preocupaciones y desencantos. La juventud vista como un concepto histórico ha ido cambiando con forme parte la brecha generacional. No es lo mismo ser un joven en el siglo XIX que uno del XXI. La creciente ola de redes sociales ha hecho cada vez más difusa, más *líquida* la juventud. Tal vez el apogeo de la juventud se dio en los años 60’s, donde el empoderamiento de ser joven atacaba directamente a los valores patriarcales del Estado. Con esto, la juventud jugo un papel importante para destronar las ideas del “ser adulto”. Rebeldía y juventud se entrelazaron. Diferentes protestas a través del globo hicieron su aparición. En Francia tuvimos “el mayo francés”, en Estados Unidos y la Unión Soviética la amenaza del estalle nuclear de la Guerra Fría, y en México el movimiento estudiantil de 1968. Esos tres impactos sociales, fueron algunos de los fenómenos cruciales que vivía el mundo de la postguerra. Los que vivían en la preocupación constante por el mundo eran las juventudes. En un momento se dejó de lado todos los valores; volvíamos al tribalismo ortodoxo, se volteó a ver las ideas orientales, se dejó de lado la idea arcaica de familia, se experimentó con alucinógenos, se explotó: el arte, la literatura, el cine y la música. La contracultura fue abrazada por la juventud de finales de los 60’s como una protesta liberal que buscaba los placeres inmediatos y efímeros.

El movimiento hippie constituye uno de los momentos cruciales en la historia de la humanidad y sobre todo en la historia del “ser joven” por haber abierto la idea de libertad en constante destrucción. Así, surge un alejamiento de las ideas políticas y se busca el goce efímero. El sexo y las drogas se popularizaban. Por un lado, grandes avances científicos surgían que cuidaban la natalidad. El condón y la “pastilla del día siguiente” aparecen como alternativa para el embarazo no deseado. Las drogas, con todo y su prohibición, constituían un escape de la realidad.

Es cierto que la mayoría de los involucrados eran jóvenes de clases altas que vivían en un constante *despolitizamiento* de la realidad, las juventudes menos afortunadas se abrazaron en un constante “destrucción” del mundo material. Los hippies idealistas y los punks nihilistas surgen como una doble cara de la moneda. Por un lado, está la despreocupación y la pereza, por el otro, la eterna destrucción. Cabe mencionar que el punk no es sólo destrucción sin sentido, ya que aquí si hay una escena fuertemente politizada, pero la verdadera esencia de este ha sido ligada al desorden civil.

Entre la década de los años sesenta y setentas del siglo XX, la juventud constituye una de las bases sociales más importantes dentro de las naciones. Por ende, el ser joven era un peligro constante ante la política. Ahora bien, ser joven y politizado era un *verdadero dolor de huevos* para los Estados totalitarios.

Este trabajo no busca un entendimiento (al menos no por el momento) de las formas politizantes de los jóvenes, busca un entendimiento de la juventud y de sus valores, pero a través del sentido contracultural que de ésta se emana. El movimiento hippie y el movimiento punk fueron cruciales porque muchos de esos “valores” o “antivalores” siguen viviendo en las juventudes del siglo XXI. Cabe mencionar que este es un trabajo sobre el *Heavy Metal* (también conocido simplemente *Metal*), mi lector secreto se preguntará, tal vez, qué tiene que ver lo anterior mencionado. En primera instancia, quiero aclarar que dentro del *Metal* sí hay un movimiento politizado (thrash metal, grindcore), y que si bien, la contracultura está destinada a vender, también está destinada a concientizar de las amenazas del mundo adulto; en segundo lugar, como lo plasmo líneas atrás, el *Metal* es una dialéctica entre lo hippie y lo punk, ya sea en sus ideales o en sus “valores” o “antivalores”, inclusive, el metalero es mucho más leal que los hippies o los punks a sus ideales. El metalero constituye a una *comunidad de sentido*, a una ideología, una religión o un movimiento político, incluso a un *protonacionalismo* al modo de Eric Hobsbawm, idea de nación que el metalero de cualquier parte del mundo se siente

identificado con una ideología, una cultura y un sentir dentro de sí, que si bien, carece de un Estado-Nación, busca la inclusión territorial en algún concierto. Ser *metalero* es dogmático por antonomasia.

Pero, ¿Cómo surge el Metal?, ¿en qué momento se comenzó a considerar Metal a las distorsiones de guitarra?, ¿Cómo se introdujo en las juventudes?, las preguntas son amplias, y aunque mi intención es noble, trataré de dar un panorama general, pero dudo que completo, de la aparición de dicha música y su apropiación por la juventud como una subcultura vigente y en constante renovación. Aunque rastrear los orígenes del *Metal* en México es complejo, me apoyo en la *Historiografía del Heavy Metal* para poder dar resultados de investigación y trazar las líneas de una metodología para su estudio.

La *Historia de la Música* no es un proceso lineal, es un proceso que se interconecta entre diversos factores; ya sean musicales, sociales, culturales, religiosos o políticos. Por ende, la presente tesis se basa sobre todo en entrevistas, en revistas, fanzines, discos, carteles de conciertos, fotografías y en diversos estudios académicos en torno al *Heavy Metal* y a la música en general para poder dar una construcción histórica del tema.

2.1. *Summertime Blues. Proto-Metal: el origen del sonido Heavy.*

Era la época de 1960, el rock and roll había evolucionado y los alucinógenos tenían algo que ver con eso. Desde los Beatles hasta The Doors, las drogas fueron fuentes de inspiración para los sonidos distorsionados. El uso constante de recursos electrónicos y edición musical fue crucial para el avance del rock “futurista”, quisa el alejamiento del blues trataba de dar el siguiente paso a lo acelerado que resultó ser la música posteriormente. Ya artistas de la talla de Keith Moon comenzaron a tocar la batería de manera desenfadada, dando primeros vestigios de la manera de ejecutar la música *heavy*.

Se debe entender como *Proto-Metal*, a una categoría que se adoptó para definir al sonido que daría inicio al *Heavy Metal* tradicional, de guitarras distorsionadas y solos, bajos graves y ritmos acelerados de batería, sobre todo, se comprende como el sonido grave y agudo que surgiría antes de la banda Black Sabbath.

El dialogo historiográfico sobre la primera banda de *Metal* o siquiera sobre la primera canción de metal se ha hecho polémico entre los “especialistas” del tema. Dicho balance historiográfico que planeo será desde diversas fuentes consultadas para dar un panorama de cómo se ha ido tratando el tema y que resultados podemos encontrar sobre el mismo. Con esto, trato de mostrar la forma en la que se iría gestando el sonido *metalero* dentro del rock antes de la existencia de unos Black Sabbath, considerados los “Padres del Heavy Metal” y su pronta aparición en el escenario mexicano, para dar pauta al desarrollo de este en las décadas posteriores de los años ochenta y noventa.

2.1.1. Los posibles orígenes de un sonido metalizado.

Sobre esta arqueología musical podemos encontrar los primeros rasgos de *música pesada*, acelerada y distorsionada en los años 50 dentro de los sonidos del blues y el jazz. El antropólogo y cineasta Sam Dunn en la serie de 2011, *Metal Evolution*, señala los orígenes del Metal en su primer capítulo, “*Pre Metal*”, desde la música barroca con Niccolo Paganini hasta el romanticismo de Richard Wagner, pasando por las tonalidades vocales de la ópera, del blues y del jazz. Con esto, Sam Dunn buscó dar un panorama amplio del origen del sonido en diversos aspectos de la descomposición musical, o lo que es lo mismo, rastrear los patrones musicales en las diversas manifestaciones musicales que servirían de influencias en la primigenia música metalera; por ejemplo, el caso de Rob Halford, vocalista de Judas Priest y su influencia vocal con Pavarotti, siendo este un ejercicio de transversalidad histórica, que buscó encajar como una manera de entender la música *Heavy Metal*, dentro de los parámetros de la evolución musical⁸⁸.

Para Dunn, con el blues de artistas como Robert Johnson, surgió el primer puente directo de la influencia metalera, por su sonido áspero y melancólico; y con Howlin’ Wolf, la voz desgarradora a lo que después sería parte del *Metal* con músicos como Lemmy Kilmister.

En cuanto al jazz se refiere, él, en su famoso y muy discutido árbol genealógico de la “*Evolución del Metal*”, señala al baterista Buddy Rich como el responsable de la ejecución desenfrenada y veloz de las percusiones, siendo esto un parteaguas en la forma de ejecutar la batería.

Sin embargo, no habría de ser hasta la llegada de la guitarra eléctrica grabada y distorsionada en 1951 por la banda Jackie Breston and his Delta Cats y en general al rock

⁸⁸ Sam Dunn y Scot McFayden, *Metal Evolution: The Series. "Pre Metal"*, 2011.

and roll, que se empezaría a formar una clara manifestación de sonidos *Proto-Metal*, hasta la segunda mitad de los años cincuenta con los elementos ya “casi” estructurados.

Frontmans de la talla de Elvis Presley o Little Richards, fueron fundamentales para la ejecución de la potencia en el escenario de una banda. Algo que sería fundamental en la posteridad.⁸⁹

Ya la música rock empezaba a crear un sonido particular y la ejecución de instrumentos se hacía cada vez más veloz y distorsionada, cabe mencionar que la famosa revista *Guitar World* publicó un listado de las “50 canciones más pesadas del rock antes de Black Sabbath”, la cual fue rescatada por el sitio web *Cuartel del Metal*.⁹⁰ En la lista, la canción más vieja que figura es la de “I Put a Spell on You” del músico afroamericano de blues, Screamin’ Jay Hawkins (Imagen 14), de 1956; seguida de la canción “The Girl Can’t Dance” de Bunker Hill, de 1963; y de las canciones “You Really Got Me” y “All Day and All of the Nigh” de The Kinks, de 1964.



(Imagen 14) Screamin’ Jay Hawkins.

Mubi, “Sin título”, en Mubi, <https://mubi.com/es/cast/screamin-jay-hawkins/>, (consultado el 10 de enero de 2024).

Podemos entender, que la historia del sonido heavy es transversal, tomando previas influencias entre varias corrientes surgidas del rock, que van desde el rock and roll al llamado garaje rock, que buscó un sonido más ligado a los orígenes del rock, pero mucho más enérgico alejándose del sonido experimental del rock psicodélico.

Entonces, la evolución paulatina del sonido metal no nace espontáneamente por los miembros de Black Sabbath, es, en pocas palabras, un perfeccionamiento de los modelos previos del rock and roll que remaban a contracorriente de las vanguardias de un *Sargento Pimienta*.

⁸⁹ Ibid.

⁹⁰ José Alberto Gaspard, “Las 50 canciones más pesadas del Rock antes de Black Sabbath”, en *Cuartel de Meta*, 06 de noviembre de 2016, <https://cuarteldelmetal.com/curiosidades/2016/11/las-50-canciones-mas-pesadas-del-rock-antes-de-black-sabbath/>

Aunque ya con “You Really Got Me”, The Kinks nos introducía al mundo de la *música ruidosa*, no sería para nada la primera canción catalogada como heavy metal. Esto no quiere decir que se reste importancia al trabajo y al modelo puesto por la banda en futuras composiciones como “pioneros” en la experimentación de la distorsión por parte del guitarrista, Dave Davis, que “aficionado a experimentar con la tecnología, enlazó entre sí un par de amplificadores baratos, rasgó un altavoz y conectó la guitarra” dando “un sonido crujiente y novedoso”⁹¹, siendo una de las primeras bases para el futuro sonido del *Metal*.

Sin embargo, para el crítico de rock Mark Paytress, el “momento crucial” del previo sonido hard rock surgió con “Rumble” de 1957, una pieza instrumental de guitarra del músico de blues, Link Wray, donde se pueden apreciar algunos riffs pesados a lo largo de la canción, siendo uno de los primeros registros que se tengan dentro del panorama de la música pop⁹². Algo claro es que The Kinks lo llevaba un paso más adelante.

Gran parte de que el sonido metal se explotara se debe sobre todo a los ya míticos amplificadores Marshall. La empresa inglesa que surgió a inicios de los setenta, brindó el gran sonido distorsionado y potente que se buscaba para alejarse claramente del sonido psicodélico. Pete Townshend de The Who, fue uno de los principales ejecutantes de ese sonido. Con ayuda de un Marshall, Townshend se convirtió en uno de los guitarristas más ruidosos de la época, aunado a eso su extravagante forma de ejecutar la guitarra y de los primeros en romperla en el escenario (junto al amplificador), daba una de las primeras presentaciones de salvajismo de lo que sería después (Imagen 15).



(Imagen 15) Pete Townshend reflejó la combinación entre el rock y la violencia como ejercicio artístico.

Música Total, locoool!, “Sin título”, en *Música Total, locoool!*, <https://mtlocooo.wordpress.com/2020/06/12/pete-townshend-el-primero-en-romper-una-guitarra-en-el-escenario/>, (consultado el 10 de enero de 2024)

⁹¹ Carlos Marcos, “¿Cuál fue la primera canción de heavy metal de la historia?”, en *El País*, 16 de febrero de 2019, https://elpais.com/elpais/2019/01/15/icon/1547571872_058649.html#:~:text=La%20versi%C3%B3n%20primigenia%20de%20Summertime,Summertime%20Blues%2C%20de%20Eddie%20Cochran.

⁹² Mark Paytress, *Historia del Rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*, China, Parragon, 2016, p. 132.

Los años sesenta fueron un auge importante en la historia del rock, cientos de bandas surgieron a lo largo del mundo que acogieron la contracultura hippie y se embarcaron en la experiencia psicodélica. Algunas de ellas, bandas “gurú” del sonido eléctrico. En este punto, nos encontramos dos bandas que se alejaron del convencionalismo de la música pop de aquel entonces y siguieron la fórmula dejada años atrás por los ingleses The Kinks.



(Imagen 16) Cream en 1968.

Wikipedia, “Cream 1968, v. l. n. r.: Ginger Baker, Jack Bruce, Eric Clapton”, en Wikipedia, <https://de.wikipedia.org/wiki/Cream>, (consultado el 10 de enero de 2024)

Cream, el *power trio* de Eric Clapton, Jack Bruce y Ginger Baker, exploró los límites del rock hasta ese entonces con su primer material *Fresh Cream* de 1966. Con un marcado sonido blues, decidieron colocar guitarras eléctricas distorsionadas de la mano del señor Clapton (Imagen 16).

Lo mismo sucedía en la industria del rock en Estados Unidos, pero de la mano de Jimi Hendrix, con su álbum debut, *Are You Experienced?* de 1967. En el cual, como Clapton con Cream, Hendrix habría de convertirse en un *Guitar Hero* por la ejecución tan

extravagante al tocar su instrumento.

Pero como bien señala Carlos Marcos, tanto Cream como Hendrix, estaban más cercanos al sonido blues psicodélico que al heavy metal.⁹³

Pero no hay que perder de vista que esas dos bandas fueron de las principales ejecutantes de un sonido que venía siendo cada vez más fresco. Ya en diversas partes del mundo y gracias a la amplia distribución de materiales discográficos, diversas bandas empezaron a surgir con ese sonido cada vez más potente.

⁹³ Ibid.

El primer trabajo de los ingleses The Deviants titulado, *Ptooff* de 1967, y de Vanilla Fudge auto titulado, *Vanilla Fudge*, del mismo año, había de ser un parteaguas para las crecientes influencias de Cream y The Jimi Hendrix Experience.

El mismo Jeff Beck tuvo un momento de inspiración en el naciente hard rock con una *rola* de nombre “Beck’s Bolero”, y como no, si había de tener en sus filas al mismísimo Jimmy Page en la segunda guitarra y al baterista Keith Moon⁹⁴.

Ya para 1968, año crucial en el mundo, el hard rock se asimiló, inspirando a las principales bandas del momento. *White Album* de The Beatles fue un disco vanguardista dentro del cuarteto de Liverpool, trayendo consigo una mezcla de géneros y experimentaciones del grupo británico, entre ellas la famosa “Helter Skelter”, una canción salvaje para los estándares de la banda y, referente dentro del *Proto Metal*, siendo una pieza que influyó a los mismos Black Sabbath en el futuro cercano.

Inclusive para ese año, la crítica ya comenzaba a llamar *Heavy* a ciertas bandas que exploraban ese sonido más denso, el claro ejemplo de la banda estadounidense Iron Butterfly así lo hacía notar, inclusive Daniel Meléndez del fanzine colombiano *Crónicas Estigias* concuerda con esa afirmación, desglosando la idea de la crítica de rock con el nombre de la banda, de ahí que Iron sea sinónimo de *pesado* y Butterfly de *liviano*⁹⁵, y si lo pensamos tiene sentido, entendiendo el sonido melódico y armonioso del futuro *Heavy Metal* con la densidad de los riffs de guitarra.

1968 sería el año que vería una formación del *Heavy Metal*. Entendemos que los procesos históricos no son lineales, de ahí que la *Historia del Heavy Metal* no tiene su inicio como tal en ese año, sino hasta los años setenta, pero existen antecedentes que nos dan una mayor comprensión del nacimiento del suceso musical.

Ese año fue el momento crucial para la formación de un nuevo estilo musical que estaba cimentando sus bases. Para enero del 68, Steppenwolf lanzó su álbum homónimo, trayendo consigo la canción “Born To Be Wild”, con un sonido claramente heavy, incluyendo en la letra de la canción la siguiente estrofa: “I like smoke and lightning Heavy

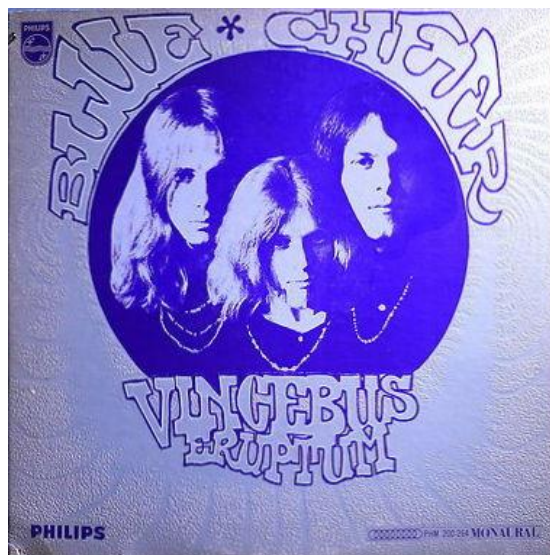
⁹⁴ Daniel Meléndez, “Parte 1 - Heavy Metal: la psicodelia que cayó de Urano”, en *Crónicas Estigias*, 24 de septiembre de 2017, <http://www.cronicasestigias.org/parte-i-heavy-metal-la-psicodelia-que-cayo-de-urano/>

⁹⁵ Daniel Meléndez, *op. cit.*

Metal thunder”, considerada una de las primeras muestras del nombre dentro de una banda.

Ya para ese entonces las claras referencias e influencias previas estaban consolidadas, sólo hacía falta dar un empujón para crear el mítico sonido pesado y denso del metal.

Según Carlos Marcos, “la primera canción de heavy metal de la historia” fue “Summertime Blues” de Blue Cheer⁹⁶, cover del músico de blues Eddie Cochran, proveniente del álbum debut *Vincebus Eruption* de 1968 (Imagen 17). En ese tiempo eran muy común los *refritos* de grupos de blues y de rock and roll, así que la idea de *coverear* una canción no era algo nuevo, lo impactante aquí fue la forma de ejecución y los arreglos musicales que trajeron consigo. Dickie Peterson, Leigh Stephens y Paul Whaley fueron los responsables de erupcionar un sonido fresco y lleno de energía para una sociedad joven cada vez más desencantada con el mundo y los conservadurismos.



(Imagen 17) *Vincebus Eruption* de Blue Cheer, fue crucial para consolidar el blues electrónico y dar paso a los sonidos hard y heavy.

Gut, “Blue Cheer – Vincebus Eruptum”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/4021004-Blue-Cheer-Vincebus-Eruptum>, (consultado el 11 de enero de 2024).

Las “melenas alborotadas”, el sonido sucio y melódico, fueron factores definitivos para la creciente ola de grupos que nacieron bajo esta influencia. Ya en 1969 diversos grupos musicales habían de reconocer la importancia musical de un grupo joven como Blue Cheer. Bandas de “rock pesado” comenzaron a surgir con esa influencia a lo largo y ancho del mundo, siendo los principales productores de rock Inglaterra y Estados Unidos.

Bandas de exportación con el *sonido heavy* como Led Zeppelin o Deep Purple de Inglaterra y Mountain en Estados Unidos comenzaban a surgir del *underground*, colocándose como propuestas frescas e innovadoras, que venían dejando a un lado los sonidos psicodélicos para enfrascarse en un “verdadero rock and roll”, siendo pioneras en un sonido que al principio se tornó vulgar y desagradable, -nada más equivocado.

⁹⁶ Carlos Marcos, *op. cit.*

Hasta este punto hemos entendido que el *Proto-Metal* es una categoría que conjuga a varias bandas con un sonido exploratorio entre diversas músicas surgidas entre los años cincuenta y sesenta, como señalan los míticos periodistas del metal en México, Carlo F. Hernández y Gueorgui Lazarov, para el primer volumen de la ya mítica revista *Heavy Metal Subterráneo*: “La música heavy metal de ese momento, emergía directamente del blues, del rhythm and blues y el rock and roll”; siendo esta mezcla el resultado del sonido tradicional metalero, colocando a la guitarra como eje principal en la ejecución de la música, como señalan líneas siguientes: “Las guitarras empezaba a tomar un primer plano (probablemente de ahí surgió lo de metal) y el sonido de la batería y el bajo, se hacía más potente y grave, remarcando a la sección rítmica (de aquí quizás lo de heavy)”. Siendo esto los primeros rasgos que definirían al género⁹⁷.



(Imagen 18) El sonido hard o “rock pesado” fue una fuente de experimentación en algunas bandas de finales de los sesenta, tanto así que bandas psicodélicas y provenientes del rock progresivo lo tocaron.

Hipgnosis, “Pink Floyd – Soundtrack From The Film “More””, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/1240780-Pink-Floyd-Soundtrack-From-The-Film-More>, (consultado el 11 de enero de 2024).

De ese modo, numerosas bandas comenzarían a experimentar colocando el sonido denso de esa nueva forma de ejecutar rock. Los mismos Pink Floyd entraron a la “nueva moda” del rock con su canción “The Nile Song” del álbum *Music From the Film More* de 1969 (Imagen 18), banda sonora de *More* película francesa de Barbet Schroeder. Inclusive, ya algunos sonidos guturales se dejaban escuchar en las experimentaciones floydianas de parte de Roger Waters en canciones como “Careful With That Axe, Eugene” de 1968, similares a las que podrían ejecutar unos Halford o Dickinson antes siquiera de la aparición de sus bandas.

La psicodelia había tomado una dirección diferente con grupos que iban cada vez más a explotar los sonidos hard rock hasta ese entonces ejecutados, una renovación al rock estaba avicinándose para finales de 1969, año crucial para la formación de nuevos

⁹⁷ Carlo F. Hernández, *Heavy Metal Subterráneo. La colección completa 1985 – 2003. Vol. 1.*, México, Heavy Metal Subterráneo, 2019, p. 22.

géneros que habían de popularizarse en la década siguiente y como bien a señalado Mark Paytress:

Los aspectos más oscuros y más “heavies” de la psicodelia se plantearon a finales de los sesenta, y a partir de 1969 el hard rock empezó a cristalizar como género, pronto intercambiable con el heavy metal y a veces denominado despectivamente “cock rock”⁹⁸.

Anqué es difícil aseverar que “Summertime Blues” es la primera canción de heavy metal, algo nos queda claro, con esa canción, Blue Cheer había de dar una nueva dirección al rock que venía formándose años atrás.

No fue Blue Cheer la banda encargada de perfeccionar el sonido, ni mucho menos la banda que iniciaría un culto musical. Eso estaba por venir de una zona industrial en Europa. En Birmingham, Inglaterra, fue el lugar que, para el periodismo musical como para la musicología, daría inicio al *Heavy Metal* como propuesta nueva entre diversos géneros emergentes del rock.

2.1.2. *Electric Funeral*. Black Sabbath como precursor histórico para la comprensión de la *cultura metalera*.

Siendo al principio una orquesta de rock de nombre Polka Tulk Blues Band, y tras el despido de dos de sus integrantes en 1968, pasan a convertirse en la banda de nombre Earth; Ozzy Osbourne, Tony Iommi, Geezer Butler y Bill Ward, serían los cuatro magos negros que brindarían una estética sombría al rock.

Nacidos en la zona industrial de Birmingham, donde el contexto de las fábricas era un día a día en la vida de los 4 integrantes del naciente grupo Earth, bajo el cual publicarían un demo en 1969 homónimo, fue quizás, influencia en el sonido “metálico” para su rock.

Siendo hijos de trabajadores asalariados en la Inglaterra de posguerra, durante un momento en donde era una de las zonas principales de exportación de petróleo al mundo, los cuatro integrantes de Earth, fueron fuertemente influenciados por las grandes estrellas de rock hasta ese entonces. Tanto de Chuck Berry como de The Beatles, Cream y Blue Cheer, Earth nació como un grupo de blues eléctrico que poco tuvo lugar en aquel entonces.

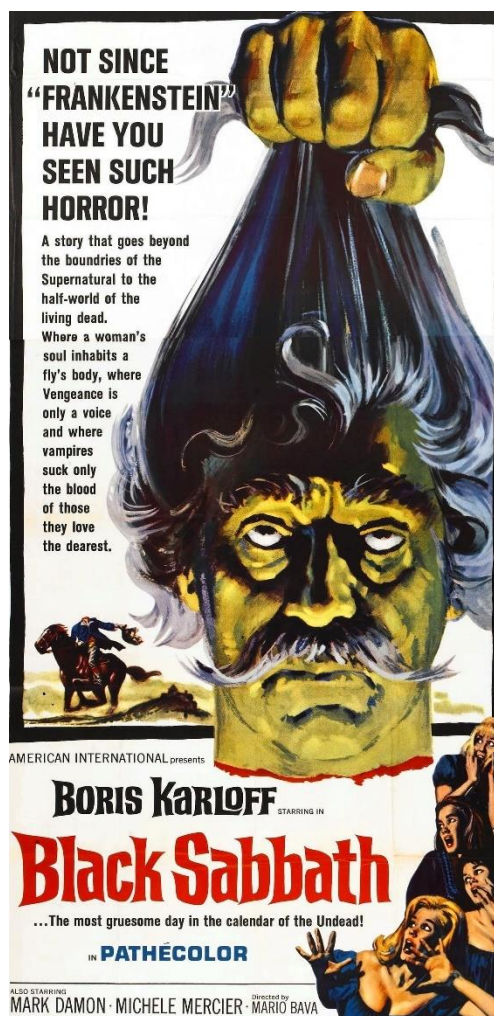
⁹⁸ Mark Paytress, *op. cit.*

Debido a problemas legales y a confusiones con otro grupo del mismo nombre, Earth se vio obligado a cambiar su nombre. Y sin una dirección previa, pudieron desaparecer del mapa.

Cuando el cine de Serie B comenzó a tener gran auge a nivel mundial, con ya directores clásicos como lo es el italiano Dario Argento, Inglaterra fue uno de los principales centros de distribución de cine europeo. Durante 1969 se estrenó la cinta *Black Sabbath* (Imagen 19) del entonces director italiano Mario Bava, Geezer Butler tuvo la genial idea de tomar el nombre de la película para ponérselo a su grupo. Con eso, Butler pensaba que era una forma de ganar dinero más fácil y hacer que su banda tuviera un puesto en los grupos ya consolidados en ese entonces, ya que, si la gente pagaba por ir al cine a espantarse, tal vez también pague para ir a un concierto a sentir las mismas emociones⁹⁹.

Otro factor definitivo en la consolidación del sonido heavy metal, del naciente grupo, fue el accidente que sufrió el guitarrista Tony Iommi. Al trabajar en una fábrica de su natal Birmingham, Iommi tuvo un percance con una cortadora de metal que le amputó parte de dos dedos de la mano derecha, -él es surdo-, lo que le impedía seguir ejecutando su instrumento.

Cayendo en una depresión, Iommi ideó una forma de seguir tocando la guitarra usando dos dedales metálicos en las puntas de sus dedos. Elemento que sirvió como herramienta para seguir expandiendo un sonido que venía acaparando cada vez más la atención de los jóvenes ingleses.



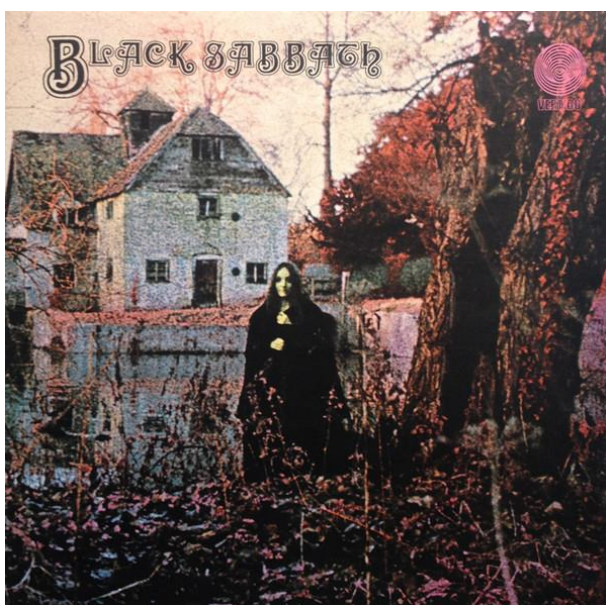
(Imagen 19) Poster de la película *Black Sabbath* de Mario Bava.

“Sin autor”, “Black Sabbath -- Impresión de arte de póster de 11" x 17" // ¡Karloff en el magistral horror de Mario Bava!”, en *Etsy*, <https://www.etsy.com/mx/listing/835309082/black-sabbath-impresion-de-arte-de>, (consultado el 15 de enero de 2024).

⁹⁹ En el capítulo tres de la tesis abordo de nuevo este tema de forma más amplia.

Con ese accidente, Iommi también tuvo que afinar su guitarra en un tono diferente; la afinación escogida por él fue la de Re bemol (o bien Do#), tres semitonos por debajo de la afinación tradicional¹⁰⁰.

Algo clave en la innovación del sonido fue a la hora de componer el tema “Black Sabbath”. Incorporando el famoso *triton*, el intervalo de notas que servían para invocar al diablo en los aquelarres en la Edad Media, Iommi ejecuto un sonido ministro casi cinematográfico llevándolo al extremo con el hard rock que ejecutaban. Aunque ya Jimmy Hendrix lo tocaba en la canción “Purple Haze”, en “Black Sabbath” es permanente, siendo el punto crucial para la música heavy metal¹⁰¹.



(Imagen 20) Portada del álbum *Black Sabbath*, publicado por el sello Vertigo.

Marcus Keef, “Black Sabbath – Black Sabbath”, en Discogs, <https://www.discogs.com/es/release/462466-Black-Sabbath-Black-Sabbath>, (consultado el 15 de enero de 2024).

El viernes 13 de febrero de 1970 se publicaría el álbum homónimo de Black Sabbath (Imagen 20), siendo un antes y un después en la *Historia del Rock*, consolidando lo que Blue Cheer había comenzado en 1968, siendo un punto crucial en las futuras bandas de rock en los años setenta.

El sonido sucio de Black Sabbath fue crucial en la innovación musical del rock; y ya para su segundo larga duración *Paranoid* publicado tan solo 7 meses después, el 18 de septiembre de 1970, quedo sustentada la nueva ola de bandas que llevaron el sonido Heavy a

todas las latitudes del mundo; consolidando a Black Sabbath como una revolución musical.

Es claro que Black Sabbath fue crucial en la *Historia del Heavy Metal* como un punto de referencia en la transición del sonido hard rock de finales de los sesenta para llegar a

¹⁰⁰ Daniel Meléndez, *op. cit.*

¹⁰¹ Carlos Marcos, “Black Sabbath: cómo cuatro parias de Birmingham crearon una nueva religión, el ‘heavy metal’”, en *El País*, 28 de abril de 2020, <https://elpais.com/cultura/2020-04-28/black-sabbath-como-cuatro-parias-de-birmingham-crearon-una-nueva-religion-el-heavy-metal.html>

convertirse en el primer heavy metal, y como bien ha señalado Uriel Monterrubio: “Black Sabbath llegó a transformar todo lo que el rock representaba en ese entonces, convirtió el glamour en miedo, el amor en odio y el placer en ira”¹⁰².

En una conversación que mantuvieron Tony Iommi y Rob Halford para la revista *Metal Hammer* en 2019, el vocalista de Judas Priest señaló:

Sabbath’s most important contribution to music is the invention of heavy metal, plain and simple [...] Tony was the guy that played the first heavy metal riff. And it all started from there¹⁰³.

En la actualidad, Black Sabbath es considerada la banda pionera del sonido *metalero* por excelencia, siendo Tony Iommi el “padre” del riff que daba una nueva dirección al rock.

Pero esto no siempre fue así. Al principio, cuando recién salió *Black Sabbath*, el crítico de rock Lester Bangs lo calificó de “una porquería”; inclusive Roger Waters comentó alguna vez: “son una mierda y desaparecerán rápidamente”¹⁰⁴.

La poca aceptación no detuvo a Black Sabbath, y aunque permanecieron por un tiempo dentro de la *escena underground* del Reino Unido, supieron despegar en las listas de popularidad, siendo una de las bandas nuevas exportadas a Oceanía, Asia y América Latina.

Aunque la invención del heavy metal había quedado fundamentada con Black Sabbath, no fue hasta la aparición de la industria musical que el término *Heavy Metal* fue adoptado para referirse a las similitudes musicales que surgieron a finales de los años sesenta y principios de los setenta, haciendo de esto, una categoría que surgiría entre esos años.

La conceptualización del término fue el nacimiento de un concepto musical que se fue gestando por la promoción de bandas, la clasificación en las listas de popularidad y el marketing empleado por los productores de las agrupaciones del “nuevo rock”.

¹⁰² Uriel Monterrubio, “50 años de “Black Sabbath”, el álbum que nació de la marginación y el miedo”, en *Rolling Stone*, 13 de febrero de 2020, <https://www.rollingstone.com.mx/50-anos-de-black-sabbath-el-album-que-nacio-de-la-marginacion-y-el-miedo/>

¹⁰³ Traducción: “La contribución más importante de Sabbath a la música es la invención del heavy metal, simple y llanamente [...] Tony fue el tipo que tocó el primer riff de heavy metal. Y todo empezó a partir de ahí”. Dave Everley, “We brought Tony Iommi and Rob Halford together for the ultimate metal summit”, en *Loudersound*, 14 de enero de 2019, <https://www.loudersound.com/features/tony-iommi-and-rob-halford-on-the-past-present-and-future-of-metal>

¹⁰⁴ Carlos Marcos, *op. cit.*

Tanto las categorías de *Proto-Metal* como de *Heavy Metal* son invenciones historiográficas que surgieron con ayuda del periodismo musical para tratar de definir un sonido innovador dentro del rock. Las problemáticas sobre el origen de los “géneros musicales” radica precisamente en eso, en la categorización mercantilista de etiquetar un producto de consumo cultural para su venta masiva.

El *Heavy Metal* como concepto surge de la “inspiración”, tanto de la literatura como de la química, en enmarcar un rock “más duro”; buscando así, una nueva vertiente musical en el marco de la modernidad acelerada

2.1.3. De la química a la música. Cuando la industria musical dijo que “eso” era *Heavy Metal*.

Quizá debamos entender una cosa, el término *metales pesados* surgió como una “categoría” científica que sirve para definir unos elementos de la tabla periódica que comparten característica de densidad y masa atómica. Los llamados *heavy metals* suelen definirse por su densidad que es cinco veces mayor al del agua. Entre ellos encontramos el Arsenio (Ar), el Cobalto (Co), el Cromo (Cr), el Cobre (Cu) y el Zinc (Zn). Algunos son tóxicos para el cuerpo humano, pero necesarios para la vida y la producción de materiales.

Y... ¿esto que tiene que ver con el *Heavy Metal*? Entendamos que las primeras críticas sobre rock, realizadas para definir a bandas como Black Sabbath o MC5, eran precisamente por eso, por ser *pesados* para las categorías manejadas para el rock de la época, eran metales (percusiones) que se hacían mucho más densas que sus contemporáneos. Quizá ahora cobre más sentido el término y el origen del nombre.

El constructo del concepto *Heavy Metal* se debe a dos factores fundamentales. El primero tiene que ver con la *densidad* del sonido; el segundo con la actitud.

Históricamente el término se ha ligado al escritor beat, William Burroughs, al incluirlo en su novela de 1962 *The Soft Machine*, para referirse a un chico ucraniano de nombre Willi, como “heavy metal kid”. Posteriormente el termino lo usaría en la novela *Expreso Nova* de 1964, en un contexto para referirse al consumo de sustancias duras y drogas adictivas¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Daniel Meléndez, *op. cit.*

En esos años el término *heavy metal* hacía alusión a ser, en palabras de José Agustín, “un pesado”, “un macizo”, “un recio”, un adicto a las drogas, de esos que se meten de *tocho morocho*.

Un *heavy*, era alguien que emanaba rebeldía, era una chica o un chico que trataba de vivir de forma *pesada* al *status quo*. Los años sesenta fueron el punto crucial para que la palabra *heavy* significara algo “fuerte”, la agitación y la polarización política serían factores que daban una connotación política a la palabra *heavy*, siendo esta una “moda cultural” de ese entonces, ya que en 1968 *heavy* sería la palabra del momento¹⁰⁶. “Vivir algo “heavy” era vivir algo represivo, pero también era algo pesado, era una actitud de fuerza.

Tanto para la literatura como para la química, *heavy* o *pesado*, representaba la dureza y la fuerza tanto de algún objeto como de un modo de ser. Siendo esta definición la construcción lingüística de lo *heavy* “*metafórico*”.

Sí bien, un o una *heavy* son palabras que se construyeron para hablar de un entorno social, para la crítica musical, tomando inspiración tanto de la definición química y literaria, lo *heavy* era una connotación despectiva, siendo para ellos, lo rígido en la música.

De nueva cuenta, hasta 1968, las reseñas musicales empleaban el término de *heavy* para describir a bandas de hard rock que tocaban con el sonido más áspero de las guitarras, haciendo de lo *heavy* esa dureza y rigidez que emanaba de la disonancia de los instrumentos como guitarra, bajo, batería y voz en conjunto.

Así, las primeras reseñas empezaban a llamar *heavy* a bandas como Electric Flag con su álbum de 1968, *A Long Time Comins*; Led Zeppelin con *Led Zeppelin II* de 1969; a Humber Pie con *As Safe As Tomorrow Is* de 1969; y a Sir Lord Baltimore con *Kingdon Come* de 1970, sin embargo, no se construía en realidad una categorización del término¹⁰⁷.

A pesar de eso, la categoría musical de heavy metal se popularizaría dentro de la música pop por las malas críticas que surgían posterior a Black Sabbath, siendo el crítico de rock Lester Bangs quien acuñaría el término para desacreditar el álbum *Black Sabbath*, calificándolo como “una porquería”¹⁰⁸, haciendo de eso, un sonido que sobrepasaba al

¹⁰⁶ Simon Reynolds, *op. cit.* p.101.

¹⁰⁷ Daniel Meléndez, *op. cit.*

¹⁰⁸ Carlos Marcos, *op. cit.*

hard rock por su forma dura de ejecución, siendo con ello, el sonido del *tritono* el principal referente de lo que después sería el *heavy metal* más estructurado.

Bangs, en sus primeras definiciones de lo que es la música *heavy metal*, colocaría a Black Sabbath, MC5 y Deep Purple en ese sonido¹⁰⁹. Siendo el origen del nombre una categoría mercantil, el heavy metal se colaría en las listas de popularidad de los años posteriores.

El nacimiento del heavy metal como *género musical* rentable surge como una categoría musical gracias a la crítica, siendo la industria cultural la verdadera madre del *Heavy Metal*. Con ello, se puede entender el papel crucial que juega la industria musical en la rentabilidad o no de un sonido en particular.

Siendo el *heavy metal* un fenómeno de masas, la creación del nombre ayudaría a la futura influencia de bandas que buscaban igualar ese sonido. Para bien o para mal, las industrias culturales siempre buscan cómo colarse al imaginario colectivo, y el *heavy metal* sería atractivo para el joven consumidor de contenidos musicales entrando la década de los setenta.

Con la formación conceptual del *heavy metal* con Black Sabbath, podemos entender los procesos de asimilación cultural que nos muestran las diversas escenas musicales del rock a lo largo del tiempo. Así, podemos entender *heavy metal* como la música que vino después de Black Sabbath, influenciada por los principales elementos que la conforman.

2.2. Peregrinación Satánica. Los pioneros del Metal en México: el Proto-Metal mexicano, sonido subterráneo.

Una vez entendido el concepto de *Proto-Metal* y analizando los posibles orígenes del sonido *heavy* y del surgimiento de la etiqueta y del nombre *Heavy Metal*; y dada la naturaleza de la investigación, me propondré a escribir sobre el *Proto-Metal* en México.

Pero antes quiero dejar en claro un par de cosas. Primero que nada, el surgimiento del *Heavy Metal* en México como tal, es a mediados de la década de 1980, ya con una música

¹⁰⁹ Carlos Marcos, *op. cit.*

estructurada y la formación de una escena bien definida, de la cual escribo más adelante. Sin embargo, y dado a la censura del rock en México por parte del gobierno de Luis Echeverría después del festival de Avándaro, la música rock no tuvo gran auge más que en sectores subterráneos, de ahí que tampoco se pudo definir el sonido hasta años después. Pero cabe aclarar, que entre esas pocas bandas que surgieron, ya existían sonidos metaleros que fueron dando forma a una música hasta ese momento desconocida.

Y aunque mi aseveración suena arriesgada y pretenciosa, me he apoyado sobre todo en algunos estudios musicológicos y en gran medida del músico e historiador del heavy metal mexicano, Francisco Gatica, bajista y tecladista de la banda Ramsés, quien ha dado diversas ponencias sobre el origen del metal en nuestro país señalando álbumes y bandas que irían definiendo el heavy metal mexicano, la cual se puede escuchar en el podcast *Cultura Metalera*¹¹⁰ de Adriana Hernández y Alfredo Nieves.

Entonces, si bien, el metal mexicano tiene su auge en los ochenta y gran parte de la década de los años noventa, a finales de los sesenta se estaba explorando con sonidos que se estaban ejecutando en el mundo anglo. Tanto Estados Unidos como Inglaterra fueron un semillero de bandas que pudieron llegar, de manos de los jóvenes privilegiados a México, siendo la llamada “Invasión Británica” la movida que más tuvo influencia en nuestro país.

El año de 1968 fue crucial en el mundo. Con el movimiento estudiantil del 68, México se colocaba como uno de los principales países que exigían mejores políticas públicas y estudiantiles. Con la represión del presidente Gustavo Díaz Ordaz, México vivió uno de sus peores momentos en su historia moderna, culminando en la represión con la matanza del 2 de octubre en la unidad habitacional de Tlatelolco.

El 2 de octubre tiene una carga simbólica muy fuerte hasta hoy en día, siendo el ejemplo claro y culminante del sueño de revolución sesentero, dando inicio, como señala David Harvey, a la época posmoderna. Si bien, el 68 fue un fracaso, “debe ser considerado, sin embargo, como el precursor político y cultural del surgimiento del posmodernismo”¹¹¹. Con nuevos retos, y diferentes maneras de ver la vida, los años sesenta fue el auge de la

¹¹⁰ Aunque originalmente fue transmitido el 26 de septiembre de 2020 por Radio Faro, la cita que empleo es de su reciente canal de YouTube abierto el 8 de mayo de 2023 para el formato de *podcast*, dado a que ya no se encuentra en la plataforma original. Cultura Metalera, “CULTURA METALERA TEMPORADA 1 PROGRAMA 4 Precusores del Metal, en *YouTube*, 15 de julio de 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=NFHVIEfAWXE&t=1059s>.

¹¹¹ David Harvey, *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Argentina: Amorrortu Editores, 1990, p. 55.

contracultura hippie que se habría de extender prácticamente por todo el mundo. Siendo México uno de los principales centros turísticos hippie. Los *xipitecas*, como se les denominó a los hippies mexicanos, fueron un semillero de grandes bandas que tuvieron debut y despedida. Y aunque esa historia quiere ser revisitada por documentales como *Rompan Todo*, aun no se les ha dado el verdadero reconocimiento a todas esas bandas que empezaron a crear un “rock diferente”.

La llamada “Invasión Británica” entro a México de manos de Armando Nava de los Dug Dug’s, una de las bandas pioneras del rock psicodélico mexicano y que nada le pide a unos Jethro Tull. Para el historiador Eric Zolov, los Dug Dug’s fueron un referente para que el rock en México diera un giro de dirección totalmente diferente a lo que se venía haciendo antes.

La influencia de The Beatles en la historia del rock es innegable, para México, en ese momento, la música estaba tomando pasos arriesgado en un público juvenil cada vez más amplio.

Las pocas oportunidades que se tenían de escuchar música extranjera llegaban de manos de gente con recursos o de la frontera, éste es el caso de la llamada “Onda Chicana”, grupos del norte del país que les era, hasta cierto punto, fácil conseguir música desde Estados Unidos, así como instrumentos musicales.

Formados en Durango en el año de 1964, Los Dug Dug’s fueron el primer gran referente de una banda influenciada por The Beatles, con ellos, la “Invasión Británica” tomaba por asalto la escena del rock mexicano. Siendo entre 1964 y 1971 el momento de la renovación en el rock mexicano.

Cansados de los refritos de grupos como los Teen Tops, los jóvenes mexicanos buscaban a sus nuevos héroes en los británicos, con ellos, cuatro jóvenes de Liverpool conquistarían el corazón de muchas jóvenes. George, Lennon, Paul y Ringo eran nombres que se habrían de escuchar por todo el mundo a mediados de los sesenta. Es ahí donde los grupos mexicanos del naciente rock veían una oportunidad para colocarse en el gusto del público.

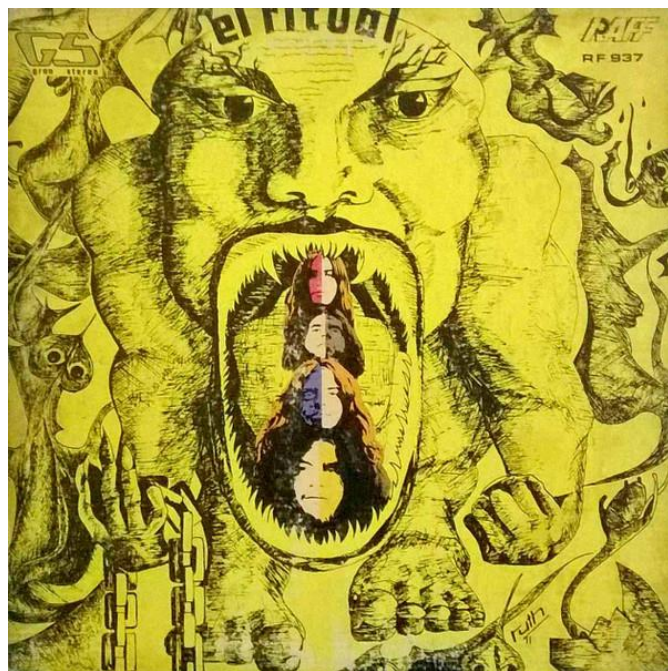
Aunque grupos como The Rolling Stones y The Who, trataron de figurar en Latinoamérica, The Beatles seria la banda que tendría mayor resonancia en México,

haciendo con ello, el sonido del R&B¹¹² la principal fuente de inspiración de unos primigenios Dug Dug's.

Sin embargo, con la popularidad de la contracultura hippie en Occidente, el rock tomó una dirección diferente a lo largo y ancho del mundo. Para finales de los sesenta, México había formado una escena de bandas chicanas de rock psicodélico que emanaban a la par de las exploraciones de un *Sgt. Pepper's* de The Beatles o de *The Piper* de Pink Floyd.

Gracias a que muchos chavos y chavas del norte podían traer materiales del extranjero, una escena se iba formando cada vez más rica en nuestro país. Lo mismo con los jóvenes más acomodados del centro y sur del país, quienes eran los principales importadores.

Entre las diversas bandas que se formaron había una con un sonido particular. El Ritual, sería una banda que mezclaba el sonido psicodélico y progresivo con momentos de euforia tipo Deep Purple. Siendo prácticamente una “orquesta de rock”, El Ritual traía un concepto diferente entre las bandas mexicanas. Con una influencia en el ocultismo y las artes negras, El Ritual brindaba una propuesta más arriesgada entre el público juvenil del norte del país.



(Imagen 21) Portada del álbum *El Ritual* de 1970, considerado como precursor del “rock pesado” mexicano.

Ruth, “El Ritual – El Ritual”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/4202612-El-Ritual-El-Ritual>, (consultado el 15 de enero de 2024).

Con su álbum homónimo de 1971, *El Ritual* (Imagen 21), publicado bajo el sello mexicano Raff, se posicionaría como una de las primeras bandas de “rock pesado” de la llamada “Onda Chicana”, explorando sonidos de viento con unas guitarras afinadas de forma más grave, incluyendo a la que tal vez sea la primera rola con doble bombo en la historia del rock mexicano, “Prostituta”¹¹³.

¹¹² Rhythm and blues, por sus siglas en inglés.

¹¹³ Cultura Metalera, *op. cit.*

Formada en Tijuana, Baja California, a finales de la década de los 60 por los músicos Gonzalo “Chalo” Hernández en el bajo, Alberto “Lalo” Barceló en la batería, Frankie Barreño en la voz, guitarra y flauta, y Martin Mayo en los teclados, El Ritual mostraba un interés en lo oscuro mediante canciones como “Satanás” o “Peregrinación Satánica”, a la par que unos Black Sabbath hacían lo mismo desde el otro lado del globo.

Considerada como una de las bandas “más importantes del rock mexicano de los 70”, lograron llamar la atención del público por su propuesta influenciada en gran medida por el naciente hard rock inglés y estadounidense que, como menciona Eric Zolov al referirse al sonido de la “Onda Chicana”, “parecía más imitativa de la cultura del rock extranjera que antes”¹¹⁴.

Y es bastante claro notar las similitudes entre bandas de México y los principales países exportadores de música rock del mundo. Como lo mencione líneas antes, la posición geográfica de estas bandas ayudo mucho en el desarrollo de su personalidad como del sonido mismo de la música.

De ese modo, la naciente escena se fue gestando como una de las, -en lo personal-, más interesantes de música rock en América Latina de los años 70.

Inclusive se nota la originalidad de un grupo así por la forma conceptual en que llevaban su música, siendo prácticamente un ritual sonoro el que buscaban explorar, ya que, El Ritual, figuró como una de las primeras bandas en usar maquillaje en el show, como lo que hacía un Alice Cooper, pero con una influencia más similar a la del músico estadounidense Arthur Brown.

Para los primeros años de la década de los setenta, el rock ya era un negocio bastante rentable, siendo el principal campo el juvenil en consumir dicha música, sin embargo, eso no fue suficiente para evitar la censura por Luis Echeverría, mandando al rock a los *hoyos fonquis* permaneciendo por muchos años como una escena subterránea.

Ya no sólo las disqueras en México dejaron de producir rock, también se cerrarían espacios para exponerlo. Pero con toda esta problemática, el rock nacional logro traspasar las fronteras siendo considerado como “una escena de culto” en países de Europa. Como bien estudia Zolov, la Polydor de Herbé Pompeyo, apoyó a la exportación de rock

¹¹⁴ Eric Zolov, *op. cit.*, p. 239.

mexicano, colocando a La Revolución de Emiliano Zapata con su éxito “Nasty Sex”, en las listas de popularidad en la Alemania Occidental¹¹⁵.

La gran calidad de la “Onda Chicana” era sobresaliente, creando una industria que pudo colocarse como la mayor referenciada en Latinoamérica, y aunque la censura atrasaría al rock una década, supo mantenerse en pie de lucha todos esos años.

El Ritual es, por mucho, una de las primeras bandas de *Proto-Heavy Metal* mexicano, considerada como “pionera” en los orígenes de nuestro *Metal*. Ya Francisco Gatica la colocaba como el pináculo de lo que sería el primer momento del *Metal en México*, categorizándolo como “Precursores del Metal”¹¹⁶.

Cabe aclarar que, para él, ese periodo abarca de 1971 a 1979, década de transición del llamado “rock pesado”. Colocando a El Ritual como la primera banda en tener influencias, no sólo de “rock pesado”, también de ocultismo y satanismo, temas por excelencia del *Metal*.

En México, las bandas iban evolucionando a la par de los países con mayor número de bandas de rock. Aunque su desarrollo tardó más, el rock mexicano ha sabido exportarse a otras latitudes. Algo fundamental es redescubrir a las bandas que iban formando ese camino.

Ya la banda El Ritual sería precursora en el sonido “pesado” dentro del rock mexicano, y aunque no es para nada referente del *Metal*, tiene un sonido que nos adentra en las profundidades de lo que se estaba explorando en la época.

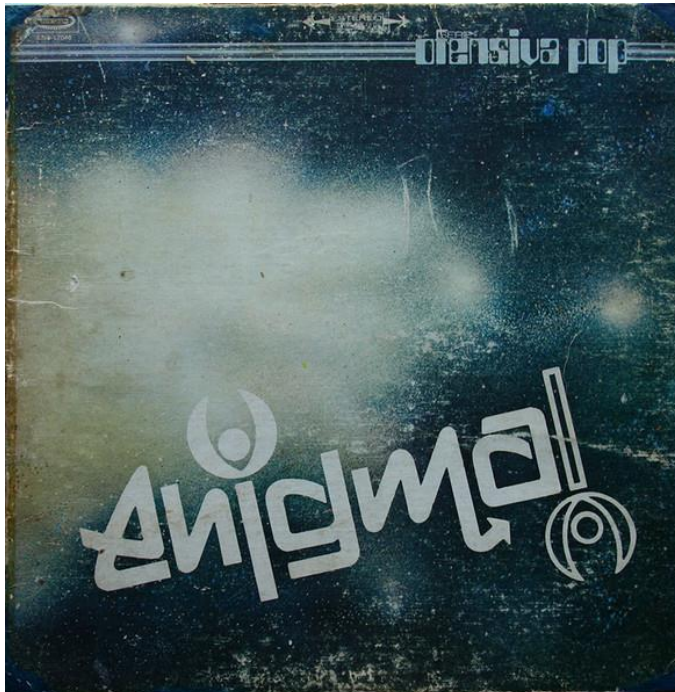
El llamado *rock pesado* se iba estructurando en nuestro país de forma casi natural y orgánica, porque también representaba las vanguardias que iban floreciendo en todo el mundo.

La frontera fue clave para eso, es ahí donde nace el rock nacional y que tomaría como cuna para gestar el movimiento al extinto Distrito Federal. La capital del país fue necesaria para la centralización de la industria musical, lugar donde las bandas buscaban florecer.

¹¹⁵ Ibid., p. 257.

¹¹⁶ Cultura Metalera, *op. cit.*

Aunque después de Avándaro el movimiento declinaba popularmente, pudo permanecer subterráneo. Esta marginalización llevaría a que algunos de los trabajos pioneros del metal mexicano se perdieran en el tiempo siendo referentes para los muy allegados con la arqueología del rock pesado.



(Imagen 22) Portada del álbum *Enigma!*.

Enigma!, “Enigma!* – Enigma!”, en *Discogs*,
<https://www.discogs.com/es/release/12903543-Enigma-Enigma>,
(consultado el 15 de enero de 2024).

Dentro del catálogo discográfico había quedado sumergida la propuesta de la banda Enigma!, fundada en la Ciudad de México en 1970, de la mano de Carlos “Escorpión” en la guitarra, y Pablo “Cáncer” en guitarra y voz, lanzaron junto a la disquera Epic, no poca cosa para la época, el LP *Enigma!* de 1972 (Imagen 22), bajo la serie de *Ofensiva Pop*, misma que incluía diversas bandas del sonido psicodélico mexicano, entre ellas el grupo Tequila.

El álbum ya marcaba un antes y un después de lo que era el rock mexicano hasta el momento, siendo catalogado por Gatica como la primera banda “heavy” en México. La casi nula recepción que tuvo el rock había de llevar al grupo a hacerse pasar por extranjera, para así, poder tener una oportunidad dentro de la radio mexicana. Motivo el cual llevaría a la banda a cantar tanto en español como en inglés. Su canción, “Bajo el signo de acuario (Under the sing of aquarius)” se convirtió en un éxito, poniendo en la mira al “rock pesado” como uno de los géneros emergentes.

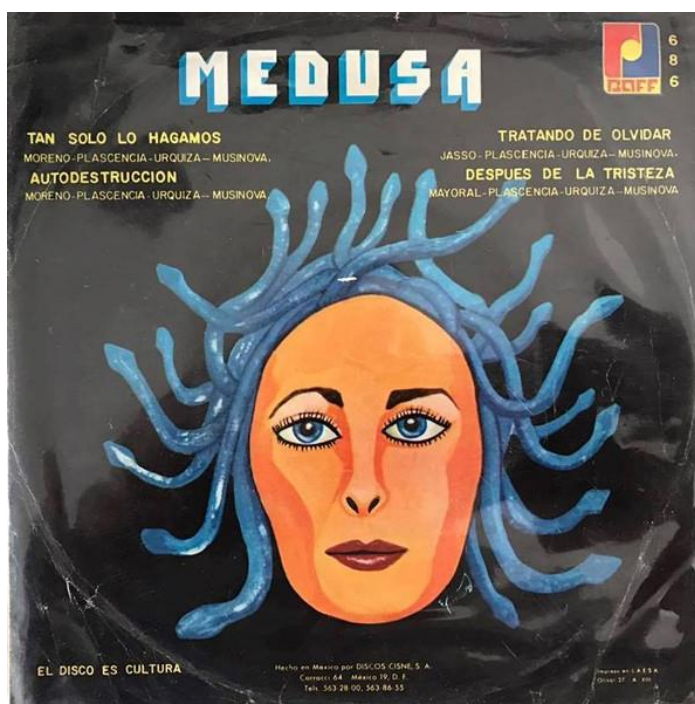
Con un sonido blues y psicodélico, los pioneros del metal mexicano empezaron a surgir con una fuerte intención de emular a las bandas que trajo la “Onda Chicana”, y Enigma! no era la excepción. Con influencias tomadas de Inglaterra como Black Sabbath, The Beatles o Led Zeppelin y el sonido blusero de artistas estadounidenses como Jimmy Hendrix, el “rock pesado” tenía una dirección clara, es así como Enigma! toma un lugar importante como una banda de *Proto-Metal*, no por su incursión en el metal, es más una

banda que buscaba llevar el rock a su dirección distorsionada, ejemplo de ello es la canción “El llamado de la hembra (the call of the woman)” que recuerda a un Black Sabbath primigenio.

Por lo que el *Proto-Metal* es más una categoría que un género en específico, porque no busca colocar a las bandas en una etiqueta, es sobre todo una arqueología del sonido que se exploraba para llegar a una estructura concreta. Categoría que nace sobre todo por la búsqueda historiográfica de tratar de encasillar a las bandas que empezaron a desarrollar un sonido metalizado, que, aunque muchas de ellas no concebían el sonido *heavy*, ya emulaban aquellas posibilidades del rock en esos años.

Es así como podemos poner a Enigma! como una de las primeras bandas reales del sonido “heavy” en nuestro país, y de la cual emergerían otras que buscaban en ese sonido una oportunidad para mostrar su arte como una expresión de vanguardia mundial.

Medusa fue otra agrupación de “rock pesado” surgida a principios de los setenta. Formada en 1972 en la Ciudad de México por Luis Antonio Urquiza López en la guitarra y coros, Javier Placencia Amoróz en el bajo y primera voz, y Víctor Moreno León en la batería y coros, grabaron el homónimo *Medusa* de 1973 (Imagen 23), un EP de 12 canciones auto titulado que ofrece un sonido más característico al hard rock que sus antecesores, y que daría



(Imagen 23) Portada del EP *Medusa*.

Medusa, “Medusa (55) – Medusa”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/27637965-Medusa-Medusa>, (consultado el 15 de enero de 2024).

pauta a otra evolución dentro del sonido del rock duro en México.

El EP *Medusa*, fue grabado en los estudios de la Raff, disquera que había impulsado la carrera de El Ritual, y de la cual Medusa se había hecho una banda cercana al círculo de

la “Onda Chicana”, por los vínculos de amistad creados con Armando Nava¹¹⁷, algo que, sin duda, ayudaría al posicionamiento de la naciente escena del “rock pesado” mexicano y de la búsqueda de un sonido cada vez más asimilado a un heavy metal.

Sonido desértico fue lo que traía consigo Medusa y aunque fue una banda que permaneció en el *underground*, fomentó el sustento del sonido *Proto-Metal*, haciéndolo cada vez más duro, directo y veloz.

Siendo sólo tres integrantes y recordando a la banda Cream, de la cual tenían influencia, Medusa figuraba dentro de las bandas subterráneas de los *hoyos fonquis* y aunque su carrera se vio marcada por diversas separaciones, la banda aún perdura como un recuerdo de la generación censurada.



(Imagen 23) Portada del álbum *Regreso al Origen*.

Grupo Ciruela, “Grupo Ciruela – Regreso Al Origen”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/7768235-Grupo-Ciruella-Regreso-Al-Origen>. (consultado el 15 de enero de 2024).

En ese mismo 1973, otra agrupación da una muestra de la naciente ola del sonido duro. El Grupo Ciruela, se forma en Reynosa, Tamaulipas, de la mano de Daniel Valens en la voz, Cesar Cal en guitarra, Billy Valle en la guitarra, Sergio Saul Soto en el bajo, y Guillermo Garibay en la batería. Publicado bajo el mismo sello Raff, *Regreso al*

Origen (Imagen 23), fue una gran muestra de habilidades virtuosas que explotaban el sonido del “rock duro” de una manera más compleja, siendo comparados con Deep Purple. Grupo Ciruela fue otro momento clave para el desarrollo de la música pesada en México. Ayudó a fomentar mucho más el sonido sucio que buscaban estas bandas, y no sucio por mal ejecutado, sino por ser una manera salvaje de ejecutar sus instrumentos.

¹¹⁷ Arturo Lara Lozano, “Medusa”, en *Blogger*, 10 de julio de 2009, <http://6decadasderockmexicano.blogspot.com/2009/07/medusa.html>

Otra muestra más de que el norte vio relucir el sonido *Proto-Metal* en nuestro país. Curioso notar que desgraciadamente por el nulo apoyo a la escena mexicana del rock, esa música no pudo figurar con las grandes bandas del mundo Occidental.

Los paralelismos musicales son tremendos y quizás, si el rock mexicano no hubiera sido silenciado, muchas de esas propuestas hubieran alcanzado mucho apoyo a nivel internacional. Ya es imposible saberlo, pero queda como una muestra de que México ha cultivado una música popular bastante buena a lo largo de su historia.

Ciruela fue la banda culminante del “rock pesado” mexicano que se fue generando desde los primeros setentas y que nos habla de una influencia del primer heavy metal post-Black Sabbath en nuestro país. Y es claro que no era una escena metalera, ni mucho menos, pero si fue esencial para empezar a crear una música propia en América Latina.

Para 1974 el rock ya había tomado varias direcciones; el punk se empezaba a formar tanto en sonido como en estética; el rock progresivo experimentaba con las orquestaciones sinfónicas y el jazz; y el heavy metal alcanzaba un nuevo punto de virtuosismo. Año clave para el desarrollo de todo el rock. Los setenta dieron al rock mucha de su fama característica hasta hoy en día, porque fue un punto de inflexión en la música que lo llevaría a convertirse en un género autónomo lejos de los artistas pop del R&B.

La década de los setenta también marcó el punto de los mártires, Jim Morrison se convertía en el símbolo de la década, dejando claro el punto de convergencia del artista pop con fusión del poeta maldito, ejecutando música desgarradora.

Los setenta fueron momentos clave en México. No fue una época de apogeos, ni mucho menos de grandes reflectores pop, más que por lo que represento el mundial de 1970. Marcaba una pauta para la modernidad mexicana importante e imperante dentro del marco de las naciones latinoamericanas.

La década de los setenta mexicanos marcaba un nuevo rumbo hacia el neoliberalismo y un acercamiento al mundo globalizado, con una política conservadora, sirvió para hacer del arte una herramienta de protesta vanguardista. La cultura pop se nutrió de estos elementos para fomentar el rechazo tanto dentro como fuera del país. Los elementos neomexicanos fueron cruciales como apropiación cultural de elementos étnicos con circunstancias modernas.

La época marcó un cambio sustancial en la cultura popular de aquel entonces, dando como resultado una globalización de las culturas juveniles. Lo que trajo nuevas formas de entender a la juventud que culminarían con la explosión artística de los años ochenta. Crucial es entender que estas primeras bandas formaron gran parte de lo que fue una música que resistió a los ataques del gobierno en contra de las manifestaciones alternativas de la juventud, lo que fue un parteaguas para entender que la década se vio marcada por una separación del sistema adulto hacia los jóvenes sin siquiera entender las nuevas necesidades de una sociedad que se vio fuertemente reprimida.

Gran parte del atraso de nuestro rock se debe a que el *statu quo* quiso censurar toda manifestación juvenil que no viniera directamente del sistema ideológico del Estado, como lo era Televisa. Para la siguiente década habrá un cambio sustancial en los valores juveniles.

2.3. Una nueva perspectiva juvenil. Una transición neoliberal a los ochenta mexicanos.

A finales de la década de 1960, los jóvenes estaban en un momento de desencanto dentro de todo el panorama adulto del mundo Occidental. La constante amenaza nuclear aunada a la contracultura despolitizada, era una inspiración para diversos grupos de chavos y chavas que buscaban los placeres dionisiacos dentro de los límites del posible estallido de la Guerra Fría, herencia de la Segunda Guerra Mundial. Con ello, diversos extractos de la juventud se vieron seducida por las sustancias psicoactivas, el amor libre y el rock. Así fue cómo, en palabras de la historiadora del metal, Olivia Domínguez Prieto, “en medio de ese panorama nada halagador, que los jóvenes de los países industrializados desde finales de los años sesenta verían rotas todas las promesas de paz y bienestar social.”¹¹⁸

¹¹⁸ Oliva Domínguez Prieto, “Destrucción mutuamente asegurada. Apuntes sobre la relación del Thrash Metal y la Guerra Fría durante la década de los años ochenta”, en *Revista Digital Universitaria*, México, 1 de junio de 2016, p. 5.

La preocupación constante del “fin del mundo”, sirvió como premisa para adentrarse a una manera alternativa de entender la vida. Tanto la contracultura como los movimientos políticos de izquierda eran vías alternas de comprender el panorama del naciente nuevo orden.

Gran parte de la juventud mexicana fue vista como “ignorantes izquierdosos o hippiosos mugrientos” que no tenían nada que ofrecer a la nación. Despectivamente se fue haciendo de lado una industria juvenil que daba frutos en los países industrializados.

Durante la década de los setenta los y las jóvenes tuvieron que buscar otros medios de comunicación con un panorama que les hiciera ver otro mundo, idealizado con las perspectivas de justicia social. Diversos grupos juveniles se fueron organizando para adentrarse en una nueva experiencia de vida post-Avándaro que había dejado la represión del Jueves de Corpus, el llamado Halconazo, orquestado por el entonces presidente Echeverría.

Esa “nueva” juventud trataba de encontrar su propio camino siendo ignorado por gran parte del gobierno. Muchos de esos chavos y chavas se tuvieron que ir a trabajar de obreros a diversas fábricas por el poco o nulo apoyo a las clases populares. Y en su afán de seguir viviendo en una comunidad que les diera sentido a sus escuetas vidas, se juntaron los diversos grupos que denominaron *bandas*.

La banda, sería entonces un concepto amplio, que puede significar un grupo musical o un conglomerado de jóvenes que se juntan por sus intereses y crean una identidad con la inspiración de la periferia y de lo popular.

Las bandas que se fueron formando entre diversas partes de la república mexicana giraban sobre todo entre jóvenes lumpemproletariados. Chavos y chavas de escasos recursos se reunían para poder pasar un rato entretenido sin la necesidad de estar pensando en las preocupaciones de sus vidas, arrebatadas por el naciente neoliberalismo que los despojaba de mejores vías de desarrollo. El consumo de alcohol e inhalantes se hacían parte del ritual de convivencia. La música rock, la salsa, las cumbias y las rancheras figuraban como el soundtrack de las vidas menos favorables. El delito se convirtió en un trabajo.

En este panorama, se fue gestando la escena naciente del movimiento subterráneo del rock nacional, un momento de auge y caída de grupos que se apagaron por los pocos espacios para expresar su música.

Para el gobierno conservador de aquellos años, estos jóvenes parecían ser los enemigos del orden social establecido, ignorados y sin afán de salir adelante, decidieron darles la espalda para centrarse en aquel otro grupo juvenil de privilegiados, los llamados “chavos fresas” serían la antítesis de los “chavos banda”, aquellos que simulaban ser “bien portados” por venir de sectores acomodados de la sociedad mexicana.

Tanto el lumpenproletariado como los adentrados en los movimientos de izquierda, eran dos los sectores que menos querían una sociedad que giraba cada vez más a la derecha. Después de Avándaro, quienes pudieron acoger el rock nacional fueron algunos grupos de izquierda juveniles que encontraban en esta “música juvenil” un aliado ideológico de lucha contra el gobierno.

Sin embargo, muchos de los *chavos banda*, aquellos rockeros que venían de las periferias, más interesados en robar alguna autoparte para darle de comer a su mamá y hermanos, que en lo que decía Lenin, no encontraron una acogida en la democracia ni en las marchas sociales. Tanto la herencia hippie como el rebelde romanticismo de los punks, fueron inspiración para estos chavos de “vivir al día”.

Las demandas sociales de grupos como el Three Souls In My Mind eran más un desahogo de aquellos que no podían expresar su rechazo al gobierno, que un arma ideológica de complot contra el Estado.

El rock nacional de los setenta no nació como eje para desestabilizar al gobierno, sino, como espectáculo de entretenimiento juvenil, como medio de salida de una cruda realidad.

Este episodio de la cultura pop mexicana dio paso a que el rock tuviera muchos caminos de desarrollo. Por lo que, para la década de 1980, México era un lugar cosmopolita que se abría camino a una nueva experiencia de vida. Ya la represión post Avándaro se iba difuminando por la entrada del mercado internacional de música pop.

Entre los gobiernos de José López Portillo, Miguel de la Madrid y Carlos Salinas de Gortari; se plasmó el camino para establecer vínculos con la juventud a través de la cultura pop mexicana. El auge de la política neoliberal sirvió para generar mayores demandas en la producción musical con la accesibilidad a diversos estudios de grabación e instrumentos musicales.

El periodo que va entre 1976 y 1994, sirvió para gestar las bases del neoliberalismo y de una “modernidad” mexicana. Ahí vamos a encontrar que las nacientes industrias juveniles serian sumamente explotadas por el gobierno priista para hegemonizar al Estado con las juventudes. Algo que sirvió como estrategia política para desvincularse con los gobiernos previos era volver a ver al rock con buenos ojos. Dentro de las posturas neoliberales del gobierno era volver a entablar el diálogo con la juventud a través de la música. Los setenta mexicanos se vieron repletos de la balada romántica que sustituyó al rock en las estaciones de radio, para los ochenta, el rock volvía a ocupar un lugar en los repertorios radiales.

Y aunque hubo cierta supervisión del gobierno para la música rock, fue donde con ayuda de Televisa, se empezaría a prefabricar el rock, dando lugar a artistas como Soda Stereo u Hombres G.

Aunque el llamado “Rock en tu Idioma” fue un fenómeno que traería de vuelta el rock en México y crucial para la cultura pop mexicana, también surgió en paralelo la escena subterránea heredera de Avándaro.

2.4. *Cristal y Acero.* La época de los constructores de la escena mexicana: los primeros años ochenta.

La década de los ochenta marcó el comienzo de la *cultura metalera* en México, una cultura que se desarrollaría a lo largo de la modernidad neoliberal mexicana, y que marcaría un parteaguas en las culturas sociomusicales del país.

Herederos de la cultura subterránea, el inicio de la escena metalera tiene diversos caminos que recorrer, como escribí anteriormente, el sonido *heavy* iba mutando a lo largo de los años setenta, surgiendo en el norte del país para desarrollarse en gran medida en el extinto Distrito Federal.

Sin embargo, en la década de los ochenta tanto en Reino Unido como en Estados Unidos, el sonido *Heavy Metal* tradicional iba tomando forma cada vez más, desde su estructura narrativa heredera de Black Sabbath con el satanismo, el horror y los pasajes lúgubres;

como las formas virtuosas de ejecución de músicos como Jimmy Page, fueron bases para formar la *cultura metalera* global.

Como ha señalado Francisco Gatica de la banda Ramsés, los *constructores de la escena* se consideran a esas bandas que sustentaron la *cultura metalera* ya con sus fundamentos, siendo ellos, la segunda etapa de los orígenes del metal mexicano.

Tanto en México como en Europa y Estados Unidos, el crecimiento musical fue paulatino y surge al mismo tiempo. El metal es una música que se desarrolla a la par que en otras partes del mundo. Y México no fue la excepción.

Durante los setenta, después de Black Sabbath el metal en Reino Unido, tomó mucho de ahí para ir desarrollando el sonido del subgénero heavy metal. Caracterizado por ser el primer subgénero dentro del universo metalero, el heavy metal se iba a diferenciar sobre todo por las voces agudas y los sonidos distorsionados de las guitarras, así como el constante uso del doble pedal o doble bombo para dar mayor intensidad a la percusión.

Vamos a encontrar claros ejemplos en bandas como Judas Priest, Deep Purple o Rainbow, en donde quizás podríamos entender mejor el sonido de este primer heavy metal en el álbum *Sad Wings od Destiny* de 1976 de Judas Priest, que generó en su momento una amplia expectativa del género naciente.

Estas bandas ya se habían convertido en influencias para sus pares en México, durante los primeros años de la década de los ochenta ya existía una mejor conexión con la música alrededor del mundo y, aunque aún era un privilegio poder componer rock en nuestro país dadas las limitaciones económicas, eso no impidió generar un sonido propio.

Dentro de la arqueología metalera de inicios de los ochenta, vamos a encontrar a la banda oriunda de Guadalajara, Jalisco, Fongus. Formada por Jorge López Díaz en la voz y el bajo, José Humberto Camacho en guitarra y coros, Pedro Zavala Montes en la batería y coros, y Francisco Ruiz en la guitarra y coros; publican tres álbumes que irían estructurando el heavy metal mexicano que estaba por nacer. *Guadalajara Rock*, un LP 12” publicado por Discos Cronos de Guadalajara, *Aferrado al rock* bajo Discos Cronos y *Metal* por Discos Crunch (Imagen 24), fueron la trilogía de los ochenta con la cual Fongus se presentaba como uno de los primeros grupos heavy de México.



(Imagen 24) Portada del álbum *Metal*.

Fongus, “Fongus – Metal”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/4436231-Fongus-Metal>, (consultado el 14 de enero de 2024).

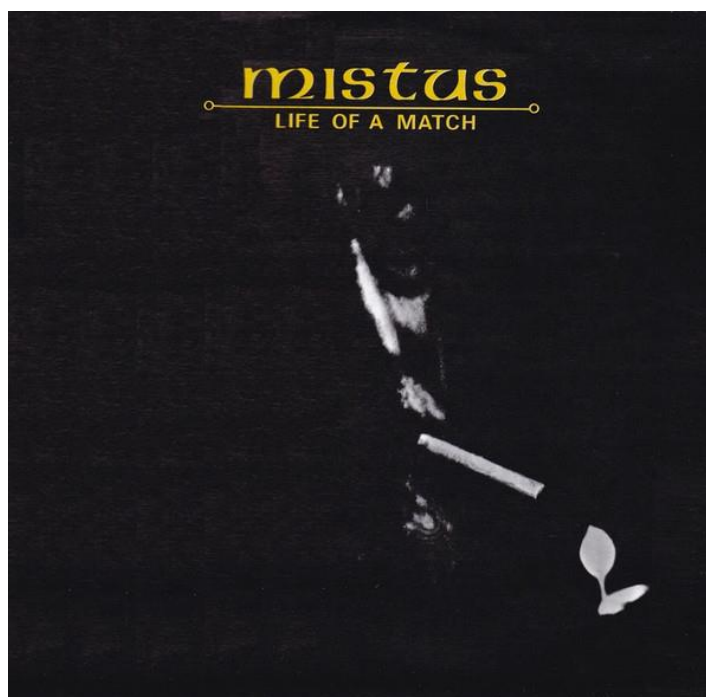
Mistus de la Ciudad de México fue otro referente a inicios de la década, ya contando con elementos metaleros dentro de su música, se les conoce como una de las primeras bandas en proporcionar el “riff metalero” en México¹¹⁹ con la canción *Vegetal Man* gracias a su juego de dos guitarras de los miembros del grupo, Marc Rodamilans y Jarris Margalli, quienes con ayuda de los recién llegados pedales para guitarra al país, pudieron dar la tal famosa mancuera de dos guitarristas, uno solista y otro rítmico que caracterizaría al heavy metal tradicional. Jarris Margalli recuerda para una entrevista de Rolling Stones que:

Tal vez sólo el riff de “Ciruela”, del grupo Enigma, sea un antecedente del hard rock y heavy metal mexicano, previo a Mistus, pero simplemente era blues pesado, porque el sencillo de “Vegetal Man” sí es el primero, sin duda. Tomamos más la idea de los dos guitarristas de Thin Lizzy, porque todavía no conocíamos a Iron Maiden, pero cuando los oímos nos quedamos petrificados, al igual que con el primer Def Leppard, eso es lo que queríamos hacer¹²⁰.

¹¹⁹ Cultura Metalera, *op. cit.*

¹²⁰ Benjamín Salcedo, “Mistus. Pioneros del rock pesado nacional. Entrevista con Jarris Margali”, en *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, México, 2015, p. 19.

Life of a Match de Mistus (Imagen 25), fue publicado en 1982 bajo el sello N.D.G.s.a. en formato vinil de 12", brindaba lo suficiente para colarse dentro de las bandas duras de los primeros años ochenta. Grabado en el estudio Golden de Ciudad de México¹²¹, tuvieron el suficiente dinero para producir el álbum siendo jóvenes de la clase media. También figuraron como pioneros en la producción de espectáculos al desarrollar un show con iluminación profesional, buenos instrumentos y un audio impecable, algo raro para la época por la nula promoción de grupos de rock.



(Imagen 25) Portada del álbum *Life of a Match*.

Mistus, “Mistus – Life Of A Match”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/4513791-Mistus-Life-Of-A-Match>, (consultado el 15 de enero de 2024).

Pero con la banda Cristal y Acero oriunda de Ciudad de México, considerada como una de las “bandas pioneras del *Heavy Metal* mexicano”, las cosas iban a tomar un rumbo totalmente diferente. Con un claro toque del heavy metal británico, el baterista Samuel Shapiro, el vocal y guitarrista Icar Smith y el bajista Carlos Ortega, se embarcan en una aventura metálica que brindaría dos de los álbumes clásicos dentro de nuestro rock nacional. El primero llamado simplemente *Cristal y Acero* ya dejaba notar la dirección musical obvia que iban a llevar, publicado en 1984 bajo el sello Discos Gas, fue un punto de partida para las bandas nacientes. Pero no sería hasta su siguiente álbum, publicado sólo unos meses después de *Cristal y Acero* que se colocarían como un referente obligado del rock pesado mexicano. Con *Kuman* de ese mismo 1984 publicado de nueva cuenta

¹²¹ Ibid.

bajo Discos Gas (Imagen 26), Cristal y Acero ofrecía una ópera rock conceptual de tintes épicos, no sólo el álbum era una muestra de heavy metal puro, incluía elementos orquestales con tintes pop que le valieron el mote de clásico instantáneo. El álbum incluyó voces femeninas impulsando la carrera de la ahora música infantil Tatiana en el papel de Mary Anne (Imagen 27). Con casi 1000 presentaciones de puesta en escena, *Kuman* se consolidó como la obra cumbre del *Heavy*



(Imagen 26) Portada del álbum *Kuman*, considerado como un pionero de “la ópera rock” en México.

Cristal y Acero, “Cristal Y Acero – Kuman”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/5477990-Cristal-Y-Acero->

Metal a nivel comercial, considerada también como una de las primeras óperas rock y un



(Imagen 27) Foto promocional de *Kuman* incluida en la parte de atrás del LP, con una joven Tatiana y Aarón Montalvo como protagonistas de la “ópera rock”.

Ibid.

álbum conceptual que alcanzó la popularidad de un género que se gestaba poco a poco. Se lograron colocar inclusive en la televisión por los vínculos familiares que tenía Samuel Shapiro, pues era sobrino de Miguel e Irene Sabido, quienes eran productores de telenovelas y teatro de Televisa, logrando una reproducción mediática en los primeros ochenta¹²². Con ese logro el heavy metal alcanzó una popularidad instantánea y efímera rompiendo una racha de casi una década de no pasar rock en televisión nacional.

Sin embargo, no sería hasta 1985 que el género metal adquiría su identidad a nivel nacional con la

¹²² Benjamín Salcedo y Chava Rock, “El rock duro mexicano”, en *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, México, 2015, p 16.

que consideran los críticos como “la primera banda real de heavy metal mexicano”.

2.4.1. El metal que cayó del cielo.

Pero antes, pongámonos en contexto. Para mediados de los años 70 en Inglaterra, el movimiento del *Heavy Metal* había tomado una dirección propia, ya no pertenecía al movimiento hippie del rock psicodélico y del blues electrónico, y había tomado otra dirección opuesta al punk de Sex Pistols.

Con la consolidación de grupos como Judas Priest y Motörhead, el heavy metal tomaba sus primeras influencias en la santísima trinidad el metal inglés. Black Sabbath, Judas Priest y Motörhead se consolidaban como referentes de la *cultura metalera* en los años setenta, considerándose las influencias directas de los grupos que surgirían inmediatamente.

Con claras influencias del rock progresivo de grupos como Yes; Iron Maiden de Londres, Saxon de Yorkshire del Sur y las pioneras metaleras de Londres Girlschool, el heavy metal tomaba aires más melódicos, compases que se iban haciendo progresivos y virtuosos vocalistas, el ejemplo claro es Bruce Dickinson de Iron Maiden, quien tiene una voz aguda muy característica del género.

La tal llamada *New Wave Of British Heavy Metal (Nueva Ola del Heavy Metal Británico)* brindaba un aire de frescura al género, haciendo en los primeros años de la década de los ochenta, el referente de lo que tenía que ser el metal en la posteridad.

La *NWOBHM* (por sus siglas en inglés) fue el movimiento que consolidó al metal como un género de estadios, que se iba caracterizando por sobre los demás por sus posturas claramente masculinas, letras poéticas sobre sucesos históricos y referencias bélicas.

Todo esto había sido parte de la influencia del músico mexicano Raúl Fernández Greñas (Imagen 28), un virtuoso guitarrista que emigraría a Inglaterra durante los duros años setenta, mientras el Reino Unido sufría una de sus peores crisis petroleras.

El oriundo de la Ciudad de México, tuvo la oportunidad de presenciar los primeros conciertos de grupos ingleses de heavy metal, como lo narra él mismo: “Me iba al

Hammersmith Odeon y Marquee Club, pude ver a Judas Priest, Saxon, Iron Maiden y muchas bandas más que buscaba en la *Melody Maker*”¹²³.

Es así como en 1981 funda en Londres a la banda Red, publicando un solo demo en 1982, un casete de tres canciones que ya muestra su influencia clara de la NWOBHM. Un demo que pasaría desapercibido en Inglaterra pero que le valía para convertirse en el padrino del *Metal mexicano*.

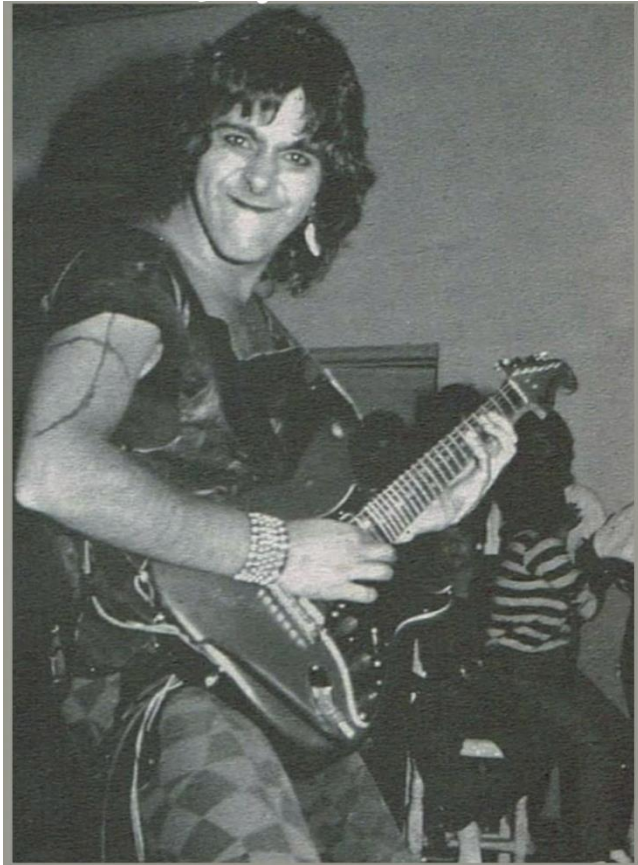
Una vez publicado el demo, Greñas decide volver a México después de haber estado una larga instancia como ilegal en Londres. Es aquí donde comienza la historia de nuestro *Metal* nacional.

Una vez instalado de nueva cuenta en

la Ciudad de México, Greñas entra a trabajar a un pequeño estudio de grabación de nombre Grab, en el cual pudo tener acceso a mezcladoras e instrumentos que le permitirían ir creando sus primeros demos.

En 1983 edita su primer demo bajo el nombre de la ahora leyenda Luzbel. El demo incluye 8 canciones de las cuales Greñas no estaba satisfecho, por lo que decide cambiar a toda la alineación y empezar de nuevo.

Para 1985 se forma la ahora clásica alineación de Luzbel. Raúl Fernández Greñas en la guitarra y coros, Arturo Huizar en la voz, Antonio “La Rana” Morante en el bajo y Sergio López en la batería y coros.



(Imagen 28) Un joven Raúl Fernández Greñas, considerado el “padrino” del heavy metal mexicano.

Mutilador Fanzine, “HEAVY BIRTHDAY RAÚL GREÑAS!!! Raul Fernandez Greñas July 27th 1958 Luzbel ex Argus, Red, Proyecto Millenium”, en *Facebook*, <https://www.facebook.com/mutiladorfanzine/photos/a.756193974440173/4485171251542408/?type=3>, (consultado el 15 de enero de 2024).

¹²³ Benjamín Salcedo, “Luzbel. Los portadores de la luz metálica”, en *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, México, 2015, p. 58.



(Imagen 29) *Metal Caído del Cielo* es un parteaguas en la historia de nuestro heavy metal.

Gustave Doré, “Luzbel – Metal Caido Del Cielo”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/4436394-Luzbel-Metal-Caido-Del->

Para ese año, Greñas llevaría una serie de canciones que había grabado con la nueva alineación al naciente sello de Ricardo Ochoa de nombre Comrock, un sello que se especializó en rock mexicano durante la segunda mitad de los años ochenta.

Con el visto bueno de Ricardo Ochoa, Luzbel logra publicar su primer EP en formato vinil de 12” llamado *Metal Caído del Cielo* (Imagen 29).

Con sólo 4 canciones, Luzbel logro plasmar todo lo que era la *NWOBHM* en México, colocándose como la banda heredera del *Heavy Metal* en nuestro país.

Para la famosa portada de *Metal Caído del Cielo* se tomaría prestada la ilustración *El juicio final* del ilustrador francés Gustave Doré, la cual plasmaba la esencia de la banda. *El ángel de la lujuria*, *El loco*, *Esta noche es nuestra* y *la gran ciudad* fueron las cuatro canciones que conformaron el EP, convirtiéndose rápidamente en himnos del *Metal mexicano*, escritas por Arturo Huizar, que expresaban tanto la influencia mitológica sacada de la biblia como su devoción a la rebelión metalera.

El primer LP de Luzbel fue publicado tan sólo un año después, en febrero de 1986 de nueva cuenta por Comrock, bajo el título de *Pasaporte al Infierno*, que incluía ya 9 canciones de las cuales se desprenden clásicos como *Pasaporte al Infierno*, *Atrapado en el metal* y *La última cena* (Imagen 30).

Con *Pasaporte al Infierno*, Luzbel ya se había consolidado como la banda heavy metal mexicana por excelencia, dando paso a nuevas corrientes y subgéneros que irían tomando como base a esta banda que supo desarrollar el sonido heavy en tierra latinoamericana.

Como bien a señalado la historiadora Olivia Domínguez, en su libro *Transhumancias musicales y globalización. El metal no tiene fronteras*, los procesos migratorios en músicos de metal sirvieron para desarrollar habilidades que de no ser de otro modo hubieran tardado en desarrollarse, dado que al menos hasta antes de los años dos mil, la industria musical en México en cuanto a metal se refiere fue muy escasa y muy complicado producir



(Imagen 30) Con *Pasaporte al Infierno* quedó consolidada la cultura metalera mexicana.

José Manuel Schmill, "Luzbel – Pasaporte Al Infierno", en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/3327153-Luzbel-Pasaporte-Al-Infierno>. (consultado el 15 de enero de 2024).

materiales¹²⁴. Por ende, la migración de Raúl Fernández Greñas sirvió como herramienta pedagógica para aprender a tocar, grabar y producir *Heavy Metal* al puro estilo inglés.

Es en este momento de la *Historia del Metal* donde hay un antes y un después en el desarrollo, tanto musical como cultural, de la estructura metalera en México.

2.4.2. Jungla de Asfalto¹²⁵. Entre el *underground* y la periferia.

Durante el periodo de 1980 a 1985, etapa de los formadores de la escena metalera en México, el registro musical varía de acuerdo a las fuentes que se busquen. No sólo por la nula creación de materiales sonoros en referencia al hard rock y al heavy metal dadas las escasas posibilidades de entrar a un estudio durante ese tiempo por los altos costos de producción. Es aquí donde vamos a tener olvidos en la historia del *Metal mexicano* por la

¹²⁴ Olivia Domínguez Prieto, *Transhumancias musicales y globalización. El metal no tiene fronteras*, México, IPN/Plaza y Valdés, 2017.

¹²⁵ "Jungla de Asfalto" es el nombre de la primera canción del álbum 3 de la banda poblana Zebra, publicado en 1984.

escasa información que se tiene al respecto sobre materiales demos que circularon en el *underground*¹²⁶.

Este es el caso de la banda Coatl, fundada en Tláhuac, zona sur de la Ciudad de México. Las referencias a dicha banda son escasas y confusas, por un lado, el portal Metal Archives coloca como fecha de fundación 1980, mismo año en el cual graban su único demo titulado *El tiempo no se detendrá*¹²⁷ (Imagen 31); sin embargo, en el cuadernillo que incluye el casete compilatorio de *Antología del Rock Pesado en México. Una aproximación*, publicado el año de 2019 bajo los sellos Memorias Múltiples y American Line, hace mención que dicha banda publicó el demo hasta 1984 aproximadamente¹²⁸. Por desgracia el demo se perdió en la subterrneidad de la naciente escena mexicana.



(Imagen 31) Portada del casete demo de *El tiempo no se detendrá*.

Coatl, “El tiempo no se detendrá”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Coatl/El_tiempo_no_se_detendr%C3%A1/566925, (citado el 16 de enero de 2024).

Pero es por demás importante señalar el aporte de dicho casete, los registros señalan 8 canciones, pero omitiendo el nombre de los integrantes. Hay que señalar que al menos en Metal Archives se pone como integrantes a Enrique Chávez Hernández como bajista, Víctor Villaseñor Méndez como baterista, Aurelio Villaseñor Méndez como guitarrista y

¹²⁶ Entendamos como *underground* a las expresiones culturales que no tienen visibilidad dentro del gran mercado cultural, por su alienación o por convicción a no entrar dentro de un “juego capitalista” de la industria cultural. Más adelante en la investigación hago un estudio con respecto a esto.

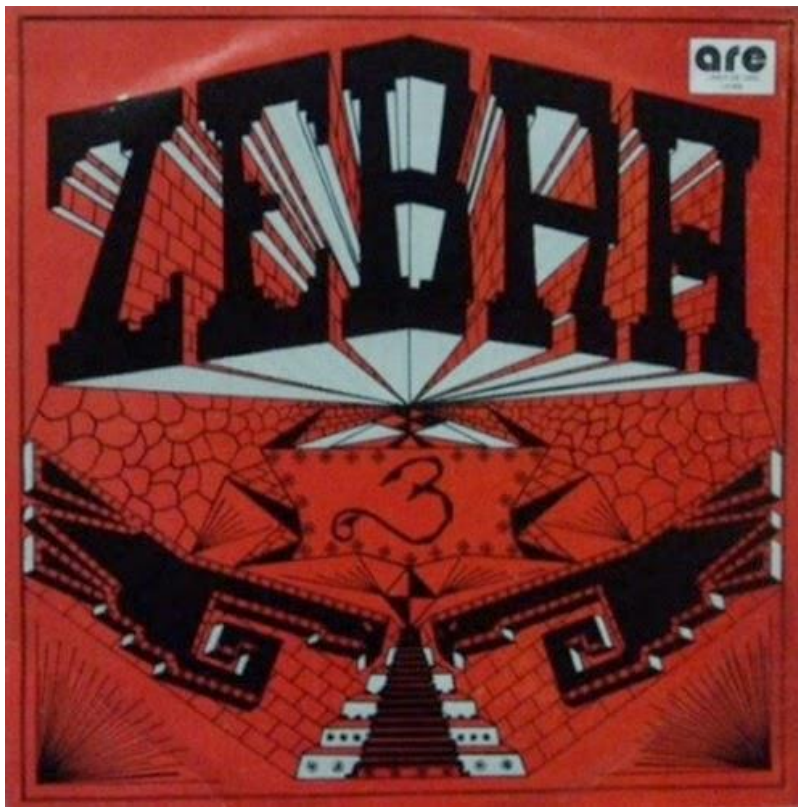
¹²⁷ GraveWish, “Coatl”, en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/bands/Coatl/107074>, (consultado el 19 de octubre de 2022)

¹²⁸ Cesar Sondereguer, “Antología del Rock Pesado en México. Una Aproximación”, en *Antología del Rock Pesado en México. Una Aproximación* [Libreto de notas] [Casete], México, Memorias Múltiples y American Line, 2019.

a Alejandro Martines Arias como vocal¹²⁹. Sin lugar a duda, una de las rarezas que daría el *underground* en los primeros años ochenta y que, con su escasa producción, regular para la época, pudo convertirse en un demo de culto¹³⁰ grabado de forma casera en un cuarto de ensayo en su natal Tlaltenco, Tláhuac, Ciudad de México¹³¹.

Otro aspecto para tomar en cuenta fue la formación de diversas bandas alrededor de la capital mexicana. Las cuales, aunque pocas, significó un punto de partida para los jóvenes de esa localidad.

Tenemos el caso de la banda Zebra formada en la ciudad de Puebla en el año de 1980 por Edmundo Cabrera, Arturo Cabrera y Miguel Ángel Cabrera, tres hermanos apasionados del hard rock y heavy metal que buscaban imitar lo que hacían los grandes referentes ingleses.



(Imagen 32) Portada del álbum 3.

Zebra, “3”, en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/albums/Zebra/3/700239>, (consultado el 16 de enero de 2024).

Arturo fue de los primeros bateristas en usar el doble bombo¹³², algo singular en las bandas de heavy metal, Edmundo se encargó del bajo y Miguel de la guitarra y voz. El *power trio* publicó un único trabajo hasta el año de 1984, bajo el simple y característico número 3 (Imagen 32). Salió a la venta en un formato vinil de 12” por el sello poblano ARE discos.

¹²⁹ Encyclopaedia Metallum, *op. cit.*

¹³⁰ Se entiende “de culto” a aquellas bandas, discos, películas o artistas que no tuvieron mucho éxito comercial en su tiempo pero que fueron acogidos por un grupo de fans nacionales o internacionales para reivindicarlos dentro del *underground*.

¹³¹ MaxAlderete, “El tiempo no se detendrá”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Coatl/El_tiempo_no_se_detendr%C3%A1/566925, (consultado el 19 de octubre de 2022)

¹³² Cesar Sondereguer, *op. cit.*

Puebla había tenido un nicho de pequeñas bandas que iban desarrollando el rock de manera subterránea en las periferias del estado. Desde el año de 1975 las tocaditas se hacían de manera clandestina en los callejones del Barrio de Xonaca¹³³. Aglomerando a varios y varias, chavos y chavas banda, que se juntaban para apreciar el rock proveniente del interior y exterior del estado.

La década de los ochenta ya había visto surgir lugares esenciales donde las tocaditas se realizaban en Puebla. La Loma, el CONELEC, la Fayuca, el Ferro, el Flavius, la Popular y por supuesto Xonaca, fueron puntos esenciales para realizar tocaditas clandestinas¹³⁴ (Imagen 33).



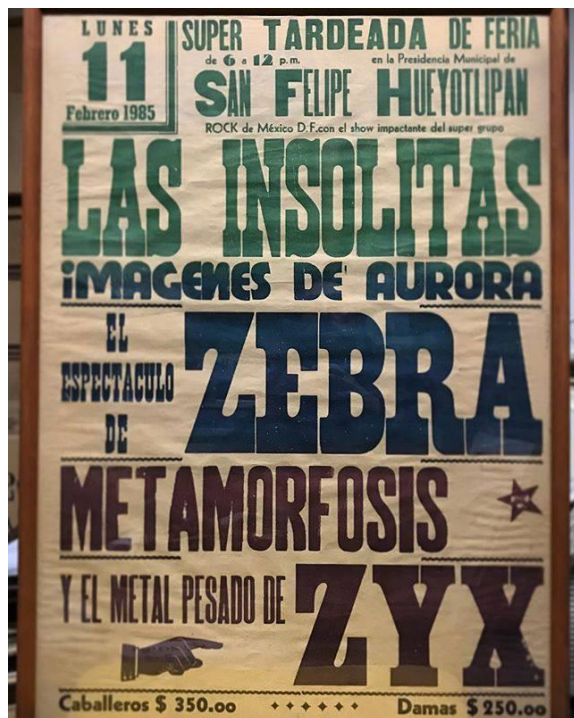
(Imagen 33) Foto del concierto de la banda poblana Polymorphia en el Barrio de Xonaca en 1989. Puebla fue un lugar crucial para el desarrollo de la escena nacional.

Juan Pablo Macías, “Concierto de Polymorphia en el Barrio de Xonaca 1989”, en *Metal. Puebla de Zaragoza 1980 – 2008*, (consultado el 16 de enero de 2024).

¹³³ Juan Pablo Macías, “Instrucción”, en *Metal. Puebla de Zaragoza 1988 – 2008. 30 años de producción musical en Puebla - México*, Juan Pablo Macías (Comp.), México, Sala de Arte Público Siqueiros, 2009, P. 22.

¹³⁴ Francisco Ventura Hernández “Rocktulos”, “Rocktulos”, en *Metal. Puebla de Zaragoza 1988 – 2008. 30 años de producción musical en Puebla - México*, Juan Pablo Macías (Comp.), México, Sala de Arte Público Siqueiros, 2009, P. 39.

Eso lo supo aprovechar muy bien Zebra, quienes giraban con importantes bandas de la época como Luzbel, Mara, Three Souls in My Mind (Alejandro Lora fue uno de los responsables en hacer de Puebla un centro de desarrollo en el rock) y Las Insólitas Imágenes de Aurora (hoy Caifanes)¹³⁵ (Imagen 34).



(Imagen 34) Flyer publicado por Alfonso André (baterista de Caifanes) en su etapa con Las Insólitas Imágenes de Aurora, de una tocada el lunes 11 de febrero de 1985 en San Felipe Hueyotlipan, Puebla, junto a Zebra, Metamorfosis y ZYX.

Alfonso Andre, "11 feb. 1985", en *Facebook*, <https://www.facebook.com/alfonsoandre/photos/a.1767310863281598/1758393620839989/>, (consultado el 16 de enero de 2024).

El heavy metal no se hubiera desarrollado como hoy lo conocemos de no ser por sus escenas a lo largo y ancho de la república mexicana. Aunque siempre miremos la capital como el gran centro industrial y cultural de nuestro país, hay que entender que el surgimiento del *Heavy Metal* mexicano se da en diferentes partes de la república. Durante los años ochenta el norte del país reclamó, de nueva cuenta, la cuna principal del metal, algo que era obvio, como lo describo líneas atrás, fue por la cercanía con los Estados Unidos.

Del norte se iría importando hacia el centro tomando direcciones entre las periferias de la Ciudad de México.

De Ciudad Juárez, Chihuahua, vamos a tener a quienes son considerados los precursores del sonido thrash metal en nuestro país. Un sonido más veloz y aguerrido que el heavy metal, con tintes punk, pero sin perder la esencia melódica. Death Warrant fue sin duda una de las grandes bandas de culto que pudo dar nuestro país, muestra de ello es su demo titulado *Metallic Slauter* de 1984 (Imagen 35), publicado de manera independiente en el

¹³⁵ Cesar Sondereguer, *op. cit*,

clásico formato ochentero del casete, se colocó como una de las primeras bandas veloces de México, en una época en dónde el thrash metal en la bahía de Estados Unidos se iba formando con grupos como Metallica, Slayer o Exodus. Algo que les valió el mote de ser considerados la banda que introdujo el sonido thrash en el norte.



(Imagen 35) Portada del demo casete *Metallic Slaughter*.

Death Warrant, “Metallic Slaughter”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Death_Warrant/Metallic_Slaughter/45957. (consultado el 16 de enero de 2024).

Ese tipo de paralelismos nos indican que la música se desarrolla en similitud en diversos partes, sin necesidad de ser propiamente de una misma escena musical local.

Metallic Slaughter contenía 4 tracks. “Killing Machine”, “Holders of Evil”, “On the Run” y “Bloody Queen” fueron los temas que lo compusieron de las manos de David López en la voz, Alex Guzmán en el bajo, Félix Reley en la batería, David Payan en la guitarra y Manuel Estrada en la segunda guitarra.

Aunque la disquera Megaforce Record de Nueva York, famosa por popularizar el thrash metal al contar con las primeras bandas

estadounidenses de la época, quiso firmarlos para grabar un LP, Death Warrant se negaría rotundamente a firmar contrato permaneciendo como una banda que se movía en el underground con la numerosa escena del norte¹³⁶. La banda se habría de desintegrar en el año de 1991 por la muerte de su guitarrista Manuel Estrada.

Quizá si Death Warrant hubiese firmado ese contrato con la Megaforce, la historia del thrash metal a nivel mundial hubiera sido diferente, al firmar a una de las primeras bandas latinoamericanas. Pero eso nunca lo sabremos.

¹³⁶ Ibid.

Otra banda referente del norte del país fue Lynx de Agua Prieta, Sonora. Con una clara influencia del glam metal de bandas como Mötley Crüe, sacan lo que sería su único álbum en 1984 titulado *Be Wild* por el sello inglés Vértigo (Imagen 36), un gran logro para la época ser firmado por una empresa internacional. Lynx se formó por Checo Melgoza en la guitarra y voz, Tavo Laredo en el bajo, Kisho García en guitarra y Cesar Laredo en



(Imagen 36) Portada del álbum *Be Wild*, con una clara influencia glam.

Lynx, “Lynx (31) – Be Wild”, en Discogs, <https://www.discogs.com/es/release/5800494-Lynx-Be-Wild>, (consultado el 16 de enero de 2024).

batería. Ellos 4 se convirtieron en un referente durante los ochenta de lo que era el rock duro mexicano, que si bien, incluyó dentro de su propuesta toques de música pop, eso les



(Imagen 37) Portada del demo *Nox Kruent*.

Nox Kruent, “Nox Kruent”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Nox_Kruent/Nox_Kruent/237547, (consultada el 16 de enero de 2024).

valió para ser considerados como una de las primeras bandas en alcanzar cierto reconocimiento durante la segunda mitad de la década.

También de Sonora, pero esta vez del municipio de Ciudad Obregón, surge Nox Kruent, quien al igual que los chihuahuenses Death Warrant, fue una de las primeras bandas en

hacer del sonido heavy metal algo más veloz y técnico para la época. Con pocos recursos, Nox Kruent graba un sólo demo titulado homónimamente *Nox Kruent* en un formato casete que contiene solo 5 canciones que son cantadas en inglés y castellano, algo que se aprecia en la época por empezar a introducir el idioma como una forma discursiva dentro del contexto metalero (Imagen 37). Los miembros de dicha banda fueron Carlos Avilés en el bajo (el mismo que junto al cantante José Fors funda la banda de rock La Cuca a finales de 1989), David Flores en la batería, Lito Steel en la guitarra y Pascual Meza en las vocales. En su indumentaria la banda ya dejaba ver el clásico atuendo metalero de ropa de cuero, cadenas y muñequeras con estoperoles, famosa vestimenta que puso de moda el célebre vocalista de Judas Priest Rob Halford (Imagen 38).



(Imagen 38) Foto promocional de Nox Kruent donde se puede apreciar el cuero y las cadenas como indumentaria metalera, algo fundamental en la posteridad.

thrashmania80gr, “Nox Kruent”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/bands/Nox_Kruent/3540272221. (consultado el 16 de enero de 2024).

Ya con el paulatino desarrollo de la escena metalera en México, la banda decide cambiarse de nombre con el que hasta hoy siguen vigentes. Khafra se convertiría en los años posteriores en un referente indiscutible del *Heavy Metal* nacional por la vigencia que junto a Luzbel ha tenido de seguir en pie de lucha tantos años, en un país donde el metal no tiene mucha repercusión sonora a nivel comercial. Su primer demo ya consolidados como Khafra hacia ver la dirección que iban a tomar de aquí en adelante y la consolidación de un género musical en nuestro país. Titulado simplemente *Heavy Metal* (Imagen 39), fue publicado de manera independiente en formato casete en el año de 1986, para dar paso a lo que sería su ópera prima titulada *Khafra* (aunque también conocido como “el disco negro”) de 1988, un parteaguas para el posicionamiento del género en el

norte y que sería publicado por el ya mítico sello Avanzada Metálica, del cual escribiré más adelante.

Hasta aquí, el desarrollo del heavy metal mexicano fue algo sustancial que se iba dando con forme se iba desarrollando en otras partes del mundo de modo paralelo. Es tan importante nuestra



(Imagen 39) Portada del álbum *Khafra*.

Khafra, “Khafra – Khafra”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/4436269-Khafra-Khafra>, (consultado el 16 de enero de 2024).

escena a nivel mundial que vale la pena reivindicar una música que ayudó a la construcción de un mercado cultural en los años noventa.

Otro grupo que también surge en el norte fueron los oriundos de Los Mochis, Sinaloa, Exus. Grupo de heavy metal tradicional que también adoptó la vestimenta *homoerótica halfordiana* de chaquetas de cuero y cadenas como símbolo meramente metalero. Su clara y concisa dirección hacia el rock más pesado los llevó a colocarse rápidamente en los reflectores de su ciudad natal. Aunque posteriormente se mudaron a la ciudad de Guadalajara, Jalisco, donde tuvieron una mayor apertura dentro de los círculos rockeros, fueron un referente del primer metal nacional en desarrollarse en el país. Publicando su primer demo en 1983, simplemente denominado *Demo*, incluyó 4 canciones como su carta de presentación. Los integrantes fueron Julián López en el bajo, Rigo Cortes en la batería, Sergio Miranda en la guitarra, Gus León en la guitarra y Alex Custodio en la voz. Para 1997 publicarían otro demo para después desaparecer y sólo quedar en los anales del metal nacional.

La periferia del país fue de suma importancia porque desarrolló gran parte del metal nacional en los primeros años ochenta, si bien, la capital les brindaría mejores equipos, tanto de producción como de instrumentos, la periferia ayudo a ir generando pequeñas

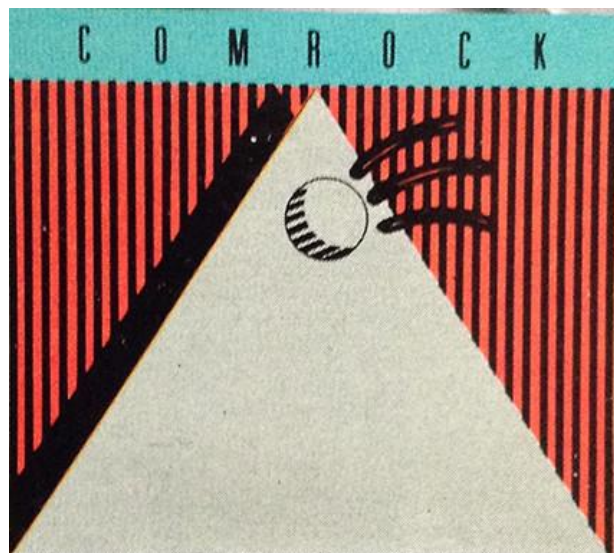
escenas de rockeros entusiasmados con los diversos sonidos que se proponían en ese momento. Pasando por el punk, el blues y el heavy metal, fueron los primeros sonidos que acogerían los chavos para ir desarrollando sus escenas, con sus simbolismos, sus paralelismos y sus diferencias, pero que hasta día de hoy conviven como forma de expresión *sociomusical* que hermanó a cientos de jóvenes en la nueva apertura del rock en la segunda mitad de los ochenta.

Con el surgimiento de Avanzada Metálica, el metal adquiriría una autonomía en términos de producción, dejando de lado disqueras como la Comrock, para buscar su propio lugar en una escena que veía nacer al *Heavy Metal* mexicano, buscando dentro de sus parámetros que las bandas tuvieran un interés auténtico por el metal.

2.4.3. Comrock. Una de las primeras compañías dedicadas al rock en México.

Pero no hay que olvidar a la disquera Comrock (Imagen 49), que, aunque no haya desarrollado el metal mexicano, sirvió para impulsar las buenas grabaciones de rock. Lo que había ayudado al mejoramiento de las producciones y a definir una escena que se venía conformando como parte de una reapertura del rock en el mercado musical de México

Con las producciones de Luzbel, *Metal caído del cielo* y *Pasaporte al infierno*, Comrock logró ser una compañía que buscaba exaltar el rock mexicano en sus diversas expresiones, logrando producir LP's de El Tri como el homónimo de 1985, de Kenny y los Eléctricos, *Ritmo Peligroso*, *Casino Shangai* o de los mismísimos Ramses, con quienes editaron *Apocalipsis*, el primer LP de la banda publicado en 1985, que junto a Huizar y compañía, lograrían desarrollar gran parte de la esencia metalera durante la segunda mitad de la década.



(Imagen 40) Logo de Comrock de Ricardo Ochoa.

Comrock, "Comrock", en Discogs, <https://www.discogs.com/es/label/218332-Comrock>, (consultado el 16 de enero de 2024).

Comrock fue formada en 1985 de la mano de Ricardo Ochoa, promoviendo bandas que eran parte de una innovación ochentera. Con el compilado llamado llanamente *Comrock* logro una promoción importante para las bandas del sello. Sin embargo, gran parte de su legado es gracias a la publicación de dos de los grandes trabajos del heavy metal clásico a nivel mundial. Gracias a eso, Luzbel había llevado el *Metal* más allá del cielo.

2.4.4. Avanzada Metálica. El primer sello independiente de metal mexicano o de cómo crear una industria cultural basada en la música.

Con la fundación de Avanzada Metálica en 1985 surge el primer sello independiente dedicado 100% al metal en territorio nacional, lo que significó un punto y aparte en la consolidación de una *cultura metalera* en nuestro país.

Al crearse el primer sello dedicado al metal se comenzó a dar mayor auge al género en todo el país, buscando con ello publicitar en diversos medios. Y uno de los más importantes fue sin duda la revista *Heavy Metal Subterráneo*, que a partir de su segundo número comenzó a dar gran importancia al sello naciente para dar a conocer a las nuevas bandas que se iban formando en México.

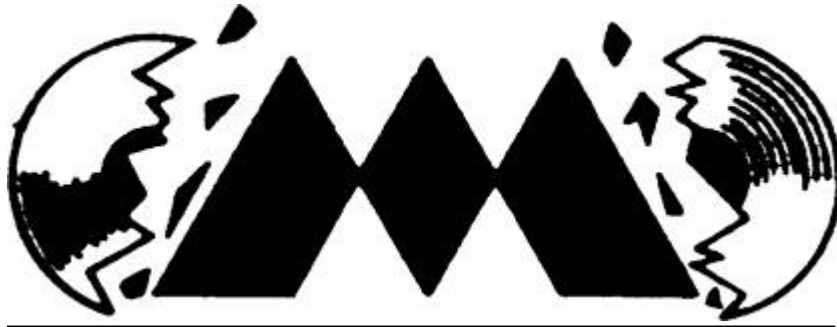
Fundado por Georgui Lazarov y Carlo F. Hernández, los padrinos del heavy metal mexicano, creadores de la revista *Heavy Metal Subterráneo* y del programa de radio del mismo nombre en Rock 101, tuvieron la magnífica idea de llevar su pasión por el metal a empezar a descubrir y apoyar bandas que iban consolidando un sonido en el metal internacional. Como ellos mismos comentan en ese mismo número de la revista:

En México la corriente que más gusto a los rockers es el heavy metal o rock pesado, por otra parte el rock hecho en México o por mexicanos siempre ha sido marginado, segregado y menospreciado.¹³⁷ (sic)

Motivo que los llevaría sin dudar a empezar a consolidar una escena en términos nacionales de divulgación del metal para demostrar que tanto en México como en otras partes del mundo la música es de igual o mejor calidad.

La divulgación se había convertido en un fenómeno importante para el desarrollo del metal y con los medios de comunicación se hacía cada vez más factible empezar a sustentar cada vez más una escena musical.

¹³⁷ Carlo F. Hernández, *op. cit.*, p.151.



(Imagen 41) Logo del sello Avanzada Metálica de Georgui Lazarov y Carlo F. Hernández.

Avanzada Metálica, “Avanzada Metálica”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/label/195250-Avanzada-Metalica>, (citado el 17 de enero de 2024).

Tanto con la revista *Heavy Metal Subterráneo* como con el sello Avanzada Metálica (Imagen 41), una industria cultural empezaba a nacer, de ese modo el metal en México se empezó a

colocar como un género aparte de la delgada línea que lo separa del rock urbano, y no por desprecio, sino por la manera en la que la industria del metal empezó a crear formas de diseccionar su música de las demás (punk, blues, etc.) empezando a catalogar bandas de tal o cuál estilo sea su forma de tocar.

Durante la segunda mitad de los años ochenta la industria cultural del metal cobra forma y se desarrolla en paralelo a las otras escenas del ámbito rockero, dejando de lado la categoría del rock urbano por la de heavy metal, aunque el hibridismo cultural se encuentra presente, dado que hasta hoy muchas de las bandas del metal nacional siguen girando en festivales relacionados a la escena del rock urbano.

Sin embargo, con la consolidación de Avanzada Metálica, el “Escuadrón Metálico”, así se hacían llamar las bandas que conformaban al sello, comenzó a tener gran auge entre los festivales juveniles por la calidad de su producción.

Con el primer LP publicado a manera de compilación (Imagen 42), se iba generando una gran expectativa en el género dentro de los rockeros. Las bandas que aparecieron en este primer compilatorio fueron Ramses del D.F., Z de Tampico, Khafra de Sonora, Gehena del D.F. y Aspid también de D.F., siendo estas las primeras bandas en conformar el “Escuadrón Metálico”, mismo nombre que se le dio al LP, donde cada banda colaboró con dos canciones y que fue publicado el 28 de octubre de 1986.

El LP se hizo muy radiable con el objetivo de comercializar a las bandas, de esa manera también se pudo colocar en el ojo público al metal en México gracias al ya citado programa *Heavy Metal Subterráneo* de Rock 101.



(Imagen 42) Portada del primer volumen del compilatorio Escuadrón Metálico.

Avanzada Metálica, “Various – Escuadrón Metálico Proyecto Uno”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/4326943-Variou-Escuadr%C3%B3n-Met%C3%A1lico-Proyecto-Uno>. (consultado el 17 de enero de 2024).

Las primeras presentaciones del “Escuadrón Metálico” se hicieron en el Foro Isabelino los viernes, ya con la reapertura del rock, la música era más fácil de hacer llegar al público, aunque eso sí, las limitaciones existían, sin embargo, el rock se empezaba a ver con buenos ojos¹³⁸.

Con el afán de consolidar una escena en pleno auge, se buscó realizar diversos eventos, así lo señala la revista *Heavy Metal Subterráneo*:

[...] se han desarrollado una serie de actividades entre las que se cuentan la formación de una mesa directiva, información y acercamiento con los medios de comunicación, un festival masivo apoyado por el P.M.T., pero lo más importante: “LA PRIMERA MUESTRA DE HEAVY METAL MEXICANO”, que se llevó a cabo en el foro “EL AGORA”, en el que a lo largo de seis días se presentaron un total de ocho grupos, que demostraron la calidad musical y popularidad que tiene el HEAVY METAL.¹³⁹

¹³⁸ Colectivo Rolling Stone México, “Heavy Metal de manufactura mexicana. Las bandas pesadas que sacudieron a la nación”, en *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, México, 2015, p. 60.

¹³⁹ Carlo F. Hernández, *op. cit.*, p.151.

La gran dedicación con la que se tomó la música metal en la segunda parte de la década de los ochenta daba paso a la consolidación de una escena mexicana de *Heavy Metal*, que, aunque es cierto que aún faltaban algunos años para lograr una verdadera comunión con el público, la desestigmatización del rock ayudó a generar expectativas para el mercado comercial de dicha música.

Aunque sabemos que el metal no llegó a consolidarse como un género *mainstream* en México, sí se colocó como parte importante del imaginario popular de los chavos en la década de los años ochenta, y es que el metal estaba mutando en ese momento a nivel global, consolidándose como una de las músicas pop más destacadas del momento.

Con el surgimiento de un sonido más pesado y veloz al metal, el llamado thrash metal había tomado lugar en escena para hacer mostrar la fuerza de una música cada vez más consolidada a nivel global. El thrash metal había sustituido la imaginería del heavy metal tradicional de temas históricos y fantásticos por la inagotable promesa de la estabilidad social, centrándose en temas bélicos, políticos y apocalípticos.

El auge del thrash metal en Estados Unidos con bandas como Metallica o Slayer y en Alemania con Sodom y Kreator, y con el surgimiento de Avanzada Metálica, el metal mexicano tenía mucho que ofrecer a finales de los años ochenta, consolidando y sustentando una escena a nivel mundial.

2.4.5. Llegaré por ti. Ultimatum o de cómo a Raúl Velazco no le gustaba el ruido.

Una de las bandas que pudo probar las mieles del éxito fue la banda Ultimatum de la ahora Ciudad de México. Considerada como una banda precursora de metal mexicano encabezada por una mujer, la talentosísima Marcela Gonzáles, se llegó a colar dentro del imaginario popular por lograr ganar el premio de *Valores Juveniles Bacardí*.

Con la creación de programas de concursos relacionados a la música por parte de Televisa, *Valores Juveniles Bacardí* se convirtió en un referente dentro de la música popular por exponer diversos artistas de diversos géneros como lo fueron Ana Gabriel o el grupo grupero Bronco. Sin embargo, cuando en 1986 gana Ultimatum el concurso, el heavy metal había alcanzado reflectores cada vez más grandes (Imagen 43).

Valores Juveniles Bacardí tiene su inicio en 1981 y termina de transmitirse hasta 1997, era un certamen que buscaba premiar lo mejor de la música popular mexicana, algo

similar a lo que hacen festivales como el de *Viña del Mar* en Chile. Con el gran enfoque cultural que empieza a ofrecer Televisa de la cultura pop, una figura emblema fue sin duda el polémico conductor Raúl Velazco, quien en 1986 sería la figura central del programa, quien tenía el poder necesario para hacer brillar a un artista en lo más alto o terminar con una carrera por completo.



(Imagen 43) Foto de la presentación de Ultimatium en la final del programa de Televisa, *Valores Juveniles Bacardí*, en 1986.

Mauricio Quiroga-Pascal Ortega, “ULTIMÁTUM - FINAL NUEVOS VALORES BACARDI 1986”, en *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Fm8zQEMa1hc>, (consultado el 17 de enero de 2024).

La aprobación de Raúl Velazco fue algo fundamental para el control cultural de Televisa, cosa que hizo que hasta el año 86 se pudiera colar un grupo de rock a tal certamen. Ultimatium participa con la canción “Llegaré por ti”¹⁴⁰, una oda a la sensualidad y al deseo pasional, cosa que no fue del agrado del presentador y por lo cual trata de ocultar su inconformidad al momento de anunciar al ganador. Los premios fueron que se pudiera grabar un álbum de manera profesional, así como participar en el programa *Siempre en Domingo* de Raúl Velazco. Y aquí es donde empiezan los problemas...

El álbum se graba ese mismo año bajo un sello menor como lo era Okeh, una filial de CBS, con el nombre simplemente de *Ultimatium* (Imagen 44), con una portada sumamente ochentera mostrando sólo a la banda con un atuendo heavy para la época con chamarras de cuero y cabello largo. Pudo ser la gran banda de metal mexicano después de Luzbel, pero los intereses de Televisa y la nula aprobación de Raúl Velazco hicieron que la banda

¹⁴⁰ Mauricio Quiroga-Pascal Ortega, “ULTIMÁTUM - FINAL NUEVOS VALORES BACARDI 1986”, en *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=Fm8zQEMa1hc>, (consultado el 25 de octubre de 2022).

pasara al olvido, y aunque la banda se ha retomado en la actualidad se ha colocado como una banda de culto y casi fantasma del rock nacional.



(Imagen 44) Portada del álbum *Ultimatum*.

Ultimatum, “Ultimatum (20) – Ultimatum”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/master/665245-Ultimatum-Ultimatum>, (consultado el 17 de enero de 2024).

Después de ese álbum, la banda se separaría generando la carrera solista de Marcela Gonzales que no tuvo mucho éxito por querer generar una música pop muy genérica. Lo que nos indica del aún el rol conservador heredero del echeverrismo.

De haber sido otro el caso, Ultimatum pudo haberse consolidado como “la banda de una generación”, por haber surgido en el momento exacto de la gran expansión del *Metal* a nivel global. Por desgracia desde ese momento se sabía que la música metal no tenía lugar dentro de los grandes medios de comunicación que, aunque tuvo el apoyo de periodistas arriesgados y medios independientes, sin la ayuda de Televisa muchas bandas de rock quedaron en lo desconocido.

Ultimatum logro sobrepasar el tiempo con la ahora reunión de la banda, ya sin Marcela, pero sí con el bajista “Talo” Chárraga y el guitarrista Rafael Covarrubias, fundadores junto a Marcela de la banda. Actualmente el álbum *Ultimatum* fue reeditado gracias al sello mexicano Sade Records en formato CD, para poder acercar a las nuevas generaciones a una de las bandas más grandes de heavy metal que dio nuestro país.

Parte de toda esta reflexión nos lleva a comprender que la *cultura metalera* fue naciendo entre momentos cumbre de la cultura pop mexicana que culminaría con la creación de nuevas manifestaciones metaleras a lo largo de la década de los años ochenta,

Ya que hablamos un poco de las grabaciones discográficas de las bandas y artistas que conformaron el *Metal* en los primeros años ochenta, pasaremos a hacer un recuento de toda la perspectiva cultural que permitió gestar la *cultura metalera* desde una perspectiva histórica, entendiendo de antemano, ¿a qué nos referimos con juventud y cultura juvenil?

2.5. *Metal Militia*¹⁴¹. La construcción del ente metalero.

Los ochenta habían construido la idea de *metalero* a lo largo del mundo como un grupo subcultural que vivía bajo la noción del *Heavy Metal* como fuente de su identidad. Con el heavy metal bien delimitado, las técnicas de *blas bet*¹⁴² de “Animal” Teylor de Motörhead y los solos desgarradores de músicos como Kerry King de Slayer, habían consumado la música metalera como una propuesta emergente, como algo que se estaba convirtiendo cada vez más en un producto cultural.

Con la inclusión de la música metal a la cultura mainstream frívola de los años ochenta, el glam metal había llegado a los oídos de la juventud occidental. Sexo, alcohol y rock and roll eran las temáticas recurrentes de Mötley Crüe, Poison o Def Leppard, generando dos bloques opositores entre sí.

Surgen quienes querían que el metal siguiera una línea más *popera*, con mayores reflectores y un proceso de banalización. Por otro lado, nacen aquellos que buscaban la alternativa al glamour, sonar primitivo, sucio y rápido. Los que despreciaron a los llamados *glamers* eran aquellos que iban a formar las técnicas identitarias del movimiento punk como el DIY y las temáticas como el satanismo, violencia y sexo fueron fundamentales para desarrollar el *Metal Extremo*, aquel que empezaría a tomar como dogma la ideología sabbathiana como inspiración cultural

¹⁴¹ “Metal Militia” es el nombre de la décima canción y última del álbum debut de Metallica, *Kill 'Em All* de 1983.

¹⁴² Se considera *blas bet* a la técnica del doble pedal en la batería, así como una velocidad acelerada del mismo.

El poco profesionalismo, escasos recursos de producción y la distribución independiente fueron factores que definirían a la escena más pesada del metal. Para inicios de la década del ochenta el sonido heavy iba cobrando forma cada vez más áspera, generando consigo un sonido que jugaba con la melodía del heavy metal primitivo y con la agresividad punk.

Ese proceso dialéctico que se dio entre dos géneros fundamentales del rock comenzó a florecer en todo el mundo, ejemplos de ellos vamos a encontrar sobre todo el gran auge de las bandas europeas como Bathory de Suecia, Hellhammer de Suiza o Venom de Inglaterra; Sarcófago y Sepultura de Brasil; Slayer, Testament o Nuclear Assault de Estados Unidos; Parabellum de Colombia; y Death Warrant o Shub Niggurath de México.

El sonido simple del punk, y la técnica y melodía del heavy metal, se mezclaban como una forma única de entender el rock desde sus instancias primitivas, una música con no mucha técnica pero que la producción sucia iba a contribuir a generar el sonido cada vez más oscuro del metal.

El movimiento del *Metal Extremo* nace como una *subestética* del metal, con ello la industria cultural metalera empezaba a generar los movimientos independientes, fuente principal para la posterior subsistencia del metal hasta hoy en día.

Ya generando una propia identidad alejada del punk, pero sin olvidar su influencia, se gesta una cultura que engendra símbolos de conducta y de vestimenta, donde el cabello largo y el color negro empezaron a tener una importancia como proceso antropológico de la identidad metalera. Los chalecos de cuero y el pantalón de mezclilla de la clase obrera fueron fundamentales para identificarlos de los chavos frescos del glam, también las chamarras de cuero hicieron su aparición como reivindicación de sus orígenes rockeros de los cincuenta, dejando de lado el imaginario hippy por una falta de criterio político y optimismo ante la devastación nuclear de la guerra fría. El *adultocentrismo* era algo anticuado por ende aburrido, el desprecio a los valores familiares conservadores, la poca oportunidad laboral y el marco geopolítico llevaron al *Heavy Metal* a abrazar un proceso de politización entre los chicos y chicas de los años ochenta, generando una rebeldía estética, donde el arte jugaba un papel esencial en la nueva identidad cultural.

Mediante el proceso antropológico del *Heavy Metal*, cabe aclarar que se genera desde diversos puntos, recordar que tanto lazos familiares como gustos estéticos están ligados en las conductas juveniles como un proceso de buscar identidad en la transición de niño a adulto, algo fundamental para comprender un proceso juvenil. Entendiendo que la

juventud es una forma de florecimiento hacia el criterio del mundo. La ideología será pues algo fundamental en los procesos de aculturación metalera, dado a que las conductas dogmáticas del *Heavy Metal* tanto temáticas (satanismo, violencia o sexo) como estéticas (ropa de mezclilla o cuero, color negro y cabello largo) surjan como un identidad no cambiante, cerrada y casi conservadora.

Ese movimiento que dio como resultado un distanciamiento del glam metal por la pérdida de valores adquiridos desde los orígenes setenteros de “música oscura” sin el glamour de los medios de comunicación, antropológicamente lo podemos entender como aquellos que buscan apropiarse del territorio y expandir una identidad naciente. El llamado *tru*, identidad sociomusical dentro del *Metal Extremo*, que proviene del inglés y significa *verdadero*, genera la asimilación de los valores metaleros en la construcción de su identidad.

Sobre esta construcción es fundamental el proceso de la juventud como eje estructural de todo el corpus metalero, dado a que durante este momento de la edad los gustos estéticos se van adquiriendo de maneras más arraigadas, es así que encontramos en la mayoría de los casos que el público metalero formado tanto en México como en el resto del mundo que su identidad comienza a esa edad, al menos de manera consciente para así adentrarse al aspecto sociomusical que comprende el quehacer de la industria cultural del metal.

Por lo general la elección del “ser metalero” nace durante la etapa de la adolescencia, etapa en la cual la elección es crucial. La “rebelión juvenil” como canon estético y moral de la juventud, se considera como una oposición a la vida del “ser adulto”, esto conlleva a dar origen a nuevos sistemas culturales que se engendran en colectividades (contraculturas). Se gestan también imaginarios colectivos que son “exclusivos” dentro de estos referentes. Stephen Castillo Bernal a través de Michel Maffesoli entiende estas colectividades como *neotribalismos*:

El fenómeno de neotribalización es producto de las condiciones urbanas de vida, del anonimato que gobierna a los transeúntes, del individualismo extremo.¹⁴³

En la adolescencia se gesta una autodeterminación y un ideal individualista que fluye, aunque parezca paradójico, en constante comunicación con otros actores de la *neotribu*,

¹⁴³ Stephen Castillo Bernal, ““Posers” y “Trues”. Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana”, en *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, México, septiembre – diciembre 2016, p. 111.

en este sentido, la autodeterminación metalera se da dentro de un grupo particular de sujetos.

Convertirse en un *metalhead* llega de muchas formas, sobre todo por los vínculos sociales como los medios de comunicación o las amistades escolares; en la década de los ochenta muchos jóvenes se convirtieron en metaleros casi finalizando la infancia por sus lazos familiares. El primer metal que llegó a incrustar en las vidas de estas personas son los subgéneros del heavy metal y del hard rock por ser la tendencia en ese momento y las músicas más radiables de aquel entonces. El músico poblano, ex bajista de la banda de black metal, Haborym, y posterior ex vocalista de la banda de death/doom metal, Heaven's Nearby, Octavio Leal Hernández, me comentó en una entrevista que le hice sobre como descubrió el metal, él al ser una persona que creció en la década de 1980 se familiarizó rápidamente con los sonidos del heavy de bandas como W.A.S.P.:

Desde que tenía como 12, 13 años, desde los ochentas más o menos empecé a oír, porque pues W.A.S.P. es una banda de los ochentas, pero después vi que había más géneros y empecé a agarrar de aquí de allá y entonces fue como me empecé a nutrir más de metal, y ya decidí irme más por el death y el black que me gusto más por la agresividad y la potencia.¹⁴⁴

Ya familiarizados y comprendidos los sonidos del heavy metal, el metalero busca sonidos mucho más agresivos, veloces y maniáticos, que se acoplen a las necesidades y exigencias de su oído. Otro entrevistado sobre el mismo tema fue el metalero Vladimir Martínez que me comentó:

Es algo que me ha acompañado desde, no puedo decir que, desde la infancia, porque sinceramente empecé a escucharlo desde los 11, 12 años, es decir 1986/87 ¿no? Antes quizás estaba un poco más metido en otras cosas, en otra música ¿no? Escuchando en esos tiempo, a explotar algo que le dieron por llamar “rock en tu idioma”... entonces, para mi descubrir el *Metal* fue algo impactante, yo siempre he considerado que el metal es una música con poder... es decir, cuando tú la escuchas como que te llena de adrenalina y vibras... para mí el metal como tal ha sido condicionante para mis gustos musicales, conocer un poco más, profundizar, después ya te enteras que hay diferentes géneros en el metal, es parte importante porque significó mi adolescencia.¹⁴⁵

Como mencioné anteriormente, la influencia de los familiares es contundente, ya sean padres, primos, tíos o hermanos, los gustos musicales y la cultura en sí, es una herencia.

¹⁴⁴ Octavio Leal Alvares, 43 años, entrevista realizada el 19 de junio de 2017.

¹⁴⁵ Vladimir Martínez, entrevista realizada el 20 de junio de 2017.

En el caso de Octavio, el ser metalero nació por influencia de sus padres y el rock psicodélico arrastrado de los sesentas, en el caso de Vladimir, el familiar que lo introdujo al mundo del *Metal* fue su primo:

Por influencia de un primo mío, un primo como 2 años más grande que yo, una vez me presto un casete... me parece que es el segundo trabajo de Mötley Crüe, *Shout At The Devil*, entonces es un disco impactante... yo lo escucho en ese tiempo y me gusta, me impacta el poder que tienen las guitarras, la batería... y sobre todo también un poco la temática... puedo decir que por este disco de Mötley Crüe empiezo a escuchar y ya después empiezo a descubrir que hay otros ritmos, de Mötley Crüe me tiro a Whitesnake, a RATT, a Cindirella, a Skid Row, después ya avanzo un poco y empiezo a escuchar un poco de más heavy con tintes de thrash y death.¹⁴⁶

Las condiciones familiares se prestaron para que la música rock se promulgara a generaciones posteriores, al ir creciendo se buscaron diversas alternativas en la música metal. Este siendo un género que ha evolucionado bastante en los años recientes, pero que, en un momento, específicamente en las décadas de 1980 y de 1990, el metal era más arcaico, simple, pero lleno de vibra, no existían tantos subgéneros y variantes de estilos como ahora. Entre 1980 y 1990 surgen subgéneros como el thrash metal, speed metal, power metal, black metal, death metal, grindcore, entre otros:

Los metaleros tienden a distinguirse entre sí generando una otredad cercana basada en las predilecciones por ciertos géneros y bandas; un imaginario construido por los metaleros hacia sus congéneres, el cual busca transmitirse mediante la enseñanza de agrupaciones míticas o sucesos históricos relevantes. El “ser malo”, el adscribirse a fenómenos “tabú” se tornan en los elementos clave que configuran imágenes mentales colectivas de todos los partícipes de la comunidad metalera. Este imaginario estructural, insertado en los objetos metaleros, como las vestimentas o el arte de los discos, constituye un imaginario instituyente, creativo y emanado del imaginario radical, pero a la vez instituido de los metaleros, definido por los cánones imaginarios de esta escena.¹⁴⁷

Los lineamientos que debe seguir un metalero si irán conformando entre estos años, época en la que surge un metal lleno de “leyendas” y de construcciones de sentido dentro de la misma escena.

Como lo mencioné previamente, los *metalheads* que conformaron la escena hasta hoy día crecieron durante este periodo, el espíritu juvenil del momento se deja para las “nuevas

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Stephen Castillo Bernal, *op. cit.*

generaciones”, sin embargo, la “juventud” perdura en cánones simbólicos que son los mismos que llegan a dogmatizar los lineamientos de pertenecer a la “eterna juventud metalera” de la autenticidad del llamado *truismo*:

[...] lo “juvenil” se presenta simbólicamente entre los metalheads. Los partidarios del heavy metal asumen actitudes juveniles o propias de la adolescencia, como divertirse con amigos, beber en exceso, drogarse y buscar emociones fuertes como participar en algún *slam* o en alguna pelea callejera. Al parecer, el estilo de vida metalero constituye una extensión de la adolescencia, periodo en el cual se adopta una rebeldía ante la “sociedad adulta”, conformada por autoridades e instituciones. La transgresión a la norma socialmente aceptada, así como el abrazo a los temas tabúes que se percibe en diferentes géneros del heavy metal, me permiten sustentar esta interpretación: la transgresión como análoga a la rebeldía adolescente. Por supuesto, la brecha generacional entre los metaleros jóvenes y los maduros se manifiesta con la predilección por ciertas agrupaciones, pues cada uno de estos actores han vivido diferentes épocas y estilos de metal.¹⁴⁸

En el *Metal* lo transgresor queda vinculado con lo juvenil al traspasar las fronteras de las instituciones del “buen gusto”. De ahí que diversos grupos de metal en sus múltiples variantes toquen temas escatológicos, mórbidos y hasta obscenos.

Michel Fize, en su texto *Los adolescentes* hace una revisión sociológica del estudio de dicha etapa de la vida, mencionando que el mismo concepto de *adolescencia* es una “invención” cultural¹⁴⁹, señalando que, mediante la limitación temporal se puede estudiar un proceso cultural como ese.

El *Heavy Metal* se estudia como un elemento cultural de la formación de un adolescente, que si bien, no es exclusivo por la inclusión de niños y adultos mayores en la escena, resulta por lo menos esclarecedora de cómo es que se transforma una identidad cultural.

Fize continúa señalando que “la música ocupa un lugar central”¹⁵⁰ en la búsqueda de identidad, por ende, parte de las actividades culturales del hombre sirven como vía de expresión. El metalero adquirirá ese gusto por la música como una contemplación estética, haciendo que todo el imaginario estético del *Heavy Metal* se convierta en un modo operandi de la vida:

[...] sumerge al mundo adolescente, viene a fijarse en los psiquismos [...] incluso podemos afirmar que la música es el verdadero lenguaje de la “juventud”. El rock (siempre) el rap (todavía), la tecno

¹⁴⁸ Ibid.

¹⁴⁹ Michel Fize, *Los adolescentes*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, p. 17.

¹⁵⁰ Ibid., p. 58.

(cada vez más) pero también el reage o el rei... no son simples distracciones, sino comportamientos ante el mundo. El eclecticismo musical resulta, al respecto, asombroso¹⁵¹.

El proceso juvenil entonces se comprende como lo afirma Fize en una búsqueda de sentido, en un quehacer en el mundo desde una manera ontológica de ser, de ahí que la adolescencia durante los años ochenta buscó entenderse en el mundo a través del arte generando diversas culturas musicales:

La adolescencia es una inmersión cotidiana, ya sea solitaria o en grupo, en baños sonoros a menudo hasta el paroxismo. Hay momentos clave: el concierto, por ejemplo, o (muy de moda) las *rave parties* que permiten, durante un lapso de tiempo siempre demasiado breve, borrar el presente que a veces resulta tan poco emocionante¹⁵².

La música resultaría ser una parte importante en la consumación de un adolescente, buscando sus vías de entender el mundo, y así fue como me confirmaron varios de mis entrevistados, que el metal fue una práctica adquirida y moldeada por adolescentes para adolescentes en los años ochenta que se construyó en un mercado cultural en la posteridad, pero que sirvió como una manera de atraer a jóvenes (y no tanto) a la música metal.

La adolescencia sería entonces un proceso crucial en la construcción de escenas musicales, que sirvió como principio rector de diversos sonidos novedosos durante aquellos años, rebeldías juveniles o mitologías paganas se hacían presentes en el imaginario metalero cada vez más como representación adolescente de un anticonservadurismo global.

De ese modo podemos comprender que el heavy metal nace como una música juvenil y como una manera de adquirir valores juveniles, no hay que confundir con valores conservadores o liberales, más bien, es una configuración de encontrar un ethos dentro de la música metal que configurará la identidad de una subcultura como la del metal.

Es curioso notar que el metal no es una música necesariamente “vieja”, desde la aparición de Black Sabbath hasta hoy, el *Heavy Metal* tiene un periodo de duración de unos 70 años aproximadamente, lo que lo hace seguir configurándose con actores de los años 70 con los de los 2020's, es por eso que la actitud juvenil es un acto ritualístico dentro de las tocadas de metal. No se me confunda con la idea de “infantilización de la vida adulta”, es

¹⁵¹ Ibid., p.p. 58 – 59.

¹⁵² Ibid., p. 59.

más un proceso ontológico lo que permite que las actitudes juveniles, como bien afirma Stephen Bernal Castillo sobre el slam o el consumo de sustancias sean recurrentes en esta configuración, que si bien, no son dogmas, se manifiestan en las conductas que genera el heavy metal.

La antropóloga y musicóloga Silvia Martínez también comparte la idea de Bernal Castillo y de Fize al señalar que el *Heavy Metal* “aparece fuertemente condicionado por un culto generalizado a la juventud como valor per se”¹⁵³, señalando que las mismas músicas se presentan emblemáticas en la juventud, dando como un hecho que las culturas juveniles construyen su propio mundo, simbolizándolo y materializándolo con los ideales propios de una nueva vida. Más adelante, a través de Carles Feixa, argumenta que al hablar de *Heavy Metal* como una subcultura se debe tomar en cuenta la resignificación de la vida:

Al hablar de los *heavy* como subcultura, consideramos como tal la forma de vida peculiar o distintiva de este grupo, los significados y conductas asociados a su sistema de valores, sus lenguajes y costumbres [...] los significados que todo ello conforma orientan a los individuos en la vida cotidiana y se materializan en modos de relación y de organización social, en formas de estructuración del tiempo y del espacio que hacen que el individuo se sienta miembro de esa comunidad. Todo ello sin olvidar el carácter cambiante que establecen en relación con los cambios en la estructura de la sociedad y de las interrelaciones recíprocas entre las distintas culturas que se desarrollan en su seno. De este modo, al hablar de una cultura heavy estamos haciendo referencia a una propuesta muy concreta en el seno del complejo fragmentario de formas de vida y visiones del mundo elaboradas por los jóvenes como respuesta a sus condiciones de existencia, las cuales se expresan colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos¹⁵⁴.

Podemos concluir que el heavy metal es algo más que música, se entiende como una dimensión de la vida misma y va mucho más allá de ser una contracultura, subcultura o tribu urbana, no es porque no tenga valores de los diversos niveles de “aculturación”, es porque se configura como una esencia en la misma existencia. No es de extrañar que aquellos que nos envolvemos en el mundo del *Heavy Metal* lo tomemos como algo personal más allá de lo que conlleva el mero acto musical, ya que configura amistades, amores y desencantos con la existencia misma.

Es así como podemos aseverar que la relación de *Heavy Metal* y existencia también van de la mano, y los estilos de vida generan una propuesta híbrida¹⁵⁵ como lo argumenta

¹⁵³ Silvia Martínez, “Heavies: ¿Una cultura de transgresión?”, en *Revista de Estudios de Juventud*, Carles Feixa (Coord.), Madrid, Instituto de la Juventud, marzo 2004, p. 76.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹⁵⁵ Peter Burke, *Hibridismo Cultural*, Akal, Madrid, 2010.

Peter Burke en la manera en que juventudes y cultura occidental (específicamente el rock y el metal) revalorizan las esencias mismas de los individuos y de colectividades.

Este proceso de mutación y asimilación de la *cultura metalera* se vio reflejado en el cambio generacional entre los años 70's a los 80's, lo que se vio reflejado, como ya lo escribí líneas atrás, en el nacimiento de una corriente de heavy metal mucho más veloz y sucia que la tradicional. También como ya señalé la aparición de las principales bandas que configuraron una *cultura metalera* en México, me centrare en desenmarañar la idea musicológica que dio cambio del *Heavy Metal* tradicional al *Metal Extremo*. Para ello tenemos que hacer una pequeña recapitulación de lo que aconteció en occidente con la música metal.

2.6. *Tenebrous Apparitions*¹⁵⁶. La ruptura epistemológica: del *Heavy Metal* “tradicional” al *Metal Extremo*.

En la década de los 80's se empezó a diversificar el *Metal* y diversos subgéneros hicieron su aparición. Entre los más relevantes que surgieron en ese momento se encontraban el thrash metal, el death metal y el black metal. Todos ellos ligados con temáticas sociales, escatológicas y satánicas. La ideología que se fue construyendo en el metal, engendrada desde un estereotipo hasta un tabú recae sobre la influencia de las bandas anteriores a estos subgéneros como lo es la *New Wave Of British Heavy Metal*.

El llamado *Metal Extremo* es una ruptura epistemológica de los valores tradicionales del heavy metal hacía unos más extremos y radicales tanto en estética como en ejecución. Entendamos primero que el heavy metal clásico o “tradicional” ve su valor en lo que entendemos como un punto entre la melodía y la agresividad, en ese sentido como bien lo señala Silvia Martínez en su artículo, *Músicas populares y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal*, los elementos estilísticos propios del heavy metal clásico serán: un sonido denso, agresivo y potente; un ritmo pesado, contundente y reiterativo; una instrumentación basada en las guitarras eléctricas y distorsionadas, en detrimento de

¹⁵⁶ “Tenebrous Apparitions” es el nombre de la quinta canción de la banda de death metal mexicana Cenotaph, aparecida en el álbum *The Gloomy Reflections of Our Hidden Sorrows* de 1992.

teclados y otros elementos melódicos; un diseño de las líneas vocales; una armonía sencilla y homogénea; y una construcción formal condicionada por las limitaciones dinámicas y rítmicas¹⁵⁷.

Con estos elementos presentes, es de donde emanará el *Metal Extremo* tomando como eje crucial la inclusión de sonidos del punk en la forma de ejecución del heavy metal clásico. Salva Rubio en su conferencia *Introducción al Metal Extremo* que se encuentra transcrita en *Metal Extremo 2. Crónicas del Abismo (2011 – 2016)*, define al *Metal Extremo* como “una tendencia englobada dentro de la música popular que se distingue de otras variantes evolucionadas del rock por mezclar, en proporciones variables según el subestilo del que hablemos, rasgos del llamado heavy metal y del punk, con un peso muy destacado en sus orígenes de la banda británica Motörhead”¹⁵⁸. Lo que lo lleva a entenderse como una mutación del mismo sonido clásico, pero con un enfoque diferente, llevándolo incluso a convertirse en un estilo mucho más “conservador e inmovilista en sus formas y objetivos”¹⁵⁹, dejándolos casi sin posibilidades de cambio en la posteridad pero que ha buscado cabida en las vanguardias sonoras de la actualidad¹⁶⁰

Entonces, el *Metal Extremo* será la tendencia estilística que a inicios de los ochenta se empezará a explorar. Pioneros en el sonido más veloz y sucio es Motörhead donde esa utilización del *blas beat* (técnica que se usa al ejecutar el doble pedal de la batería) de Philip “Animal” Taylor será crucial para comprender dicho fenómeno.

En los álbumes *Motörhead* de 1977, *Overkill* de 1979 y *Bomber* de 1979, “Animal” Taylor junto a Lemmy Kilmister y Fast Eddie Clarke ponían las bases de lo que comprenderemos en el futuro como *Metal Extremo*.

Del lado del punk tendremos a la banda del Reino Unido, Discharge, que con su álbum *Hear Nothing See Nothing Say Nothing* de 1982, creaban una mezcla rústica de punk hardcore con heavy metal clásico influido por Motörhead, lo que evidenciaba la mutación de los dos géneros del rock.

¹⁵⁷ Silvia Martínez, "Músicas 'populares' y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal", en Cuadernos de Música Iberoamericana, España, Universidad Complutense de Madrid, 1997, p. p. 248 – 249.

¹⁵⁸ Salva Rubio, *Metal Extremo 2. Crónicas del Abismo (2011 – 2016)*, Milenio, España, 2016, p. 27.

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Es el caso, por ejemplo, del llamado Post-Metal, una evolución en la estética y sonido de los valores del metal extremo. Ver “Epílogo”.

Estética y estilísticamente el *Metal Extremo* se funde para empezar a dar sonidos más crudos donde las voces empezaban a tener un lugar cada vez más importante.

Como proceso global, el *Metal Extremo* se empezó a configurar en todo el mundo, lo que hizo que en Europa empezaran a surgir un sequito de bandas que pondrían las bases de lo que hoy se conocerá como thrash metal, black metal, death metal o grindcore.

Suecia había engendrado a Bathory en 1983, donde su único miembro, Thomas Börje Forsberg, mejor conocido como Quorthon, se vería influenciado por la banda Kiss y por el punk de Sex Pistols, como se aprecia en el tema “Sacrifice” de su primer LP auto titulado *Bathory* de 1984¹⁶¹.

Por su parte, Suiza dio a Hellhammer en 1982, exponiendo en un corto periodo de tiempo (dado que para 1984 se cambiarían el nombre a Celtic Frost) una muestra de la técnica de la voz gutural que después se popularizaría en las bandas posteriores de la mano del vocalista Tom G. Warrior.

De nueva cuenta, en Inglaterra la banda Venom llevaba más lejos la propuesta de sus compatriotas Motörhead, haciendo uso de las vocales desgarradoras y ásperas que popularizarían al black metal con Cronos.

En Latinoamérica también tendremos exponentes muy relevantes, en México, por ejemplo, tenemos a Death Warrant (de quien ya hable líneas antes); en Colombia a la banda Parabellum y Reencarnación, que inclusive crearían un supuesto subgénero que llamarían el ultra metal, pero no era otra cosa que la mera mutación del heavy con el punk y el uso de las voces guturales; en Brasil a Sarcófago y Sepultura que pondrán en los ochenta como los más importantes exponentes del *Metal Extremo* latinoamericano a nivel global.

Asia tampoco fue la excepción, ya que tenemos el caso del *Metal Extremo* japonés que se ha convertido en una escena de culto a nivel global, entre sus principales exponentes vamos a encontrar a Guerrilla Incendiary Sabotage Mutineer, mejor conocidos por sus siglas como G.I.S.M., que en 1984 publicaban *Detestation*, un manifiesto a la violencia auditiva que sólo los japoneses podrán engendrar.¹⁶²

¹⁶¹ José Luis Canon Barrón, *Del hades al Valhalla... Bathory. La historia épica*, Under Fire Ediciones, México, 2016, p. 15.

¹⁶² Es interesante notar como la influencia del *Metal Extremo* llegó a influir en los performances del llamado Japanoise.

Con las primeras bandas como manifiesto del estilo extremo del metal, los subgéneros del mismo empezarán a hacer su aparición, ya que mi trabajo de investigación no propone hacer un estudio detallado de cada uno de los diversos subgéneros que han aparecido desde la década de 1980 hasta la actualidad, haré una pequeña semblanza por los principales exponentes en dicha década, para entender el surgimiento de valores tanto religiosos como manifestaciones políticas de dichos fenómenos, así como su relación con el mundo material de mercancía y su resistencia a la cultura mainstream.

Ya que el *Metal Extremo* comenzó a generar una estructura propia y alejada del *Heavy Metal Clásico*, el thrash metal es considerado por varios expertos tanto musicólogos como periodistas como el primer subgénero dentro del denominado *Metal Extremo*, quizá por su gran apertura hacia el movimiento punk y su propio camino que construyó escenas tanto en Estados Unidos con la Bay Area como en Alemania, poniendo las bases de una música veloz donde la técnica musical se hacía más compleja.

Las temáticas satánicas y ocultistas fueron las que en un principio dominaron el movimiento. Sin embargo, con la llegada del thrash metal se abrió paso a una crítica social. Este movimiento “más” politizado trataba temáticas sobre la posible destrucción nuclear, la guerra, la pobreza, la injusticia y la muerte, bandas estadounidenses como Metallica, Slayer, Nuclear Assault o alemanas como Sodom, Kreator o Destruction recurrían a estas temáticas, así lo refleja la historiadora Olivia Domínguez:

[...] los jóvenes afines a esta corriente derivada del heavy metal optaron por convertir la música en un vehículo de denuncia en el que expresaron su desconcierto, preocupación, inquietudes, rechazo, así como el sentir generalizado de una juventud que veía truncado su futuro por las decisiones unilaterales de la macropolítica que ponían en estado de alerta y total indefensión a la humanidad completa.¹⁶³

El thrash metal fue parte de una politización de la clase media de jóvenes metaleros que estaban preocupados por la posible debacle del mundo, fue así que el uso de sus letras sirvió como manifestaciones sociales en una década que se veía repleta por conflictos civiles y amenazas latentes de guerras. Se empezó abrir camino hacia nuevas temáticas de denuncia social y con ello los metaleros se incrustaban en temas afines a la geopolítica.

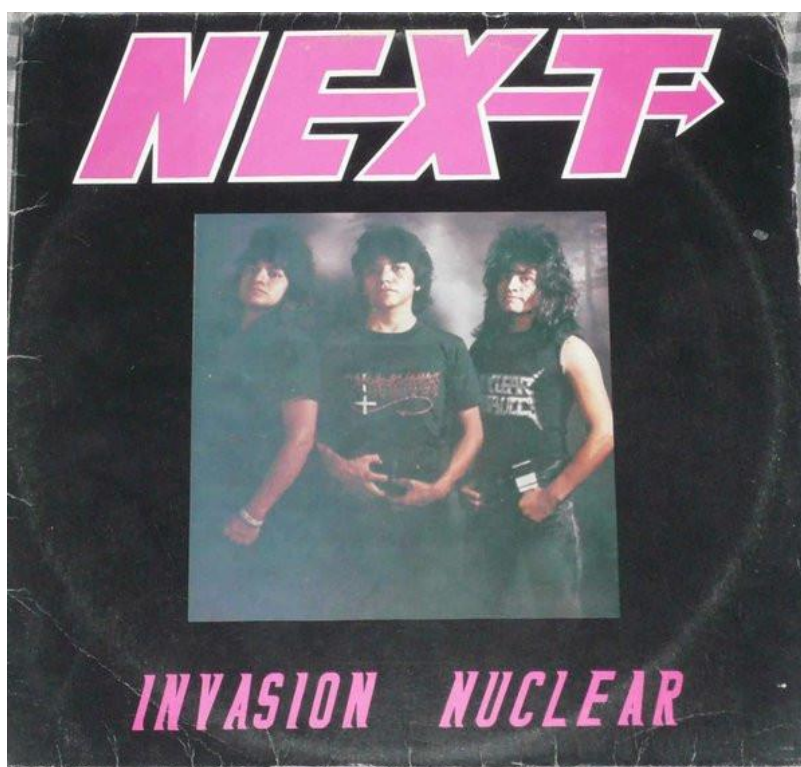
Tampoco hay que exagerar en esta afirmación, bandas como los alemanes Tankard o en la actualidad Municipal Waste o los mexicanos de IntoxXxicateD hacen un uso más

¹⁶³ Oliva Domínguez Prieto, *op. cit.*

hedonista del thrash, centrando su música en una temática sobre la fiesta y el consumo de cerveza como momento despreocupado por la fatalidad y la destrucción, pero se comprende como parte de un proceso dialéctico entre la crítica social y politización, y el gozo y disfrute de la vida como un momento de colapso global.

Como una danza ritual el *mosh pit* (forma de baile que se basa en hacer un círculo en medio del público y girar alrededor pegándose unos contra otros) representa gran parte del éxtasis del thrash metal por la efusividad, elemento que también fue copiado del punk y asimilado por los metaleros, este acercamiento y hermandad con el punk fue crucial para el *Metal Extremo*, porque tanto la danza, como la simpleza y velocidad de la música, como las técnicas DIY fueron importantes para desarrollar al metal en su amplitud y globalización.

El thrash metal mexicano dio un gran paso con la ya clásica banda Next fundada en Ciudad de México por el bajista, vocalista y guitarrista Carlos Alanís, que configuro parte de la esencia norteamericana y europea en los sonidos metaleros mexicanos. Con el álbum de 1988 *Invasión Nuclear* (Imagen 45), daba paso a los temas afines al ideal de la música



(Imagen 45) Portada de *Invasión Nuclear*.

Next, “Next (10) – Invasión Nuclear, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/master/735252-Next-Invasi%C3%B3n-Nuclear>, (consultado el 17 de enero de 2024).

thrash sobre aspectos bélicos y geopolíticos. Publicado bajo Avanzada Metálica, fue un momento cumbre en la nueva idea musical que se venía colocando como el “nuevo sonido heavy” a nivel mundial.

Otra banda que abrió un momento de asimilación metalera en México fue Transmetal de Ecatepec, Estado de México, hoy un grupo consolidado, fue la bandera por excelencia,



(Imagen 46) Portada de *El infierno de Dante*.

Sr. Edmundo López, “Transmetal – El Infierno De Dante”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/7535489-Transmetal-El-Infierno-De-Dante>, (citado el 17 de enero de 2024).

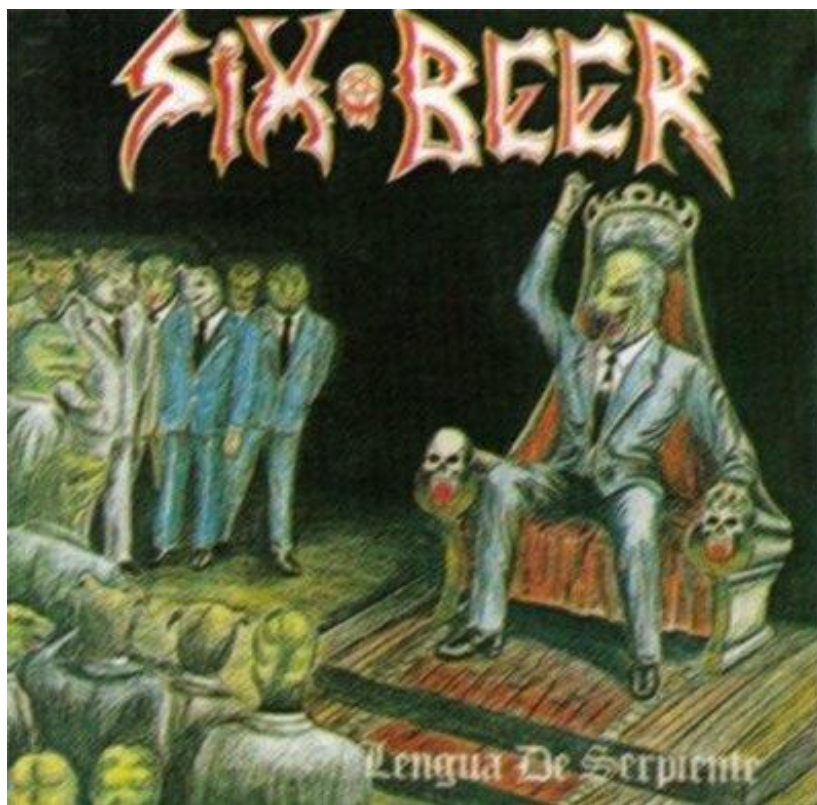
después de Luzbel, de lo que representaba el metal nacional. Al igual que con Next, las dos bandas se caracterizaron por cantar en español, siendo Transmetal una banda que trascendió aún más gracias a su acercamiento con el “padrino del sonido death metal”, el productor Scott Burns, lo que los llevaría a colocarse, en su momento como la banda de mayor éxito

a nivel internacional de metal en México, lo que ayudaría mucho a Alberto Pimentel y a los hermanos Partida (Lorenzo, Javier y Juan) a consolidar el sonido thrash entre el rock nacional. Pero sin lugar a dudas, la publicación de su álbum *El infierno de Dante* (Imagen 46), el 21 de septiembre de 1993, bajo el sello rockero y promotor de la escena del *rock urbano*, Discos y Cintas Denver, fue un momento cumbre en toda la *cultura metalera* mexicana, porque sería el disco que acercaría a una gran parte del metal mundial a asomarse a lo que estaba ocurriendo en México en la música extrema, gracias al ya mencionado Burns, que fue quien también ayudaría a esta exposición global de Transmetal, así como hacer de su sonido una novedad con el naciente death metal.

Por su parte, la periferia del país también daba un referente obligado en el thrash metal como lo son los oriundos de Querétaro, Six Beer, que tomaron como batuta la idea *desmadrosa* del thrash como estandarte de su música, que si bien, fue una banda formada en 1984, no sería hasta la aparición de su primer LP, después que haber participado en el volumen dos de *Escuadrón Metálico, Lengua de Serpiente* de 1989 (Imagen 47), donde se consolidaba como una agrupación estelar fundaba, al igual que Transmetal, por tres

hermanos, Fernando Mendoza Rangel en la batería y las voces, Ricardo Mendoza Rangel en la guitarra y las voces, y por Rogelio Mendoza Rangel en el bajo. El álbum vio la luz el 14 de marzo de 1989, gracias a EMI Capitol de México, lo que es algo novedoso para una banda de esas características.

Cabe aclarar que el nacimiento del thrash en México también fue un momento de consolidación para toda la *cultura metalera* en nuestro país, porque significó la asimilación del sonido “pesado y veloz” en los oídos de los fans cada vez más entusiasmados por una música llena de poder y desdén, lo que dio paso a consolidar otros sonidos del metal.



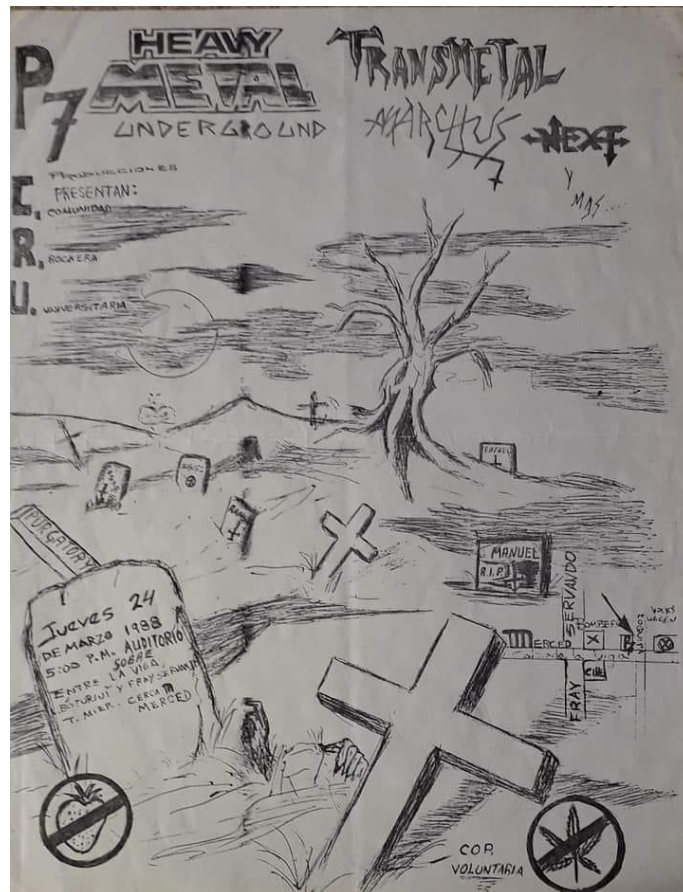
(Imagen 47) Portada de *Lengua de Serpiente*.

Blas Ramirez, “Lengua de serpiente”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Six_Beer/Lengua_de_serpiente/148098, (consultado el 17 de enero de 2024).

Parte crucial para el desarrollo de la escena metalera en México fue gracias a los cambios políticos que se dieron a finales de la década de 1980, la llamada Apertura Democrática trajo consigo el debate público y la libertad de expresión, algo que ayudó a la desmitificación del rock pudiendo democratizarlo en varios estilos.

En cuanto al thrash se refiere, fue el punto cumbre para que la *cultura metalera* mexicana evolucionara para empezar a desarrollarse en lugares independientes, es que por ello que algunas tocadas eran posibles gracias a la apertura al rock. Desde foros culturales hasta preparatorias y facultades se vieron envueltas de la escena de la calle con las bandas ahora tocando una música que hasta, al menos, diez años atrás era prohibida (Imagen 48).

Estos cambios en el panorama geopolítico fueron algo sustancial para el futuro de la música contemporánea, porque fue el auge de la globalización y el nacimiento de la internet, pero para consolidar una escena aún más abierta al mundo se tuvo que ir formando durante los años noventa, sobre todo con el surgimiento del death metal, el black metal y el grindcore, herederos de la escena thrash.



(Imagen 48) Flyer de una *tocada* en la Prepa 7, que convocaba a Transmetal, Anarchus y Next, el jueves 24 de marzo de 1988.

Alejandra Mavir, “Otra de las tocadas de la prepa 7, no fresas, no drogas”, en Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159659159352665&set=a.10157322849082665>. (citado el 17 de enero de 2024)

El death metal surge a inicios de los 80’s con bandas como Death en 1984 del, ya mítico Chuck Schuldiner, y de Possessed de 1983, con una marcada influencia de las primeras bandas del *Metal Extremo* y sobre todo del thrash metal naciente. Estos dos pilares del género pondrán gran parte de las bases de lo que después conoceríamos como death metal, sobre todo por poseer un estilo único entre las bandas del thrash en cuanto a la afinación más grave de las guitarras, los *blas bets* cada vez más veloces y sobre todo el uso de la voz gutural constante.

Las temáticas satánicas están presentes en varias bandas de death metal como lo son Deicide, pero sin lugar a dudar lo que le dio su lugar fue por el uso de temáticas gore con bandas como Exhumer, Cannibal Corpse o Dying Fetus. El uso de vísceras, de zombies y de asesinos seriales, le dio al death metal un lugar dentro de la música underground de aquel tiempo y que se popularizaría rápidamente para la década de 1990, como lo deja ver una escena en la película *Ace Ventura: Pet Detective* de 1994, del comediante canadiense Jim Carrey, donde podemos ver en el escenario del mítico bar CBGB a Cannibal Corpse, una escena que pasaría como símbolo de la “aceptación” en el mainstream del *Metal Extremo* (Imagen 39).



(Imagen 39) Jim Carrey en una escena de la película *Ace Ventura: Pet Detective* junto a Cannibal Corpse. Headbangers, “Sin título”, en *Headbangers LA*, <https://headbangersla.com/cannibal-corpse-recuerda-como-fue-estar-en-el-set-de-ace-ventura/>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Todas estas temáticas mórbidas son el pan de cada día de la ideología metalera que se encuentra en las portadas de los álbumes o en las letras de las bandas. También la idea del terror fue fundamental.

Hacer uso de la estética del gore se volvió esencia del *Metal* de fines de los 80’s. Ya se buscaban temas mucho más extremos y más “alarmantes” para la sociedad adulta; y era obvio, la misma sociedad había asimilado la violencia estructural política como parte de la cotidianidad:

El metalero, al margen de los géneros de su predilección, se identifica con lo contestatario, con lo prohibido, con lo violento, el abrazo a la morbilidad, esto es, lo que constituye un

tabú para la sociedad “adulta” y cuyos elementos se encuentran presentes en muchos subgéneros de metal.¹⁶⁴

El estereotipo creado del metalero se le atribuye tanto fuera como dentro del movimiento, etiquetas que han quedado como rasgos identitarios de la comunidad donde no sólo se les tachó, sino que ellos mismos superaron las etiquetas y la adoptaron como “identidad” del entorno:

Así, las imágenes mentales desarrolladas a partir de los sentimientos producidos por la música heavy metal permiten al partícipe ensoñar mundos posibles y concretizarlos en elementos instituidos como el estereotipo metalero (la pose, la maldad, la bebida, la transgresión, la rudeza estructural o el divertimento), tanto por quienes desde dentro reproducen la escena como por quienes desde fuera los juzgan y catalogan.¹⁶⁵

El metal siempre ha sido tachado de malvado, degenerado y demás estereotipos y etiquetas despectivas, pero en vez de ser eliminadas han sido acogidas por la esencia primigenia del *Heavy Metal* como un género de lo mórbido y de lo grotesco, como “música del diablo”.

Estos elementos mórbidos dieron dirección al *Metal Extremo* redefiniendo parte de su estética centrada en las imágenes violentas, casos como el de *Matando Güeros* de 1993 de la banda mexicoamericana Brujería dejaban ver esta relación entre la nota roja del periódico *Alarma!* con la esencia primigenia del death metal, donde la temática gore muestra desde la portada una fotografía de un hombre decapitado (Imagen 40).



(Imagen 40) La famosa fotografía de *Matando Güeros*, fue comprada por Juan Brujo (vocalista) a un periodista del periódico *Alarma!* por 300 dólares, lo que llegó a mitificar a Brujería como una banda violenta de narco satánicos.

Modino Graphics, “Brujería – Matando Güeros”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/r/elease/933725-Brujeria-Matando-G%C3%BCeros>, (consultado el 18 de enero de 2024).

¹⁶⁴ Stephen Castillo Bernal, “Imágenes, ficción y consumo cultural. El impacto de la pantalla chica en la globalidad del heavy metal”, en *Dimensión Antropológica*, México, enero/abril 2016, p. 131.

¹⁶⁵ *Ibid.*

El *Metal Extremo*, como bien lo señalan Tito Hjelm, Keith Kahn-Harris y Mark LeVine en su artículo *Heavy metal as controversy and counterculture*, la controversia es una parte fundamental dentro del *Heavy Metal*, se encuentra en su misma naturaleza, lo mismo la ha usado como una herramienta no sólo de identidad, también de marketing, lo que lo ha convertido en algo intencional dentro de las bandas de metal¹⁶⁶.

Parte de esta controversia es emanada por la violencia como un elemento estético, es así como Brujería o Cannibal Corpse la expresan, como una manifestación de la brutalidad del mundo conjugada con violencia auditiva de su sonido.

Como bien lo ha expresado Laila Eréndira Ortiz Cora en el artículo *La violencia del Metal Extremo*:

El rock y el metal son conocimientos artísticos en la psique de sujetos cuyo deseo se deja llevar por sus impulsos y dudas, es decir, seres violentos que se incluyen en la violencia sublimada en busca de un espacio donde sus características sean miradas sin discriminación y sospecha, no por subestima sino más bien por un afortunado exceso de confianza¹⁶⁷.

Para ella, la violencia resulta ser una manera discursiva de manifestar el *Metal Extremo* como elemento artístico, donde esas pulsiones freudianas se expresan tanto en el arte de los discos, como en el nombre de las bandas o en el entorno de los conciertos con el *mosh pit*.

Esta mezcla de elementos entre la violencia gráfica y discursiva con lo controversial genera parte de su postura anticonsumista del *Metal Extremo*, como más adelante escribe Ortiz Cora: “[...] todo sistema artístico, al estar tan cerca del ideal cultural, siempre estará amenazado por la domesticación, pero el Metal Extremo, en general, le promete representar, por siempre, su papel como el principal detractor de la célula rock, su ambiente bioético”¹⁶⁸.

Esta provocación en el arte no es algo nuevo, recordemos a *Guernica* de Picasso y su “cubismo gore”, haciendo protesta por la Guerra Civil Española, lo que Ortiz Cora defiende es este ideal contestatario del arte, un elemento que tiene que servir para generar

¹⁶⁶ Tito Hjelm, Keith Kahn-Harris, Mark LeVine, “Heavy metal as controversy and counterculture”, en *Popular Music History*, Equinox Publishing, Reino Unido, 2012, p. p. 8 – 10.

¹⁶⁷ Laila Eréndira Ortiz Cora, “La violencia del Metal Extremo. Musa de la cultura, detractor del Arte Rock”, en *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Universidad de Colima, Colima, primavera 2020, p. 103.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 108.

incomodidad en el espectador, lo que Silvia Martínez va a denominar la parte lúdica del *Heavy Metal*¹⁶⁹.

En casos como el death metal, las bandas suelen denunciar las prácticas de la violencia estructural política como normatividad de un mundo nihilista. Esta parte artística dentro del death metal es eje fundamental de su ente más contracultural donde el arte también se convierte en un arma de protesta.

El *Metal Extremo* ha adquirido parte de su identidad por estas características, siendo uno de los géneros musicales más controversiales que han existido y que busca emanar el nihilismo como un elemento lúdico, parte de una transformación de las bioéticas del ser humano es asumir la violencia y lo mórbido como elementos de la realidad social.

La realidad del *Metal* para entrada la década del noventa en México había cambiado de manera radical, porque el quehacer de la música y de la industria cultural fue creciendo tanto que además de disqueras como Avanzada Metálica o American Line. empezaron a surgir diversas propuestas independientes entre el público metalero, lo que ayudaría a la promoción de la música metal en el país.

Posibilidades de divulgación como el fanzine, el cual era una “revista” independiente que muchas veces se divulgaba a través de fotocopias en mala calidad, sirvieron para dar a conocer muchas bandas a nivel nacional e internacional, esta técnica había nacido gracias a muchos entusiastas del *Metal* a nivel global, y en México hubo una basta distribución de diversos materiales de este tipo los cuales incluían entrevistas, biografías de bandas, traducciones de letras de canciones, reseñas de discos y conciertos, lo que hacía que las bandas pudiesen interactuar con los mismos fans, si bien *Heavy Metal Subterránea* había puesto las bases en la promoción de bandas de metal, los fanzines servían más para poder apoyar a bandas de escenas locales muchas veces muy reducidas y sin tantas posibilidades, así es como muchos fans llegaron a enterarse de la aparición de bandas en el territorio mexicano y a saber de primera fuente los lanzamientos más importantes sobre música metal a nivel mundial.

Algunos fanzines aparecidos a mediados de los años ochenta fueron Mutilador de 1987 (quizá uno de los más conocidos) (Imagen 41), Brigada Subversiva (del cual sólo pude encontrar el numero 10 editado en 1993), Armagedon, Ruido Violento (enfocado sobre

¹⁶⁹ Silvia Martínez, *op. cit.*, p. 256.

todo al thrash metal), Actitud Thrasher Positiva (del D.F. de 1988, enfocado sobre todo al thrash y al punk), Tajobase (también del D.F. de 1990, con una clara línea editorial anarquista) y Braind Dead.

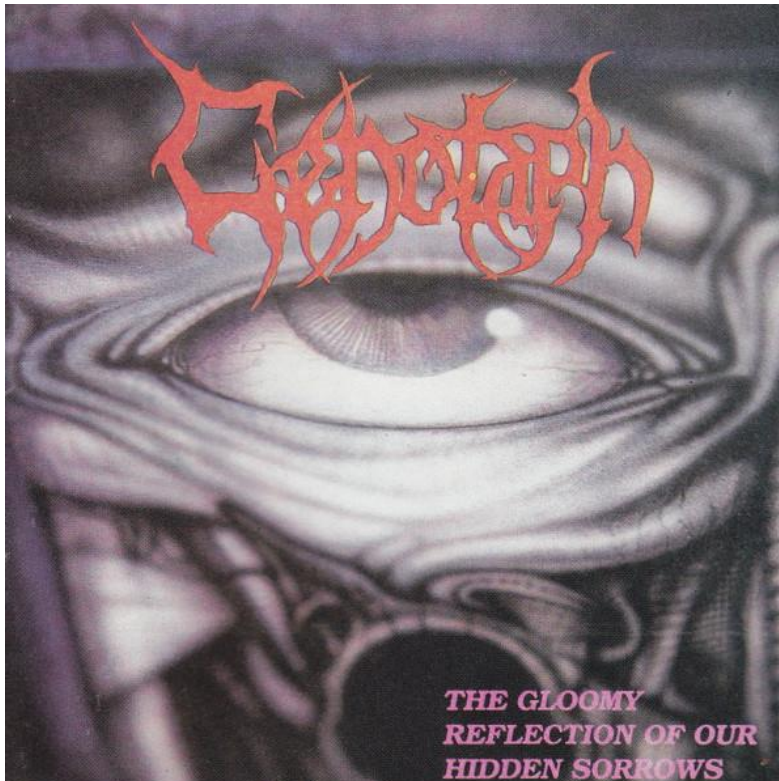


(Imagen 41) Los fanzines fueron una herramienta para promocionar al underground. Aquí una foto del fanzine *Mutilador* de agosto de 1989.

Alejandra Mavir, “Algunos fanzines de los 80's, 90's”, en Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10156566143037665&set=p.cb.10156566144257665>. (consultado el 18 de enero de 2024).

El fanzine ha sido una herramienta de resistencia a la cultura mainstream, que hasta hoy día sigue siendo un material muy consumido por muchos entusiastas del mundo de la música y el arte en general. Una de las maneras de resistir a la industrialización del arte y su información fue esta, que desde la aparición del movimiento hippie y punk ha servido para plantear filosofías y propuestas alternas de información.

Es así, como tanto bandas como escenas en México en los años ochenta y noventa pudieron hacerse de un lugar dentro del *Metal* mexicano.



(Imagen 42) Portada de *The Gloomy Reflection Of Our Hidden Sorrows*.

Ryszard Wojtyński, “Cenotaph – The Gloomy Reflection Of Our Hidden Sorrows”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/608295-Cenotaph-The-Gloomy-Reflection-Of-Our-Hidden-Sorrows>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Las bandas pioneras del death metal en México tomaron mucho de las bandas de finales de los años ochenta, una de las propuestas que sobresalió fue Cenotaph, formada por el baterista Óscar Clorio en la Ciudad de México en 1989. La banda fue una inspiración total para las propuestas emergentes ya con su álbum de 1992, *The Gloomy Reflection of Our Hidden Sorrows* (Imagen 42), donde se contó con la

participación de los miembros clásicos de la banda César Sánchez y Guillermo Delgado en las guitarras, Daniel Corchado en las voces y el bajo, y Clorio en la batería. El álbum fue publicado por el sello metalero Horus Productions, que también en sus filas contaba con las bandas Pyphomgertum y Hellnomorf, lo que generaba una empatía por el naciente sonido gutural.

Shub Niggurath fue otra banda referente para mediados de la década de los noventa, ya dominada por el casete y popularizada por el CD, algo que fue muy benéfico para los fans metaleros porque les hacía más accesible conseguir los materiales discográficos. El demo de *Horror Creatures* de Shub Niggurath de 1990 (Imagen 43), fue necesario para la nueva escena death metalera, pero ya con su consolidación en el sonido con su álbum de 1997, *The Kinglike Celebration (Final Aeon on Earth)*, se notaba una asimilación de todo lo denso que caracterizaría al género.



(Imagen 43) Portada del demo *Horror Creatures* en casete.

Shub Niggurath, Horror Creature, en Encyclopaedia Metallum, https://www.metal-archives.com/albums/Shub_Niggurath/Horror_Creatures/10443, (consultado el 18 de enero de 2024).

El norte del país no podía quedar fuera de las nuevas propuestas metaleras, aquí es donde tenemos a los de Monterrey, Nuevo León, Mortuary, con su álbum *Blackened Images* de 1990 (Imagen 44), publicado primero de manera independiente en casete y después por Avanzada Metálica en 1991 en formato CD, mostraba esa esencia de Transmetal pero enfocada hacia la brutalidad de sus compañeros Cenotaph.



(Imagen 44) Portada de *Blackened Images*, edición de Avanzada Metálica en CD.

Chris Moven, "Blackened Images", en Encyclopaedia Metallum.

Pero también las bandas de death metal tenían representación femenina, está el caso de la banda Gilgamesh de Ciudad de México, que sería una de las primeras bandas compuestas de mujeres en la escena extrema a nivel mundial. Con Adriana Mavir en el bajo y las voces, Alejandra Mavir en la batería y Luisa Bocanegra en la guitarra, publican un demo en 1995, para quedar en la escena subterránea de México, pero que en su momento sería una novedad por la propuesta tan novedosa de su death metal, cada vez más enfocado hacia la lentitud y densidad (Imagen 45).



(Imagen 45) La banda Gilgamesh fue de las primeras compuestas exclusivamente de mujeres en el metal extremo. Foto de 1994.

Medard Amator, "De la época dorada del Death Metal en México", en Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3590641377618769&set=a.207946505888290>, (citado el 18 de enero de 2024).

En Puebla las bandas se daban a conocer sobre todo en una escena muy local, todavía no existía esa manera de congregarse a tantos fans en un solo lugar en las periferias del país, pero esto no detuvo a las escenas fuera de la capital. Bandas como Eternal Disgrace (Imagen 46), Polymorphia o Naglefaroth (Imagen 47) fueron necesarias para exponer los nuevos sonidos que se estaban experimentando en todo el país.

Ninguna de estas bandas llegó a publicar un CD, al menos no durante esa época, pero con el gran consumismo de demos que se hacía desde finales de los ochenta gracias al casete, se pudo llegar a escuchar numerosas bandas de todo nuestro territorio gracias al intercambio de cintas.



(Imagen 46) Mario Domínguez, vocalista de Eternal Disgrace, en una presentación en la ex Hacienda de San Carlos en 1994.

Eternal Disgrace, “Sin título”, en Facebook, <https://www.facebook.com/photo?fbid=122114665958054352&set=pcb.122114666210054352>, (consultado el 18 de enero de 2024).



(Imagen 47) Luis Roldán y Carlos Telles en Naglefaroth entre 1998 y 1999.

Carlos Castañeda, “En algún momento entre 1998 y 1999”, en Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1478155119687682&set=a.459546104881927>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Muchas de las bandas surgidas para inicios de los años noventa se empezaron a quedar en el underground por su nula aceptación en las radios comerciales del país. El metal se había generado ya para ese entonces como una música global, que había perdido reflectores por la naciente propuesta del grunge con Nirvana, con la banalidad del glam y con el “afresamiento” del thrash, pero que buscó refugio en la antesala de los medios de comunicación escasos de la época. La aparición de la cadena de videos musicales MTV en Latinoamérica para 1993 fue un parteaguas para la música metal. La manera independiente de comenzar a generar lazos de comunicación entre entes metaleros fue una realidad dadas las posibilidades del escucha a poder consumir casetes piratas que eran la manera más fácil de escuchar la música.

Lo que generaría el Tratado de Libre Comercio de América del Norte fue también una nueva asimilación de los procesos culturales a nivel global, ya que México también entraba en ese juego de intercambio cultural que se venía generando, algo que de cierta manera ayudó a la promoción internacional del rock mexicano.

Por ejemplo, en Europa el metal se llegó a expandir tanto que se generó una industria tan amplia que hasta hoy en día es referente para la música extrema, realmente ahí se empezó a crear un metal más oscuro y no tan escatológico retomando elementos tan cruciales como el satanismo o los rituales ocultistas de las antiguas religiones nórdicas. Países como Noruega o Suecia fueron fundamentales para la construcción de un metal alejado de las técnicas y la velocidad del death o del thrash metal, llegando a lugares como Alemania, Polonia, Grecia o Francia donde se expandió el manifiesto oscuro, traspasando las fronteras europeas para llegar como un engendro a todo el mundo.

El llamado black metal fue el primer subgénero del metal que realmente incluyó devotos en todo el mundo, porque fue un punto de partida para comprender el dogmatismo de la música metal por sus elementos muy cerrados, al menos hasta hoy en día, que buscaban una fiel guía espiritual para dejar de lado todo aquello que no fuera esencial dentro del llamado “true metal”.

Parte del conservadurismo del *Metal Extremo* se lo debemos al black metal, que fue una escena contracultural dentro del mismo, lo que significó apropiarse de ideas radicales tanto fascistas o neonazis (bandas como Der Stürmer en Grecia, Absur en Alemania, Peste Noire en Francia o Yaocuicatl en México) hasta ideas de izquierda o feministas (Operation Volkstod de Alemania, Iskra de Canadá, Feminazgûl de Estados Unidos o

Biesy de Polonia); lo que ha sido parte de su imaginario en esta música es su esencia dogmática e ideológica que ha comprendido tanto en sus ideas políticas como en sus ideas religiosas, tanto satánicas (Gorgoroth de Noruega, Dark Funeral de Suecia, Enthroned de Bélgica o Inquisition de Colombia) como cristianas (Antestor de Noruega, Crimson Moonlight de Suecia o Hortor en México), entre otros elementos paganos (Graveland de Polonia, Nokturnal Mortum de Ucrania, Falkenbach de Alemania, Agalloch de Estados Unidos o Xibalba Itzaes de México).

Como ya he analizado, parte de este proceso de identidad es lo que hace que el *Metal Extremo* se dote de elementos ideológicos que hacen de la música no sólo un escape de la realidad y una manera de comprender la vida, también es parte de su asimilación como ente y construcción de su entorno.

Así podemos comprender que la controversia con el black metal va más allá de la música, pero eso nutre su arte, esa manera tan radical de expresar su música con elementos oscuros y siniestros hace que esta música se convierta en la más cerrada dentro del metal, que ha tenido evoluciones, por su puesto, pero ha sabido mantener parte de su esencia en las escenas más subterráneas en el mundo.



(Imagen 48) Portada del casete *Crushed Christianity*.

Haborym, “Crushed Christianity”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Haborym/Crushed_Christianity/253143, (consultado el 18 de enero de 2024).

Tan sólo el black metal hoy en día es uno de los subgéneros más característicos e importantes del *Metal*. En Puebla, por ejemplo, tenemos a una de las bandas pioneras como Haborym, que con un sonido muy primitivo y escasa producción pudieron llegar a ser

“populares” entre los metaleros acérrimos al underground. Entre 1993 y 1997 pudieron publicar 5 demos, lo que los ayudo a colocarse como un referente de la escena subterránea poblana. El sonido crudo está presente en sus publicaciones, así lo deja ver su demo de 1995, *Crushed Christianity* (Imagen 48), que ya dejaba ver esa influencia europea. La

mente de este infame grupo corre a cargo de Occultus (Imagen 49), quien desde 1993 ha tomado el mando de la batería y ha guiado a la banda hasta consolidarse en una fuerte influencia en el país (Imagen 50).



(Imagen 49) Occultus en 1995.

Haborym official, "OCCULTUS 1995", en Facebook, <https://www.facebook.com/haborymmx/photos/a.1299427323544860/1796298930524361/>, (consultado el 18 de enero de 2024).



(Imagen 50) Foto promocional de Haborym en los noventa.

Tlatlayan Productions, "HABORYM", en Facebook, <https://www.facebook.com/308302399195582/photos/a.805539339471883/4389737147718733/>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Ereshkigal fue otro referente importante en la construcción del black metal mexicano, así lo deja ver su demo de 1994, *Kur-Nu-Gi-A* (Imagen 51), quien, al igual que Occultus, la menta demoniaca detrás del proyecto es Marganor Bestial Invocator, también baterista, ha ayudado mucho a sustentar la escena de black metal mexicana gracias a su sello Azermedoth Records.



(Imagen 51) Portada del demo *Kur-Nu-Gi-A*.

Ereshkigal, “Kur-Nu-Gi-A”, en Encyclopaedia Metallum, <https://www.metal-archives.com/albums/Ereshkigal/Kur-Nu-Gi-A/773277>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Otras bandas referentes de nuestro black metal son Satan de León, Guanajuato, fundada en 1996, Funereal Moon (Imagen 52) de Ciudad de México, formada en 1994

o Wintermoon de Ciudad de México, formada en 1999.



(Imagen 52) Foto promocional de Funereal Moon en 1993.

Jose Rroman Olvera, “Funereal Moon”, en *Facebook*, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3586053808379646&set=a.1377983509186698>, (consultado el 18 de enero de 2024).

En realidad, el black metal no sólo es parte del imaginario escandinavo del metal extremo, es una música que tiene sus orígenes en las primeras bandas extremas que mezclaron el heavy metal con el punk de bandas como los suizos Hellhammer y los suecos Bathory, y que inclusive desde las visiones historiográficas actuales del black metal sabemos que grupos como Sarcófago en Brasil o Parabellum en Colombia fueron fundamentales para la creación del sonido oscuro y áspero del black metal¹⁷⁰.

El black metal encarno el pensamiento misantrópico y nihilista, tomó influencias del satanismo pagano mezcladas con ideas del filósofo alemán Friedrich Nietzsche. Fue un movimiento contracultural por sí sólo que llegó a Latinoamérica gracias al intercambio por correo de cintas y de fanzines especializados en la materia. Las bandas consideradas pioneras fueron sobre todo los grupos noruegos de los noventa: Mayhem, Burzum, Emperor, Darkthrone, Immortal y Enslaved. Aunque el capítulo más popular de dicha escena musical fue la quema de iglesias en Noruega, no se queda en eso, es más la importancia que tuvo dicho movimiento musical porque encarno los procesos de la música subterránea, alejada por completo de los medios de comunicación tradicionales para encarnar una industria propia y única a nivel global, es por eso que el black metal nació como un género en oposición a la modernidad globalista, entendiéndose como una música de devoción que muchos metaleros y metaleras adoptaron como una identidad propia de lo que es la oscuridad encarnada en el cuerpo.

Para estas bandas, el cuerpo representa un *ritual* mediante el uso de elementos simbólicos y teatrales que encarnarán lo espiritual dentro de su arte, tanto con el maquillaje como con la vestimenta, generarán el performance ideal para manifestar sus ideales. El *corse paint*, que es pintarse la cara de color blanco y negro con formas demoniacas o fantasmales y que su utilización, aunque no en el mismo contexto que el del black metal, se empieza a usar a finales de los años sesenta con artistas como Arthur Brown, Alice Cooper o Gene Simmons de Kiss, y a comienzos de los ochenta con King Diamond de Mercyful Fate y en las primeras bandas de *Metal Extremo* como Hellhammer, quizá de estas últimas es la influencia más directa. Este maquillaje representa la muerte y la frialdad de esta. Algunas bandas en Europa llegaron a usar en el escenario armaduras medievales por remontarse al honor vikingo, donde el cuerpo es un esquema simbólico

¹⁷⁰ Para ello ver el documental de Noise sobre la influencia de la banda colombiana de los años ochenta Parabellum en la banda noruega Mayhem.

que se adapta a la representación abstracta de las ideales y cosmovisiones de una sociedad en concreto:

Las imágenes corporales de los integrantes de las bandas de este género remiten a una época ancestral, caracterizada por las batallas, la magia y el honor adquirido a través del coraje. Dado lo anterior, los miembros de las agrupaciones musicales incorporan en su vestimenta cotas de malla, espadas, hachas o armaduras, así como vestiduras negras, vinculadas con lo oscuro y, consecuentemente, con la muerte, aunque, a partir del caso de la banda polaca Behemot, se ha venido utilizando una vestimenta mucho más futurista.¹⁷¹



(Imagen 53) Lugubrem, vocalista de Mordskog en Metal Magic Festival de Dinamarca.

Starspawn Phty, "Mordskog Live @ Metal Magic Festiva", en *Facebook*, <https://www.facebook.com/lugubrem666/posts/pfbid0EpZm4jCAmLqatLZZW8f5oZcD3GojNy9zWBNxgYQ7G8MgjiwQpShTaJRgYnWgYvXSsl>. (consultado el 18 de enero de 2024).

La vestimenta empleada por algunos músicos de black metal representa un símbolo de poder y supremacía, de masculinidad, con ello los espectáculos en vivo se llenan de atmósferas oscuras y épicas, entre el ritual y la batalla:

Los espectáculos en vivo [...] pueden considerarse como un ritual, cuyo campo semántico es, precisamente, una batalla. Las contorsiones corporales de los guitarristas, bajistas, tecladistas y vocalistas develan gestos de dolor, gloria y placer, aunado a las voces agudas y chilladoras que reflejan gritos de angustia y desesperanza de los caídos en batalla. La guerra es un placer masculino y un acercamiento a la muerte, misma que remite al sexo.¹⁷²

Comprendiendo el cuerpo como un instrumento ritual y teatral, el black metal adquiere dimensiones ideológicas que le permiten romper barreras con el espectador. Esta

¹⁷¹ Stephen Castillo Bernal, "El cuerpo humano como instrumento subcultural. De los inicios del heavy metal al simbolismo ritual del black metal", en *Fuentes Humanísticas*, México, 2007, p. 50.

¹⁷² *Ibid.*

parte lúdica es la que hace de este subgénero un *shock rock*, donde todos esos elementos teatrales se incluyen en la manifestación de la música, haciendo de esta una experiencia sonora donde el espectador es un devoto ante las magnificencias de los artistas en el escenario. Este vínculo ideológico-religioso hace del black metal una música única en su estilo, ejemplo de este ejercicio lúdico es el grupo Mayhem que ha empleado escenografías teatrales emulando un ritual satánico con homenaje a los 20 años de su ópera prima, *De Mysteriis Dom Sathanas*, publicado en 1994, donde el vocalista Attila Csihar, hace de la presentación una ceremonia religiosa; o el caso de la banda polaca Batushka, donde la presentación emula una misa ortodoxa. En México tenemos el caso de Mordskog, banda que asimila la idea de una misa negra en adoración a la Santa Muerte, mezclando elementos prehispánicos (Imagen 53).

Todo esto hace del black metal un subgénero ideológico, donde muchos elementos se conjugan para dar una experiencia completa de la música, de ahí que sea conservador en sus valores e ideales.

2.7. *Sedientos de poder*¹⁷³. La reproducción y distribución de materiales metaleros en la formación de escenas entre 1980 y 1990.

He hablado de forma breve sobre algunos elementos fundamentales de la *Historia del Heavy Metal*, que, si bien es cierto, le falta mucho, muchísimo para que sea una Obra Enciclopédica sobre el *Heavy Metal*, y que aún faltan datos, me centre sobre todo en lo que me respondieron los entrevistados. Este trabajo tampoco pretende ser una “Historia total del *Heavy Metal*”, sino un acercamiento a comprender algunos aspectos fundamentales para su estudio. Entendido esto, el *Heavy Metal mexicano* es una suma de varios elementos, tanto anglosajones como latinoamericanos, lo que lo pone como una escena específica entre las vastas escenas de nuestro continente.

¹⁷³ “Sedientos de poder” es el nombre de la séptima canción del álbum *Guerreros del Metal* de 1988 de la banda mexicana Ramses.

La década de los años ochenta se había entendido como un momento de asimilar el rock con la música pop. Con el “rock en tu idioma” y la llegada de grupos españoles, una ola alterna de bandas era mayormente aceptadas por los círculos urbanos:

Al principio yo pienso que los españoles trajeron aquí muchas bandas de Heavy Metal, como era este Barón Rojo, Panzer, Bansai... Ángeles del Infierno, todo eso, entonces de ahí se empezaron a surgir más bandas de metal mexicano, también influenciados por ese tipo de grupos... y la banda gringa también, de los Kiss y todo eso.¹⁷⁴

Los grupos españoles de heavy metal fueron de suma importancia para empezar a asimilar el metal en nuestra lengua y configurar parte de una escena urbana ubicada en la periferia, que encontró una acogida con el llamado *rock urbano*. La influencia por la ola española dio como último empuje empezar a producir heavy metal en español, lo que ayudó mucho a su distribución.

Para los fans era crucial la comunicación con los otros, de ahí que se comenzaron a crear diferentes fanzines, revistas, puestos donde se vendían playeras y tianguis culturales como el Chopo, que sirvieron como puntos de partida para empezar a generar una reproducción del metal constante:

En un principio por las revistas, fanzines que hacían los mismos amigos que tenía yo, que por cierto nos juntábamos aquí en la plaza de la Constitución (sic), pues vendíamos playeras y casetes, y todo eso... algunos se llamaban Mistical Profesip... era la Heavy Metal Subterránea... Conecte... una que se llamaba Banda Rockera.¹⁷⁵

La comunicación, como manera de discurso, hizo que la escena metalera en México se empezara a expandir por todo el país, generando intercambios por correo de opiniones, casetes o pequeñas crónicas sobre la vida metalera de las periferias de la Ciudad de México.

Como bien señala el musicólogo Alfredo Nieves, la periferia¹⁷⁶ fue un punto crucial en la formación de escenas específicas en nuestro país, porque sirvió para empezar a entretejer hermandades entre todo el territorio, descentralizando la información de la capital hacia otros estados.

¹⁷⁴ Octavio Leal Alvares, *op. cit.*

¹⁷⁵ Ibid. El entrevistado tuvo una confusión, la plaza a la que se refiere es la de la Democracia, ubicada afuera del antiguo edificio Carolino en la Ciudad de Puebla, entre la calle 4 Sur y Avenida Reforma. Lugar clave, dado que ahí se intercambiaban materiales metaleros en el estado de Puebla.

¹⁷⁶ Alfredo Nieves Molina, “La Periferia”: Marginal Contexts for Metal Music in the State of México”, en *Heavy Metal Music in Latin America: Perspectives from the Distorted South*, 2020.

Este proceso creo una solidez para desarrollar prensa independiente que se encargó a dar difusión a los eventos en el país, tomando elementos populares como los carteles y las pintas de paredes de grupos de cumbia o norteña, pero asimilándolos a los del metal, eso gracias a que las tocadas de *rock urbano* incluyeron a varios grupos metaleros entre sus alineaciones (Imagen 54).

La difusión sobre conciertos o tocadas era casi nula, se tardaba bastante en circular la información; las tocadas masivas eran prácticamente inexistentes, y quizá la más recordada fue la visita de

Queen a Puebla en el Estadio Zaragoza en 1981, lo que provocaría revuelo dado a su pésima organización. Soñar con que se podía realizar un festival como el Hell and Heaven o México Metal Fest era casi impensable:



(Imagen 54) Cartel del Festival Metálico, lo que indicaba la formación de la cultura metalera en nuestro país para finales de 1989.

Joel Morales, “Sin memoria, no hay historia”, en Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2778852515511889&set=a.110933542303813>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Lo discos y las revistas especializadas llegaban con meses de atraso; de tal forma que cuando leíamos que Sepultura sacaría disco nuevo, este llevaba meses en la tienda o ese material ya se había rolando entre la banda en formato de cassette. No había conciertos de actos internacionales —el rock seguía “vetado” por Papá gobierno—; pero aun así había bandas locales y hoyos fonkys donde se hacían tocadas. En ese sentido, todo era más “real”, más callejero. Y tanto bandas, organizadores y fans parecían trabajar en conjunto, hombro con hombro. Solo nos tocaba leer de grandes festivales, como el “Donington”,

en revistas. Y soñar con poder alguna vez ir a un país de primer mundo a ver a nuestras bandas metaleras favoritas.¹⁷⁷



(Imagen 55) La Arena Adolfo López Mateos, mejor conocida como *la catedral del Metal en México*, fue el lugar donde los grandes conciertos de metal se celebraron a finales de los años ochenta y en la década de los años noventa.

Fernando Fuentes, “Arena Lopez Mateos”, en *Facebook*, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10156152595882665&set=a.10150844210222665>. (consultado el 18 de enero de 2024).

Fue hasta finales de los ochenta que las cosas cambiaban. Gueorgui Lazarov y Carlos F. Hernández de la revista *Heavy Metal Subterránea*, empezaron a traer diversas bandas de metal al país. El lugar fue la emblemática Arena López Mateos, hoy bautizada como *la Catedral del Metal en México* (Imagen 55), lugar que fue hecho para albergar Lucha Libre y que se encuentra ubicada en Tlalneptla, Estado de México. En ese momento era mucho más fácil realizar tocadas fuera de la capital, inclusive muchos hoyos fonkys surgieron en el Estado de México.

Muchas bandas, hoy grandes, empezaron a dar sus primeras

tocadas ahí. Los momentos cruciales fueron en 1989 cuando se presentó por primera vez en México la leyenda del death metal, Death (Imagen 56 y 57), y la leyenda del thrash metal brasileño, Sepultura (Imagen 58 y 59). Otras grandes bandas comenzaron a venir en los noventa como D.R.I., Napalm Death, Sacred Reich, Carcass, Cannibal Corpse, Entombed, Deicide, Morbid Angel, Unleashed, Suffocation, Samael, Dark Funeral, entre otras:

¹⁷⁷ Isael Serra, “Arena López Mateos: La Catedral del Metal en México”, en *Esencia de Antes*, 09 de diciembre de 2016, <https://www.deantes.com.mx/historia/arena-lopez-mateos/>, (consultado el 28 de julio de 2017).

¿Mujeres? Había muy pocas. Desmadre, desorganización, mal sonido y slam, eso sí estaba garantizado.¹⁷⁸



(Imagen 56) Flyer de los conciertos de Death en México el 17 y 18 de junio de 1989. En ambas presentaciones tuvieron a banda locales teloneras como Executor, Tormentor, Transmetal y Wrecker.

Death, “flyer”, en *Empty Words*, <http://www.emptywords.org/ScheduleDeathAllOverEurope1989.htm>, (consultado el 18 de enero de 2024).

¹⁷⁸ Isael Serra, *op. cit.*



(Imagen 57) Death en la Arena López Mateos el 17 de junio de 1989.

Mutilador Fanzine, "Death", en Facebook, https://www.facebook.com/mutiladorfanzine/photos/a.756193974440173/5502774996448690/?locale=ms_MY, (consultado el 18 de enero de 2024).



(Imagen 58) Flyer de los conciertos de Sepultura el 16 y 17 de diciembre de 1989, compartiendo cartel con Mortuary, Tormentor, Transmetal y Anarchus.

Mortuary Mx, "flyer", en Facebook, <https://www.facebook.com/1634318973478066/photos/a.1634620643447899/1674575012785795>, (consultado el 18 de enero de 2024).



(Imagen 59) Sepultura en su presentación en la Arena López Mateos el 17 de diciembre de 1989.

INQUISIDOR71, “Max Cavalera en sus tiempos de crecimiento en México”, en *Inquisidor 71*, <https://inquisidor71.wordpress.com/2011/10/14/recordando-al-viejo-sepultura-y-sus-fans-en-la-lonez-mateos-1989/>. (consultado el 18 de enero de 2024).

Con la apertura de los primeros conciertos internacionales de metal en México, se incrementó la fanaticada, y con ello la industria cultural empezó a ver con buenos ojos a una juventud que busca desahogo en la música rock. Por ello en Puebla, también hubo conciertos importantes en los noventa, como la vez que en la Ex Hacienda de San Carlos se presentaban las bandas estadounidenses Immolation, Incantation y Acid Bath junto a Pyphomgertum y Eternal Disgrace en lo que se conoció como el *1er. Festival de Death Metal en Puebla* (Imagen 60), celebrado el domingo 5 de febrero de 1995, lo que sería la culminación de todo aquel proceso de descentralizar el metal de la capital, formando escenas solidas en las orillas de la misma.

El metal se abría paso cada vez más hacia un México que trataba de comprender las diversiones de una juventud hasta ese entonces marginada, hecha a un lado y que buscaba espacios donde la expresión fuera libre.

El ¡Hazlo tú mismo! (DIY) del punk, fue fundamental para distribuir el rock en nuestro país, la industria independiente empezaba a surgir para poder generar una industria cultural que se creaba gracias a la distribución de materiales de mano en mano sin la necesidad de un intermediario.



(Imagen 60) Cartel del 1er. Festival de Death Metal en Puebla, lo que trajo consigo las tocaditas internacionales de metal al estado.

Eternal Disgrace, "Cartel del Death Metal Fest en Puebla, junto con Immolation Incantation Acid Bath y Pyphomgertum", en Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=122112622658054352&set=a.122103434474054352>. (consultado el 18 de enero de 2024).

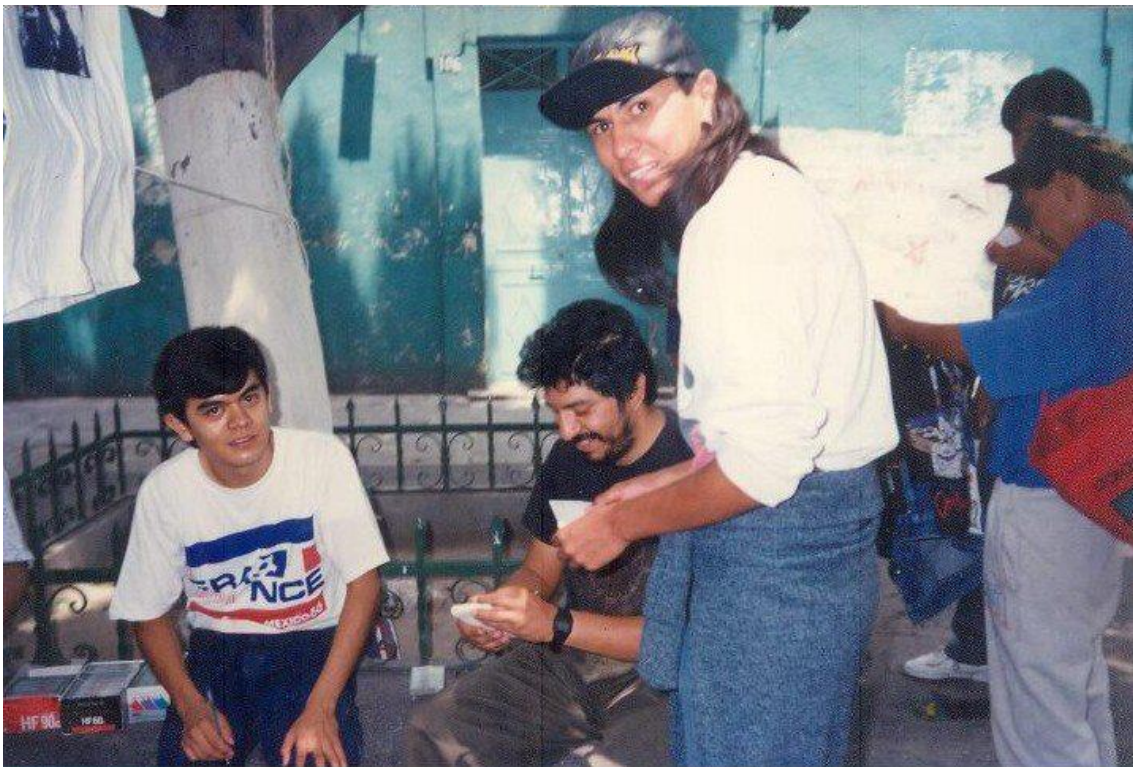
El *tape trading* (intercambio de casetes) era fundamental para la difusión. En Puebla me comentaron mis entrevistados que la escena recurría a intercambiar cintas entre los mismos fans locales (Imagen 61):

Había un lugar que le llamaban el pequeño Chopo que está en la parte trasera del Carolino... y los sábados principalmente se hacía como un tianguis de música, entonces eran, pues eran un chingo de cabrones, como 30 cabrones que se ponían ahí a vender discos o a intercambiar y algunos de ellos lo que hacían era... copiar del casete o del LP a un casete y te lo vendían, le sacaban copias a las portadas y te lo vendían en una lana ¿no? Si querías las letras también te las podían fotocopiar pero te costaba otra lana más... entonces, suponte, no recuerdo la verdad pero te costaba un disco, un casete en 120 pesos original y ellos te lo vendían en 20, y luego lo que hacíamos nosotros con otros amigos, era, poníamos para comprar aunque sea un casete pirata, poníamos 10 pesos cada quien

u 8 pesos, juntábamos entre 3 para uno y a la siguiente semana comprábamos otro igual así y ya se le quedaba al otro, entonces nosotros le sacábamos copias a esos.¹⁷⁹

Entre los casetes que circulaban eran sobre todo “rarezas”, demos o LPs recién salidos del horno, de bandas locales y extranjeras:

Había muchos demos underground, en casetes, grabados de grabados de grabados... eran demos que yo recuerde, había Cartilax, Necronic, grupos así de black metal, demos de Rotting Christ, de Mayhem y el de nosotros [Haborym], claro. Todo eso era chido, porque pues intercambiábamos y compartíamos los demos entre los cuates, porque pues realmente para ganarles dinero pues no les ganaba mucho dinero.¹⁸⁰



(Imagen 61) La “banda” del Carolino fue muy fiel en el consumo de metal. Aquí Alfredo Chávez Gachúz (de lado izquierdo), “dealer” de metal en aquellos años noventa.

Alfredo Chávez Gachúz, “Sin título”, en Facebook, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2781534535232668&set=pcb.2781531165233005>, (consultado el 18 de enero de 2024).

En tiempos donde el internet aun no era algo comercial, conseguir discos, casetes o LPs de bandas de Japón o Polonia era un reto, pero que se superaba a la manera rústica enviando cartas a los fans que se conocían a través de los fanzines desde el otro lado del mundo, así, muchas bandas llegaron a manos de metaleros mexicanos antes de llegar

¹⁷⁹ Vladimir Martínez, *op. cit.*

¹⁸⁰ Octavio Leal Alvares, *op. cit.*

hacer lo que son hoy, bandas consolidadas y al revés, muchas bandas mexicanas alcanzaron mayor éxito en el extranjero que en el mismo territorio nacional.

Los lazos que unían músicos con fans fueron muy fuertes, eso ayudó a mantener gran parte del sistema independiente de distribución, para poder generar un sistema de empatía entre nacionalidades, ese eje central de la distribución globalizada del metal sirvió para generar una escena muy fuerte en lazos de hermandad que hasta hoy día siguen vigentes.

Tenemos el caso del baterista de Cenotaph, Oscar Clorio, que comenta en una entrevista para la revista *Cvlt* su amistad que hizo por correo con el guitarrista y vocalista de la banda sueca Dissection, Jon Nordtveidt:

Algo que recuerdo con mucha nostalgia, meses antes de que el disco se lanzara [The Gloomy Reflection of Our Hidden Sorrow de 1992, es el primer álbum de Cenotaph], Jon Nordtveidt me buscó porque había escuchado la banda y quería el EP y todo lo que le pudiese mandar; lo hice y él me mandó sus demos y ensayos, hicimos una amistad como antes se le llamaba, “penpals”.

Ese tipo de actos ayudo mucho a fortalecer la escena metalera en México, porque la música traspasó las fronteras e hizo que muchos se empezaran a abrir camino tanto en la creación musical como en el coleccionismo.

Un lugar emblemático y de culto en la escena contracultural del país es el Tianguis Cultural del Chopo, lugar donde miles de fans se dan cita cada sábado a intercambiar o comprar casetes, CDs, viniles, playeras, libros o fanzines, tradición que perdura hasta hoy. Lugar que se ha convertido en un referente para metaleros, punketos, skatos, y hasta para las tendencias actuales de la música tecno y house. Un lugar donde se reúnen melómanos de diversas tendencias de la música, sobre todo del rock. El lugar es emblemático porque ahí se empezó a gestar una lucha autónoma por la libertad de expresión para el rock en todas sus vertientes. Inclusive muchos fans que no pertenecían a la capital tenían que ir hasta allá a conseguir material, ya sean casetes o playeras:

Pues teníamos que ir al Tianguis del Chopo, al DF a comprar... aquí casi no había mucho.¹⁸¹

¹⁸¹ Ibid.

2.8. El Tianguis Cultural del Chopo. Un espacio de la gestación de identidad nacional contracultural.

*Un rock al Chopo ven a cantar
es una protesta es la pura verdad
no soy juglar, tampoco voy a improvisar
yo lo que quiero es rocanroleo
Rebel'd Punk – Museo del Chopo*

La cultura en cada sociedad es fuente indispensable de identidad que se gesta gracias a la civilización, ésta va evolucionando conforme avanza la sociedad. Posteriormente cuando la juventud se fue gestando a finales del siglo XIX y primera mitad del XX, el concepto de *juventud* va adquiriendo diferentes niveles de interpretación. En el siglo XIX la juventud era una transición del salvajismo al mundo civilizado; para el siglo XX, el joven ya no es tomado como un ente primitivo, ahora se le ve como un ente rebelde que busca autonomía fuera del mundo adulto, se revela ante sus padres y ante la autoridad, es una etapa de transición y de búsqueda de identidad.

Probablemente la clave en esta etapa se encuentre dentro de lo que los teóricos han denominado *contracultura*, un concepto que hace mucho ruido, sin embargo, las juventudes de la posguerra vieron en esta forma de conjunto social una salida al mundo patriarcal y una trascendencia individualista.

Dentro de lo referido a *contracultura*, hay muchos momentos donde históricamente se ve este fenómeno, pero sin lugar a duda, el concepto quedó mercantilizado gracias a las industrias culturales que se apropiaron de él y crearon diversas manifestaciones del mismo. Recordemos que la imagen más reproducida en el mundo es el rostro del Che, un símbolo de la revolución que fue usado como medio de idealismo dentro de la producción en masa de un producto. Los años sesenta fueron el parteaguas dentro de la nueva industria juvenil que es muy rentable. Con la aparición de los hippies el negocio de la contracultura se fue gestando.

Claro que la contracultura es un negocio bien remunerado, sino recordemos todas esas disqueras que han promovido a bandas de rock de cualquier género y que se han hecho

millonarias, pero no debemos satanizar este hecho, al contrario, es una muestra clara que la juventud es el combustible de la sociedad dentro del mundo capitalista y que busca alternativas de consumo a la gran industria. Claro está que muchas bandas de metal y punk son autónomas, ellas se producen, ellas se promocionan y ellas se venden por su propia cuenta, sin necesidad de las multinacionales, y ahora en los tiempos de la *generación @*¹⁸², el uso de internet es recurrente dentro de la promoción de una banda independiente.

En la actualidad el internet es la vía más fácil de comunicación. Gracias a diversas plataformas como Bandcamp o Soundcloud, miles de artistas y bandas se han dado a conocer de forma independiente. Pero esto no fue así siempre, claro, siempre ha habido artistas independientes, pero antes de la era de la cibernética dar a conocer un producto era un tanto más difícil siendo independiente de la industria musical.

En el México de los años setenta la represión juvenil contracultural era evidente. Todo el rock en estos años circuló de modo *underground*. Para la década de 1980 ya había un poco de más promoción a los grupos de rock, sin embargo, la gran mayoría de bandas de punk o de metal quedaban relegadas al *under*, promocionando un rock más suave de tintes pop. Muchas de estas bandas, ahora consideradas de culto, fueron el parteaguas de una industria musical del rock muy amplia en nuestro país que tardó en ser reconocida como lo que es: una industria.

El lugar donde se albergó gran parte de esta industria fue el ya mítico Tianguis Cultural del Chopo en la Ciudad de México, lugar que desde 1980 se prestan cita todos los sábados de 11 de la mañana a 5 de la tarde chavos de todas partes de la república y ¿por qué no? De todo el mundo, a conseguir parafernalia sobre sus bandas favoritas, desde discos hasta playeras, pasando por el cine *gore* y *ciberpunk*. El Chopo es un lugar emblemático, es la catedral de la contracultura en México, que ayudó en mucho a la autonomía y a fortalecer la industria musical, a la promoción de bandas y artistas independientes del país.

El lugar donde se instaló el Museo del Chopo se remonta desde tiempo del Porfiriato, lugar que se ocupó como bodega y sala de exposiciones, fue recuperado por la UNAM y se buscó que ahí se instaurara un lugar que albergaría la cultura del rock.

¹⁸² Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus*, España, Ariel, 2012, p.p. 58- 59.

Toda la idea nace de Jorge Pantoja y su familia; esta familia de melómanos buscaba un lugar en donde se pudiera difundir el rock en sus diferentes vertientes y este terreno era el ideal. Él junto a la escritora poblana Ángeles Mastretta, fueron los primeros en dirigir el museo que posteriormente se pasaría al tianguis, ahí se buscaba el intercambio de discos con el fin de dar a conocer bandas de todo el mundo, era una cuestión de mucho ocio. La propuesta del tianguis sobrepasó las expectativas y fue movido a diferentes lugares, hasta llegar a donde se encuentra hoy en día en la colonia Guerrero.

El Tianguis Cultural del Chopo se inauguró de manera oficial el 4 de octubre de 1980, dentro del Museo Universitario del Chopo, con el principal objetivo de “abrir un canal de comunicación entre coleccionistas, melómanos y demás interesados en los materiales discográficos y hemerográficos de cierto valor, (y para) hacer público un quehacer generalmente privado: la colección de discos y publicaciones musicales”¹⁸³, de ese modo, un camino se empezó a abrir de nuevo al rock en México, después de la segregación que se vivió en los años 70's.

Este pequeño lugar a hecho de la contracultura en nuestro país gran difusión a la escena local y *underground* del rock y sus derivados, muchas bandas nacieron allí, muchos fanzines y muchas propuestas de proyectos, por lo que ese lugar es parte del Patrimonio Cultural de México, ya que decidió albergar gran parte de la cultura subterránea juvenil de los años ochenta hasta la actualidad. En este lugar el intercambio de discos se hacía presente como una forma de comunidad entre la escena, de ahí que grandes bandas nacionales e internacionales alcanzaron cierta popularidad dentro del ámbito subterráneo y la catalogación de grupos de culto.

En este lugar la patrimonialización es de dos formas, material e inmaterial; material debido a que en ese lugar hay una amplia gama de discos que seguramente serán fundamentales dentro de los grandes coleccionistas de vinilos, así como una gran gama de literatura alternativa y contracultural, películas de arte, gore, ciberpunk y demás cine alternativo, el trueque sigue presente; e inmaterial debido a la gran carga simbólica que representa dentro de la lucha por la libertad de expresión y de una forma de arte “alternativa” a las academias más rigurosas.

¹⁸³ Rodrigo Farías Bárcens, “Un lunar en la ciudad”, en *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. De cómo nació la idea del Tianguis del Chopo* de Jorge Pantoja (comp.), México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007, p. 61.

El vinilo ha sido desde su aparición a mediados del siglo XX símbolo de la modernidad vanguardista y élite cultural. Pero este modelo se pasó de grabar simple música de cámara a reproducir jazz, blues y rock debido a las industrias musicales estadounidenses y europeas que buscaban popularizar los géneros de la música moderna como síntoma de la cultura popular. De ahí que el vinilo represente ese estatus de estar a la vanguardia, de vivir en la modernidad. Recordemos que el coleccionismo de vienes exóticos que se hacía en los siglos XVIII y XIX sirvieron para crear los primeros museos naturales y arqueológicos del mundo. Los coleccionistas de vinilos vuelven a ser esos sujetos que coleccionan cosas exóticas, esta vez no animales misteriosos o códices, ahora se coleccionan primeras ediciones de los vinilos, *bootlegs*¹⁸⁴ y videos rareza, entre otras muchas cosas, en palabras de Carlos Monsiváis:

Un coleccionista es un aventurero existencial, que mide su vida en hallazgos y decepciones: “Hoy conocí el éxtasis. Conseguí el segundo disco de Jefferson Airplane...” “Hoy me hundí en el abismo. Estaba rayadísimo el disco de Uriah Heep...”¹⁸⁵

El melómano es un sujeto que busca encontrar y añadir a su colección los demos de Black Sabbath, las primeras grabaciones del *Sargento Pimienta* de The Beatles y algún bootleg de Pink Floyd. El melómano, añadido al coleccionismo, recrea una forma de ocio creativa que “busca estatus de intelectualidad dentro de los grandes saberes de la música”.

En el Tianguis del Chopo se pueden conseguir diversas rarezas en vinilo, curioso es encontrar vinilos editados en el año en que salieron, sin remasterización, álbumes debut, entre muchos otros. A manera de ejemplo, tenemos la anécdota del escritor Xavier Velasco, un recurrente visitante del Chopo:

The marble index se llamaba el disco. Hace años que fue descatalogado. Buscarlo en México, me dijeron, es inútil. En Soho, Nueva York, el dueño de una tiendita de discos raros se ríe de mí: tendrás mucha suerte si lo ves en menos de 250 dólares, pero de cualquier modo no vas a encontrarlo. Años después me topé con una entrevista a Nico, autora del disco, penumbrosa voz amada con fervor por unos cuantos entre quienes hacía tiempo me encontraba yo. En ella, la diva subterránea contaba que había perdido su última copia del disco y no sabía cómo ni dónde conseguirla y, muy posiblemente, Nico murió sin tener un ejemplar del *The marble index*. Quien esto escribe lo consiguió, por la razonable suma de 40 mil pesos, en el Tianguis del Chopo.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Grabaciones, por lo regular “en vivo” de bandas o artistas que fueron sacadas de manera independiente o clandestina al mercado.

¹⁸⁵ Carlos Monsiváis, “... Y en aquellos días, el canje lo era todo...”, *Ibid.*, p. 23.

¹⁸⁶ Xavier Velasco, “La leyenda del Chopo: Breve historia de supervivencia rockera”, *Ibid.*, p. 35.

Al Chopo, desde sus inicios, han llegado álbumes raros, y no sólo de bandas mexicanas. Llegaban materiales de Europa y Asia; de Argentina, Brasil o Colombia.

Ahí llegaban rarezas de todos los rincones, Nigeria, rock de oriente medio, etcétera, etcétera... o las subculturas que se conectaban con sus escenas equivalentes en otros países como el punk o el heavy metal o la música experimental, el rock progresivo, también establecían vínculos por correo postal con otras ciudades, entonces digamos, que se podría decir que en los ochenta nuestra conexión de internet era la economía informal digamos, el Tianguis del Chopo un mercado callejero.¹⁸⁷

Gracias a la comunicación que se daba por correo convencional y después por correo electrónico, la cultura del rock en nuestro país fue prosperando debido a los contactos que se tenían con gente de diversas partes del mundo, sobre todo de EE. UU. y Europa:

No es osado decir que a muy pocos lugares del mundo arriban las rarezas que circulan en el chopo. Cómo llegan, es cosa que no puede responderse fácilmente. A veces, un coleccionista en apuros remata su patrimonio musical. O dos coleccionistas se encuentran, se dicen sus obsesiones y hacen sus más barrocos trueques. O uno de los tiangueros se va a Los Ángeles y trae kilos de material exótico. O alguien más recibe un embarque de muy lejana procedencia, repleto de maravillas por los que algunos darían cientos de miles de pesos, pero que en el Chopo van a pagar un precio inferior al que pagarían en las tiendas por una importación estándar.¹⁸⁸

Estos materiales de coleccionismo han engendrado en la actualidad un *revival* y una nostalgia de la reproducción musical. El regreso del vinilo en el siglo XXI responde de nuevo a caracteres de industria musical que muchas veces sólo responde a un sector de la población dados los altos costos de estos álbumes de colección:

Muchas son las razones que explican este resurgir, desde la moda vintage que ha revalorizado estos objetos como bienes culturales, hasta una decisión premeditada de la industria, en busca de mayor diversificación.¹⁸⁹

En el mundo del coleccionismo musical se requiere de dinero para invertir en los bienes patrimoniales. El consumo de música es la fuente más interesante dentro del Tianguis Cultural del Chopo. Aunque no hay que ver esto como una forma imposible al acceso de la cultura musical dado que en el mismo tianguis se puede encontrar discos piratas de igual rareza. Como sucede en el arte moderno, el valor del producto es simbólico al ser este una primera edición, al ser de importación o por ser único en su tipo. El Patrimonio

¹⁸⁷ Reporte Indigo, “35 años del Chopo | Documento Indigo”, en YouTube, 23 de octubre de 2015, https://www.youtube.com/watch?v=bhXxs_kW4hc, (consultado el 14 de noviembre de 2017).

¹⁸⁸ Xavier Velasco, *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁹ Carlos Santana, “Los vinilos, el único formato que sobrevivirá a la música digital”, en *El País*, 30 de octubre de 2015, https://elpais.com/cultura/2015/10/20/actualidad/1445349207_736688.html, (consultado el 14 de noviembre de 2017).

Cultural como forma simbólica pasa a materializarse en una pieza que se vuelve única, aunque existan reproducciones de esta (Imagen 62).



(Imagen 62) La banda inglesa Carcass “chachareando” en el Chopo por ahí de 1992.

Metal Mates, “CARCASS in Mexico, 1992”, en Facebook, <https://www.facebook.com/MetalMates/photos/a.408764062512158/2557535547634988/>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Es impresionante tener discos de colección y cosas similares, pero el verdadero valor radica en la esencia de la obra, no olvidemos eso. Y ya que vivimos en un mundo casi dominado por internet, las diversas plataformas actuales de *streaming* como lo son Spotify o YouTube, que, si bien son de acceso gratuito, cuentan con privilegios para sus suscriptores *premium*, han ido relegando del mercado al mundo físico del disco. Es parte de la evolución de las plataformas y de la tecnología que todo se resguarde en la internet, pero no debemos olvidar el valor que tienen ciertas cosas materiales, yo apoyo el coleccionismo de discos, el problema aquí radica en los costos de estos y que muchas veces es más accesible pagar por Spotify o descargar libremente música de algún Blog que andar comprando discos de hasta 60 mil pesos, eh aquí donde tendremos que revalorar la industria musical en la actualidad, pero bueno, eso es otro tema...

La idea del Chopo ha trascendido, llevando un legado en el cual la música forma parte fundamental de los individuos, muchas de las personas que lucharon por la libertad de la música durante los 80's y que pertenecen al Chopo, fueron jóvenes que buscaban expresarse libremente, ellos encontraron un espacio autónomo donde escuchan a bandas como Iron Maiden o Slayer, intercambian ideas, echan la *chela* y el *porro*. El Chopo es parte del *Patrimonio Contracultural* del México contemporáneo al ser un lugar que albergó a la juventud *underground* que fue rechazada en esos años. Este lugar tan lleno de folclore mexicano, que contiene a grupos de todo el mundo, es parte de la cultura popular del mexicano. Como bien ha señalado David Harvey, con motivo de los usos urbanos de las “tradiciones” incrustadas en el mundo posmoderno, el tianguis se incrusta en una nueva lógica que responde a valores específicos como lo son, en este caso, la mercancía musical:

[...] restaurar un tejido urbano más antiguo y habitarlo para nuestros usos, o crear nuevos espacios que expresan las concepciones tradicionales con toda la sagacidad que proporcionan la tecnología y los materiales modernos.¹⁹⁰

Siendo el Tianguis Cultural del Chopo un espacio público que ha albergado la tradición rockera de México por muchos años, ha modificado una antigua tradición, la del tianguis convencional, para ser parte de la *modernidad contracultural*. Como lo ha señalado Guillermo Zermeño:

La tradición es el sustento de la modernidad y, en su dinámica interna, es inventora de tradiciones, que a su vez serán consumidas nuevamente. Nada refleja mejor esta dinámica que la moda y los gustos. Más que el peso del pasado, las diferencias entre distintas maneras de ser modernos radican en las formas de apropiarse una tradición mediada por los sistemas técnicos de comunicación¹⁹¹.

El Chopo ha reinventado las maneras de consumir música, abandonando las grandes tiendas de discos, la idea del tianguis ha jugado un papel importante dentro del consumo de nuestro rock nacional. Aunque en la actualidad en el Chopo se consume más ropa que música, la esencia de su pasado perdura por renovar una manera de apropiación de los espacios públicos para fines sociomusicales.

Actualmente el Chopo es un santuario de conocimiento contracultural. Hay metaleros, punketos, skatos, rastafaris, entre otras *comunidades sociomusicales* convergiendo para

¹⁹⁰ David Harvey, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹¹ Guillermo Zermeño, *Historias Conceptuales*, México, El Colegio de México, 2017, p. 65.

mantener un mismo espacio. El rock ha unido a mucha gente, de aquí que haya trascendido dentro de la música popular y cultura pop.

Actualmente en Puebla podemos encontrar varios lugares que han albergado a la industria del rock como lo es el ya famoso *Todo Rock*. Hace poco se empezó a crear un pequeño Chopo acá, llamado *Tianguis Cultural Puebla*, esperemos que más espacios surjan en la escena local.

El Chopo es un lugar de encuentro que ha buscado difundir todo lo relacionado con el rock y géneros afines, es parte de nuestra cultura popular que vio nacer a grandes bandas nacionales y que se supo colocar como un bien material e inmaterial dentro del Patrimonio Cultural del México Popular.

Lugares como el Chopo definieron la forma de encontrar y consumir música desde los años ochenta, algo crucial para definir la cultura del *Heavy Metal*. La industria cultural del *Metal* fue crucial para generar manera de consumo interno. De suma importancia es entender lo que entendemos como *underground* dentro de la música metal. A continuación, definiré a que nos referimos con resistencia y subterráneo.

***2.9. The Underground Resistance*¹⁹². Metal Extremo, resistencia y cultura pop: una perspectiva desde el caso mexicano.**

Un movimiento antisistémico es un movimiento para transformar el sistema, pero es al mismo tiempo producto del sistema.
Immanuel Wallerstein

Gran parte de la sociedad se ha visto seducida por los grandes fenómenos *massmediáticos* de la *cultura pop* por antonomasia. Desde que las clases subalternas tomaron el control de la cultura hegemónica, un sin número de manifestaciones artísticas y mediáticas fueron reluciendo a lo largo del llamado siglo XX.

Con el gran auge de la música rock en la primera mitad de los años sesenta, la *cultura pop* se vio inmersa en un gran momento de “aculturizar” a los subalternos como una

¹⁹² The underground Resistance es el nombre del dieciseisavo disco de estudio de la banda noruega Darkthrone.

manifestación de cultura “alternativa” a la de las élites académicas. Quizá ese fenómeno de “marginalización” fue el punto culminante para crear diversos movimientos en la música que circularon en las periferias de la música de gran consumo.

No sólo hubo quienes remaron a contracorriente con las vanguardias de la época, sobre todo entre las décadas de 1940 y 1960. Hubo quienes se atrevieron a crear manifestaciones artísticas diferentes y arriesgadas que formaron parte de la naciente contracultura. Desde los fenómenos existencialistas franceses, pasando por el movimiento beat estadounidense, y el *pop art* de artistas como Andy Warhol, la contracultura se fue nutriendo de diversos fenómenos que retaban las formas de creación artística de la época ilustrada; siendo movimientos arriesgados y muchas veces controversiales, la contracultura en el siglo XX tuvo sus manifestaciones dentro de los fenómenos pop con la cultura hippie.

En México, los llamados xipitecas por Enrique Marroquín¹⁹³, uno de los principales teóricos del movimiento contracultural mexicano, en un arranque de apropiación cultural, usaron la imagen indígena como forma subalterna a las modas modernistas de los años sesenta, volviendo inclusive a recrear antiguas prácticas chamánicas en contextos urbanos.

Eso nos habla de una manifestación cultural que se vio fuertemente influenciada por los principales movimientos populares del México de los años sesenta.

El hecho de querer crear una alternativa a la par de la mal llamada “alta cultura”, fue lo que hizo que gran parte de las artes pop como lo fue la música, el cine o la pintura, que surgieron desde mediados de los años sesenta se fueran llevando más lejos del ojo público sin abandonar la idea de atraer a un consumidor que viera en sus alternativas una propuesta de calidad en el mercado cultural.

La filosofía del *Do It Yourself* (*¡Hazlo tú mismo!*) fue el reflejo de una sociedad marginada clasemediera que encontró en las filosofías anarquistas la idea del cooperativismo, la autoproducción y autogestión de bienes culturales que iban en contra de las grandes empresas que secuestraron gran parte de los ideales del rock a finales de los años sesenta. Con las ideas que traía una renovada contracultura con el movimiento metalero y punk, los años setenta se fueron nutriendo por lo que en su parecer sería una

¹⁹³ Enrique Marroquín, *La contracultura como protesta*, México, Joaquín Mortiz, 1975, p. 28 – 51.

de las formas de producción que más han resistido a la gran industria de la música popular en los últimos 50 años.

La *cultura underground*, presumiblemente nacida en Inglaterra en los bares clandestino de ciudades como Londres o Birmingham, aunque también resguardada en diversas partes del mundo por la misma idea de “subterranidad”, como lo fue desde California hasta Ciudad de México, o de Buenos Aires a Tokio, se fue colocando como el medio de producción original que vio nacer a grandes bandas de rock de finales de los años sesenta, como a los londinenses Pink Floyd o al Three Souls in My Mind en el desaparecido Distrito Federal.

Este proceso de surgir desde cero, fue el principal motor para entender un posicionamiento desde la autenticidad, dado a que los grandes fenómenos pop fueron creados con la intención de ser fenómenos de masas, las producciones independientes nacieron a partir de esa inspiración del consumo cultural, sin embargo, al no poder contar con los grandes recursos de publicidad y mercadotecnia que en su momento tuvieron disquera como Ariola, se vieron en la necesidad que crear un mercado que fuera dirigido a los públicos de clases medias-bajas por sus accesibles costos, sin dejar a un lado a los públicos más privilegiados.

La automarginalidad de los movimientos *underground* se vio permeada por las diversas manifestaciones contraculturales que emanaron de ellas. Siendo una de las más representativas el *Heavy Metal*, que desde su formal nacimiento en Birmingham con Black Sabbath se resguardó a un público clasemediero, de bares sucios, muchas veces auto gestionable, sin perder en cuanto que Black Sabbath fue firmado por Warner para la distribución de su música.

2.9.1. Interpretaciones sobre lo *underground*.

Si bien, podemos entender los movimientos *underground* como formas de resistencia contra el gran monopolio capitalista del consumo musical, es más allá de eso. La cultura *underground* es una manifestación que busca consumidores que se vean atraídos por sus formas de producir bienes culturales. ¿A que me refiero? A que estas prácticas, al menos desde mediados de los setenta, se han visto alimentadas por el público que busca, desde las trincheras de la música pop de gran consumo, una alternativa que emane de ellas pero que vaya dirigida a otro público en menor escala.

Lo *underground* sería entonces, una de las formas de manifestar la contracultura, siendo esta, la principal filosofía que configuraría toda su estructura. Y aunque movimientos que emanaron de la contracultura hippie y feminista han tenido un gran auge en el siglo XXI, sigue habiendo varios que prefieren las pequeñas urbes como centros para manifestar sus planteamientos.

Para Luis Racionero, en su texto *Filosofías del Underground*, expone el significado que ha tenido el pensamiento subversivo en diversos periodos de la historia, como lo son las manifestaciones románticas del siglo XIX o las filosofías orientales paralelas al pensamiento científico del siglo XX.

Para él, lo *underground* no es un movimiento de reciente creación, dado que ya tradiciones antiguas resistían al pensamiento ilustrado-cientificista del cual emanará el método científico, poniendo a lo *underground* como forma de resistencia al poder hegemónico del mundo occidental.

El underground [...] es la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralela y subterránea a lo largo de toda la historia de Occidente [...] se caracteriza por dos tendencias fundamentales: la búsqueda de una solidaridad mundial y el cortocircuitaje de las líneas de poder, distribución, producción e información de las organizaciones autoritarias. La tendencia de crear solidaridad mundial implica que el underground favorece las posturas de ayuda mutua, asociación voluntaria, cooperación, descentralización y federalismo [...] La otra característica distintiva del underground es su tendencia al cortocircuitar los sistemas y organizaciones autoritarios, ensayando las comunas como medio de producción, las cooperativas como medio de distribución, la prensa y arte underground como medio de información.¹⁹⁴

Es así como se puede entender lo *underground*, como una forma de resistencia cultural dentro de las grandes propuestas mercadotécnicas de la música que ha surgido principalmente desde los años setenta hasta la actualidad.

Si bien, Racionero lleva el análisis mucho más allá, aquí nos centraremos en lo que representa el llamado *underground* dentro de la escena del denominado *Metal Extremo*.

Hay que tomar en cuenta que muchas de esas “antiguas” formas de producir una música que era alternativa, independiente y que figuraba sobre todo a un público de clase media-baja en su mayoría masculino, obrero, que figuraba entre los 15 y 25 años, se siguen

¹⁹⁴ Luis Racionero, *Filosofías del Underground*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. p. 10 – 11.

manteniendo como una de las principales herramientas para mantener el estatus de “culto” o “no comercial”, aunque ya hay muchas más mujeres que se han sumado y que han luchado contra el dominio patriarcal de la escena a nivel internacional.

Estos dogmas que permitirían llevar a la música rock (entre muchas otras) a resistir por voluntad o en contra de ella, al denominado *mainstream*, son formas de producción y distribución de los bienes culturales. Algo que hay que dejar en claro, es que el desarrollo de la denominada escena *underground*, al menos en el *Heavy Metal*, será una consecuencia de los fenómenos subculturales que emanarán principalmente de las contraculturas de la modernidad como lo fueron los movimientos hippie y punk, pero con una autonomía que irá configurando gran parte de su *modus operandi*.

2.9.2. Avándaro y nación subterránea.

Centrándonos en el contexto mexicano, debemos entender cómo es que surge el movimiento *underground* dentro del rock, para ello hay que retomar uno de los momentos más “significativos” dentro de la música popular, no sólo mexicana sino latinoamericana, como lo fue el festival de Avándaro. Sin ahondar más en ello que lo que ya se sabe, es aquí, con la censura del rock, que surge la escena subterránea que va a llevar al rock a resistir contra su desaparición a los llamados por García Saldaña, *hoyos fonquis*, que si bien, son lugares que se pueden rastrear desde la década de los sesenta, es hasta la década de los setenta que alcanza esa popularidad “de culto”. Lugares muchas veces abandonados, sucios y sin las necesidades adecuadas para realizar eventos musicales. Casas, patios, parques, terrenos abandonados o talleres mecánicos eran los lugares que se usaban para resguardar estas tocadas.

Avándaro más que un mito y la romantización de un episodio de la “dictadura perfecta”, es el comienzo de la contracultura mexicana que se congrega en las periferias de la capital, las zonas urbanas, para producir bienes culturales que llevaran a su culminación en las relaciones *sociomusicales* en el Tianguis del Chopo.

La distribución se hacía por grabaciones piratas de casetes, por la redacción y fotocopiado de fanzines o por las presentaciones en vivo de las bandas. Así como en diversos estados de la república, donde muchas veces la información se pasaba de mano en mano y de boca en boca.

2.9.3. Del *mainstream* al *under*.

Lo primero que debemos comprender es que lo denominado *underground* es la antítesis de lo *mainstream*. Aquí es donde lo pop entra en disputa al verse como eje mediador entre lo que nace de gran consumo, pero resiste a ser de mediana-pequeña distribución.

En su análisis sobre la cultura popular (pop culture), John Storey la define como la cultura de masas proveniente de la industrialización del mundo capitalista, una cultura *antifolclórica* que se hace democrática por la distribución de la cultura dominante o hegemónica, a través de su manufactura. En este sentido, la cultura popular “es simplemente la cultura que gusta a muchas personas”¹⁹⁵. Desde una visión marxista, Storey ha entendido los estudios de la *pop culture* como los estudios de la sociedad de consumo que se desdibujan entrelazando la “alta cultura” con la cultura popular, dando como resultado una cultura de masas que será la que domine el medio del espectáculo en las sociedades industriales¹⁹⁶.

Este proceso de los estudios culturales se le ha denominado como *mainstream*, entendido como la forma de producir, distribuir y mercantilizar un bien cultural. Frédéric Martel lo ha definido de la siguiente manera:

La palabra *mainstream*, difícil de traducir, significa literalmente «dominante» o «gran público», y se emplea generalmente para un medio, un programa de televisión o un producto cultural destinado a una gran audiencia. El *mainstream* es lo contrario de la contracultura, de la subcultura de los nichos de mercado; para muchos, es lo contrario del arte. Por extensión, la palabra también se aplica a una idea, un movimiento o un partido político (la corriente dominante), que pretende seducir todo el mundo. A partir de este estudio sobre las industrias creativas y los medios en todo el mundo, *Cultura mainstream* permite pues analizar la política y los negocios que, a su vez, también quieren «dirigirse a todo el mundo». La expresión «cultura *mainstream*» puede tener una connotación positiva y no elitista, en el sentido de «cultura para todos», o más negativa, en el sentido de «cultura barata», comercial, o cultura formateada y uniforme¹⁹⁷.

Lo *mainstream* sería entonces un sinónimo de cultura de masas, por ende, es la manifestación de la cultura popular (pop) que busca ser el eje central de la cultura hegemónica. Esto entendido como los productos *massmediáticos* que han sido diseñados

¹⁹⁵ John Storey, *Teoría cultural y cultura popular*, España, Octaedro, 2002, p. 20.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. p. 13 – 33.

¹⁹⁷ Frédéric Martel, *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*, España, Taurus, 2010, p. 22.

para “gustar a todo el mundo”. Es claro que la intensión del *mainstream* es ser una cultura democrática, sin embargo, también es el resultado de la sobreexplotación de los bienes culturales al ser estos fáciles de producir y accesibles de distribuir con sus fáciles accesos con sólo dar un clic.

La cultura subterránea o *underground* sería todo lo contrario a esto, buscando alternativas de producir bienes culturales desde la autogestión y muchas veces con una distribución limitada. La *cultura underground* se caracteriza sobre todo por oponerse rotundamente a la *cultura pop* al buscar espacios de reproducción que sean pequeños. Teniendo en consideración que los grandes reflectores arruinarían parte del “culto” sobre el cual se manejan este tipo de bienes culturales. Automarginarse sería parte del nicho que buscará lo *underground*.

En México la corriente subterránea es interesante, dado que las represiones antidemocráticas del gobierno de Luis Echeverría llevarían a la autoproducción de música rock que no tenía espacios de reproducción en ningún espacio público sea radio o televisión por casi una década.

La censura llevaría al rock mexicano a ser un género de nicho, que atraía a lumpenproletarios a sus recintos para escuchar, intercambiar o adquirir bienes culturales relacionados a las bandas del momento. Siendo la década de los setenta una oportunidad para exportar al rock mexicano con sus diversas e interesantes propuestas que van desde el hard rock al stoner rock o del progresivo al blues, la censura lo llevaría forzosamente a ser un fenómeno subterráneo, casi desconocido y del que sólo se podía acceder si tenías conocidos dentro del ambiente rockero.

Quizá la oportunidad de llevar al rock al *mainstream* se vio rota por las beligerantes políticas públicas del entonces presidente Echeverría. Sin embargo, la escena *underground* resistió este atentado por el pequeño, pero fiel público que llevó a la creación de la ahora denominada escena del *rock urbano*.

Los posicionamientos que se han tomado a consideración son que el denominado *rock urbano*, categoría que engloba tanto al blues como al thrash metal, es un fenómeno clasista que ha llevado a estos grupos (under) de mediados de los setenta y ochenta fuera de los medios de reproducción musical habituales, y la respuesta es la siguiente.

Con el surgimiento de las políticas públicas enfocadas a los jóvenes durante los años ochenta, con un atraso claro, cuando se vio que el rock era un negocio rentable, la industria cultural organizó el movimiento denominado “Rock en tu Idioma”, sin ahondar en la calidad musical, estos grupos provenientes principalmente de España y Argentina eran el reflejo de lo que tenía que ser el “rock” en una sociedad “frívola”. ¿A qué me refiero? Que las identidades eran falsas, que el *mainstream* había moldeado, a nivel global, este estereotipo del rockero de los años cincuenta asimilando con las estéticas del “chico malo” y de la *feme fatale*, algo que en realidad no era así, pero que sirvió como una nueva vía para entrar al rock desde una trinchera pasiva.

Con estas imágenes meramente pop, se cuestionaba el origen de grupos como Soda Stereo, de los cuales se criticaba duramente desde que posicionamiento habían surgido. Consideradas muchas de estas agrupaciones como grupos “prefabricados”, la escena *underground* reclamaba como propia el origen “real” del rock. Con ello sus principales componentes de lo que consideraban como una escena “verdadera” fue surgiendo.

Es aquí donde diversos grupos de *Heavy Metal* fueron naciendo con un claro reclamo a toda la industria de la música rock hasta ese momento moldeada. Podemos considerar que en México se formó desde principios de los setenta una escena fuertemente *underground* que ha permeado hasta nuestros días, buscando alternativas para seguir exponiendo su arte sin que su música se vuelva efímera.

En este punto, Laura Martínez Hernández en su libro titulado, *Música y Cultura Alternativa*, analiza las formas de reproducción del rock mexicano, reconociendo en este como un fenómeno particular que nace a contracorriente del rock anglosajón, considerando que:

El rock en México es un fenómeno masivo, pero no necesariamente masmediático, ya que este posee mecanismos de reproducción autogestivos y su participación en medios es aún selectiva y tangencial¹⁹⁸.

Como ya he señalado, los espacios de reproducción del rock pueden ir de un estadio a una cochera, haciendo de esto una forma de comunidad con el escucha, creando un vínculo inclusive más íntimo con el fan. Y aunque el grupo oriundo de Florida de death metal, de nombre Death, salió en el programa *Música sin Fronteras* conducido por Alfonso Teja

¹⁹⁸ Laura Martínez Hernández, *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*, México, Universidad Iberoamericana Puebla, 2013, p, 23.

de Televisa en el año de 1989¹⁹⁹ (Imagen 63), no hay realmente espacios donde el metal pueda presentarse como una propuesta pop. Es por ende que, si bien, en Estados Unidos o Europa el *Metal Extremo* tuvo una acogida durante los años noventa, en México no la tuvo del todo, buscando en sus propios mecanismos de reproducción (intercambio de discos, enviar cartas por correo o hacer tocaditas clandestinas) la única forma de consumo de sus materiales.



(Imagen 63) La primera vez que Death visitó México en 1989, se dio tiempo para pasarse al programa *Música sin Fronteras* de Alfonso Teja en Televisa.

iRock, “Death en Televisa, Mexico 1989”, en Facebook, <https://www.facebook.com/watch/?v=241403273766070>. (consultado el 18 de enero de 2024).

Sí bien, no es muy viable vivir del *Metal Extremo* en México, ha tenido un buen recibimiento de los fans para seguir manteniendo viva la escena subterránea en nuestro país. Bandas independientes como Cenotaph o Shub Niggurath, llegaron a enviar sus demos por correo a diversas partes de Europa, donde fueron apreciados por sus propuestas originales dentro del death metal, rompiendo las barreras del regionalismo y creando un mercado de exportación e importación de primeros materiales de diversas partes del mundo.

El *underground* sería un mecanismo de producción que, como afirma Néstor García Canclini, es una hibridación entre los grandes mecanismos de consumo y una forma

¹⁹⁹ Chesz Navarro, “DEATH en Televisa (Presentación completa).”, en *YouTube*, 22 de junio de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=MZaUTzNIQ60>, (consultado el 04 de diciembre de 2021).

modesta de intercambiar bienes culturales²⁰⁰. Es el *Metal Extremo* mexicano un activo participante en el sistema-mundo, siendo una mediana-pequeña propuesta que se fue convirtiendo en un mercado interesante para el resto del mundo.

Es así como bandas de grindcore como Anarchus, el grupo de pornogore Porno Infantil o la agrupación poblana de goregrind Gore and Carnage, han tenido la oportunidad de participar en festivales como el Obscene Extreme realizado en República Checa.

Traspasar las fronteras es uno de los principios que genera el underground, creando mecanismos de comunicación que fueron hermanando a diversos fans sin importar el idioma o la distancia que los separa los unos de los otros.

Y aunque en México el *under* nació como fenómeno íntimo, fue la principal apertura a nuevas propuestas y diversos medios de comunicación que han generado una manera de exportar a las bandas subterráneas. Como ha señalado Laura Martínez Hernández:

Como cultura subterránea, sólo podía existir en los márgenes, tanto territoriales -pues estos espacios se localizaban en los barrios periféricos de las grandes ciudades-, como políticos y económicos²⁰¹.

Es así como estos regionalismos que fueron surgiendo en las periferias fueron creando diversas industrias de lo *underground*, con sus propias propuestas e identidades. Desde Tijuana o Campeche hasta Puebla y Oaxaca, las culturas subterráneas del *Metal Extremo* fueron un fenómeno de resistencia que ha sobrevivido por los mismos fans, y aunque ha tenido altas y bajas, se ha creado una industria entorno a estos fenómenos culturales.

Hoy en día la industria cultural del mercado *underground* del *Metal* ha crecido mucho en nuestro país, pasando de *hoyos fonquis* a bares, foros o recintos que han albergado propuestas locales como internacionales, el claro ejemplo lo tenemos en Puebla, donde lugares como el Rebels, foro que ha tenido múltiples tocaditas trayendo, entre muchas propuestas, a la banda femenina de black metal Asagraum; o el Foro Puebla, que ha tenido shows de las bandas de death metal estadounidenses Malevolent Creation o a Gruesome.

Por lo que el *underground* es como un conglomerado de pequeñas empresas regionales que se convierte en una escena global, que trata de mantener su forma de producción

²⁰⁰ Néstor García Cancrini, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*, México, Debolsillo, 2009.

²⁰¹ Laura Martínez Hernández, *op. cit.*, p. 51.

autogestiva, autoproducida y de pequeños aforos, como una forma honesta de creación artística.

Por esas razones es que las bandas mexicanas de death, black o grindcore no tienen espacios publicitarios en los medios de comunicación tradicionales, y aunque internet ha creado una red de comunicación mucho más accesible al *underground*, este sigue manteniendo su firme postura de no ser un fenómeno de masas.

Por ende, tampoco lo *underground* se relaciona con lo “mal grabado” o de “poca calidad”, porque en su honestidad de crear un producto de consumo de calidad se crea material desde un estudio o una producción profesional, pero se vuelve independiente al distribuirlo por sus vías de comunicación, adquiriendo sus materiales (discos o playeras) directamente con los mismos artistas o desde sus redes sociales.

Como ha escrito Daniel Meléndez Márquez del fanzine colombiano *Crónicas Estigias* en su blog personal de Facebook:

[...] la música underground no estaría relacionada a la disponibilidad, accesibilidad o facilidad en los medios de distribución y adquisición, sino a los valores asociados a ella, de “honestidad” y “autenticidad” de su música, en oposición al “brillo y marketing prefabricado” que suele envolver a la música mainstream; la sinceridad e intimidad, y la libertad de expresión creativa, son mucho más valoradas que el éxito comercial de la propuesta musical; el arte se aprecia como una forma profundamente más significativa, y la música permanecerá “oculta” en tanto la escena se mantiene alejada de “gente menos comprometida” que trivializan la música y la cultura relacionadas con esta propuesta²⁰².

El tener una propuesta que se asemeje más al *pop* sería entonces la pérdida del significado de la producción *DIY*, y aunque escenas como el black metal noruego, han alcanzado el éxito comercial, más por los escándalos que por la música, la resistencia a no figurar como *música pop* se ha manifestado al crear diversos sellos independientes o de autoproducirse, es así como las variadas propuestas extremas han logrado exponer su música. Bandas como los oriundos de Salamanca Jesucristo Mentiroso o los poblanos Meleficarum han logrado de ese modo sacar sus discos.

²⁰² Daniel Meléndez Márquez, “Underground: Origen y ¿futuro? Del movimiento subterráneo”, en *Facebook*, 05 de mayo de 2021, <https://www.facebook.com/notes/4470774252994109/>, (consultado el 04 de diciembre de 2021).

2.9.4. American Line Productions. *Metal Extremo* desde la periferia.

Uno de los principales sellos que más han ayudado a generar la escena subterránea es el fundado en la Ciudad de México, American Line Productions (Imagen 64), por Joel Morales en el año de 1992, un ingeniero de profesión que decidió embarcarse en el mundo del *Metal* como uno de los principales productores de bandas mexicanas.



(Imagen 64) Logo de American Line Productions.

American Line Productions, “American Line Productions”, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/label/96993-American-Line>, (consultado el 18 de enero de 2024).

Con más de 300 producciones en su haber, Joel Morales (Imagen 65) empezó a fomentar la escena *underground* de *Metal Extremo* con su fanzine *Santuario del Metal*, publicando 7 números. Ya con su labor de periodista autodidacta, Joel se vio seducido por las propuestas más radicales hasta ese momento nacientes, y en su afán de querer dar a conocer a las bandas que le gustaban se vio en una travesía de empezar a grabar casetes independientes que compilaban varias bandas de Centroamérica, el Caribe y México, entre ellas la legendaria banda Cenotaph.

De forma “natural”, como él lo llama, fue naciendo American Line, uno de los principales sellos en fomentar bandas de death metal, folk metal, pornogore y black metal de México y Latinoamérica, convirtiéndose en el “padrino” de gran parte de ellas.

Ese casete compilatorio, que vio nacer la historia de American Line, lleva por título *Masacres de la Jungla*, inspirado en un libro sobre una masacre en Guatemala, totalmente autoproducido es como él empieza a dar a conocer a las bandas.

Como él me comentaba en una entrevista que tuve la oportunidad de realizarle, con el intercambio de discos y casetes que se realizaban, él pudo adquirir muchos materiales de Europa, Asia y principalmente Sudamérica, Centroamérica y el Caribe, donde exportaba

principalmente bandas mexicanas, “recuerdo llegar a intercambiar discos de Disgorge por discos de Immortal”²⁰³. Ése intercambio promovía, tanto a la escena mexicana de *Metal Extremo* a lo largo y ancho del globo, como dar a conocer las propuestas extremas de otras partes, que no era nada fácil acceder a ellas en los años noventa.



(Imagen 65) Joel Morales (izquierda) junto a Pascual Meza (derecha), vocalista de Khafra, en el Chopo en el año 2018.

Joel Morales, “El cierre del día...”, en *Facebook*, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1805797512817399&set=a.844742828922877>, (consultado el 18 de agosto de 2024)

Para él, las bandas son las primeras que deben ganar con este intercambio al dar a conocer a muchas de ellas en diversas partes del mundo, es así como los queretanos Disgorge llegaron a tener una minigira en Rusia, en el año de 2008 y que quedó plasmada en el DVD, *Live in Moscow 23.11.08*, siendo una de las primeras bandas en poder tocar en ese territorio y que se formaron netamente en el *underground*.

Joel Morales no entiende sólo el *underground* como un medio de producción, él también defiende la idea de que lo subterráneo es una forma de ver la vida:

[...] es como un sentimiento que tiene que ver mucho con la música que haces con la que escuchas, con la que sientes resaltado en todo tu cuerpo. Hay una música que te prende y te identificas, eso es la música que te vinculas y no precisamente tiene que compaginar con otra gente. Es tu música, es tu gusto y eso es lo más *underground* porque es lo propio, es una cuestión de libertad²⁰⁴.

²⁰³ Joel Morales, entrevista realizada el 09 de septiembre de 2021.

²⁰⁴ *Ibid.*

El periodista e historiador de la música pop, Simon Reynolds, ha entendido las posturas *underground* como la forma de retar al *establishment*, viviendo inconformemente a la hegemonía cultural²⁰⁵. Tanto Joel Morales como Simon Reynolds han entendido lo *underground* como un ejercicio político en oposición a la música pop. Como un anarquismo cultural que genera alternativas de producción cultural.

Por lo que, para Reynolds, lo *underground* es una actitud. Una actitud que se ve reflejada tanto en los *shows* en vivo como en los medios de producir la música.²⁰⁶ Joel Morales comenta que American Line es una propuesta honesta que surgió desde el “hazlo tú mismo”, colocándose el mismo como un “partero”, aquel que vio nacer y gestar a una escena subterránea:

[...] como productor eres partero [...] hemos resuelto con la técnica punk o técnica guerrillera, que yo le digo así, la técnica del do it yourself. Cuando empezamos había ese bloqueo tecnológico; el güey que sabía usar la Mac, tenías que hacerte la fila, esperar tres meses a que te hiciera el diseño y caro, pues había que aprender computación, lo aprendimos; que si mandabas a hacer playeras, igual era lo mismo, tenías que esperarte hasta que ese güey se le hincharan los huevos para hacerte las playeras y las cobraba caras, te cobraba todo, bueno, aprendimos a hacer playeras, y así te vas con todas las actividades, entonces ha sido un aprendizaje rico que nos ha permitido tener esa facilidad para hacer flexible en movernos, ser autónomos, independientes [...] (sic)²⁰⁷.

American Line es el ejemplo de un sello independiente y honesto que no buscaba sus propios intereses. Es ese sello que ayudó a impulsar en México una música estigmatizada hasta para el mismo público metalero como lo es el goregrind, en parte por la violencia gráfica que mostraban sus portadas, publicando grandes clásicos de nuestro metal nacional como lo son *Chronic Corpora Infest* (1999) de Disgorge, *La realidad es sangrienta* (2001) de Oxidised Razor, *Satyriasis and Nymphomania* (2002) de Paracoccidioidomycosisproctitisarcomucosis, entre muchos otros.

En su optimismo, Joel Morales ve a la escena subterránea mexicana del *Metal Extremo* actual, una oportunidad donde las bandas ya se pueden dar a conocer de una manera más fácil, es así como el público se conjuga para apreciar diversas propuestas, sin embargo, problematiza el hecho de que el apoyo sigue siendo limitado:

²⁰⁵ Simon Reynolds, *op. cit.*, p. 204.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 207.

²⁰⁷ Joel Morales, *op. cit.*

[...] es una escena totalmente atomizada, con micro públicos muy definidos, muy orgánico y aparte hay mucho cruce de ese público porque de repente estas en una tocada de gótico y hay punks, hay black metaleros y viceversa, sus escenas se interceptan y eso esta chido porque antes era como muy dividido, muy radicalizado, hoy está más abierto, hay una industria muy fuerte, pero con mucho sesgo hacia el apoyo local [...] ²⁰⁸

Desde que American Line apareció como una disquera independiente muchas más han ido surgiendo en los últimos años. Sellos como Azermedoth Records del Estado de México formado en 2004; Concreto Records de Xalapa, Veracruz, creado en 1998; o Caligo Arcanum Productions de Puebla fundado en 2012, son ejemplos de cómo la escena *underground* mexicana se niega a desaparecer.

2.9.5. Resistir ante la corriente dominante.

Lo *underground* es entonces una forma de expresar los bienes culturales como símbolos de resistencia para manifestar el rechazo a las sociedades industriales mediante mecanismos de la industria de la *música pop*. Parece contradictorio, pero en realidad, la escena *underground* es otra manifestación de un fenómeno de masas, pero que esto no nos confunda.

El hecho de ser un fenómeno que se ha engendrado desde la música *mainstream*, como podemos notar sobre todo en los países desarrollados como Alemania o Inglaterra, donde el *Heavy Metal* ha tenido una aceptación contundente en los últimos años, y donde hasta se ha llegado a convertir en una moda, no ha afectado en el desarrollo en otras partes del mundo.

En México el *Metal Extremo* y sus diferentes géneros sigue siendo una categoría de nicho, de la cual se ha fomentado ya una industria en torno a ello, pero que aún con los diversos festivales como Hell & Heaven o México Metal Fest, sigue habiendo bandas que aun prefieren los pequeños festivales o los foros más pequeños. Debemos comprender que también las bandas *underground* se ven en las necesidades de buscar lugares que garanticen un ambiente seguro y digno para reproducir su música.

Sigue habiendo tocadas clandestinas y bandas que viven de producir demos o EPs, manteniendo su postura de que su música se ha creado sólo para ciertos públicos. Y aunque la difusión de las bandas se ha hecho cada vez mayor con medios como los canales

²⁰⁸ Ibid.

de YouTube, también se ha limitado a sólo hablar de ciertas bandas y para ciertos consumidores. Canales como El Canal de Amusia, Metal Release o más recientemente Desde las Catacumbas, se han enfocado en dar más apertura a bandas subterráneas no sólo de México, si no de retomar propuestas de Finlandia, Colombia o Japón, por mencionar sólo algunos países.

Los juguetes con la *cultura pop* son evidentes, el *Heavy Metal* nació como una música popular. En los años 80 alcanzó su máximo esplendor al grado de causar el rechazo de los mismos metaleros, pero lo mismo ha pasado con ciertos grupos de black metal como Dimmu Borgir o de bandas de death metal como Cannibal Corpse, que fueron rechazadas por sus incursiones en el *mainstream*.

La industria cultural tiene un lugar para todos, por eso es parte de las sociedades democráticas. En México tenemos la fortuna de tener una escena fuertemente *underground* de la cual nos sentimos orgullosos, una escena que ha permanecido ahí desde los años setenta y que cada día se va reformulando más y más.

Plataformas de streaming como Spotify, Bandcamp o Soundcloud han servido para dar a conocer propuestas *underground* a todo el mundo, ha sido una forma de acercarnos a otras escenas. Pero el apoyo real no está en cuantas reproducciones tiene tu banda local en estas plataformas, el apoyo esta cuando vas a la tocada a gastar 50 pesos para ver un cartel de bandas nacionales o locales, cuando las sigues en sus redes sociales, cuando les compras la playera o el disco, cuando se las enseñas a tu amigo o primo, es ahí donde se ve el verdadero apoyo a la escena subterránea.

El *underground* es más fuerte que nunca, y sí, comparto la idea de nostalgia de Simon Reynolds, pero creo que el coleccionismo de discos, casetes o vinilos es una manera real de apoyar la música de tus artistas favoritos, cuando compras su música en formato físico estas colaborando a mantener la escena subterránea viviendo.

Apoyemos el mercado local de bienes culturales, y dejemos de creer que la cultura es una manifestación del Estado por darnos educación, ¡basura!, resistamos a las formas hegemónicas de lo que hay que escuchar, ver o leer y seamos críticos de nuestros sistemas.

La *cultura pop* no es el enemigo a vencer, es el sistema de reproducción de bienes culturales el que nos ha secuestrado la cultura, el que no nos ha dejado avanzar en una

verdadera producción de nuestros propios bienes. Sigamos resistiendo ante la lucha por una verdadera democratización de la *cultura pop*.

Desde nuestras trincheras, hemos creado otra industria de lo popular desde lo que no es visible, desde lo que no ha sido masivo.

El *underground* no es algo que deba ser marginado, el *underground* es eso que hay que alcanzar para verdaderamente ser dueños de nuestro arte. Como bien decía Fran Zappa, “una vez que alcanzas el *mainstream*, debes ir a buscar lo *underground*”.

Un elemento que fue de suma importancia en la asimilación *underground* del *Metal* fue su espíritu rebelde, algo que culminó con la aceptación de la imagen del diablo como ente contracultural en la *cultura metalera*, porque encarnó los valores dialécticos con la sociedad occidental. Satanás como antítesis a la moral cristiana sería uno de los elementos que definirán parte de la esencia del *Metal Extremo*. A continuación, y como último capítulo, hare un estudio sobre la incorporación de la imagen del diablo en el imaginario de la *cultura metalera*, gestando valores ideológicos en el black metal, para tener un panorama más amplio del *Heavy Metal* como cultura.

Capítulo 3: *De Mysteriis Dom*

***Sathanas*. La creación de mitologías**

como proceso post-religioso e

ideológico: el “culto” al Diablo a

través del *Heavy Metal*.

Desde que el hombre hizo su aparición en este mundo siempre se ha preguntado por las magnificencias de la naturaleza. Se ha sorprendido por las estrellas, el sol y la luna y ha hecho de ellos símbolos de adoración. Lo mismo pasó con el fuego, el agua y la agricultura. Casi desde siempre nos hemos preguntado por nuestro origen. El Antiguo Testamento dicta que todo a nuestro alrededor: animales, plantas, mares, planetas, galaxias y nosotros mismos, fuimos creados en 7 días por un ser que sobrepasa toda nuestra razón. Muchos siglos después, la ciencia afirmó que todo lo que existe fue creado hace millones de millones de años por una explosión de gases en la nada, a eso nosotros ingenuamente le llamamos Big Bang. La gran explosión hizo que el Universo se expandiera y gracias a la temperatura se empezaron a crear los planetas, las lunas y las estrellas. En el siglo XIX, el naturalista inglés Charles Darwin proponía que una serie de microorganismos se fueron desarrollando gracias a ciertas condiciones ecológicas y biológicas para poder adaptarse al mundo, de este modo, la evolución nos alcanzaría hasta modificarnos tal y como somos ahora. Aún no sabemos con exactitud el origen de nosotros mismos, pero desde que estamos aquí hemos inventado historias para al menos así sorprendernos de nuestro propio inicio. En un principio creamos en cantidad de dioses: Zeus, Hades, Thor, Ra, Anubis, Quetzalcóatl, etcétera... pero desafortunadamente y gracias a la tradición judeocristiana, Occidente decide quedarse con uno sólo: Yahvé, Jehová o simplemente Dios, al cual, se le ha hecho acreedor de casi todo lo anterior. La necesidad del hombre por creer, le ha hecho dividir todo el conocimiento entre razón y fe, entre ciencia y religión. Cabe destacar que casi todo lo que nosotros creemos comprender es en realidad una creencia defendida con postulados lógicos. Sea como sea,

el mundo nos sigue pareciendo un lugar extraño y creer o no creer no nos diferencia de nada.

El dios judeocristiano que ha dominado la fe en Occidente por casi 2000 años, el cual peca de vanidad y narcicismo, se encuentra en casi todo el pensamiento filosófico de Europa, desde San Agustín hasta Descartes. La intriga por su existencia ha llevado a los físicos del Vaticano a tratar de crear materia. Todo esto por el afán de comprobar todo el inicio del Universo.

Pero este dios del cual se ha hablado bastante ha tenido por siglos a su antítesis, al símbolo de todo lo perverso y depravado, al símbolo de la maldad que ha regido el mundo. En un ataque de narcicismo y una revolución teológica, Lucifer, ángel portador de luz, se preguntó: -si acaso soy yo el ángel más bello de todos ¿por qué no puedo ser yo Dios? A lo cual el supremo creador respondió con un alto grado de vanidad: -acaso tú, querido plebeyo ¿estas retando la belleza del sumo creador? Esta riña entre egos, esta indiferencia entre divinidades, esta vanidad, llevaría al mundo a condenarse para toda la eternidad: - Lucifer, ángel de luz, por retarme a mí, tu creador, quedarás desterrado del paraíso por toda la eternidad, y yacerás en un lugar de sombras al cual, los retadores como tú, los pecadores y demás adefesios, te harán compañía. Y así, el paraíso perdido, se hizo el infierno.

3.1. Los primeros tracks del mal antes del *Metal* o de venderle el alma al Diablo para ser famoso.

La maldad se esconde en todos nosotros ¿no es acaso que todos somos pecadores? Nuestra cultura nos ha hecho reprimir todas nuestras desviaciones morales, ya recuerdo algo que escribió en prisión el Marqués de Sade en *Los 120 días de Sodoma*:

[...] el que se entrega al mal por el mal mismo no actúa por debilidad, sino por fuerza; y de ese modo no lamenta por la mañana los excesos cometidos la noche anterior, sino que

se felicita por haberlos cometido. En esta dirección se haya la felicidad, indudablemente²⁰⁹

¿No será que el mal sea simplemente la cara que cubre la hipócrita moral del bien, digo, no acaso todos hemos disfrutado de las delicias de, tal vez sin exceso y sin libertinaje, saborear las tentaciones del cuerpo? El mal no está en el otro, el mal está dentro de mí y en el momento que uno toma conciencia de eso, uno puede ser libre. La responsabilidad de libertad debe, no sólo incluir un “nihilismo humanista” o un individualismo “sin transgredir al otro”, sino, además, añadir en sus filas el riesgo que se corre al hacer el bien o el mal.

En Occidente, el símbolo de todo lo malo y lo perverso lo ha llevado encima de sus hombros una criatura mitológica que ha provocado pesadillas hasta al más fuerte de moral. Una criatura que ha sido protagonista de películas y que se ha convertido en el símbolo indiscutible del *Heavy Metal*. Satanás ha aparecido en nuestra cultura como emblema de la maldad y a lo largo de nuestra historia ha sido protagonista de innumerables himnos dentro de la música popular.

Desde el siglo XVIII el registro que se tiene dentro de la música popular (recordando que en aquel siglo la música que podríamos considerar popular era la que se escuchaba en los grandes teatros o Iglesias y de la cual era música meramente de cámara, y para un público de clase burguesa) es el compositor y violinista italiano Giuseppe Tartini (1692 – 1770), músico de renombre que no tocaba ni escribía óperas o sinfonías para la Iglesia Católica, hecho que se podría denominar, lo hacía un “rebelde” para aquel entonces, del cual cuanta la leyenda tuvo un sueño donde el Diablo se le presentaba y éste afinaba su violín para poder tocar una melodía inigualable, a la par que Tartini ofrece su alma en gratitud. Esa melodía de 1713 sería llamada *El trino del diablo* y sería considerada una de las primeras canciones que hacen referencia a Satán dentro de nuestra cultura. Este hecho místico llevo al ilustrador francés Louis-Léopold Boilly a dibujar *El sueño de Tartini* en 1824 (Imagen 66), en donde se muestra a Tartini arrullado ante la ejecución de la melodía del demonio, con una imagen clásica antropomorfa dentro de la teología cristiana: alas de dragón, el cuerpo del dios griego Pan y la barba de macho cabrío.

²⁰⁹ Marqués de Sade, *Los 120 días de Sodoma o la Escuela del Libertinaje*, México, Editorial Tomo, 2013, p. 17.

Otra leyenda cuenta que el compositor, violinista, violista y guitarrista de origen italiano Niccolò Paganini Bocciardo (1782 – 1840) poseedor de una gran técnica de ejecución, tenía un pacto con el diablo lo cual le hacía ser un virtuoso. Su talento fue reconocido como un don divino o, por el contrario, un acto demoniaco. Se puede decir que esto funge como un rumor que corrió dentro de las lenguas que vieron y oyeron tocar a Paganini, además su apariencia extravagante y su alcoholismo lo hicieron heredero de esos rumores. Ese modo de ejecución y esa actitud de rockstar lo llevarían a ser uno de los músicos mejores pagados de aquel entonces.

Probablemente Tartini y Paganini hayan sido uno de los primeros estereotipos del rockstar de la era del romanticismo por sus formas de ejecución, sus apariencias desfachatadas y sus supuestos pactos con el diablo.



(Imagen 66) *El sueño de Tartini* (1824) de Louis-Léopold Boilly.

Louis-Léopold Boilly, “Le Songe de Tartini”, en *Wikipedia*, https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Le_Songe_de_Tartini_par_Louis-L%C3%A9opold_Boilly_1824.jpg, (consultado el 19 de enero de 2024).

Para la primera mitad del siglo XX, cuando el blues y el jazz eran música de protesta por parte de los esclavos negros, un músico misterioso proveniente de Misisipi llamado Robert Johnson (¿1911 – 1938?) (Imagen 67) hace su aparición como uno de los grandes guitarristas de todos los tiempos ¿por qué? Por el simple hecho de haber vendido su alma al Diablo en un cruce de caminos en Clarksdale, Misisipi, entre las carreteras 61 y 64,

donde supuestamente el demonio afinó su guitarra. Muerto a los 27 años, probablemente de un envenenamiento, Johnson dejó un legado como músico de blues. Esta leyenda de igual modo es atribuida al blusista Tommy Johnson.



(Imagen 67) Robert Johnson en 1936.

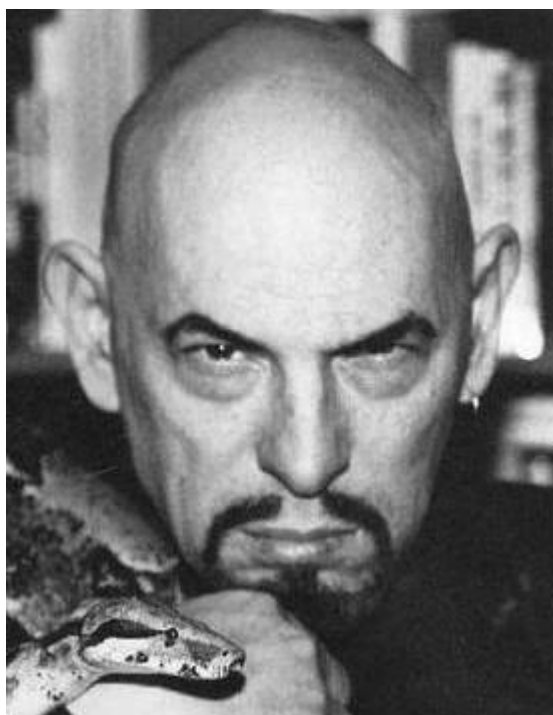
Delta Haze Corporation, “Johnson in 1936”, en *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson#/media/File:Robert_Johnson.png, (consultado el 19 de enero de 2024).

De cualquier modo y dejando de un lado las supersticiones sobrenaturales, es claro pensar que todos estos ejemplos de músicos que han tenido un “acercamiento” con una deidad maligna son puras fantasías y leyendas que envuelve al mundo de la música de morbo. Pero dejando a un lado a estas personalidades, el mundo del rock y el metal tuvo una verdadera devoción por Satán. Las vestimentas negras, la utilización de símbolos ocultistas, las cruces invertidas, las portadas de los álbumes, las letras de las canciones (muchas veces llenas de blasfemias) han hecho de esta música un “culto” al Diabolo.

3.2. El *Heavy Metal* y sus primeros acercamientos al Diabolo.

La espiritualidad alternativa a la Occidental ya la podemos encontrar en un primer momento con Arthur Schopenhauer y su interés hacia las filosofías orientales y budistas, este pensamiento que influiría profundamente en él sería el motor de entrada para filosofías de Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger o Jean-Paul Sartre. De cierto modo y de nueva cuenta gracias a la influencia de esos filósofos, la generación Beat se vio marcada por las enseñanzas hinduistas y budistas, tenemos por ejemplo al gran gurú Beat Allen Ginsberg autor del célebre poema *Aullido*, a Jack Kerouac y tal vez al más rudo de todos –por algo apodado *el padrino del punk*- William Burroughs. Estos a la vez darían paso a un movimiento de gran magnitud que sería el *hippismo*. Los hippies serían responsables de traer de nuevo una imagen influenciada por el folclore latinoamericano e hinduista, así como popularizar el uso de drogas psicodélicas para poder alcanzar niveles de conciencia místicos (tal como lo hacían los chamanes en México, por algo la popularidad de María Sabina). El uso del tarot, el incienso, los horóscopos y demás utensilios “místicos” que se popularizaron entre los jóvenes de los 60’s reflejan el interés de la juventud de ir en contra de una lógica occidentalizada y buscar alternativas de pensamiento en el ocultismo de corte “pre-posmoderno”.

Por otro lado, las filosofías herméticas y la alquimia también tuvieron gran auge con el ocultismo del siglo XIX de Eliphas Levi y Aleister Crowley. Posteriormente e influenciado por estas dos figuras y por Nietzsche y Edgar Allan Poe, en 1966, Anton Szandor LaVey (Imagen 68), funda la *Iglesia de Satanás* y escribe la *Biblia Satánica* donde expresa que el hombre es un animal más que debe ser superado para llegar a ser un *superhombre*. Este satanismo “pop” es, y en palabras de su fundador, una guía satanista para cristianos. Este “rebelde” de la teología plantea en su filosofía el individualismo y la libertad. La Iglesia se popularizaría en Estados Unidos por su corte vanguardista.



(Imagen 68) Anton Szandor LaVey.

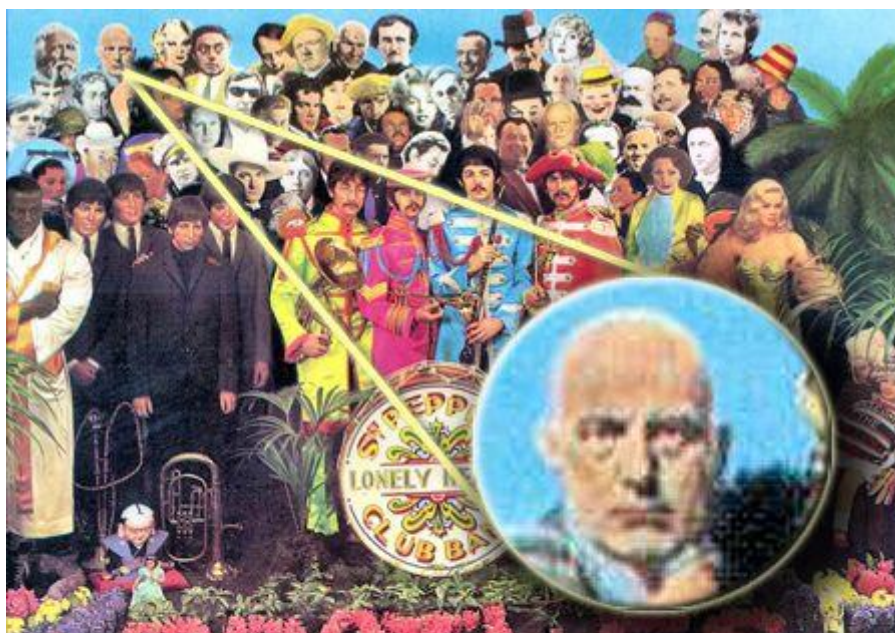
“Sin autor”, “Publicity photograph of Anton LaVey”, en *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Anton_LaVey#/media/File:Anton_LaVey_photo.jpg, (consultado el 19 de enero de 2024).

Claro, para finales de 1960, los jóvenes venían influenciados por todas estas ideas radicales en un mundo conservador, si ya de por sí ser comunista era un sacrilegio para Occidente, ahora ser hippie y ocultista era una verdadera blasfemia.

Dentro de esta tradición ocultista en el hippismo, una de las primeras manifestaciones “malvadas” dentro de la cultura pop, fue sin duda la que el cuarteto de Liverpool hizo en homenaje a Aleister Crowley, al colocarlo en la ya mítica portada del *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, publicado en 1967. “La Gran Bestia” (como se hacía llamar Crowley) influenció con su filosofía, el Thelema (“*Hacer tu voluntad será la única ley*”), a Paul McCartney, lo que propició que saliera en la versión final de la portada (Imagen 69). En este sentido, lo que Crowley representaba era:

[...] la autogratificación: no meras indulgencias sin objetivo, sino la búsqueda sana y liberadora de la voluntad y de los deseos más profundos de uno contra las expectativas desalmadas y superficiales de la autoridad.²¹⁰

Estas ideas fueron fuerte inspiración para lo que vendría dentro de la cultura pop, ya que la idea del Thelema plantea una fuerte individualidad que se vería marcada en la posmodernidad donde el sujeto cobra sentido y la libertad se amplía.



(Imagen 69) La famosa portada del *Sargento Pimienta* es una de las grandes obras del *art pop* de los sesenta, dentro de su simbolismo se incluyó al ocultista Aleister Crowley.

Peter Blake y Jann Haworth, “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”, en *Pinterest*, <https://www.pinterest.com.mx/pin/341358846729366088/>, (consultado el 19 de enero de 2024).

²¹⁰ George Case, “Devil Music: A History of the Occult in Rock and Roll”, en *Medium*, 06 de Enero de 2016, <https://medium.com/cuepoint/devil-music-a-history-of-the-occult-in-rock-roll-3e671a821ba5>, (consultado el 07 de Septiembre de 2018).

Otro de los fenómenos que tuvo lugar dentro de la creciente cultura pop que marcó el hippismo, fueron The Rolling Stones y su álbum *Their Satanic Majestic Request* de 1967, donde por primera vez en un disco importante se menciona al príncipe del mal. Posteriormente, en 1969, los Stones publican *Beggars Banquet*, álbum que incluye la primera gran canción que hace mención del Diablo: *Sympathy for the Devil*. Letra que reza sobre la avaricia y las calamidades que el mal puede provocar, siendo el Diablo el único responsable de ellas, mito que nació entre los siglos XVI y XVII en Europa, y que justificaba las atrocidades de Occidente, de ahí una lucha del bien contra el mal. “Satanás transformo el sufrimiento y lo hizo soportable”²¹¹, así, la simpatía por el Diablo era necesaria.

Pero si bien, los Beatles y los Stones no eran “militantes” profundos del ocultismo ni de las artes negras, ¿podría haber alguien que si lo fuera? Del otro lado del mundo, una banda estadounidense proveniente de Chicago, que hacía una mezcla de blues y rock psicodélico – refugiada en el *underground*- se hacía presente. Coven, liderada por la vocalista Jinx Damson (la cual ya contaba con una formación en el ocultismo por



(Imagen 70) Contraportada del álbum *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls*, que ya dejaba ver las inclinaciones ocultistas de Coven.

Sig Binder, “Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls, en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/1336282-Coven-Witchcraft-Destroys-Minds-Reaps-Souls>, (consultado el 19 de enero de 2024).

tradición familiar) con su disco debut de 1969, *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls* (Imagen 70), parece ser la primera banda con una tradición de elementos ocultistas y satanistas (en un imaginario más amplio), así como introducir por vez primera al rock “la

²¹¹ Saúl López Noriega, “El diablo como consuelo”, Nexos, <https://cultura.nexos.com.mx/?p=7470>, (consultado el 07 de septiembre de 2018).

señal de los cuernos del diablo” (clásica en el heavy metal) y que se le ha atribuido erróneamente a Ronnie James Dio. Con letras que van desde los *sabbaths* hasta los pactos



(Imagen 71) Portada de *In Cauda Semper Stat Venenum*.

Jacula, “In Cauda Semper Stat Venenum”, en *Dicogs*, <https://www.discogs.com/es/release/2570113-Jacula-In-Cauda-Semper-Stat-Venenum>. (consultado el 19 de enero de 2024).

con el Diablo, Coven se convirtió en una banda de culto dentro de la comunidad metalera en la posteridad.

También la banda italiana Jacula habría de experimentar con la temática ocultista y satánica por ahí de 1969. Su álbum debut, *In Cauda Semper Stat Venenum* (Imagen 71), es una muestra de los sonidos oscuros casi eclesiásticos incluidos

en la música rock de finales de década y una de las aproximaciones más serias en la música pop.

Pero sí Coven no es una banda con sonido heavy metal como tal, -y si acaso la pudiéramos considerar como proto-heavy metal por sus influencias diabólicas-, más que por su sonido- y Jacula es una banda más próxima al rock progresivo y al *avant-garde*, entonces ¿Cuál será la primera banda de *Metal* en realmente mostrar las tendencias ocultistas, terroríficas y satánicas?

En 1968, en la ciudad obrera de Birmingham, Inglaterra una banda se empezó a formar y ni siquiera ellos sabían la revolución en el rock que estaban a punto de hacer. Influenciados en un principio por Cream, The Beatles y Blue Cher, esta banda traería una propuesta diferente a lo que en un principio se conoció como hard rock. La prematura muerte del movimiento de “amor y paz” y las nuevas tendencias del rock en Europa, tales como el rock progresivo, darían paso al nacimiento de una banda que, al igual que Coven, eran considerados como fans del ocultismo y de las películas de horror. Un joven Ozzy Osbourne en la desgarradora voz, Tony Iommy con un dedo mutilado en la mano derecha

daría un sonido más pesado a las cuerdas de la guitarra con su dedal de metal, Geezer Butler y su desenfrenado estilo de tocar el bajo, y Bill Ward uno de los primeros bateristas en usar doble bombo, serían los responsables de crear la parte siniestra dentro del rock bajo el nombre de Black Sabbath.

La peculiar historia del nombre Black Sabbath ya es un sinónimo de terror. Inspirado por la película de terror italiana del director Mario Bava llamada, *I tre volti della paura*, de 1963, que en español quiere decir, *Las tres caras del miedo*, y en inglés llamada *Black Sabbath*, es una clara referencia a los *sabbats*, palabra asociada con el aquelarre, la celebración de las brujas hacia el macho cabrío y donde “las brujas reconocen al diablo por su dios, lo llaman, le dirigen oraciones y confían en él, y cuando van al sabbath, repiten el juramento que han hecho reconociéndolo como su dios”²¹². Esta referencia hacia la brujería y el ocultismo se ve aún más marcada en su álbum debut *Black Sabbath* de 1970; en primer lugar, tenemos una portada en donde se puede ver a una mujer fantasmagórica parada enfrente de lo que podría ser una cabaña abandonada; en segundo lugar, tenemos la letra de la primera canción del álbum, llamada “Black Sabbath”, basada en la literatura ocultista de Dennis Wheatley y sobre todo en un libro de brujería del siglo XV donde la denominada “ciencia” del demonio, la demonología, se hace presente como base de todo el culto demoníaco²¹³; libro que Ozzy Osbourne le diera a Geezer Butler para inspirarse en la letra:

[...] Ozzy me llevó un libro, un libro muy viejo como del siglo XV escrito en latín, era de magia negra, tenía dibujos de satanás y tuve un presentimiento muy raro, ese mismo día desperté a medianoche con una horrible pesadilla y vi esa figura negra al pie de mi cama viéndome, sentí que era algo malévolos y me aterroricé, le platiqué a Ozzy y se le ocurrió la letra para “Black Sabbath”²¹⁴.

¿En realidad habrá tenido esa visión Butler? Tal vez sólo fue una cantidad elevada de LSD que consumió ese día. A la ciencia eso le parecería absurdo, pero bueno, nos regalaron una de las mejores canciones de todos los tiempos en el *Metal*. ¡Gracias Satanás! ¡Gracias LSD!

Volviendo al tema de la canción, la letra es prácticamente una historia de horror hollywoodense sobre una mística aparición de Satán: What is this that stands before me?

²¹² Margaret A. Murray, *El dios de los brujos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 36.

²¹³ Robert Muchembled, *Historia del diablo. Siglos XII – XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, p. 48.

²¹⁴ VH1, *Heavy, La historia del Metal*, 2006.

Figure in black which points at me... Big black shape with eyes of fire... Satan's sitting there, he's smiling... oh no, no, please God help me!²¹⁵ El terror hacia esta figura maligna deja ver que Black Sabbath no son adoradores del diablo, –por algo tantas cruces en sus conciertos- (Imagen 72), sino fanáticos del ocultismo. Más que Black Sabbath sea una banda de satanistas, es una banda que quiso reflejar sus creencias a través de una música siniestra y pesada. Tony Iommi invocó las notas de la sonata del diablo para crear su sonido, –y vaya que lo logró-, “nos gustaba la idea de un sonido diabólico en los riffs”²¹⁶, aquí la idea del diablo como ser maligno se hace presente y cobra una fuerte relevancia; sin embargo, no es aquí donde Satán cobra un estatus de adoración, ya que para Black Sabbath jugó en el papel de la antítesis cristiana que provoca horror y morbo a la vez.



(Imagen 72) Durante la década de los 70, Black Sabbath solía usar cruces en sus presentaciones como una forma de contrarrestar sus letras demoniacas.

Vertigo Records, “Black Sabbath durante un concierto en 1976”, en *Wikipedia*, [https://es.wikipedia.org/wiki/Black_Sabbath#/media/Archivo:Black_Sabbath_-_Technical_Ecstasy_\(1976\).png](https://es.wikipedia.org/wiki/Black_Sabbath#/media/Archivo:Black_Sabbath_-_Technical_Ecstasy_(1976).png), (consultado el 19 de enero de 2024).

Black Sabbath traería consigo una amplia tradición de bandas que veían en Satán un imaginario morboso que tenía que ser mostrado, tal vez con horror o con admiración, pero como simple elemento estilístico dentro del imaginario rockero visto éste (el Diablo) como un sujeto rebelde, narcisista y avaro. Le debemos mucho a Black Sabbath haber creado la estética que se fue ampliando y perfeccionando a lo largo de los años, ya que para esto serían ellos los que difundirían “el profano evangelio de la demonología a través de toda la escena de la música pop”.²¹⁷

²¹⁵ ¿Qué es esto que se levanta delante de mí? Una figura negra que me señala con el dedo... Enorme figura negra con ojos de fuego... allí está sentado Satanás, sonriendo... ¡Oh no, no, por favor, Dios ayúdame!

²¹⁶ Sam Dunn, *Metal: A Headbanger's Journey*, 2005.

²¹⁷ George Case, op, cit.,

Es curioso notar que, de igual modo que en Estados Unidos con Coven y en Inglaterra con Black Sabbath, en México una banda de rock psicodélico con toques progresivos y hard rock, que bien podríamos nombrar como “proto-heavy metal”, El Ritual, también jugaron con la idea de Satán, con excepción del ocultismo, dos de sus letras “Satanás” y “Peregrinación Satánica” provenientes de su álbum debut homónimo de 1971 hace clara referencia al maligno. Estos hippies provenientes de Tijuana, Baja California fueron de las primeras bandas en incluir maquillaje mucho antes que Kiss o Alice Cooper y de dar conciertos teatrales, –aunque debo aclarar que me recordó mucho a lo ya hecho a la par en Inglaterra con Peter Gabriel, vocalista de Genesis.

Muchas bandas más vendrían y tendrían una o dos referencias al Diablo, pero ninguna era realmente satánica. En 1973, por ejemplo, nacerían los Beatles del hard rock, Kiss, que sería de las primeras bandas en emplear como símbolo de su personalidad maquillaje en la cara, algo así como el *corpse paint* que sería usado en los 80’s con bandas como Mercyful Fate o Celtic Frost y posteriormente en los 90’s por las bandas de black metal, pero a diferencia de las agrupaciones citadas, este maquillaje era mucho más



(Imagen 73) Gene Simmons de Kiss empezaría a popularizar esa imagen siniestra con el primitivo *corpse paint*.

Mutilador Fanzine, “Gene Simmons”, en Facebook, <https://www.facebook.com/mutiladorfanzine/photos/a.733944106665160/3004609489598599/>. (consultado el 19 de enero de 2024).

al estilo del glam de David Bowie que al maquillaje empleado por King Diamond de Mercyful Fate. Aquí una de las referencias hacia algo malvado era el sobrenombre y

maquillaje del bajista Gene Simmons el cual es una referencia a un demonio estilo kabuki, con nombre *The Demon* (Imagen 73).



(Imagen 74) Portada de *Highway the Hell*.

Jim Houghton, "Highway the Hell", en *Discogs*, <https://www.discogs.com/es/release/380980-ACDC-Highway-To-Hell>, (consultado el 19 de enero de 2024).

Por su parte, los australianos AC/DC publicarían su sexto álbum en 1979 de nombre, *Highway the Hell* (Imagen 74). Donde la palabra *hell* (infierno en español) tiene un gran resalte. Éste "lugar oculto" que desde la tradición cristiana medieval se ha encontrado debajo de la tierra²¹⁸, refleja para AC/DC a través de su canción, "Highway the Hell", la diversión

desinhibida donde todo amante del rock y del metal puede enfiestarse sin ningún problema: "Going down, party time. My friends are going to be there too. I'm on the highway to hell. Highway to hell... hey Satan, payed my dues playing in a rocking band"²¹⁹. Ya en la portada del disco se puede apreciar a un joven Angus Young con unos cuernos y una cola de Diablo dentro del imaginario judeocristiano.

El Diablo para los metaleros y rockeros de los 70's representaba; en un principio, una criatura oculta, una bestia, un ser maléfico y a la vez lleno de sabiduría, moviendo una fe alternativa al cristianismo; en segundo momento, fue símbolo de rebeldía, de fiesta y diversión, ¿Pero en realidad que quería significar la imagen de Satanás en toda esta música? tal vez al principio sólo fue mercadotecnia, un símbolo para hacerse llamar la

²¹⁸ Georges Minois, *Historia del Infierno. De la antigüedad hasta nuestros días*, México, Taurus, 2004, p. 23.

²¹⁹ Voy bajando, hora de la fiesta. Mis amigos también estarán allí. Estoy en la autopista del infierno. Autopista del infierno... hey Satán, pague mis deudas, tocando en una banda de rock.

atención y un objeto de morbo, pero después, con la aparición del *Metal Extremo*, Satán realmente adquirió un sentido de culto que sobrepasó las intenciones de esta música que fueron de molestar a la de adorar.

3.3. *The Number of The Beats. Las ilustraciones del maligno en el Metal.*

Después de ser desterrado del paraíso, Lucifer cayó en un lugar de sombras al cual hizo su hogar. El infierno, como después sería designado, es el lugar, según la tradición cristiana, donde todo aquel pecador debe perecer por el resto de la eternidad. El imaginario medieval vio en esta criatura, ya no sólo un pobre tipejo, sino, a un ser repugnante. Descartes llamo a esta criatura “el maligno” la cual era capaz de hacer que cualquier hombre perdiera la razón. Dadas estas interpretaciones de lo que era el Diablo, para el hombre medieval dejaba de ser un ángel para pasar a ser una bestia:

El diablo dejaba de ser un hombre desgraciado o pervertido para convertirse en la bestia inmunda agazapada en las entrañas del pecador y, al mismo tiempo, en el terrible soberano infernal que reinaba sobre un inmenso ejército de esbirros²²⁰.

Las representaciones de un dios cornudo datan del paleolítico como una de las primeras representaciones de algún ser divino. En la Edad Media, todo aquel dios que no fuera el cristiano era visto como el mal. Era el enemigo de la nueva religión, el príncipe del mal, o, mejor dicho, el Diablo²²¹.

Al principio fue representado como un enorme dragón y junto a él un ejército de decaídos ángeles sin aureola²²². Hasta el siglo XI fue representado con apariencia humana. Posteriormente en Occidente, a partir del año 1000, se le empezó a dar una forma más grotesca y sobrenatural a su imagen, creando con ello un híbrido entre humano y animal²²³. Con esto, la representación del Diablo sirvió para poder instaurar el miedo en la sociedad Occidental, así como, ganar más fieles a la Iglesia y a Dios. De aquí se empezó

²²⁰ Robert Muchembled, op, cit, p. 47.

²²¹ Margaret A. Murray, op, cit, p. 19.

²²² Edison Veiga, “Cómo el cristianismo moldeó la figura de Satanás para combatir a otras religiones”, BBC.com, 19 de agosto de 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45216224>, (consultado el 07 de septiembre de 2018).

²²³ Ibidem.

a crear un mito popular en torno al imaginario del Diablo y su iconografía empezó a representarse en una amplia exposición del pensamiento europeo.

La iconografía del Diablo entre el imaginario metalero empezó a cobrar popularidad durante la década de 1980, con portadas como la de Iron Maiden y su ya afamado *The Number Of The Beast* de 1982 (Imagen 75). Tanto la quinta canción homónima, como la portada del disco hacen referencia a la bestia que domina el infierno; la canción menciona el número de la bestia con el



(Imagen 75) Portada de *The Number Of The Beast*.

Derek Riggs, "The Number of the Beast", en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Iron_Maiden/The_Number_of_the_Beast/75, (consultado el 19 de enero de 2024).

cual se denomina a Satán o al anticristo que es 666; al inicio de la canción se pueden escuchar unos pasajes del libro de Apocalipsis de San Juan: "Woe to you, oh Earth and Sea for the Devil sends the beast with wrath because he knows the time is short... Let him who hath understanding reckon the number of the beast for it is a human number. Its number is six hundred and sixty six"²²⁴. La canción plantea el terror ante los rituales satánicos y la llegada del anticristo. La portada del álbum hace está clara referencia a la adopción del Diablo como símbolo de la "mitología metalera", como ente contracultural y antítesis cristiana mostrando a la mascota de Iron Maiden, *Eddie the Head*, manipulando

²²⁴ "¡Ay de ti, oh Tierra y Mar! Porque el diablo envía a la bestia con ira porque sabe que el tiempo es corto... Que el que tiene entendimiento reconozca el número de la bestia porque es un número humano Su número es seiscientos sesenta y seis".

en forma de titiritero al Diablo antropomorfo que a lo largo del mito judeocristiano tomó diversos elementos de otras deidades como lo son el color rojo del dios egipcio Set, el tridente del dios griego Poseidón o del dios romano Neptuno, la cola de dragón, los cuernos del dios griego Pan o el dios romano Fauno o del dios celta Cernuno, la barba y el bigote del dios egipcio Bes.

La dialéctica entre el imaginario metalero (Eddie) y el imaginario religioso (Diablo) cobra un sentido más amplio aquí, dado que el juego que se muestra en la portada (de manipular uno al otro) da a entender la importancia que uno tiene para el otro. Durante la ola de la *NWOBHM*²²⁵, el imaginario metalero se fue ampliando, dando como resultado diversas manifestaciones que van desde el mundo de la fantasía medieval o la historia, hasta las representaciones de virilidad, masculinidad y machismo.

Pero volvamos con la imagen imponente del Diablo... éste, al ser ya una criatura adoptada por la cristiandad durante el medievo toma cierto dominio ante los humanos. A partir del siglo XIV, el Diablo toma un gran poderío y se confirma “una monstruosidad cada vez más afirmada y con la evocación alucinante de un infierno multitudinario donde el diablo ocupa el centro, como un rey bajo su trono”²²⁶. Jesús de Nazaret y San Pablo denominaban a Satán “el dios de este mundo”; teólogos posteriores darían otro sentido a la palabra “mundo” afirmando que Jesús de Nazaret y San Pablo se refirieron a que Satán era el dios del reino de las tinieblas, del reino del mal, del infierno; único lugar al cual podía aspirar a ser dios²²⁷. Durante este periodo, el Diablo fue visto como un soberano.

Pero como se ha ido mencionando, el imaginario judeocristiano vio en las deidades ajenas el mal, primero con la influencia de los babilónicos y posteriormente con la de diversas sectas nórdicas o celtas, de ahí que se empezaron a crear diversas manifestaciones de un dios malvado, mitad humano y mitad bestia. En este contexto, el macho cabrío, se remonta al siglo XII desde las primeras visiones de los monjes y por las brujas en el aquelarre. Una de las primeras “visiones” del demonio es la siguiente:

[...] el narrador presenta una suerte de hombre-diablo, deforme, contrahecho, malvado, agresivo, que entonces seguramente se podía encontrar (y todavía hoy) en las calles de nuestras ciudades. La insistencia sobre los rasgos físicos, como la baja estatura, el mentón, el cráneo en punta y la joroba expresa claramente una idea de anormalidad, pero sobre el

²²⁵ New Wave of British Heavy Metal.

²²⁶ Robert Muchembled, op, cit, p. 35.

²²⁷ Jean Delumeau, *El miedo en Occidente. (Siglos XIV – XVIII) Una ciudad sitiada*, España, Taurus, 2012 p. 391.

registro de lo humano sin evocar directamente lo sobrenatural... Algunos rasgos sugieren la animalidad, de un modo puramente metafórico: la barba de macho cabrío, las orejas velludas, los dientes puntiagudos. Este demonio no tiene ni rabo ni pies hendidos, y no se destaca por un olor pestilente, ojos enormemente brillantes (sólo son negros) ni capacidades propiamente sobrehumanas²²⁸.

Probablemente el imaginario de esta forma de demonio se remonte a la asociación que se tenía con Pan o con Thor, que eran dioses de los denominados paganos; sobre todo en esencia con Pan, ya que de éste toma los rasgos iconográficos como los cuernos, el vellón de macho cabrío que cubre su cuerpo, el poderoso falo y su gran nariz²²⁹. Esa confusión que tuvo el cristianismo se debe a las distintas evangelizaciones que realizó a lo largo de toda Europa, principalmente en Escandinavia, y del cual se vio en esas representaciones de los dioses de la fertilidad como es el caso de Pan, a un ser que representaba un peligro para la nueva fe que se estaba, cada vez más, apoderando de todo Occidente, ¿Qué no pasó lo mismo en América, que los evangelizadores vieron en los dioses prehispánicos a demonios que pretendían robar almas al pueblo de Cristo? La antropóloga Margaret A. Murray, sentencia esta confusión como un malentendido que llevó a la aniquilación de diversas representaciones religiosas, al ver que “[la] consecuencia es que hoy se cree que el pueblo pagano rindió culto al príncipe del mal, aunque en realidad practicaba el culto a una deidad no cristiana”²³⁰. El Diablo no es más que una invención de cualquier dios o principio no cristiano.

Con todas estas representaciones que se tenían de una deidad no cristiana y por ende “malvada”, surge otra creatura que representaría la dualidad humana-animal. El macho cabrío, la “Cabra Sabática” o Baphomet sería una deidad que representaría la naturaleza humana. En un principio, cuenta la leyenda, su nombre surge de una corrupción del francés del nombre del profeta Mahoma, y que trajo consigo la desaprobación de Felipe IV, al denunciar a los Caballeros Templarios de haber adorado a Baphomet durante su estadía en tierras islámicas.

Para el siglo XIX, el ocultista Eliphas Lévi ilustra la imagen de Baphomet (Imagen 76) inspirándose en la *Cabra de Mendes*, en el libro *Dogma y Ritual de la Alta Magia*, escrito en dos volúmenes entre 1854 – 1856. En la imagen se aprecia un falo estilizado que es el *Caduceo de Hermes*, el cual está representado por dos serpientes que forman un 8 (el

²²⁸ Robert Muchembled, op, cit, p. 24.

²²⁹ Ibidem, p.p. 27-28.

²³⁰ Margaret A. Murray, op, cit, p. 38.

símbolo del infinito) y que representa la lucha eterna entre fuerzas equivalentes. La dualidad es la representación de Baphomet y del cual muchos elementos representan eso:

El día y la noche, el arriba y el abajo. En sus brazos lleva inscriptas las palabras “solve” y “coagula”. “Solve et coagula” es un mantra medieval que refiere a uno de los procesos alquímicos básicos. “Solve significa disolver, desunir o separar, mientras que “coagula” es lo opuesto: unir, mezclar, asociar, significa que nada puede ser creado si primero no hacemos espacio destruyendo lo viejo”.²³¹



(Imagen 76) Ilustración de Baphomet del ocultista Eliphas Lévi.

Eliphas Lévi, “Baphomet”, en *Wikipedia*, <https://es.wikipedia.org/wiki/Baphomet#/media/Archivo:Baphomet.png>, (consultado el 19 de enero de 2024).

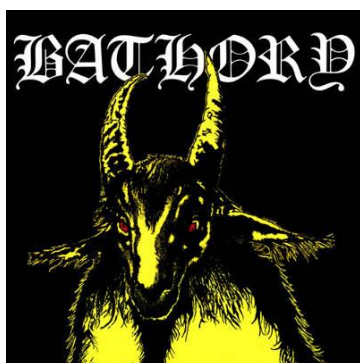
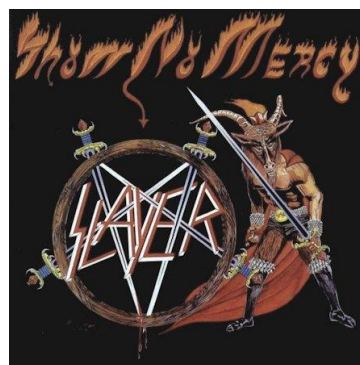
Las primeras bandas de *Metal Extremo* en Europa se vieron influenciadas por la imagen del macho cabrío por diversos elementos que van desde las fórmulas ocultistas vistas por Lévi hasta las manifestaciones de virilidad que representaba Baphomet, de este modo, y

²³¹ Iglesia de Satán, “¿Quién es Baphomet?”, Iglesia de Satán, <https://iglesiadesatan.com/quien-es-baphomet/3932/>, 23 de febrero de 2016, (consultado el 07 de septiembre de 2018).

asociándolo con la grandeza que ya tenía Satanás como gobernante del infierno, un imaginario “más” perverso se fue cimentando dentro del *Heavy Metal*.

Dentro de las primeras representaciones iconográficas que se asociaban a Baphomet, encontramos la portada del primer EP de los ingleses Angel Witch titulado *Sweet Danger* (Imagen 77), publicado en 1980, que muestran la ya famosa ilustración lévitiana de la Cabra Sabática. Le siguieron portadas tan icónicas como inmortales de los también ingleses Venom con *Welcome to Hell* (Imagen 78) en 1981 y posteriormente *Black Metal* de 1982, y los estadounidenses Slayer con *Show no Mercy* (Imagen 79) en 1983.

Otra portada clave para comprender el imaginario fue la del sueco Quorthon con Bathory en el álbum homónimo *Bathory* en 1984, donde tomó la ilustración de Joseph A. Smith para el libro *Witches* de Erika Jong publicado en 1981, optando por una representación diferente a la ya popularizada por la *Iglesia de Satán* y por Venom, pero siguiendo la misma temática *baphometiana*²³² (Imagen 80).



(Imágenes de la 77 a 80) Las representaciones de Baphomet se empezaron a hacer muy recurrente en las portadas de los álbumes de metal para inicios de la década de 1980.

Eliphas Lévi, “Sweet Danger”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Angel_Witch/Sweet_Danger/10693.

Cronos, “Welcome to Hell”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Venom/Welcome_to_Hell/860.

Lawrence R. Reed, “Show No Mercy”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Slayer/Show_No_Mercy/207.

Jos A. Smith, “Bathory”, en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/albums/Bathory/Bathory/754>.

²³² José Luis Cano Barrón, op, cit., p. 24.

Así comenzaba una amplia tradición de representaciones “satánicas” dentro del imaginario metalero. En esta comunidad de sentido, la “fe” posmoderna del metalero no se refleja en Satán como símbolo o criatura mitológica, sino como ente individualista. De aquí una desaprobación a los valores adultos. Aquí Satán toma la batuta de ser el liberador del pueblo metalero contra la ofensiva de las buenas costumbres de Occidente dentro de un mundo que se veía inmerso en el conservadurismo. Con el auge de la libertad y la emancipación, los jóvenes metaleros durante la década de los años ochenta, -a diferencia de los de los setentas que vieron en él un ser fantástico y *desmadroso*-, encontraron en el maligno a un ser “politizado” (recordemos el auge del thrash metal durante este periodo) que luchaba contra la ideología que venía impartiendo la Iglesia durante la unificación de la sociedad neoliberal.

Satán ha cargado sobre sus hombros el emblema de la resistencia, de la guerrilla que luchó contra la opresión de Dios. Ya Mijail Bakunin de forma romántica escribía:

Pero he aquí que llega Satanás, el eterno rebelde, el primer librepensador y el emancipador de los mundos. Avergüenza al hombre de su ignorancia y de su obediencia animal; los emancipa e imprime sobre su frente el sello de la libertad y de la humanidad impulsándolos a desobedecer y a comer del fruto de la ciencia.²³³

Satán representando la desobediencia se convierte en el emblema contracultural que buscaba el *Heavy Metal* desde sus inicios con Black Sabbath, pero ahora se llena de gran euforia juvenil y ganas de destrozarse el mundo dentro de la sociedad que buscaba una conducta correcta. Es evidente que la religión judeocristiana tiene un enorme peso dentro del mundo metalero. Si no existiera la religión dudo mucho que existiera esta música que siempre ha visto en Satán una alternativa a Dios. Uno existe gracias al otro. Algunas bandas simplemente lo usaron para poder molestar a la religión y a su hipócrita moral conservadora como es el caso de Slayer, -y eso que el vocalista y bajista Tom Araya es católico-, “me encanta atacar a la religión porque me parece el mayor lavado de cerebro que es totalmente aceptado en América, y probablemente en todo el mundo. Yo creo que es una mierda”²³⁴, palabras del guitarrista Kerry King. Sea una crítica o no a la religión, Satanás sigue siendo parte del imaginario religioso del mundo Occidental.

Como hemos mencionado, Satán ocupó el lugar de soberano, y el lugar donde reinaba también causó gran impacto entre el imaginario europeo. En cuanto al *Heavy Metal* el

²³³ Mijaíl Bakunin, *Dios y el Estado*, España, Diario Público, 2009, p. p. 10 – 11.

²³⁴ Sam Dunn, op, cit.

infierno fue mostrado como un lugar cavernoso, con llamas, entre ángeles caídos y demonios, siendo una dialéctica entre el pecado y la redención. En un principio tenemos la portada de 1976, *Sad Wings of Destiny*, de los grandes Judas Priest, donde podemos apreciar a Lucifer, el ángel caído, en un lugar repleto de llamas. Otra de las primeras representaciones es sin duda la de Angel Witch con su primer LP *Angel Witch*, del ilustrador inglés John Martin, cuya obra *The fallen angels entering pandemonium*, sirvió como portada del álbum, a la vez que fue creada para *El paraíso perdido* de John Milton (lo mismo pasó con algunas portadas en los 90's de las bandas de black metal, como Emperor, que tomaron algunas imágenes de *El paraíso perdido*, pero esta vez ilustradas por Gustave Doré). Las siguientes representaciones del infierno con Slayer en los álbumes *Hell Awaits* de 1985 y *Reign in Blood* de 1986, Kreator con el álbum *Pleasure to Kill* de 1986, Mercyful Fate con *Don't Break the Oath* de 1984, Celtic Frost con *To Mega Therion* de 1985 (Imagen 81), entre otros. Estas portadas ya muestran ese infierno totalitario lleno de terror y sufrimiento, gobernado por Satán, que desde el siglo XIV el Demonio ya se hacía presente en su forma “maléfica”, presentado con una gran estatura característica del Diablo, aún más imponente que Cristo²³⁵, esto se puede notar en el álbum de Celtic Frost previamente citado, donde un inmenso Satanás jala de los brazos a un Cristo golpeado colocándolo en posición de crucifixión (esta pintura de nombre *Satan I* fue creada en 1977, por ni más ni menos que H. R. Giger, el responsable de dar vida al monstruo *Alien*). La imagen que tenemos del infierno es un rasgo teológico que el cristianismo tardó en adoptar y que al menos antes del siglo III no se hacía presente en el Antiguo Testamento, tal vez, el acercamiento con otras creencias religiosas le hicieron crear uno. El historiador francés Georges Minois explica que:

Existen dos pasajes de Isaías que remontan a la idea de un infierno, así como la influencia del infierno griego. [...] el infierno quedara “construido” en el Nuevo Testamento con el libro de Apocalipsis de San Juan, redactado hacia el año 95 de la era cristiana. El infierno será el lugar donde los malos serán castigados por los pecados cometidos en la tierra “con fuego y azufre delante de los santos ángeles, y del Cordero; y el humo de su tormento sube por los siglos de los siglos. Y no tiene reposo de día ni de noche los que adoran a la bestia y a su imagen” (14, 10-11). San Agustín moldearía el libro de Apocalipsis con su teología para, poder dar un infierno eterno y aún más espantoso donde todos los paganos, las víctimas del pecado original, los niños muertos sin bautizo, los cristianos que inciten

²³⁵ Robert Muchembled, op, cit, p. 35.

a pecar arderán en el fuego eterno quemando sus cuerpos y sus almas a partir del juicio final²³⁶.



(Imagen 81) Portada de *To Mega Therion*.

H.R. Giger, “To Mega Therion”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Celtic_Frost/To_Mega_Therion/1524, (consultado el 22 de enero de 2024).

Es curioso notar, a lo largo de los años que llevo escuchando metal, como es que todo el imaginario de la cultura judeocristiana está plasmado dentro de la música. Es pertinente recordar que es una música nacida en el Occidente de la “era” posmoderna. El infierno, Satanás y la blasfemia son esenciales dentro de toda la mitología metalera. La religión, más que una doctrina moral, yo la veo como una especie de historiografía que nos quiere explicar el mundo a través de la fantasía y maravillarnos de nuestra capacidad de inventar e imaginar sucesos y devenires. Nos hemos maravillado de tanto a lo largo de nuestra historia que cada vez que veo una portada de algún álbum de metal creo que ya tiene en su contexto algo que explicarnos, que la ideología metalera es prácticamente una religión, un dogma.

²³⁶ Georges Minois, op, cit, p.p. 55-76.

3.4. Parental Advisory. Satanic Content.

Juzgar el contenido del *Heavy Metal* es complicado en un mundo lleno de hipocresía moral, y más en estos tiempos donde vivimos en la *dictadura de lo políticamente correcto*; bueno... todo su contenido es extenso; como hay bandas en donde el Diablo es el centro de su discurso también hay bandas donde Dios es el protagonista de la música, vaya cosa. Las amplias referencias violentas, sexuales (a veces hasta misóginas, –ahí está el caso de uno de los subgéneros más extremos del *Metal* como lo es el porngrind, también conocido como pornogore) y políticas son el pan de cada día de esta música. Ya se ha tratado de mostrar el origen y la aparición de los símbolos más representativos dentro de las bandas que se han expresado con el satanismo, ahora, el uso de esos símbolos y demás artefactos sería alarmante para las “buenas costumbres”. Obvio, como toda contracultura, el *Metal* se vio por fuerza a entrar en el mercado de consumo inmediatamente. Esta música que no sólo vende discos, sino también playeras, revistas, boletos a conciertos, tasas, pulseras y demás parafernalia llamó la atención de los adultos inmediatamente y a escuchar lo que sus hijos cantaban en ese momento.

En 1984 una lista dio a conocer las 15 canciones más obscenas en Estados Unidos; entre la lista figuraban bandas como Judas Priest, Mötley Crüe o Twisted Sister; las canciones que se señalaron contenían letras sobre sexo, rebeldía o satanismos y fueron tachadas por atacar a los buenos “valores” de los adolescentes e incitarles a cometer algún acto impropio. Dee Snider de Twisted Sister sería llevado a juicio por los asuntos de las letras, –caso que ganaría. Led Zeppelin también serían acusados de haber transmitido mensajes subliminales con contenido diabólico en la canción “Starway to Heaven”, hecho que no se demostró. Por su parte, la banda inglesa Judas Priest, fue llevada a juicio por incitación al suicidio; el caso fue de dos adolescentes que después de ingerir drogas y alcohol se dispararon en la cabeza escuchando la canción “Better by you, better than me” de 1978, el 23 de diciembre de 1985. Los padres alegaron que la canción incluía el mensaje “¡Hazlo!”. En 1990, Judas Priest había ganado el juicio por el precio de medio millón de dólares.²³⁷

²³⁷ Robert Muchembled, op, cit, p. 310.

En fin, todos estos actos habían llegado a convertirse en “un problema porque glorifican, dan glamour, y envasan la maldad”²³⁸. En 1985, Tipper Gore, esposa del vicepresidente estadounidense Al Gore, encabeza una carga de padres para censurar el heavy metal, dando como resultado, las ahora familiares etiquetas de advertencia con la leyenda: “*Parental Advisory. Explicit Content*”²³⁹²⁴⁰ (Imagen 82).

El músico estadounidense Alice Cooper dice lo siguiente:

El satanismo que ves no es verdadero satanismo, sino una especie de, es una especie de caricatura del satanismo... Si buscas satanismo, no sería en el rock and roll. Un grupo de chicos que tocan guitarras ruidosas y hacen así (mano cornuda, *Malocchio o Maloik*)... eso es Halloween²⁴¹.



(Imagen 82) Las etiquetas *Parental Advisory. Explicit Content* sirvieron para popularizar la música “prohibida” entre las juventudes.

RIAA, “The current Parental Advisory warning label, introduced in 1990”, en *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Parental_Advisory#/media/File:Parental_Advisory_Label.svg, (consultado el 22 de enero de 2024).

El satanismo empleado por estas bandas era para poder enfadar a la gente y a la sociedad en general, en este sentido, no era un satanismo real, era sólo una especie de *shock* hacia

²³⁸ Sam Dunn, op, cit.

²³⁹ Ibidem.

²⁴⁰ Aviso a los padres. Contenido explícito.

²⁴¹ Sam Dunn, op, cit.

la gente y una manera de llamar la atención. Este satanismo *posser*²⁴² (por llamarlo de alguna manera) figuró como el principal responsable del cliché metalero sobre la “maldad” (que mejor dicho era puro *desmadre*), de ahí que a Satán se le vio como un ser rebelde-anárquico que buscaba cabida entre los jóvenes que fusionaron dos caminos diferentes, por un lado, el hippismo ocultista que bien pudo tener Black Sabbath, por el otro, el hastío por el mundo que busco la reivindicación en el punk. Estos jóvenes metaleros que son la síntesis entre el hippismo y el punk buscaron la inserción en un mundo que los había olvidado como lo es la sociedad adulta conservadora y la Iglesia. De este modo Satán figura como un símbolo de adopción de identidad que representa la frustración, por ende, hablar de lo prohibido se convirtió en base fundamental para atacar los valores de domesticación. El metalero buscó la emancipación, aunque sea de modo efímero, en Satán, así se incluyó en una lógica de la libertad de expresión. De aquí que el Diablo dejó de ser mitológico para ser filosófico. Dentro de la *post-religión*, el individualismo es la representación de las creencias fallidas, así, Satán formó parte de la idea individualista de cada uno de los metaleros formando colectividades que formarían la *post-religión metalera*.

Los mensajes que el *Heavy Metal* transmite suelen ser de carácter negativo. De aquí que suelen ser rechazados por la sociedad adulta doble moralista que buscaba apaciguar a las juventudes. Fue un atentado contra la libertad de expresión que no sólo sucedió en el *Heavy Metal* y que no fue exclusivo de Estados Unidos. En México, el rock estuvo vetado una década; el oscurantismo que nos azotó en 1971 con la descalificación de las “juventudes” de Avándaro, arraigada desde el 68, fue el factor clave para que el rock fuera visto como una “enajenación” y un “libertinaje” dentro de un Estado totalitario.

El *Heavy Metal* pudo superar esos prejuicios y logró expandirse a lo largo del globo. Como se ha mencionado con anterioridad, el supuesto satanismo que mostraban las bandas anteriores a la década de 1990 no era “real”, ¿Había algunas que si lo fueran?

3.5. El Diablo interior. Satán escandinavo.

A partir de 1986, el *Heavy Metal*, –con todo y su censura-, se habría de convertir en la música más popular. El rock alcanzaba niveles míticos con esto. Todo ello, gracias a la

²⁴² *Posser* se considera a lo falso y a lo imitativo dentro del *Metal*, lo que sería algo que carece de autenticidad en la *cultura metalera*.

cadena de televisión MTV. Sin embargo, algunas bandas aún permanecían escondidas en los pequeños clubes o bares. La escena *underground* estaba por aparecer, en parte por la censura y por la falta de medios de difusión de los que carecían las bandas. Pero con toda esta problemática, hubo bandas que pudieron llevar su música fuera de su país gracias al *tape trainig* para que fueran conocidas por algún metalero de alguna otra parte del planeta.

La globalización del *Heavy Metal* permitió crear distintos subgéneros dentro del mismo. El folclor estaba incluido en él. Se esparcía por distintos lugares del mundo, desde América hasta Asia. En Europa alcanzaría un auge realmente sorprendente²⁴³, penetrando en los adolescentes de finales de los 80's y principios de los 90's, sobre todo en Escandinavia.

Noruega es considerada la cuna del black metal, lugar donde un manifiesto satánico empezó a promulgarse como una religión nihilista. Ideológicamente adoptaría a Satanás como su “salvador”²⁴⁴, sobre todo por la similitud que hay entre éste y los dioses paganos escandinavos, de aquí que su “simpatía” por el diablo fuera un acercamiento *post-religioso* dado que dentro del discurso de estas bandas gira la idea del paganismo como forma de culto. El diablo de verdad triunfaba en el rock.

Siendo una música fría, escalofriante con temática misántropa y satánica; la “fe” empleada por estos músicos recae en Satanás, pero no es la típica y falsa imagen que se tenía con el *Metal* de los 80's, ellos verdaderamente adoptarían el satanismo pagano como fuente de inspiración para su música.

Dentro del ya famoso *Inner Circle*,²⁴⁵ la quema de iglesias de las localidades noruegas de Bergen (Imagen 83), Stavanger y Oslo, por parte del músico noruego Varg Vikernes de Burzum tuvieron una connotación siniestra sin ser específicamente actos satánicos. Un

²⁴³ Esto debido a la falta de oportunidades que pudieran haber desarrollado una escena global al mismo tiempo que se formó en Latinoamérica, por tomar un ejemplo.

²⁴⁴ Es pertinente señalar que el black metal no gira en torno a Satán, pero si es una de las principales influencias en las letras dentro de muchas bandas.

²⁴⁵ Grupo el cual estaba formado por bandas noruegas como Mayhem, Burzum, Emperor, Darkthrone, Immortal y Enslaved, así como algunos de sus seguidores. Proponían la erradicación del cristianismo en Noruega. Esto además traería distintos sucesos violentos, por ejemplo, el suicidio del vocalista de Mayhem, Per Yngve Ohlin (aka Dead) a los 22 años, el cual el guitarrista Øystein Aarseth (aka Euronymous) tomaría una foto y la usara para un disco en vivo de la banda llamado *Dawn of the Black Hearts* publicado en 1995 y recuperado de un concierto dado el 28 de Febrero 1990 en Sarpsborg, Noruega, y el asesinato de Euronymous por parte de Varg Vikernes.

testimonio del sacerdote Rolf Rasmussen (ministro de la iglesia Åsane de Bergen, Noruega), dice al documental *Metal: A Headbanger's Journey* lo siguiente:

Llevaba aquí tres meses y medio, cuando de pronto, en víspera de Navidad, recibí una llamada de uno de mis colegas, quien me dijo: ¡la iglesia está en llamas! Y comencé a temblar ahí, en mi cama. Y me vestí para ir a la escena. Y al llegar a la iglesia, todo estaba en llamas, los bomberos trataban de hacer lo posible por contener el daño. Y nosotros, el personal, estábamos ahí, viendo las llamas y el olor estaba en todas partes, agrio y penetrante. Y el fuego... la torre seguía en pie cuando llegamos, pero después de un rato, una media hora, se desplomó, pesadamente, al suelo. Fue una gran pérdida, no sólo para nosotros personalmente, sino realmente para toda la comunidad. Esta iglesia llevaba en pie alrededor de 200 años. Y vi tantas caras tristes, que no fue, para nada, una feliz Navidad²⁴⁶.



(Imagen 83) La portada del EP *Aske* de Burzum muestra una fotografía de la iglesia Fantoft, de la localidad de Bergen en Noruega, misma que fue quemada por Varg Vikernes.

Are Mundal, "Aske", en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/albums/Burzum/Aske/377>. (consultado el 22 de enero de 2024).

Vikernes proponía con esto una *crucada* pagana en contra de la cristiandad, que sirvió, paradójicamente, como movimiento decolonial dentro del black metal. El paganismo

²⁴⁶ Sam Dunn, op, cit.

adquiere así una dimensión política. Satán y los dioses paganos se configuran como concepto-deidad *post-religioso* que enmarca la misantropía, el odio y el nihilismo como sucesos místicos. En la década de 1660 - 1670, se presenta la idea de que el Diablo no es más que un símbolo del mal presente en el ser humano²⁴⁷. La contracultura del black metal se empieza a formar como una “crítica” a los valores de la modernidad. Con cierto aire romántico, el black metal embellece la frialdad y la crudeza y los coloca como aspectos clave de su identidad. Las influencias filosóficas serían recurrentes sobre todo de filósofos como Friedrich Nietzsche que pensaban que la modernidad era la causa de la pérdida de la misma fe. Así, el colapso del sujeto posmoderno aterriza en la individualidad y en la búsqueda de la “fe” alternativa:

El avance de la razón occidental moderna a partir del hilo conductor de la subjetividad fue encontrando caminos de autonomía y emancipación del sujeto, tanto individual como colectivo, primero en la secularización del conocimiento, luego de la moral, más tarde de la política para concluir con la emancipación de la ética y de la religión misma de toda exterioridad trascendente. Cinco fases del desarrollo avasallador de la autonomía frente a la heteronomía teocéntrica, misma que fue juzgada inoperante y contraria a la condición humana emancipada. La sospecha de proyección narcisista del sujeto en una supuesta trascendencia religiosa no tardó en neutralizar la fuerza de la religión como institución de totalidad, con su cuerpo doctrinal y su código moral irrefutable, y su pretensión de absoluto a partir de cierta idea de revelación²⁴⁸.

Desde el auge del racionalismo con Descartes, la maldad cobraba un sentido de interioridad, con esto una nueva “idea” del Diablo surgía. Ahora se le asociaba con el espíritu, con la historia, con la naturaleza biológica, con el inconsciente y con el lenguaje²⁴⁹. Era asociado hacia el error de un proceso inconsciente, que demostraba la misma naturaleza humana. A partir del siglo XIX, con el poeta francés Charles Baudelaire, se veía al Diablo en el interior de su ser, la maldad en el interior, en uno mismo, en la individualidad, él “consideraba la alienación y el mal como la más profunda realidad de la existencia humana”²⁵⁰. Ya Vikernes influenciado por el pensamiento de Baudelaire decía:

²⁴⁷ Robert Muchembled, op. cit, p. 186.

²⁴⁸ Carlos Mendoza Álvarez, “El colapso del sujeto posmoderno: nihilismo y mística. La ruta fenomenológica de la subjetividad expuesta”, en *Subjetividad y experiencia religiosa posmoderna*, Carlos Mendoza (coord.), México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 86.

²⁴⁹ Robert Muchembled, op. cit, p. 187.

²⁵⁰ Ibidem, p. 237.

*Cuando los humanos crearon el “mal”, el poder del mal sobre el mundo se hizo más fuerte. No hay nada extremo en mi opinión. Lo que los idiotas llaman mal, yo le llamo la verdadera razón para sobrevivir, la lucha es evolución, la paz es degeneración, solo los ciegos pueden negar eso*²⁵¹.

Varg Vikernes mediante el black metal uso el arte como salvación creando un instrumento ideológico fundamentalista que buscaba reivindicar el mal como libertad, como poder culminando en actos terroristas que trataban, dentro de la *post-religiosidad*, de eliminar el cristianismo dado que éste “ya no tiene futuro, por eso, se mira hacia las religiones orientales y ancestrales, buscando en ellas, puntos de orientación y de inspiración para la construcción de una nueva era”.²⁵²

En este sentido, en cada individuo se esconde Dios y Satán, el bien y el mal. El Diablo actúa en el hombre mediante deseos e imágenes de destrucción. El mal se esconde en cada individuo esperando ser mostrado desde las entrañas de éste. El black metal es el individuo que denota el mal y lo expone desde la oscuridad de su ser. Ya Sigmund Freud afirmaba que el Diablo representa el “desencantamiento del mundo”. Para él, el demonio representa las fuerzas reprimidas, oscuras e inconscientes²⁵³. Satán queda representado como la libertad en un mundo Occidental reprimido por la idea cristiana. Gaahl, músico noruego de black metal comenta lo siguiente:

La quema de iglesias, y todo ese tipo de cosas, es algo que apoyo 100% y que debería hacerse mucho más... Debemos eliminar todo vestigio de lo que es el cristianismo, y lo que los grupos semitas tienen que ofrecer a este mundo. El satanismo y la libertad forjan al individuo para crecer y convertirse en el super-hombre. Todo hombre que ha nacido para ser rey, se convertirá en rey. Todo hombre que ha nacido para ser esclavo, no conoce a Satán²⁵⁴.

Salva Rubio, uno de los historiadores del *Metal Extremo* más reconocidos a nivel mundial, ha explicado que existen cuatro tipos de “*satanismo cultural*” en el *Metal Extremo* identificando a Satán de la siguiente manera:

²⁵¹ Juan Sabbath, “Tras las huellas de los malditos: una interpretación sonora de la fatalidad o el arte como salvación”, en *Crónicas Estigias*, 08 de abril de 2018, <http://www.cronicasestigias.org/tras-las-huellas-de-los-malditos-una-interpretacion-sonora-de-la-fatalidad-o-el-arte-como-salvacion/>, (consultado el 07 de septiembre de 2018).

²⁵² Daniel García Chavarrin, “¿Retorno o metamorfosis de lo sagrado? Una lectura de la posmodernidad religiosa”, en *Subjetividad y experiencia religiosa posmoderna*, Carlos Mendoza (coord.), México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 132.

²⁵³ Robert Muchembled, op, cit, p. 243.

²⁵⁴ Sam Dunn, op, cit.

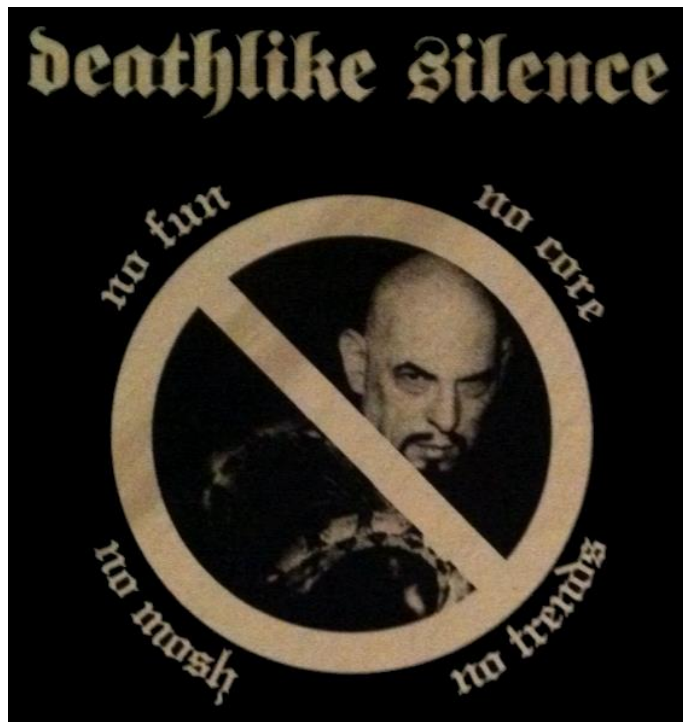
-El “Satanás Bíblico”, rey de los infiernos, bestia del Apocalipsis y destructor de la Tierra, representado como un monstruo de terrible poder con atributos animales y aparentemente carente de inteligencia.

-El “Satanás Mefistofélico”, enemigo de dios y de los hombres, que puede ser evocado mágicamente para pactar con humanos, un trato que por lo general aporta poderes en la Tierra a cambio de una pérdida del alma y salvación eternas.

-El “Satanás Heroico”, acuñado por John Milton y entendido mejor en su personalidad de ángel caído luciferino, y que representa la oposición romántica al sistema y la soledad del individuo incomprendido y la comunicación con el hombre rebelde.

-El “Satanás Nihilista”, encarnación del antihumanismo y que vive dentro del hombre, naciendo, no de dios, sino de la oscuridad propia del alma humana y provocando su autodestrucción y exterminio, desarrollado en particular por el *black metal*²⁵⁵.

Y aunque los diferentes “satanismos culturales” de Rubio están presentes, el “satanismo nihilista” es el que popularizaría en el imaginario colectivo a la contracultura del black metal a nivel mundial. A pesar de que influencias del género como King Diamond, quien dijo durante la era de su álbum *Abigail*, tener experiencias sobrenaturales: “Yo respeto los poderes de lo desconocido y no abuso de ellos de ninguna manera. Mi punto de referencia es ‘la biblia satánica’ de Anton Scandor La Bey (sic), la cual consiste en 70% de filosofía y 30% de magia”²⁵⁶, aun arraigado a la imagen de Satán



(Imagen 84) Etiquetas del sello Deathlike Silence, que negaban el falso satanismo de LaVey.

Øystein Aarseth, “Deathlike Silence -levy-yhtiön logo sellaisena, kuin se oli Burzumin Aske-EP:n takakanteen painettu”, en *Wikipedia*, https://fi.wikipedia.org/wiki/Deathlike_Silence_Productions#/media/Tiedosto:No_fun_no_core_no_mosh_no_trends.png, (consultado el 22 de enero de 2024).

²⁵⁵ Salva Rubio, op, cit., p.p. 78 – 79.

²⁵⁶ Carlo F. Hernández, op, cit., p. 415.

Satán de LaVey, a quien detestaban profundamente, y como muestra de ello las etiquetas en los reversos de CDs del sello discográfico Deathlike Silence de Euronymous (Imagen 84), precisamente por hacer del satanismo algo pop, en vez de engendrar el odio. La romantización de la maldad humana se hizo la principal influencia en el sonido oscuro que gestaba el black metal.

En la era contemporánea se ha vuelto a hablar de un retorno a la religiosidad, y si bien, la modernidad se fundó en bases cristianas que se han ido derrumbando a lo largo del fracaso de la razón, nuevas perspectivas religiosas han surgido, así como las antiguas han retomado fuerza. El paganismo, por ejemplo, ha sido uno de los principales elementos tomados por bandas de black y folk metal. Ciertos rituales sonoros han sido la manifestación de la teatralidad religiosa, algunas llevadas al extremo como fue el caso del guitarrista y vocalista sueco de la banda Dissection, Jon Nödtveidt, quien se suicidaría el 13 de agosto de 2006 con un arma de fuego, su cuerpo fue encontrado dentro de un círculo de velas encendidas a lado de un grimorio satánico llamado *Liber Azerate*, editado por la Orden Luciferina Misantrópica (de donde Nödtveidt era miembro). Para él, el suicidio era parte de un ritual satánico:

"El satanista decide sobre su propia vida y su muerte y prefiere salir con una sonrisa en sus labios cuando ha alcanzado su punto máximo en la vida, cuando ha logrado todo, y su objetivo es trascender esto". Existencia terrenal. Pero es completamente anti-satánico acabar con la propia vida porque uno está triste o miserable. El satanista muere fuerte, no por la edad, la enfermedad o la depresión, y elige la muerte antes que el deshonor. ¡La muerte es el orgasmo de la vida! ¡Vive la vida en consecuencia, lo más intenso posible!²⁵⁷²⁵⁸

Entendiendo entonces el satanismo nihilista como destrucción ontológica en el black metal, Nödtveidt buscaba trascender al suicidarse, ya que como bien señala Salva Rubio posteriormente:

[...] el Satanás nihilista del *black metal* utiliza su propia negatividad para autoaniquilarse, arder en sus propias llamas y destruirse, hasta el punto de que en los casos más extremos, al menos de forma lírica y poética (con el llamado *black metal suicida*) se contempla le

²⁵⁷ Breth, "Jon Nödtveidt", en *Encyclopaedia Metallum*, 04 de abril de 2011, https://www.metal-archives.com/artists/Jon_N%C3%B6dtveidt/1032, (consultado el 07 de septiembre de 2018).

²⁵⁸ "The Satanist decides of his own life and death and prefers to go out with a smile on his lips when he has reached his peak in life, when he has accomplished everything, and aim to transcend this earthly existence. But it is completely un-satanic to end ones own life because one is sad or miserable. The Satanist dies strong, not by age, disease or depression, and he chooses death before dishonor! Death is the orgasm of life! So live life accordingly, as intense as possible!".

idealiza el nihilismo máximo, el suicidio, como única salida coherente a tal filosofía del no²⁵⁹.

Aquí el satanismo figuró como un acto de poder y al igual que Vikernes, Nödtveidt también vio en el black metal una salvación. Satán se configuró en esta lógica como un salvador, como un símbolo de la comunidad de sentido. Se adoptó como representación *post-religiosa* de la individualidad y se trascendió con la coherencia de algunos de sus actores.

En la posteridad varios mitos se han ido revelando a lo largo del tiempo, por ejemplo, alrededor de la quema de iglesias se ha ido entendiendo que fue un momento de euforia juvenil, desmentido por el mismo Vikernes en su ya desaparecido canal de YouTube, cerrado por su proselitismo nazi. Aunque los archivos quedaron eliminados, se ha podido rescatar gran parte de la historia oral del black metal noruego.

Sin embargo, la influencia del black metal noruego al mundo es indiscutible, siendo semillero de bandas a lo largo del globo que engendraron en su ser el satanismo nihilista como forma post-religiosa.

Es el caso de Dagon, guitarrista y vocalista de la banda Inquisition, quien entiende a Satán de la siguiente manera:

[...] es un medio, es quien transporta el mensaje; es como un papel, el papel por si mismo no tiene nada, si yo escribo algo lleva un mensaje, ahora imagina que Satán es como un papel que nunca se puede destruir; Satán es el medio que nunca se puede destruir, es la fuerza, la energía; lamentablemente, es algo que tomamos del judeo cristianismo, por la cultura en la que yo crecí; la fuerza omnipotente es Satán, es quien me inspira para crear el Black Metal como se debe hacer. Satán es como ver una montaña y querer saber qué hay del otro lado, sin el miedo a ser reprimido, ellos siempre quieren dominar, el satanismo es libertad. El satanismo puede enseñar a superarse y a creer en sí mismo. El satanismo es la mente, y eso nos aleja de ser sólo carne²⁶⁰.

Otro testimonio que podemos rescatar es el de Kerry Kush (aka Infernal), guitarrista y fundador de la banda alemana Disaster, quien comprende a Satán como un ente ontológico:

²⁵⁹ Salva Rubio, op, cit., p. 92.

²⁶⁰ Gabriel Gutiérrez, “Inquisition”, en *Cvlt*, México, 2015, p. 25.

El satanismo significa para mí una cosa: ¡Ser tu propio Dios! Satán es sólo un símbolo, un símbolo de total libertad para tu mente²⁶¹.

Quizá es difícil asegurar que existe un “satanismo metalero” más allá de la iconografía, sin embargo, es necesario entender que gran parte del movimiento del black metal engendró en su ser la idea del nihilismo como forma de interpretación y desencanto de una modernidad líquida. Lo más probable es que no hemos estudiado realmente la filosofía en el pensamiento metalero en torno a lo que representa Satán en el *Heavy Metal*. Con este breve acercamiento a la historia del pensamiento metalero en torno al Diablo trato de entrar en esa discusión. Y si algo es claro, es que la frialdad del hombre también puede engendrar arte.

El satanismo en el *Heavy Metal* puede no ser un satanismo real, sin embargo, éste fue el fruto esencial para poder crear una manifestación sonora que trascendiera el mero espectáculo hasta convertirse en un movimiento contracultural que buscaba símbolos de identidad. Satán es la individualidad que buscaba la juventud perdida entre un mar de idealismos sin rumbo. Ya el bien y el mal no están allá afuera, en lo sobrenatural. El mal no es el otro. El mal somos nosotros mismos perdiendo la cordura en el caos.

El imaginario del Diablo es una parte crucial dentro de la esencia del *Metal*, que como ya expliqué, no es la única inspiración religiosa, dado que podemos encontrar inspiración cristiana o musulmana, entre varios pensamientos religiosos más, sin embargo, el Diablo configuró gran parte de la negatividad en una forma lúdica, lo que permitió que se pudiera crear de la sonoridad parte importante en el pensamiento ideológico del *Heavy Metal*, es por eso que entendemos que la *cultura metalera* sobrepasa cualquier moda por convertirse en una forma de vida.

²⁶¹ Vissir, “Desaster”, en *Cvlt*, México, 2015, p. p. 16 – 17.

3.6. *Misa Negra*²⁶². Las influencias satánicas en el *Metal* mexicano.

Las visiones de Satán dentro de la cultura popular, como he expresado con anterioridad, sirvieron para ir fomentando un imaginario del “maligno” dentro de la esencia de la cultura occidental, tomando en cuenta que los imaginarios populares fueron una construcción en América posterior a la conquista e instaurados durante la época colonial, las visiones del satanismo en México dentro de nuestra cultura, así como la apropiación a nuestra imagen del *Heavy Metal* es particular.

Tomando en cuenta lo siguiente, daré una explicación sobre las maneras en las que se ha empleado a la imagen del Diablo y su adoración dentro de nuestro contexto.

Parte de que nuestra asimilación al Diablo haya sido algo ajeno, es porque resulta curioso entender que sobre todo bandas de black metal han adoptado la tendencia Occidental del Diablo como un elemento sustancial dentro de sus presentaciones y de su imagen, pero tomemos en cuenta que para entender lo siguiente hay que señalar que la devoción religiosa europea vino de manos de los conquistadores y evangelizadores, que impusieron con ello la imagen tanto de Dios como del Diablo.

Como bien afirma Olivia Domínguez en el prólogo del libro, *La semiosfera del diablo transcultural-transfronterizo: aesthesis-ritual-comunal-decolonial*, del antropólogo David Terrazas Tello:

El Diablo había llegado a Mesoamérica, acompañado de Dios, de la Virgen, de los Ángeles y de los Santos [...] la conquista espiritual, llevada a cabo por las órdenes religiosas de origen europeo, siendo un complemento indispensable y necesario para la conquista militar del “Nuevo Mundo”.²⁶³

Con ello, como he señalado con anterioridad, el Diablo también había sido una visión transfigurada de los dioses mexicas al ser considerados herejes. Es por eso que nuestra

²⁶² El título hace alusión a los rituales religiosos satánicos sobre todo en Latinoamérica, pero fue tomado del nombre de una canción de la banda Satan.

²⁶³ Olivia Domínguez Prieto, “Prólogo. El diablo, como la otredad más lejana y su presencia transcultural”, en *La semiosfera del diablo transcultural-transfronterizo: aesthesis-ritual-comunal-decolonial*, David Terrazas Tello (autor), México, Escuela Nacional de Antropología e Historia/Analéctica, 2022. p. 26.

visión religiosa, más allá de ser una apropiación cultural, es un hibridismo cultural entre las visiones occidentales del miedo y las manifestaciones no cristianas, de ahí que muchas veces en los shows de las bandas de black metal encontremos ciertos toques de manifestaciones chamánicas rodeadas de tendencias de la cultura mexicana con elementos de la Santa Muerte, como lo son las presentaciones de la banda Mordskog.

Esta dialéctica había dado como resultado una nueva interpretación al Diablo, dotándolo de otros atributos, como más adelante señalará Olivia Domínguez:

[...] el Diablo, adquiriría nuevos significados en el continente americano, siendo reelaborado [...] como un símbolo de trasgresión y rebeldía, por las propias comunidades, expresado así, desde sus diferentes manifestaciones culturales.²⁶⁴

En el mundo indígena se entendió precisamente como una antítesis a los pensamientos expuestos, reelaborando su imagen, al igual que la asimilación de la Virgen de Guadalupe, con elementos indígenas.

La composición de la modernidad híbrida, sirvió para tomar aquellas viejas tradiciones y mezclarlas con los elementos propios de culturas ajenas, entendiendo que el Diablo, al igual que en la tradición occidental, en América también jugó ese papel antagónico en la historia de la formación cultural mestiza.

Ya este elemento contracultural se tenía presente desde la conquista, aunque volvió a ser asimilado de nuevo hasta la época de los años sesenta con el auge de los xipitecas y las tendencias indigenistas, se tomó en cuenta la visión del Diablo como elemento de rebeldía, donde la satanización de la sociedad sirvió para adentrar a los jóvenes a las posturas *new age post-religiosas*.

Aunque bandas como El Ritual en los setenta y Luzbel en los ochenta ya tocaban temas afines al satanismo y al anticristianismo, no lo hacían desde una postura religiosa, resultó ser más un elemento estético y literario que ayudaba a formular esa influencia heavy dentro de las bandas mexicanas.

²⁶⁴ Ibidem.

Como ente contracultural el Diablo se veía como una imagen de rebeldía, no pasaba más allá del *echar desmadre*, no representaba una adoración ni un momento de fe. Inclusive en el álbum *El diablito* de 1990 de la banda Caifanes, el Diablo era una representación folclórica de la mexicanidad, del *desmadre* y de las tradiciones como el Día de Muertos.

Ya con el declive que trajo el neoliberalismo y el narcotráfico para inicios de los noventa, la banda Brujería se veía envuelta en escándalo mediático al ser asociada a un grupo narco satánico, quizá la tendencia de los medios de comunicación de desviar la atención de los principales problemas en el país hicieron de esta leyenda parte de la popularidad de la banda, lo que trajo consigo una ola de miedo a la música rock durante esos años:

Corría el mito de que eran narco satánicos y no había por qué no creerles. A penas unos años antes, en 1989, habían ocurrido una serie de asesinatos masivos en Matamoros, Tamaulipas. Un culto a manos de Adolfo de Jesús Constanzo y Sara Alderete vendía drogas, desplegaba ceremonias ocultas, secuestraba y asesinaba personas para usarlas en sacrificios humanos. Además de hallar armas y droga, la policía había encontrado los restos de 14 personas, algunos habían sido descuartizados, fueron desangrados y finalmente sacrificados durante algún rito satánico junto a residuos de velas, colillas de cigarro, restos de animales, ropa teñida con sangre, aguardiente, cuchillos y machetes.²⁶⁵

La ola creciente de narcotráfico en México había hecho de esta leyenda algo real, sobre todo para ese entonces. En 1993 el álbum *Matando Güeros* se había hecho un material muy controversial por su famosa portada del decapitado, cosa que alertó a gran parte de los padres de familia y a las mismas tiendas de discos, lo que conllevó a que la portada fuera censurada.

Esta leyenda asocia sobre todo a Brujería a un rito satánico, pero ellos tampoco usaron a la figura de Satán como una entidad religiosa. Era parte de un imaginario sensacionalista debido a su imagen donde todos salían tapados con paliacates de la cara y porque se formaron en el norte del país, en la ciudad de Tijuana, cosa que los hizo ver asociados al narcotráfico, algo que nunca fue.

²⁶⁵ Raquel Miserachi, “Esta banda de death metal hizo pensar a todo el mundo que eran un culto narco satánico”, en *Univision*, 19 de septiembre de 2016, <https://www.univision.com/musica/rock-alternativo/esta-banda-de-death-metal-hizo-pensar-a-todo-el-mundo-que-eran-un-culto-narco-satanico>, (consultado el 20 de noviembre de 2023).

Brujería también hizo uso del diablo *desmadroso*, figura irreverente de aquella entidad que hace maldades, esconde cosas o te invita al vicio, pero no era un momento de asimilación post-religiosa.

Al igual que con las juventudes occidentales, en México se vivió una crisis de identidad durante los noventa, lo que llevaría a los y las jóvenes a adentrarse a un nihilismo lo que permitió entender otros tópicos de maldad fuera de las esferas religiosas.

Esto ayuda a que muchos y muchas jóvenes, al igual que en Noruega, empezaran a hacer uso de tendencias religiosas afines al folclore o al ocultismo, retomando ritos ancestrales. Es de ese modo que un satanismo empezaba a surgir dentro de algunas bandas del naciente black metal mexicano, la influencia directa de bandas como Mayhem y Gorgoroth se hizo algo evidente, de esa manera varias bandas empezaron a usar al satanismo y el anticristianismo como propuesta negativa y espiritual en la decadencia de fin de milenio.



Bandas como Shub Niggurath de Ciudad de México, usaron el arte blasfemo para hablar de la negatividad y del Satán mitológico con su álbum *The Kinglike Celebration (Final Aeon on Earth)* de 1997 (Imagen 85), donde en la portada se aprecia unas deidades similares a Baphomet en lo que parece están sacrificando a una mujer en medio de

(Imagen 85) Portada de *The Kinglike Celebration (Final Aeon on Earth)*.

Ayú Dávalos, "The Kinglike Celebration (Final Aeon on Earth)", en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Shub_Niggurath/The_Kinglike_Celebration_%28Final_Aeon_on_Earth%29/10441. (consultado el 22 de enero de 2024).

una mesa, similar a la Última Cena. La blasfemia en este contexto se hacía como una

forma de representación anticristiana y como escribí líneas arriba, representaba esa dualidad con el “Viejo Mundo”, de encontrar a Dios y al Diablo en el mismo lugar.

Otra banda que uso como inspiración al maligno, fueron los oriundos de León, Guanajuato, de Satan, quienes también usaron las temáticas satanistas para hacer mofa del cristianismo y condenar todo aquello que consideran algo débil, en su primer álbum de 1997, *Ópera de Muertos* (Imagen 86), se deja ver la forma en la que la blasfemia ocupa un lugar lúdico para dar forma al discurso anticristiano de la banda. Por ejemplo, en el tema



(Imagen 86) Portada de *Ópera de Muertos*.

Satan, “Ópera de Muertos”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Satan/%C3%93pera_de_muertos/631280, (consultado el 22 de enero de 2024).

“Satan”, la primera estrofa habla sobre la veneración hacia Baphomet: “Angel de la rebelion angel podrido en destruccion ocupa el trono sagrado el cetro cabrio ancestral. Satan, Satan, Satan”²⁶⁶ (sic), la siguiente parte de la canción la blasfemia ocupa un lugar central, hablando sobre la relación sexual de las brujas con satanáas en los sabbaths: “Fornicacion vaginal sacrificio mortuorio pentagrama sagrado sacrificio satanico. sentado frente al altar entonan goticos cantos en ofrenda celestial al cordero del sabath. ilumunar el cielo gris y venerar al dios lebiatan”²⁶⁷ (sic), las referencias bíblicas son muy recurrentes en estos discursos para hacer esa dualidad y reformar la idea Dios-Satán, es por eso que la imagen de Leviatán, criatura marina gigante descrita en el Génesis, resulta ser una entidad referenciada por su relación con el mal. La última estrofa hace alusión a

²⁶⁶ ~Guest 31015, “Ópera de muertos”, en *Encyclopaedia Metallum*, 19 de mayo de 2005, https://www.metal-archives.com/albums/Satan/%C3%93pera_de_muertos/81319, (consultado el 20 de noviembre de 2023).

²⁶⁷ Ibidem.

las misas negras y a los sacrificios en nombre de Satán: “Sacrificio mortal inicia la ceremonia oculta en honor al dios lebiatan el cordero satan enciende el horno que aniquila desertores de aquellos que entregaron su alma a satan”²⁶⁸ (sic), siendo aquello muestra de cómo el satanismo por algunas bandas mexicanas fue usado en términos teístas para referirse a la figura religiosa y bíblica de Satán.

En la banda Satan, las canciones parecen ser similares a lo que entendemos como una oración, pero de corte satánico, algo que las bandas de black metal suelen usar, de aquí que comprendamos que el satanismo dejaba de ser un elemento de *desmadre* por convertirse en un acto de fe.

Aunque las sociedades occidentales se vieron envueltas en estos nuevos principios religiosos, algunos metaleros tomaron otra dirección en torno al satanismo, es así que los elementos del satanismo ontológico y filosófico fueron una parte fundamental para entender lo que en gran parte representaba la imagen del Diablo en términos abstractos.

La negatividad como elemento oscuro en la humanidad fue algo que adoptaría el metal para finales de los años noventa, dejando a un lado el satanismo teísta para enfocarse en la parte oscura del alma humana.

Gustavo Gil, vocalista de las bandas poblanas Psychopath y Maleficarum, a quien tuve la oportunidad de entrevistar, me comentaba la influencia del satanismo no teísta, pero si nihilista en su vida y en el entorno del black metal:

[...] conozco gente que es practicante y que de repente pues traspasa ya no simplemente la onda musical sino también lo hace de manera ritualista, o de manera que en realidad está exponiendo la fe que en ese momento tiene, y es una conjunción de música con creencias dogmáticas [...] Pero sí, sí existe gente que es totalmente apasionada [...] estás expresando lo que sientes, lo que crees.²⁶⁹

Blaspherion (Imagen 87), como también se hace llamar Gustavo, dice que existe gente dentro del *Metal* que realmente lleva la fe teísta del satanismo como parte de su religión, entendiendo que gran parte de la escena musical del black metal está rodeada de fenómenos religiosos. Más adelante Gustavo me comentaba la forma en la que él practica el satanismo:

²⁶⁸ Ibidem.

²⁶⁹ Gustavo Gil, entrevista realizada el 11 de noviembre de 2020.



(Imagen 87) Blaspherion (aka Gustavo Gil) en un acto de devoción al black metal poblano.

Gustavo Gil, "Maleficarum", en *Facebook*, <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10159730928648207&set=pb.520373206.-2207520000&type=3>. (consultado el 22 de enero de 2024).

En lo personal [...] no creo en Dios, pero llego a canalizar esta energía oscura [...] Para mí el satanismo es como, precisamente esa contraparte ¿no? De la religión cristiana, va más allá de ver a una cabra, un macho cabrío, un Baphomet. Es contracultural al final, contraponerte a lo establecido, es negar todo aquello que, en algún momento, personalmente, ha afectado tanto en la sociedad.²⁷⁰

Esta visión no teísta del Diablo es precisamente la otra parte de cómo se entiende el satanismo dentro de la *cultura metalera*, como una emanación de la negatividad en el ser humano. Gustavo reconoce que esa parte negativa y nihilista le hace tomar inspiración

para escribir sus letras, es precisamente la forma lúdica de como el nihilismo puede ser una herramienta de creatividad:

Para mí es fácil escribir sobre temas oscuros porque hay pasajes en la vida en que no necesitas ir al infierno para estar sufriendo, momentos en los que de repente dices ¡Cabron, qué pedo, a qué estoy condenado!²⁷¹

²⁷⁰ Ibidem.

²⁷¹ Ibidem.

Al final Gustavo Gil entiende que gran parte del entorno social se basa en la libertad, comprendiendo que las posturas post-religiosas que hoy día guían gran parte de la vida espiritual de las personas es parte de este mundo posmoderno donde el Diablo, más allá de ser una deidad es una actitud ante la vida:

Sí, lo veo por ese lado de rebelión, estar en contra de esas instituciones que tanto daño han hecho, al final pienso que son cuestiones personales, que tú tienes ese libre albedrío de llevar, tal vez, tu satanismo a donde tú quieras, haz lo que quieras debe ser la única ley, entonces, pienso que es gran parte de mi ideología.²⁷²

Las posturas satánicas dentro del *Metal* mexicano no terminan sólo por cuestiones de diversión, es prudente entender que las vías religiosas que han abierto camino con la democratización de la fe han dado como resultado parte importante de tradiciones religiosas antiguas pero traídas de nuevo a la modernidad. Quizá Satán no se hubiera imaginado que en el “Nuevo Mundo” iba a encontrar tantos adeptos suyos.

Ya para ir cerrando mi investigación quisiera, a manera de epílogo, señalar lo que ha ocurrido con el *Heavy Metal* hoy en día, y cómo los valores se han ido modificando de acuerdo con los avances tecnológicos y artísticos del siglo XXI.

²⁷² Ibidem.

Epílogo: *Sunbather*. Después del Metal: el *Post-Metal* como un referente ultramoderno del *Heavy Metal* (1994 – 2023).

Después de que Simon Reynolds, teórico e historiador de la *música pop*, inventara el término de *Post-Rock* encasillando a una serie de bandas (Stereolab, Insides, entre otras) a un sonido particular entre las improvisaciones del free jazz, la música electrónica y los efectos de guitarra; una camada de bandas influenciadas por los sonidos aéreos, digitales, psicodélicos y sampleados de estos “nuevos” grupos fusionados con el estilo de unos Melvins primitivos, de unos experimentales Boris, o de unos industriales Godflesh, darían paso a un “nuevo” subgénero de la música alternativa conocido como *Post-Metal*.

La *deconstrucción* del rock por parte de Reynolds significó el acercamiento de forma acelerada a nuevos valores dentro de la cultura mediática del rock que buscaban alejarse de los convencionalismos empleados por la ola de grupos grunge. Con el auge del *Post-Metal* con bandas como Neurosis, Isis o Cult of Luna, el *Heavy Metal* habría de tomar un acercamiento mucho más atmosférico, progresivo y lineal a la vez.

Las polémicas de dicho subgénero recaen en la mediatización del mismo, colocándolo más hacia la escena de la música *Indie* que del lado del *Metal* por incluir sonidos “impuros” dentro de la tradición rockera como el *shoegaze* o el *dream pop* de bandas como Alcest o Deafheaven, etiquetando a estas bandas de *hípsters* o *posers* (similar al surgimiento del nu-metal), sin embargo, este alejamiento de la tradición traería consigo una renovación dentro del denominado “metal verdadero”, donde no sólo las formas musicales fueron un cambio, códigos de vestimenta y conducta surgieron con la nueva escena.

Moda o no, el surgimiento del *Post-Metal* y su derivado el post-black metal, son referentes de la actual *hipermodernización* del *Heavy Metal* en un ambiente que rompe con los cánones del *truismo* para ser modificados por músicas ajenas a la nuestra que se

mueven entre el *mainstream* y el *underground* dando paso a una renovación electrónica y tecnológica dentro del *Metal*.

Entre 1978 y 1982, diversas bandas dentro de la ola influenciada por el sonido post-punk dieron un quiebre generacional, y con ello, los inicios de lo que posteriormente se denominaría como *Generación Indie o Alternativa*²⁷³. El post-punk y su híbrido, el dark wave, fueron la ruptura musical que daría el cambio definitivo al rock “posmoderno”. De esa manera, la ruptura con la tradición purista del rock surgió con la evolución paulatina de dos factores específicos.

En primera instancia, tenemos la influencia en la música de *artistas conceptuales* en la década de los años setenta como Brian Eno o Yoko Ono. Los *no músicos*²⁷⁴ (Eno por un lado con sintetizadores y computadoras; y Ono con sus performances) fueron un punto esencial en las nuevas maneras de hacer y producir música.

Posteriormente, la creciente ola de grupos post-punk que buscaban experimentar con las *músicas del mundo* (*World Music*) como Talking Heads o Scritti Politti, jugueteaban con los sonidos reggae, jazz y caribeños, yendo en contra del minimalismo de hacer música punk.

La “complejidad” no ostentosa empleada por estos artistas, dio el salto culminante que la música rock necesitaba para renovarse y dar un paso hacia la experimentación con la tecnología como una muestra del avance futurista de los años ochenta.

Esta conceptualización dentro del rock fue el primer síntoma de una *posmodernización* dentro de la música pop.

Llevar al rock fuera del rock tiene su origen en la inquietante idea de separar la música rock con el sonido del blues en los años sesenta. Trabajos como *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* y *Magical Mystery Tour* de The Beatles son una muestra de dejar atrás el rock and roll empleando sonidos electrónicos con auras psicodélicas. La música electrónica empleada por las bandas alemanas de krautrock como Tangerine Dream o Amon Düül iba en contra de las típicas formas de tocar música “rock”. Pink Floyd con sus improvisaciones fueron un parteaguas que buscaba alejarlos de un sonido blues.

²⁷³ Music Radar Clan, “La generación perdida del Indie: SHOEGAZE”, en *YouTube*, 22 de julio de 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=kbiXssvv3aE>, (consultado el 10 de octubre de 2019).

²⁷⁴ Simon Reynolds, op. cit., p.p. 117 – 130.

Estas bandas habrían entendido que sobrepasar el rock no es olvidar el rock, es evolucionarlo con sus mismos recursos para otros fines ajenos al rock.

Una vez entendido esto, la mal llamada música *indie* (que muchas veces ni independiente es) viene de un revival en los años ochenta que buscaba futurizar una tradición de hace veinte años haciendo algo más que música punk, dando de nuevo un sonido neo-psicodélico, aéreo y espacial. El quiebre importante entre la primera generación del *indie* hacia la *música alternativa* de los años noventa, fuertemente ligada a la antropológicamente llamada generación X, se dio durante finales de 1980 y la primera mitad de los 90's.

La nueva generación de músicos inspirados por la experimentación que trajo el avance tecnológico los llevaría a jugar con los sonidos sampleados, los loops de sintetizador y los largos pasajes distorsionados de guitarra.

Estábamos ante una nueva manera de ejecutar la música rock. Por un lado, una marea de bandas que se agrupaban entre una escena aun influenciada por el punk rock, denominada grunge, y por el otro, otra que se alejaba de la tradición con un sonido más disonante, influenciada por el post-punk más experimental y los sonidos *poperos* de unos The Smiths.

La generación alternativa del *shoegaze*.

El género musical del *shoegaze* dio sus primeros acordes con My Bloody Valentine, Pixies, The Jesus and Mary Change y Dinosaur Jr. El origen del nombre surge por la experiencia escénica de estas bandas. Ramon Oriol, en su libro, *Música Alternativa* lo define de la siguiente manera:

[...] literalmente significa mirarse los zapatos en escena tocando el bajo o la guitarra, lo que equivale a cero carismas escénicos, comprensible debido a la profusión de pedales de efectos inherentes al estilo.²⁷⁵

El no contacto de los músicos de shoegaze con el público, hace del género algo introspectivo que se va configurando con la manera de ejecutar su instrumento (guitarra, batería, bajo, voz, sintetizador), brindando la esencia de lo que sería una parte de la música alternativa: sonidos psicodélicos, aéreos y disonantes. Los pedales de guitarra serian fundamentales para entender la mezcla de sonidos que buscaban para pintar un lienzo de

²⁷⁵ Ramon Oriol, *Música Alternativa. Auge y caída (1990- 2014)*, España, Milenio, 2015, p. 83.

ruido colorido. El protagonismo, tanto de la guitarra como del sintetizador, serían los responsables de otorgarnos las atmosferas electrónicas que se buscaban para separarse de la escena grunge. Bandas como Slowdive serian responsables de brindarnos sonidos más electrónicos dentro del shoegaze²⁷⁶.

Esta escena de grupos en ningún momento acaparó las miradas de la MTV, que eran opacadas por unos Nirvana o unos Pearl Jam. La resistencia del género lo redujo a un sector reducido de la música pop.

Con la avasalladora corriente que fue el revival de los ochenta, las tiendas de discos, sobre todo en Estados Unidos y Europa, incluyeron en sus catálogos las nuevas vanguardias que surgían como el brip pop, el grunge o el shoegaze, etiquetándolas como música “Indie” o “Alternativa”²⁷⁷. Estábamos frente una revolución en la música rock.

Debemos entender que los términos *Indie* y *Alternativo* son sinónimos de un movimiento que surge entre finales de los años setenta y se consolida en los noventa con una variedad de géneros musicales que surgen a partir de la clara preocupación de ser simples bandas de rock.

Los noventa, sin duda alguna, son el claro referente del quiebre que hubo entre generaciones de la música por buscar nuevos terrenos. La *posmodernización* de la música pop estaba dando sus primeros pasos con fusiones que serían alarmantes para los grupos más conservadores y puristas del rock. Aquí surge el nu-metal, el trip hop o el post-hardcore, reinventando las maneras de hacer metal, hip hop y punk.

Pero el paralelismo es evidente, creciendo el sonido “alternativo”, las industrias musicales se habrían de aprovechar del paradigma que sufría la juventud, y con ello la música de su momento. La industria musical sería la encargada de enmarcar a cada banda en su lugar dando un nombre a cada sonido específico, no para identificar, sino para vender. Recomiendo los artículos de Daniel Meléndez al respecto, pero referentes a los nombres de subgénero del *Metal* de cómo tal o cuál banda pertenece a dicho subgénero. Aunque, también resulta ser una tarea *freaky* entre melómanos, decir que banda es de tal género, la industria se apoderó de muchas etiquetas para tratar de clasificar a las bandas y

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Music Radar Clan, *op. cit.*

encasillarlas a un sonido específico. Aquí es donde surge, por ejemplo, el post-rock como género y no como teoría.

Deconstruir el Rock. Post-Rock.

Cuando Simon Reynolds habló de una *deconstrucción* dentro del rock, no se refería en sí a un sonido específico. Él hablaba de como un sector de grupos ingleses de la talla de Disco Inferno, Insides o Stereolab fueron vitales dentro del desarrollo de la música electrónica con el rock; a partir de los estudios de grabación, las improvisaciones y la música contemporánea²⁷⁸. Influenciados por los avances del techno y del hip hop, estos grupos fueron esenciales dentro de lo que Reynolds denominaría “un territorio-sin-nombre”²⁷⁹, dando en su célebre artículo de 1994 para la revista *The Wire*, la categoría de *Post-Rock*.²⁸⁰

Lo que Simon Reynolds denominó *Post-Rock* lo definirá de la siguiente manera:

Post-Rock significa usar la instrumentación del rock para propósitos ajenos al rock: usar las guitarras como vehículos de timbres y texturas más que de riffs y acordes de potencia. De manera creciente, los grupos de post-rock van ampliando el esquema tradicional guitarra/bajo/batería hacia la tecnología computarizada: samplers secuenciadores, y dispositivos MIDI (Interfaz Digital de Instrumentos Musicales). Mientras algunas agrupaciones de post-rock (Pram, Stereolab) prefieren tecnología lo-fi o pasada de moda, otras van evolucionando hacia el cyber-rock, volviéndose virtuales.²⁸¹

Con esta categoría, se habría de encasillar a bandas que buscaban, en la innovación tecnológica, brindar una experiencia secuencial de tonalidades aéreas y espaciales. La vanguardia de estas agrupaciones sería esencial para entender como el rock fue cambiando durante los años noventa.

En el *Post-Rock* se busca que la estructura de la canción este al servicio de la instrumentación y no como en la música pop convencional, donde la estructura está al servicio de la voz. Siendo así un *no-rock*, una negación de los valores propios de la música rock.

²⁷⁸ Simon Reynolds, op. cit., p. 141.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Ibid. p.p. 141 – 153.

²⁸¹ Ibid. p. 142.

De nueva cuenta, Ramon Oriol, de forma más simple, nos explica lo que significa el sonido *Post-Rock*:

[...] se aglutina bajo la etiqueta *post-rock* a varias bandas de nerds y geeks que exploran las posibilidades no rockeras de los instrumentos de un grupo de rock. El resultado será casi siempre instrumental y muy técnico o cerebral.²⁸²

Tanto Reynolds como Oriol, entienden el *Post-Rock* como un sonido instrumental, con experimentaciones tecnológicas y que va explotando con forme va avanzando la instrumentación. Pero Reynolds va un paso más adelante, entiende que el *Post-Rock* es una categoría que busca alejar a los grupos de rock del rock tradicional, y como escribí líneas atrás, grupos psicodélicos ya planteaban esta posibilidad en los años sesenta. Para Reynolds, el comienzo como tal del *Post-Rock* se daría con Brian Eno (Imagen 88), siendo éste el profeta del *Post-Rock*²⁸³. Grupos posteriores habrían de entender este sonido y se aglutinarían en una categoría comercial que incluiría a bandas como Mogwai, Explosions in the Sky o Mono.



(Imagen 88) Brian Eno es sin duda uno de los grandes referentes en la exploración musical desde la década de 1970.

Jørund Føreland Pedersen, “Eno in 2012”, en *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/Brian_Eno#/media/File:Brian_Eno_live_remix_at_Punkt_2012.jpg, (consultado el 23 de enero de 2024).

²⁸² Ramon Oriol, op. cit., p. 91.

²⁸³ Simon Reynolds, op. cit., p. 143.

El *Post-Rock* debe entenderse como la forma en la cual el rock alcanzó una *ultramodernidad* volviéndose aún más electrónico. Una categoría rechazada por los más puristas y alabada por la crítica más vanguardista, el *Post-Rock* puede ser cualquier cosa que desafíe el rock mediante sus mismos recursos. Así podemos entender como el cyber-grupo de Damon Albarn, Gorillaz, puede ser un grupo de *Post-Rock* sin necesidad de seguir los lineamientos de instrumentación que planteó en un momento la industria musical anglosajona.

El *Heavy Metal* no habría de quedar exento de esta forma de componer música. Desde Black Sabbath se ha ido buscando innovación dentro del género, aunque muchas veces ha sido negada por los sectores más puristas del mismo. Para finales de la década de 1980 y principios de los noventa, algo estaba siendo cocinado por bandas que buscaban alejarse del convencionalismo metalero de la época.

Deconstruir el Metal. *Post-Metal*.

Cuando el grunge hizo su aparición, diversas bandas también optaron por incluir el sonido “Nirvana” dentro del *Heavy Metal* convencional. Alice In Chains, Soundgarden, Melvins, entre otras, fusionaron las rabias juveniles del grunge con la furia de Black Sabbath, dando inicios al “metal alternativo” de los años noventa.

La “ola” alternativa del *Metal* buscaba abrirse paso como un nuevo engendro de la música *underground* por su forma poco convencional y alejada del sonido death, black o thrash que habían dominado la escena hasta ese momento.

Los orígenes de lo que se ha denominado *Post-Metal* se remontan a este periodo que buscó enfrascar a las bandas a los sonidos experimentales que se estaban alejando de lo convencional.

La banda estadounidense, Earth, formada por Dylan Carlson, llevó las maniobras del doom metal empleadas por Black Sabbath, ha aires muchísimo más densos que los ingleses. Denominados como los “padres del drone metal²⁸⁴”, Earth sería uno de los precursores de los sonidos repetitivo, ásperos y sumamente densos que buscaban alejar al

²⁸⁴ Drone, traducido como zumbido del inglés, es un sonido que trajo consigo el metal desde los años setenta, que se asemeja al sonido lento y denso del doom metal en momentos con Black Sabbath y sobre todo de bandas como Candlemass, pero a diferencia de éstas, el sonido del drone metal es mucho más lento, sobre todo teniendo gran protagonismo los largos pasajes de guitarra sumamente distorsionada, donde esta tiene el protagonismo durante la ejecución musical.

metal de un estancamiento que trajo los primeros años noventa en Norteamérica, con su álbum titulado *Earth 2*.

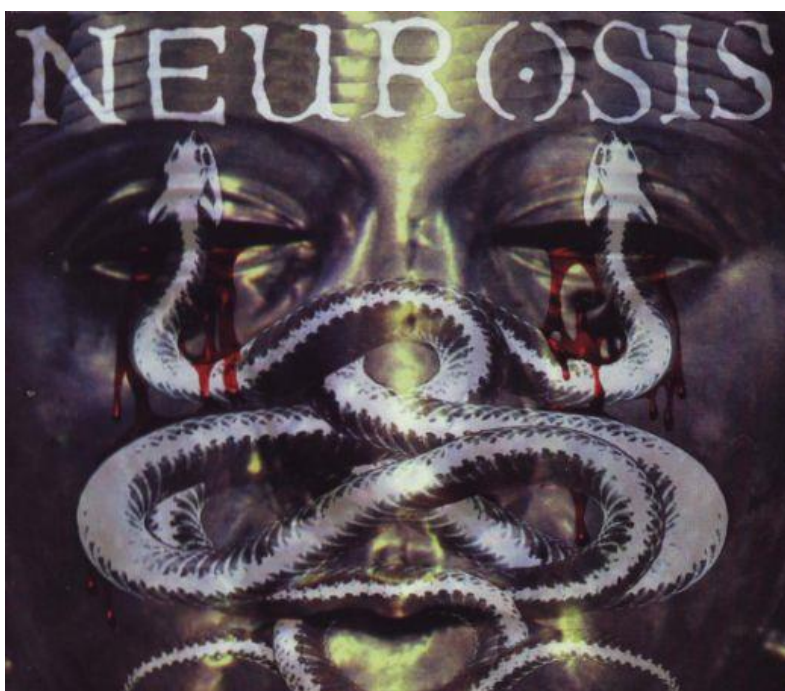
Las estructuras del *Post-Metal* se encuentran entre los sonidos monótonos y atmosféricos, entre la instrumentación más convencional estilo lo-fi, hasta los recursos electrónicos.

Otras principales influencias para la *deconstrucción* del “metal verdadero”, vendrían de la mano de bandas como Neurosis, Godflesh y los mismísimos Melvins, como principales exponentes de llevar al metal más allá de su pureza estructural de los años ochenta.

Las herramientas usadas por la banda de King Buzzo, Melvins, mezclaron, de nueva cuenta, la estructura primitiva del heavy metal sabbathiano, el doom metal, con el punk rock inspirado del grunge y el hardcore experimental de unos Black Flag, en su tercer álbum *Bullhead* de 1991, dando como resultado el ahora conocido sludge metal.

Llevar al *Metal* a otros terrenos poco explorados es transgredir las bases de lo que en un principio resultó ser inmovible. Eso es lo que refleja el *Post-Metal*. Al igual que con el término *Post-Rock*, el *Post-Metal* busca llevar los recursos del *Metal* para cosas ajenas al *Metal*, dando como resultado, maneras de ejecución, sonidos y un nuevo movimiento que se fue gestando a lo largo de 1990.

Por su parte, los oriundos de California, Neurosis, empezaron tocando hardcore punk para dar el salto culminante en la escena que buscaba dar el sonido al “nuevo” subgénero que estaba por nacer en años posteriores. Considerada por Ramon Oriol “una de las bandas más importantes del siglo XXI”, Neurosis pasaría a la historia del *Heavy Metal* por ser los



(Imagen 89) Portada de *Through Silver in Blood*.

Neurosis, “Through Silver in Blood”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Neurosis/Through_Silver_in_Blood/192, (consultado el 23 de enero de 2024).

“padres” del sonido *Post-Metal*. Estos pioneros mezclaron las estructuras densas de unos Earth con la agresividad de Melvins, pero llevados a otro terreno repleto de atmosferas y psicodelia.

Básicamente era el sonido “comercial” de bandas de *Post-Rock* como Mogwai con distorsiones de guitarra. Los amplios pasajes instrumentales se hacían presentes dando paso a que el *Heavy Metal* entrara a la *ultramodernidad* sin miedo a innovar ni dejar su pureza que tanto lo caracterizó.

Trabajos como *Souls at Zero* de 1992, *Enemy of the Sun* de 1993 y *Through Silver in Blood* de 1996 (Imagen 89), pondrían las bases definitivas del *Post-Metal* y con ello, Neurosis se habría de catalogar como una influencia indiscutible del nuevo milenio.

No hay que olvidar que un punto importante en la innovación metalera sería el uso de los elementos electrónicos. Si bien, con la ola del metal industrial de bandas como Ministry el metal buscaba englobar los tintes de fábricas a los elementos fundamentales del heavy, no sería hasta la aparición del ex Napalm Death, Justin Broadrick con Godflesh, que el sonido industrial se tomaría más aéreo y atmosférico con las principales bases de la monotonía del primer *Post-Metal*.

Desde su primer EP publicado en 1988, *Godflesh*, los sonidos de las influencias de Black Sabbath y Celtic Frost fueron fusionadas con los elementos de las cajas de ritmo²⁸⁵. Broadrick, el gurú del metal industrial seguiría experimentando en álbumes posteriores como *Streetcleaner* de 1989 (Imagen 90), *Pure* de 1992, el EP *Merciless* de 1994 y *Selfless* de 1994, dando como resultado las bases electrónicas del *Post-Metal* que influenciarían a los mismos Neurosis.

Con la exploración vanguardista de Justin Broadrick, incluyendo elementos de la tecnología digital al sonido extremo del metal, daría paso a una originalidad que se reflejaría como influencia en la posterior ola de bandas enmarcadas en lo que después vendría en los años 2000.

Con el *Post-Rock* ya establecido por la crítica musical, las bandas del género, con sus diversas particularidades como Godspeed You! Black Emperor, buscaban alojamiento en la escena indie rock de los años noventa. La inclusión posterior de bandas influenciadas

²⁸⁵ sirmonarch, “Godflesh”, en *Encyclopaedia Metallum*, 23 de Julio de 2002, <https://www.metal-archives.com/bands/Godflesh/788>, (consultado el 10 de octubre de 2019).

por las nuevas tendencias de la música alternativa e inspiradas por unos Godflesh o Neurosis, aburridas de los típicos sonidos metaleros, evolucionaron con particularidad hacia “una inclinación por las melodías a la deriva y el deseo de expandirse más allá de los límites establecidos del rock”²⁸⁶.



(Imagen 90) Portada de *Streetcleaner*.

Godflesh, “Streetcleaner”, en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/albums/Godflesh/Streetcleaner/19029>, (consultado el 23 de enero de 2024).

Ya con la formación de una escena que reinventó el *Heavy Metal* a finales de los 90’s, los primeros trabajos de *Post-Metal* empezaban a surgir. Con el nuevo milenio iniciado, las transversalidades del *Metal* dieron como resultado un apogeo de experimentaciones dentro de la música extrema. Con la influencia de unos Mevins con el sludge, las previas deconstrucciones del pop con el shoegaze y el dream pop, la expansión del black metal, la técnica del rock progresivo, los elementos folks y el revival de doom metal primitivo, las bandas de *Post-Metal* combinarían sonidos y técnicas para llevar al *Metal* a otros extremos entre las periferias del *underground*.

²⁸⁶ Jon Wiederhorn, “A Brief History of Post Metal”, en *Bandcamp Daily*, 04 de agosto de 2016, <https://daily.bandcamp.com/2016/08/04/a-brief-history-of-post-metal/>, (consultado el 10 de octubre de 2019).

Bandas pioneras de la escena post-metalera fueron las ya desaparecidas Agalloch e Isis. Dos fenómenos que supieron mezclar las amplias melodías y pasajes instrumentales con la oscuridad y armonía del folk metal y la agresividad del sludge respectivamente.

Estos híbridos entre subgéneros que fueron surgiendo a lo largo de los noventa nos habla de una renovación del género metálico, volviéndose abrasivo y fulminante. Ya una vez puesto las bases del género *Post-Metal*, varios elementos se fueron conjugando para dar resultados diversos. En su libro, *La música popular del siglo XXI*, Israel Márquez ha definido al *Post-Metal* de la siguiente manera:

A diferencia de la linealidad narrativa, la velocidad y el énfasis en la técnica y el virtuosismo relacionados con el metal convencional, las bandas de post-metal se caracterizan por un sonido lento y atmosférico, el empleo secundario de la voz -que algunas bandas incluso eliminan, de ahí la proliferación de formaciones y canciones sumamente instrumentales-, la renuncia a los típicos solos de guitarra o a la realización de unos muy sencillos, y el recurso a progresiones armónicas con dinámicas complejas, siendo una fórmula habitual el contraste entre las partes más suaves y melódicas y las más agresivas y distorsionadas, al igual que hacen los grupos de post-rock²⁸⁷.

En el *Heavy Metal* convencional los recursos a usar suelen ir entre la estrofa-estribillo-estrofa²⁸⁸, en el *Post-Metal* esta idea queda relegada por la importancia que cobra el sentido armónico de la guitarra, dando amplios pasajes instrumentales, quedando la voz en segundo término. La fórmula empleada por el *Post-Metal* sería entonces tensión-distensión²⁸⁹, dando mayor realce a la instrumentación que suele ir entre los 7 o 10 minutos de duración entre canción. Genios del *Post-Metal* como Aaron Turner, vocalista y guitarrista de Isis, usan esta fórmula para *deconstruir* el metal y acercarlo más hacia la experiencia del post-rock²⁹⁰.

Tomemos en cuenta que Isis es una de las bandas precursoras del género, ya con sus estructuras definidas dentro del mismo, en su disco de 2002, *Oceanic* (Imagen 91), demuestran el liderazgo que tomaría la banda posteriormente.

Siendo *Oceanic* el álbum que daría popularidad al género, el *Post-Metal* estaba tomando mayor relevancia dentro de los círculos de la música alternativa, rolando entre las categorías del mainstream, pero a la vez siendo subterráneo. Quizá la versatilidad del

²⁸⁷ Israel Márquez, *La música popular en el siglo XXI. Otras voces, otros ámbitos*, España, Milenio, 2014, p. 147.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid.

²⁹⁰ Ibid.

Post-Metal lo ha llevado a considerarse un género que ha roto con los cánones convencionales *truistas* del metalero promedio, llevándolo a la exploración de otros terrenos que quiebran lo conservador del metal, por incluir músicas ajenas a la nuestra, para lograr nuevas formas de extremismo incluyendo elementos comerciales sin llegar a ser una música efímera de mercado como lo es el pop convencional.



(Imagen 91) Portada de *Oceanic*.

Aaron Turner, "Oceanic", en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/albums/Isis/Oceanic/12471>. (consultado el 23 de enero de 2024).

Esta nueva manera de "hacer música extrema" sería la definición de un *Heavy Metal Ultramoderno*, es la culminación de la posmodernidad en el *Metal*, porque no sólo ha modificado elementos que ha traído consigo Black Sabbath desde 1971, también fue la manera de crear y distribuir la música con los nuevos avances de la tecnología como lo es la internet.

El uso recurrente de elementos digitales al *Heavy Metal* sería la muestra de cómo los avances de la tecnología musical también hicieron que el metal avanzara y cambiara mediante ellos.

Las bandas de *Post-Metal* se caracterizaron sobre todo por la repeticiones modales y secuencias que van en aumento con la instrumentación. Las bandas que fueron surgiendo

en el siglo XXI tomaron la raíz instrumental de unos Isis para dar auge a una escena que se va innovando cada vez más.

La banda instrumental Pelican en su obra *City of Echoes* de 2005, es una referencia clara de lo que sería el *Post-Metal* por antonomasia. También la banda japonesa Boris en sus trabajos *Dronevil* y *Pink* de 2005; al igual que el otro proyecto de Justin Broadrick de nombre Jesu, en trabajos como *Conqueror* de 2007 y *Everyday I Get Closer To The Light From Which I Came* de 2013, nos muestran esa fusión tan radical que fue la de mezclar los sonidos aéreos del shoegaze con los del *Metal Extremo*, específicamente el sonido doom.

Las fusiones tan radicales de diversos géneros trajeron consigo polémica entre los sectores puristas del *Metal*, comentando que la innovación no tiene que ser alejada del ambiente metalero. En la actualidad existe un revival del speed metal que ha volteado a la nostalgia del primer *Metal Extremo*, pero no debemos olvidar, que como bien lo señaló Reynolds, la música también ha sufrido de una mirada vintage para recordar las “grandes épocas” en la actualidad. Pero a diferencia del revival metalero con el speed, el *Post-Metal* busca llevar el metal a romper barreras entre la pureza del sonido y las vanguardias sonoras.

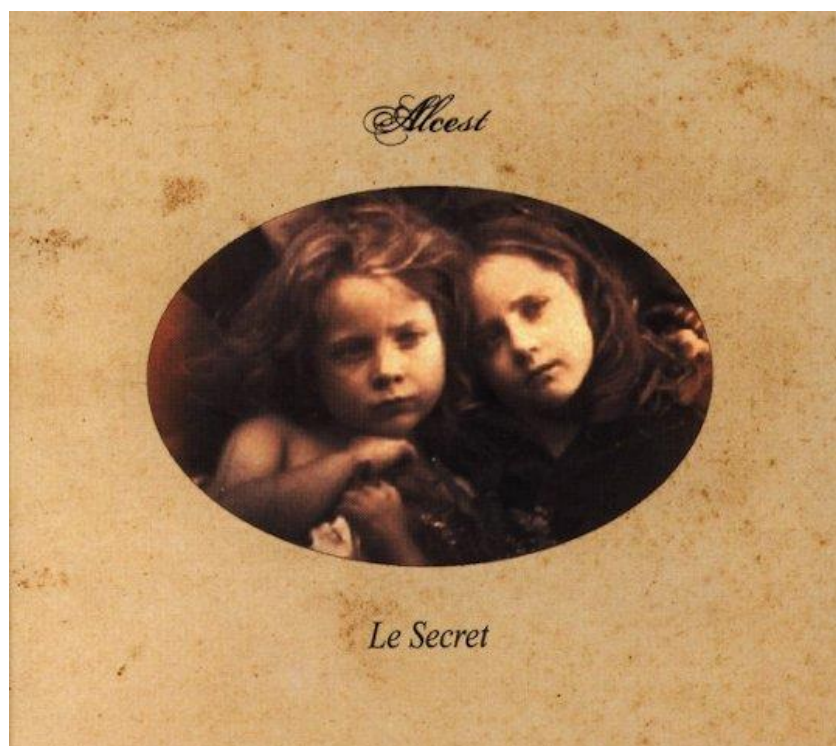
Cuando la banda francesa Alcest publicó su segundo trabajo, un EP titulado *Le Secret* en 2005 (Imagen 92), la sonoridad del black metal se mezcló con los largos pasajes del *Post-Rock* y del sonido shoegaze. Casi imposible de imaginar, por lo dogmático que resulta el metal negro, Alcest sobrepasaba cualquier estigma dentro del black metal.

El clásico sonido crudo del black metal estaba presente, pero las voces limpias era algo innovador dentro de un género tan cerrado. Esta pauta daría paso a una vanguardia dentro del black metal, creando un estilo que fusionaría dos vertientes diferentes. La frialdad del black metal con la introspección y belleza del post-rock.

El post-black metal surgiría rápidamente con la clara influencia de grupos como Alcest, pero esto no daría una pronta aceptación al género, en el artículo *Metal del Siglo XXI. Innovar defendiendo las raíces*, Daniel Meléndez menciona lo siguiente:

“Innovar” no significa “vincularse musicalmente con géneros que nada tienen que ver con el Metal”, así como el “Metal Extremo” no tiene nada que ver con criterios de producción, ni de cuan

pesado o rápido suene una banda. No es cuestión de radicalismo, ni de creerte “tru”, es cuestión de integridad artística y musical²⁹¹.



(Imagen 92) Portada del EP *Le Secret*.

Andy Julia, “Le secret”, en *Encyclopaedia Metallum*, https://www.metal-archives.com/albums/Alcest/Le_secret/70240. (consultado el 23 de enero de 2024).

Para él, la música metal en la actualidad se ha mezclado con sonidos que van en contra del metal y lo alejan de sus características principales, tomando el caso del nu-metal (la mezcla con el hip hop), del metalcore (la mezcla con el post-hardcore) y el djent (las técnicas en el progresivo), no resultan innovadoras debido a que sólo toman prestada la distorsión de la guitarra para llamarlo “metal”. Pero en su optimismo, piensa que el metal es un género que merece innovar y experimentar.

Las negaciones que han surgido entre generaciones han creado en muchos casos, una tardía apertura a las nuevas propuestas y sonidos que van naciendo entre ejes transversales de influencias que se van mezclando con géneros “impuros” a la tradición rockera. Siguiendo está lógica, la no aceptación de un híbrido como el post-black metal radica en la contaminación de un sonido que nació para ser “puro”, -y como contradicción- resulta ser “blasfemo” y falso llevarlo a otros aspectos argumentando en algunos casos, de

²⁹¹ Daniel Meléndez, “Metal del Siglo XXI. Innovar defendiendo las raíces”, *Crónicas Estigias*, <http://www.cronicasestigias.org/metal-del-siglo-xxi-innovar-defendiendo-las-raices/>, (consultado el 10 de octubre de 2019).

manera radical, que el “sonido se ha hecho muy marica y “bello”, y la actitud de “Coger a Dios por el culo” casi se ha desvanecido tanto de la música como de las letras”²⁹².

Si bien, es claro que el post-black metal, vinculado dentro del *Post-Metal*, resulta ser una renovación dentro del black metal surgiendo como un estilo, que no un remplazo del mismo black metal, trata de innovar mezclando los amplios pasajes del post-rock con las desgarradoras melodías del black.

Salva Rubio, escribe precisamente del fortalecimiento que trajo el post al black metal:

[...] el estilo se ha fortalecido por un elemento externo que es el “*post*” (*rock/hardcore*), cuyos acordes disonantes, cadencias lánguidas y voces lamentosas encontraron un inesperado acomodo en lo que periodistas y músicos llamaban *black metal atmosférico*, es decir, el influido por obras como el *Filosofem* de Burzum, ruidoso, sucio y frío. De esta mezcla, que da pie al movimiento *blackgaze* (de *shoegaze* y *black metal*), que algunos ven como bastarda emerge poco a poco del *underground* que progresivamente se va haciendo *mainstream*, volviendo a fortalecer la irónica idea de que el *black metal*, el estilo más remiso a popularizarse, es precisamente el que más popularidades tiene de pasar al imaginario colectivo y de llegar a influir a la música rock e incluso pop. ¿Alguien se imaginaba en los noventa que un movimiento masivo como los *hipsters* reivindicarían como propio el sonido *black*?²⁹³

Con la apertura del black metal a nuevos alcances de la música alternativa, nuevas bandas fueron surgiendo con diversas influencias de post-rock y del shoegaze. Uno de los ejemplos más claros y particulares del género serían los oriundos de San Francisco, California, la banda Deafheaven que se formó de las cenizas de Rise of Caligula. La banda, que alcanzaría éxito mediático por el aspecto “híster” de sus dos fundadores, George Clarke y Kerry McCoy, vocalista y guitarrista respectivamente, atrajo las miradas de diversos públicos, desde las tendencias de la música indie rock hasta el público metalero abierto a las vanguardias del día a día. Desde su debut en 2010, la banda ha ido marcando un aspecto importante dentro del post-black metal, engendrando un estilo particular que se desprende de su música por aglutinar dos vertientes muy diferentes entre sí, acaparando el asombro de un público cautivado por “combinar hábilmente el odio caustico de Marduk e Immortal con los paisajes sonoros de My Bloody Valentine y Slowdice”²⁹⁴ (sic) creando un muro sonoro de disonancia psicodélica.

²⁹² Sorath Northgrove, *The Necromancy of Obscure Epitaph*, México, Azermedoth Editions, 2018, p. 8.

²⁹³ Salva Rubio, *op. cit.*, p. 317.

²⁹⁴ Jon Wiederhorn, *op. cit.*

Con su álbum de 2013, *Sunbather* (Imagen 93), Deafheaven se habría de convertir en la banda más popular dentro del *Post-Metal*, demostrando la mediatización del género y los juguetes entre el *mainstream* y el *underground*, moviendo al black metal a escenas casi nunca exploradas por los metaleros y demostrando un fortalecimiento de la escena blacker que tuvo su apertura hacia diversos ejes de la música pop.



(Imagen 93) Portada de *Sunbather*.

Nick Steinhardt, “Sunbather”, en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/albums/Deafheaven/Sunbather/372328>, (consultado el 23 de enero de 2024).

***Metal* de robots y computadoras.**

Como ya he comentado, diversas bandas han convertido el sonido purista del *Metal* gracias a los recursos de la música que fue surgiendo debido a la posmodernización del rock a finales de los años setenta, pero no quiero dejar de lado la idea del cyber rock de la que habla Reynolds de sobrepasar el rock con elementos que son meramente electrónicos, donde las máquinas cobran gran relevancia en la composición de la música.

La amplia música electrónica ha sido juzgada por los sectores más conservadores de la música por ser una creación de computadoras, pero se olvida que, en una época de la música de cámara, cuando la vanguardia dominaba la “música culta”, se exploró con la

tecnología de la época para crear piezas musicales que incluyeran sonidos artificiales. En un recorrido por Latinoamérica, Ricardo Miranda y Aurelio Tello, explorando la posmodernidad en la composición musical y su influencia estética, argumentando que la era posmoderna hizo que los compositores empezaran a explorar mediante:

[...] el desenfado con que toman cualquier elemento para su obra, combinan técnicas con entera libertad, no se arredran ante el uso de recursos tonales o modales, se vinculan a la música popular urbana, hacen uso de la electrónica y de la computación como un medio y no como un fin, no les importa si son minimalistas o ultraestructuralistas (con sentido irónico se dice que en la posmodernidad impera el “valetodismo”)²⁹⁵.

De ahí es de donde toma Reynolds la idea de los *compositores posmodernos* para hablar del *Post-Rock*, entendiendo cómo la estética de la música va cambiando con los recursos empleados para la creación musical.

En la actualidad, el artista y transgresor, Tristan Shone y su one-man band, Author & Punisher, ha sobrepasado las expectativas del *Post-Metal*. Al igual que Godflesh, el metal industrial se encuentra presente, pero esta vez llevado más allá de lo ya establecido. La máquina-instrumento creada por Shone que otorga sonidos industriales, ruido de fábrica, disonancia e inspiración doom, es una muestra de los avances futuristas en el *Heavy Metal* inspirados en las innovaciones de la música electrónica²⁹⁶ (Imagen 94).



(Imagen 94) Tristan Shone, de la one-man band, Author & Punisher, es uno de los principales exponentes en la actualidad de la utilización de elementos electrónicos dentro del metal.

Author & Punisher, “Tristan Shone”, en *Culturaca*, <http://culturaca.com/author-punisher-doom-metal-de-ingenieria/>, (consultado el 23 de enero de 2024).

²⁹⁵ Aurelio Tello, “La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días”, en *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. Volumen 4: La Música en Latinoamérica*, Mercedes de Vega (coord.), México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011, p. p. 238 – 239.

²⁹⁶ Noissey, “The Man-One Band Industrial Doom Metal”, en *YouTube*, 11 de abril 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=PrOTHI6TIdc>, (consultado el 10 de octubre de 2019).

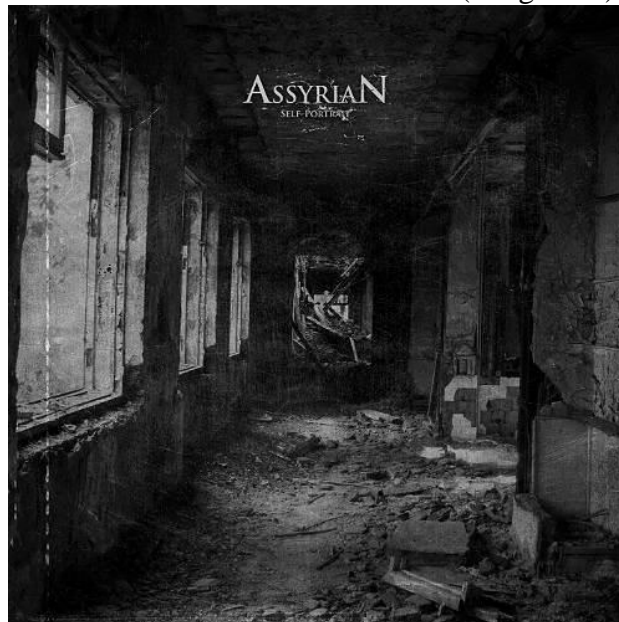
Inmersos en la época de las máquinas, la posmodernidad nos ha alcanzado tanto, que la tecnología funciona como medio para la creación de arte. Author & Punisher es una muestra de la innovación metalera por otorgarnos el “cyber metal”. Ya en algún momento lo comentó Jim Morrison, profetizando la llegada de la música hecha por máquinas:

[...] quizás será... puede que dependa mucho de la electrónica, las cintas... imagino quizás a una persona con muchas máquinas, cintas y montajes electrónicos, cantando o hablando y usando máquinas.²⁹⁷

Con la tecnología, queramos o no, hemos alcanzado el futurismo y una nueva era en la música extrema, porque al fin de cuentas, siempre habrá algo después del metal.

Negación²⁹⁸. **El *Post-Metal* en México.**

El caso de México es muy curioso pues, aunque el *Post-Metal* es una escena en apertura y de naciente creación, se ha fortalecido dando importantes precursores en nuestro país. Tenemos el caso de la banda poblana Assyrian, que ha mezclado las técnicas doom con el death metal, sin olvidar los elementos aéreos del post-rock, dando como resultado melodías dulces, pero con sonidos duros. Con la aparición de su EP *Self-Portrait* de 2011 dieron indicios de una innovación en nuestro metal (Imagen 95).



(Imagen 95) Portada del EP *Self-Portrait*.

Assyrian, “Self-Portrait”, en *Encyclopaedia Metallum*, <https://www.metal-archives.com/albums/Assyrian/Self-Portrait/307700>. (consultado el 23 de enero de 2024).

²⁹⁷ Marisela Magdaleno, “Jim Morrison, el futuro de la música”, en *YouTube*, 05 de noviembre de 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=ZD0zMztOLQ4>, (consultado el 10 de octubre de 2019).

²⁹⁸ “Negación” es el nombre de un EP de 2016 de la banda poblana Assyrian.

Dentro del black metal tenemos el caso de la banda de Ciudad de México, The Depressick, banda que ha alcanzado gran notoriedad los últimos años, muestra de ello es su álbum *Carcinoma* de 2017, que logro popularidad dentro del *underground*, demostrando en sus letras esa inspiración nihilista y búsqueda introspectiva del sentido de la vida y de la depresión como inspiración sonora.

También una banda a destacar es Muerto (Imagen 96) de San Juan del Río, Querétaro, con sólo dos álbumes en su haber, *The Settling Fire Upon Us* de 2018 y *Dust Fire Dust* de 2023, han dado un aire fresco al black metal, con sus melodías incrustadas de voz limpia de parte de su vocalista Penélope Matamoros, lo que ha dado una variante dentro de las bandas actuales del género.



(Imagen 96) La banda Muerto es un referente en la actualidad de lo que es el post-black metal mexicano. La foto es de una presentación en el Foro Rebels en Puebla, el 8 de septiembre de 2023.

Víctor Manuel Hernández Ponce, “Muerto en Rebels”, en *Archivo Personal*.

Otra banda que tomar en cuenta, es Terror Cósmico de Ciudad de México, quien han sabido reflejar el sonido instrumental del post-metal en sus canciones densas, dejándolo claro con su álbum *III* de 2018, construyendo parte de la esencia de dicha escena.

A lo largo de esta última década, el *Post-Metal* se empezó a fortalecer por todo el mundo, lo que ha ayudado a su aceptación paciente entre los metaleros y a ser inclusive entendido como una mutación del *Metal Extremo*.

El *Heavy Metal* nunca morirá, siempre busca innovarse, reinventarse, reimaginarse, busca alternativas dónde no las hay, y perdurar por la eternidad. Que más queda que esperar a que el futuro nos de algo nuevo de que hablar, pero mientras eso llega, ¡LARGA VIDA AL METAL!

Conclusión.

Desde los años setenta hasta la actualidad la *cultura del Heavy Metal* ha ido en aumento, gracias en gran parte a la globalización, lo que ha permitido que las *culturas juveniles* logren romper las barreras de la distancia, algo que fue de suma importancia para poder comprender que esta música no ha muerto. Es cierto que en la actualidad el *Metal* dejó de ser una música de radio y *mainstream*, pero eso fue algo benéfico, porque permitió generar vías de comunicación más efectivas. Desde los años ochenta, donde el *Metal* se desarrolló en México, la manera de consumir música sólo ha cambiado en las formas de reproducirla, el mismo entusiasmo de querer encontrar música cada vez más *underground* ha perdurado desde aquel entonces.

La comunidad de sentido del *Heavy Metal* supo desarrollar muy bien los medios para poder generar una manera cada vez más fácil de acceder a la misma, aunque el coleccionismo ha disminuido por las plataformas de streaming, el querer conservar cosas de las bandas, en principio su música, ha perdurado por los años. Es un mito que la música en formato físico haya desaparecido, se ha convertido en un nicho, sí, pero no ha dejado de fluir. Yo me he convertido en un coleccionista apasionado de música, aunque no poseo muchos materiales, me entusiasma saber que bandas de amigos han podido sacar materiales físicos para poder apoyarlos. Como yo, existen muchos que aun ven en el *Heavy Metal* una devoción, en el sentido de ser parte fundamental de la vida y de nuestras existencias, donde ir a espectáculos, comprar CDs o vinilos, coleccionar playeras y, sobre todo, seguir apoyando a la música durante las 5 décadas que lleva de vida, habla de como una música ha sobrepasado a la juventud.

Ya aquellos que han “inventado” y “perfeccionado” el *Heavy Metal* se han considerado como gente mayor, que ya no entra dentro de lo que entendemos como juventud, pero que ha perdurado gracias a su legado musical y pasión por la misma. Puedo decir que tengo amigos mayores que yo que han estado en la escena durante muchos años y que siguen manteniendo el mismo espíritu entusiasta de cuando tenían 15 o 18 años.

En la actualidad, hay que entender que las juventudes han cambiado al mundo desde diversas perspectivas, es cierto que la cultura capitalista ha secuestrado gran parte de estas, pero se sigue perdurando y resistiendo a perder la pasión de cuando se es joven.

Algunos movimientos conservadores han insistido en que vivimos en una época de *idiotización e infantilización de la sociedad* por verse envuelta en manifestaciones juveniles que se escapan a la lógica adultocentrista de Occidente, pero lo que no han entendido es que las juventudes han ido modificando los valores de una sociedad en decadencia.

No es de sorprenderse que los movimientos juveniles sean hoy de lo que se habla dentro de las academias. Estudios de género, movimientos estudiantiles, estudios sobre la comunidad LGBTQ+, visiones contraculturales desde el feminismo o movimientos decoloniales han llegado a las universidades de todo el mundo a cambiar la vieja configuración de una sociedad basada en la ortodoxia.

Es por eso que siempre he defendido los estudios sobre las manifestaciones culturales no convencionales a lo que los académicos conservadores reconocen como estudios históricos.

De ahí que haya defendido mi amor por el *Heavy Metal* desde una perspectiva académica para poder entrar dentro de esta discusión, porque creo que vale mucho la pena darle el lugar al *Heavy Metal* como una cultura global. Es algo que va mucho más allá que la simple música. La ideología moldea en gran parte a la *cultura metalera*, desde tendencias actuales de la extrema derecha en el black metal, hasta movimientos anarcofeministas en el grindcore, han definido gran parte de la tendencia cultural del *Metal*.

Lo que hice y trato de demostrar en esta tesis es que las juventudes han moldeado el mundo de hoy, y lo seguirán haciendo; y para poder entender estudios culturales sobre otras manifestaciones musicales es pertinente entender cómo se construyen desde adentro estas identidades.

La cultura no es un proceso hegemónico; la cultura es una manifestación democrática de la libre expresión, es una manifestación que defiende ideales y que busca confrontar a la mal llamada *cultura dominante* o *alta cultura*. Eso precisamente es la *cultura metalera*, una confrontación a los valores hegemónicos.

En México, las juventudes tuvieron un gran reto después del 68, que fue reconstruir todos sus valores a través de las protestas artísticas. El arte sirvió para reencontrarse en un mundo donde la opresión trató de moldear a las y los jóvenes desde la tecnocracia, creando máquinas en vez de esencias.

Resistir a ese mundo fue un reto...

Pero aquí estamos, construyendo nuevas cosas y dejando legados a los que vienen, luchando por nuestros ideales y nuestro arte, hablando de *Heavy Metal* desde las perspectivas académicas.

Los estudios de *Heavy Metal* se harán cada vez más amplios desde diversas perspectivas interdisciplinarias, que arrojarán nuevas metodologías para su estudio. Ejemplo de ello es el Seminario de Estudios Sobre Heavy Metal, que comenzó como un proyecto de la UNAM y que ahora se ha gestado como uno de los principales centros de estudio sobre el tema a nivel global.

La academia aún no está lista para entender las perspectivas de la cultura pop por una visión clasista y sesgada de la misma, pero defenderemos nuestro derecho a los estudios culturales como una manera de afrontar los retos de la academia.

El *Heavy Metal* nunca morirá, vive y se nutre cada día, busca alternativas que lo mantengan vivo. El *Heavy Metal* no es música prefabricada, es cultura.

Fuentes.

Bibliografía:

- Aguilar Sosa, Yanet. «"La Onda" fue una en la vida y no más. Entrevista con Fernando Aceves.» En *Cultura Contracultura. Diez años de contracultura en México. Antología de textos publicados en Generación*, de Carlos Martínez Rentería, 135 - 142. México: Plaza & Janés Editores, 2000.
- Agustín, José. *La Contracultura en México. La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Debolsillo, 2013.
- Ankersmit, Frank. *Giro lingüístico, teoría literaria y teoría histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Aurell, Jaume. *La escritura de la memoria. De los positivismos a los posmodernismos*. España: Universitat de Valencia, 2005.
- Azéma, Jean-Pierre. «Para una historia del tiempo presente.» En *Hacer la Historia del siglo XX*, de Javier Tusell, Benoit Pellistrandi, Susana Sueiro René Rémond, 31 - 36. España: Universidad Nacional de Educación a Distancia Casa de Velázquez, 2004.
- Bakunin, Mijaíl. *Dios y el Estado*. España: Diario Público, 2009.
- Burke, Peter. *Hibridismo Cultural*. Madrid: Akal, 2010.
- Canon Barrón, José Luis. *Del hades al Valhalla... Bathory. La historia épica*. México: Under Fire Ediciones, 2016.
- de la Peza Casares, María del Carmen. *El rock mexicano. Un espacio en disputa*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2013.
- de Mussy, Luis G., y Miguel Valderrama. *Historiografía postmoderna. Conceptos, figuras, manifiestos*. Santiago: RII. Editores, 2010.
- Delumeau, Jean. *El miedo en Occidente. (Siglos XIV – XVIII) Una ciudad sitiada*. España: Taurus, 2012.
- Domínguez Prieto, Olivia. «Prólogo. El diablo, como la otredad más lejana y su presencia transcultural.» En *La semiosfera del diablo transcultural-transfronterizo: aethesis-ritual-comunal-decolonial*, de David Terrazas Tello, 23 - 30. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia/Analéctica, 2022.
- Domínguez Prieto, Olivia. *Transhumancias musicales y globalización. El metal no tiene fronteras*. México: Instituto Politécnico Nacional/Plaza y Valdés, 2017.
- Farías Bárcens, Rodrigo. «Un lunar en la ciudad.» En *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. De cómo nació la idea del Tianguis del Chopo*, de

- Jorge Pantoja, 55 - 62. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.
- Feixa, Carles. *De jóvenes, bandas y tribus*. España: Ariel, 2012.
- Fize, Michel. *Los adolescentes*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- García Cancrini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Debolsillo, 2009.
- García Chavarrin, Daniel. «¿Retorno o metamorfosis de lo sagrado? Una lectura de la posmodernidad religiosa.» En *Subjetividad y experiencia religiosa posmoderna*, de Carlos Mendoza, 115 - 137. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- García Leyva, Jaime. *Radiografía del rock en Guerrero*. México: La cuadrilla de la langosta, 2005.
- Harvey, David. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Argentina : Amorrortu Editores, 1990.
- Hernández, Carlo F. *Heavy Metal Subterráneo. La colección completa 1985 – 2003. Vol. 1*. México: Heavy Metal Subterráneo, 2019.
- Hernández, Francisco Ventura. «Rocktulos.» En *Metal. Puebla de Zaragoza 1988 – 2008. 30 años de producción musical en Puebla - México*, de Juan Pablo Macias. México: Sala de Arte Público Siqueiros, 2009.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del Siglo XX 1914 - 1991*. España : Crítica, 2010.
- Macias, Juan Pablo. «Introducción.» En *Metal. Puebla de Zaragoza 1988 – 2008. 30 años de producción musical en Puebla - México*, de Juan Pablo Macias. México: Sala de Arte Público Siqueiros, 2009.
- Márquez, Israel. *La música popular en el siglo XXI. Otras voces, otros ámbitos*. España: Milenio, 2014.
- Marroquín, Enrique. *La contracultura como protesta*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- Martel, Frédéric. *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. España: Taurus, 2010.
- Martínez Hernández, Laura. *Música y cultura alternativa. Hacia un perfil de la cultura del rock mexicano de finales del siglo XX*. México: Universidad Iberoamericana Puebla, 2013.
- Mendoza Álvarez, Carlos. «El colapso del sujeto posmoderno: nihilismo y mística. La ruta fenomenológica de la subjetividad expuesta.» En *Subjetividad y experiencia religiosa posmoderna*, de Carlos Mendoza, 81 - 113. México: Universidad Iberoamericana, 2007.
- Minois, Georges. *Historia del Infierno. De la antigüedad hasta nuestros días*. México: Taurus, 2004.

- Monsiváis, Carlos. «... Y en aquellos días, el canje lo era todo...» En *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. De cómo nació la idea del Tianguis del Chopo*, de Jorge Pantoja, 23 - 28. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.
- Monsiváis, Carlos. «Introducción: ¿Quién quiere triunfar en la política pudiendo vender un millón de discos? .» En *Rock mexicano. Sonidos de la calle*, de Jose Luis Paredes Pacho, I-XV. México: Pesebre, 1992.
- Monsiváis, Carlos. «Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.» En *Historia general de México, 957-1076*. México: El Colegio de México, 2012.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII – XX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Murray, Margaret A. *El dios de los brujos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Northgrove, Sorath. *The Necromancy of Obscure Epitaph*. México: Azermedoth Editions, 2018.
- Oriol, Ramon. *Música Alternativa. Auge y caída (1990- 2014)*. España: Milenio, 2015.
- Paytress, Mark. *Historia del Rock. La guía definitiva del rock, el punk, el metal y otros estilos*. China: Parragon, 2016.
- Racionero, Luis. *Filosofías del Underground*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Reynolds, Simon. *Después del Rock. Psicodelia, postpunk, electrónica y otras revoluciones inconclusas*. Buenos Aires: Caja Negra, 2018.
- Rubio, Salva. *Metal Extremo 2. Crónicas del Abismo (2011 – 2016)*. España: 2016, Milenio.
- Rüsen, Jörn. *Tiempo en ruptura*. México: UAM, 2014.
- Sade, Marqués de. *Los 120 días de Sodoma o la Escuela del Libertinaje*. México: Editorial Tomo, 2013.
- Sondereguer, Cesar. «Antología del Rock Pesado en México. Una Aproximación.» *Antología del Rock Pesado en México. Una Aproximación [Libreto de notas] [Casete]*, 2019.
- Storey, John. *Teoría cultural y cultura popular*. España: Octaedro, 2002.
- Tello, Aurelio. «La música en Latinoamérica del siglo XX hasta nuestros días .» En *La búsqueda perpetua: lo propio y lo universal de la cultura latinoamericana. Volumen 4: La Música en Latinoamérica*, de Mercedes de Vega, 139 - 241. México: Secretaria de Relaciones Exteriores, 2011.
- Velasco, Xavier. «La leyenda del Chopo: Breve historia de supervivencia rockera.» En *Cuando el Chopo despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí. De cómo nació la idea del Tianguis del Chopo*, de Jorge Pantoja, 33 - 38. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

Zermeño, Guillermo. *Historias Conceptuales*. México: El Colegio de México, 2017.

Zolov, Eric. *Rebeldes con causa. La contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*. México: Grupo Editorial Norma, 2002.

Revistas:

Castillo Bernal, Stephen. «“Posers” y “Trues”. Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana.» *Cuicuilco Revista de Ciencias Antropológicas*, 2016: 99 - 126.

Castillo Bernal, Stephen. «El cuerpo humano como instrumento subcultural. De los inicios del heavy metal al simbolismo ritual del black metal.» *Fuentes Humanísticas*, 2007: 43 - 57.

Castillo Bernal, Stephen. «Imágenes, ficción y consumo cultural. El impacto de la pantalla chica en la globalidad del heavy metal.» *Dimensión Antropológica*, 2016: 117 - 148.

Colectivo Rolling Stone México. «Heavy Metal de manufactura mexicana. Las bandas pesadas que sacudieron a la nación.» *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, 2015: 60.

Domínguez Prieto, Olivia. «Destrucción mutuamente asegurada. Apuntes sobre la relación del Thrash Metal y la Guerra Fría durante la década de los años ochenta.» *Revista Digital Universitaria*, 2016: 1 - 14.

Gravante, Tommaso, y Alice Poma. «“Fallas en el sistema”: análisis desde abajo del movimiento anarcopunk en México.» *Revista Mexicana de Sociología*, 2016: 437 - 467.

Gutiérrez, Gabriel. «Inquisition.» *Cvlt*, 2015: 24 - 25.

Hjelm, Tito, Keith Kahn-Harris, y Mark LeVine. «Heavy metal as controversy and counterculture.» *Popular Music History*, 2012: 5 - 18.

Martínez, Silvia. «Heavies: ¿Una cultura de transgresión?» *Revista de Estudios de Juventud*, 2004: 75 - 86.

Martínez, Silvia. «Músicas 'populares' y musicología: aportaciones al estudio del heavy metal.» *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1997: 241 - 257.

Ortiz Cora, Laila Eréndira. «La violencia del Metal Extremo. Musa de la cultura, detractor del Arte Rock.» *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Primavera 2020: 93 - 109.

Salcedo, Benjamín. «Luzbel. Los portadores de la luz metálica.» *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, 2015: 58 - 59.

Salcedo, Benjamín. «Mistus. Pioneros del rock pesado nacional. Entrevista con Jarris Margali.» *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, 2015: 18 - 19.

Salcedo, Benjamín, y Álex Carranco. «¡Avándaarooooo! Un merecido festejo a sus 35 años: El hombre detrás del festival.» *Rolling Stone México*, 2006: 39 - 54.

Salcedo, Benjamín, y Chava Rock. «El rock duro mexicano.» *Rolling Stone. Edición Especial de Colección. Rock Latino 80's*, 2015: 16 - 17.

San Román, Carlos. «¡Avándaarooooo! Un merecido festejo a sus 35 años.» *Rolling Stone México*, 2006: 36-38.

Sarquiz Figueroa, Óscar. «Un mito con fecha de caducidad.» *Quo historia*, 2011: 56-63.

Vissir. «Desaster.» *Cvlt*, 2015: 16 - 18.

Periódicos:

Osio, Alicia M. «Contagiosos males del hippismo.» *El Sol de Puebla*, 4 de Septiembre de 1970: 1-3.

—. «La juventud Opina.» *El Sol de Puebla*, 5 de Septiembre de 1970.

Sitios Web:

~Guest 31015. «Ópera de muertos.» *Encyclopaedia Metallum*. 19 de mayo de 2005. https://www.metal-archives.com/albums/Satan/%C3%93pera_de_muertos/81319 (último acceso: 20 de noviembre de 2023).

Breth. «Jon Nödtveidt.» *Encyclopaedia Metallum*. 09 de abril de 2011. https://www.metal-archives.com/artists/Jon_N%C3%B6dtveidt/1032 (último acceso: 07 de septiembre de 2018).

Case, George. «Devil Music: A History of the Occult in Rock and Roll.» *Medium*. 06 de enero de 2016. <https://medium.com/cuepoint/devil-music-a-history-of-the-occult-in-rock-roll-3e671a821ba5> (último acceso: 07 de septiembre de 2018).

Cera, Diego. «Ex balneario olímpico Pantitlán: la sede donde en 1992 tocaron Ramones y The Cramps.» *Local*. 26 de marzo de 2019. <https://local.mx/musica/conciertos/ex-balneario-pantitlan/> (último acceso: 11 de septiembre de 2019).

Chesz Navarro. «DEATH en Televisa (Presentación completa).» *YouTube*. 22 de junio de 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=MZaUTzNIQ60> (último acceso: 04 de diciembre de 2021).

Cultura Metalera. «CULTURA METALERA TEMPORADA 1 PROGRAMA 4 Precursores del Metal.» *YouTube*. 15 de julio de 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=NFHVIEfAWXE&t=1059s> (último acceso: 28 de octubre de 2023).

De Memoria. «Ramones en México: la vez que Pantitlán se convirtió en un barrio más de Nueva York.» *De Memoria*. s.f.

- <https://www.dememoria.mx/entretenimiento/ramones-visito-mexico/> (último acceso: 11 de septiembre de 2019).
- Everley, Dave. «We brought Tony Iommi and Rob Halford together for the ultimate metal summit.» *Loudersound*. 14 de enero de 2019. <https://www.loudersound.com/features/tony-iommi-and-rob-halford-on-the-past-present-and-future-of-metal> (último acceso: 17 de junio de 2021).
- Gaspard, José Alberto. «Las 50 canciones más pesadas del Rock antes de Black Sabbath.» *Cuartel de Meta*. 06 de noviembre de 2016. <https://cuarteldelmetal.com/curiosidades/2016/11/las-50-canciones-mas-pesadas-del-rock-antes-de-black-sabbath/> (último acceso: 11 de junio de 2021).
- GraveWish. «Coatl.» *Encyclopaedia Metallum*. 01 de octubre de 2007. <https://www.metal-archives.com/bands/Coatl/107074> (último acceso: 19 de octubre de 2022).
- Iglesia de Satán. «¿Quién es Baphomet?» *Iglesia de Satán*. 23 de febrero de 2016. <https://iglesiadesatan.com/quien-es-baphomet/3932/> (último acceso: 07 de septiembre de 2018).
- Kan_14. «La Polla Records en México Introducción.» *YouTube*. 27 de julio de 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=BmoybHiTHuA> (último acceso: 11 de septiembre de 2019).
- Lara Lozano , Arturo. «Medusa.» *Blogger*. 10 de julio de 2009. <http://6decadasderockmexicano.blogspot.com/2009/07/medusa.html> (último acceso: 20 de junio de 2021).
- López Noriega, Saúl. «El diablo como consuelo.» *Nexos*. 09 de diciembre de 2014. <https://cultura.nexos.com.mx/?p=7470> (último acceso: 07 de septiembre de 2018).
- Marcos, Carlos. «¿Cuál fue la primera canción de heavy metal de la historia?» *El País*. 16 de febrero de 2019. [https://elpais.com/elpais/2019/01/15/icon/1547571872_058649.html#:~:text=La %20versi% C3% B3n% 20primigenia% 20de% 20'Summertime,Summertime% 20B lues% 2](https://elpais.com/elpais/2019/01/15/icon/1547571872_058649.html#:~:text=La%20versi%C3%B3n%20primigenia%20de%20'Summertime,Summertime%20B lues%2) (último acceso: 12 de junio de 2021).
- . «Black Sabbath: cómo cuatro parias de Birmingham crearon una nueva religión, el 'heavy metal'.» *El País*. 28 de abril de 2020. <https://elpais.com/cultura/2020-04-28/black-sabbath-como-cuatro-parias-de-birmingham-crearon-una-nueva-religion> (último acceso: 17 de junio de 2021).
- Marisela Magdaleno. «Jim Morrison, el futuro de la música.» *YouTube*. 05 de noviembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=ZD0zMztOLQ4> (último acceso: 10 de octubre de 2019).
- Mauricio Quiroga-Pascal Ortega. «ULTIMÁTUM - FINAL NUEVOS VALORES BACARDI 1986.» *YouTube*. 19 de septiembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Fm8zQEMa1hc> (último acceso: 25 de octubre de 2022).

- MaxAlderete. «El tiempo no se detendrá.» *Encyclopaedia Metallum*. 03 de marzo de 2016. https://www.metal-archives.com/albums/Coatl/El_tiempo_no_se_detendr%C3%A1/566925 (último acceso: 19 de octubre de 2022).
- Meléndez Márquez, Daniel. «Underground: Origen y ¿futuro? Del movimiento subterráneo.» *Facebook*. 05 de mayo de 2021. <https://www.facebook.com/notes/4470774252994109/> (último acceso: 04 de diciembre de 2021).
- Meléndez, Daniel. «Metal del Siglo XXI. Innovar defendiendo las raíces.» *Crónicas Estigias*. s.f. <http://www.cronicasestigias.org/metal-del-siglo-xxi-innovar-defendiendo-las-raices/> (último acceso: 10 de octubre de 2019).
- . «Parte 1 - Heavy Metal: la psicodelia que cayó de Urano.» *Crónicas Estigias*. 24 de septiembre de 2017. <http://www.cronicasestigias.org/parte-i-heavy-metal-la-psicodelia-que-cayo-de-urano/> (último acceso: 15 de junio de 2021).
- Michaels, Sean. «John Lydon: I don't hate Pink Floyd.» *The Guardian*. 18 de febrero de 2010. <https://www.theguardian.com/music/2010/feb/18/john-lydon-pink-floyd> (último acceso: 13 de septiembre de 2019).
- Miserachi, Raquel. «Esta banda de death metal hizo pensar a todo el mundo que eran un culto narco satánico.» *Univision*. 19 de septiembre de 2016. <https://www.univision.com/musica/rock-alternativo/esta-banda-de-death-metal-hizo-pensar-a-todo-el-mundo-que-eran-un-culto-narco-satanico> (último acceso: 20 de noviembre de 2023).
- Monterrubio, Uriel. «50 años de “Black Sabbath”, el álbum que nació de la marginación y el miedo.» *Rolling Stone en Español*. 13 de febrero de 2020. <https://www.rollingstone.com.mx/50-anos-de-black-sabbath-el-album-que-nacio-de-la-marginacion-y-el-miedo/> (último acceso: 17 de junio de 2021).
- Music Radar Clan. «La generación perdida del Indie: SHOEGAZE.» *YouTube*. 22 de julio de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=kbiXssvv3aE> (último acceso: 10 de octubre de 2019).
- Noisey. «The Man-One Band Industrial Doom Metal.» *YouTube*. 11 de abril de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=PrOThI6Tldc> (último acceso: 10 de octubre de 2019).
- . «Was Punk Rock Born in Peru? - Los Saicos - Noisey Specials.» *YouTube*. 12 de agosto de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=tsdTKQb6o6Q> (último acceso: 11 de septiembre de 2019).
- Reporte Indigo. «35 años del Chopo | Documento Indigo.» *YouTube*. 23 de octubre de 2015. https://www.youtube.com/watch?v=bhXxs_kW4hc (último acceso: 14 de noviembre de 2017).
- Rocha, Servando. «Maricas, vagos y perdedores: una prehistoria del punk.» *PlayGround*. 12 de agosto de 2015. <http://www.playgroundmag.net/articulos/columnas/Maricas-vagos-perdedores->

prehistoria-punk_0_1588641130.html (último acceso: 08 de septiembre de 2016).

Sabbath, Juan. *Tras las Huellas de los Malditos: una interpretación sonora de la fatalidad o el arte como salvación*. 08 de abril de 2018. <http://www.cronicasestigias.org/tras-las-huellas-de-los-malditos-una-interpretacion-sonora-de-la-fatalidad-o-el-arte-como-salvacion/> (último acceso: 07 de septiembre de 2018).

Santana, Carlos. «Los vinilos, el único formato que sobrevive a la música digital.» *El País*. 30 de octubre de 2015. https://elpais.com/cultura/2015/10/20/actualidad/1445349207_736688.html (último acceso: 14 de noviembre de 2017).

Serra, Isael. «Arena López Mateos: La Catedral del Metal en México.» *Esencia de Antes*. 9 de diciembre de 2016. <https://www.deantes.com.mx/historia/arena-lopez-mateos/> (último acceso: 28 de julio de 2017).

Serrano, Ignacio. «“Endless River” de Pink Floyd, ¿la mayor decepción del rock de lo que va de siglo?» *ABC*. 07 de noviembre de 2014. <http://www.abc.es/cultura/musica/20141107/abci-critica-pink-floyd-201411061746.html> (último acceso: 08 de septiembre de 2016).

simonarch. «Godflesh .» *Encyclopaedia Metallum*. 23 de julio de 2002. <https://www.metal-archives.com/bands/Godflesh/788> (último acceso: 10 de octubre de 2019).

Trava, Efrain. «Mexica Hardcore. Historia de punk en México.» *Revista Replicante*. 11 de mayo de 2010. <http://revistareplicante.com/mexica-hardcore/> (último acceso: 03 de noviembre de 2016).

Veiga, Edison. «Cómo el cristianismo moldeó la figura de Satanás para combatir a otras religiones.» *BBC News Mundo*. 19 de agosto de 2018. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-45216224> (último acceso: 07 de septiembre de 2018).

Wiederhorn, Jon. «A Brief History of Post Metal .» *Bandcamp Daily*. 04 de agosto de 2016. <https://daily.bandcamp.com/2016/08/04/a-brief-history-of-post-metal/> (último acceso: 10 de octubre de 2019).

Documentales:

Metal Evolution: The Series. "Pre Metal". Dirigido por Sam Dunn y Scot McFayden. 2011.

Metal: A Headbanger's Journey. Dirigido por Sam Dunn. 2005.

Heavy, La historia del Metal. Dirigido por VH1. 2006.

Entrevistas:

Gil, Gustavo, entrevista de Víctor Manuel Hernández Ponce. (11 de noviembre de 2020).

Leal Hernández, Octavio, entrevista de Víctor Manuel Hernández Ponce. (19 de junio de 2017).

Martínez, Vladimir, entrevista de Víctor Manuel Hernández Ponce. (20 de junio de 2017).

Morales, Joel, entrevista de Víctor Manuel Hernández Ponce. (09 de septiembre de 2021).