



**El Colegio
de la Frontera
Norte**



En el más allá: un estudio de la música
y cultura metalera en Tijuana

Tesis presentada por

René Javier Muñoz Vélez

para obtener el grado de

MAESTRO EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

Tijuana, B. C., México
2010

Agradecimientos

A mi director, Dr. Miguel Olmos Aguilera, por las conversaciones, debates y cuestionamientos, y por siempre darme la libertad de explorar mis ideas.

Al Colegio de la Frontera Norte, en particular a la coordinación del programa, Dr. Luis Escala y su asistente Irene Becerra, y a todo el cuerpo docente que me proporcionó las herramientas y la asesoría necesaria para completar este trabajo; y a las instituciones CONACyT, CIC-Museo y la Universidad Autónoma de Baja California, por proporcionarme la oportunidad de continuar mi formación profesional.

A mis evaluadores y asesores externos, la Dra. Maritza Urteaga, quien proporcionó comentarios fundamentales para este proyecto; a la Dra. Nelly Calderón, cuya asesoría y apoyo me ayudó a superar momentos difíciles; y en particular un profundo agradecimiento a mi Maestra, Ángela Lucía Serrano, porque su apoyo, asesoría y constante trabajo fue indispensable.

A mis compañeros del programa de Estudios Socio-Culturales en Mexicali, y en especial a los compañeros del Colef, por los momentos tranquilos y los que requirieron más paciencia; Y a mis amigos de Tecate, Tijuana, y más allá, en esperanza de que todavía estén ahí después de dos años de distancia.

A la comunidad de *metaleros* de toda la región, por los brazos abiertos y la buena música, y en especial a los grupos y sujetos que aparecen en este texto.

Y lo más importante, a mi familia; a los Muñoz de Tijuana, que me dieron apoyo y un lugar donde vivir, a los Larrañaga y los Rosales en Tecate, en particular a mi prima Inés, por su ayuda en este proceso; y a Jorge, Héctor e Irene, por los sacrificios y la paciencia, por el apoyo y el cariño incondicional.

Resumen.

La presente tesis plantea un estudio de la cultura musical metalera en Tijuana, proponiendo que en el diálogo entre el contenido de la música y la práctica del sujeto, la cultura musical del sujeto se vuelve un ordenador de sentido para su comportamiento y su interpretación del mundo que lo rodea. Para abordar el tema, se proponen dos ejes complejos y multidimensionales: la música y la identificación. Este proceso permite establecer lazos entre los sujetos dentro de la comunidad metalera, y orientan la interacción tanto dentro de ella como con los sujetos que están afuera. Algunos conceptos claves con los que se hace la reflexión incluyen la identificación y el estereotipo de Hall, el *musicar* de Small y un abordaje a la noción de identificación propuesto en este texto en dos niveles distintos. La metodología que se emplea es cualitativa, consistiendo de una aproximación inicial y un estudio posterior basado en el análisis de la música como documento, y la observación etnográfica y entrevistas con los sujetos, tanto en el espacio del concierto como en los espacios tras la escena del concierto, como el ensayo. Los resultados obtenidos de esta investigación indican que la importancia del diálogo entre el comportamiento del sujeto y el contenido de la música, tanto su nivel discursivo como su tejido sonoro y los accesorios que acompañan su actuación, para la interpretación que hace el sujeto del espacio en el que se encuentra.

Abstract.

This thesis presents a study of metal musical culture in Tijuana, proposing that in the dialogue between the contents of music and the subject's practices, the subject's musical culture becomes an organizer of the meaning of his behavior and the interpretation of the world around him. The approach taken proposes two complex and multidimensional axes: music and identification. This process allows the establishment of ties between subjects in the metal community, and guides the interaction inside it as well as with subject outside the community. Some key concepts that are used for this reflection include identification and stereotype from Hall, *musicking* from Small, and an approach to the concept of identification in two levels proposed in this text. The methodology employed is qualitative, consisting of an initial approximation and a second study based on ethnographic observation and subject interviews, in the concert spaces as well as the behind the scenes space, such as rehearsal. The results obtained from this research indicate the importance of the dialogue between the subject's behavior and the music's content, its discursive level as well as its audible weaving and the accessories that accompany its performance, for the interpretation the subject has of the space he finds himself in.

Palabras clave: Música, Identificación, Estereotipo, Comunidad, Representación.

ÍNDICE.

I. INTRODUCCIÓN

II. MARCO TEÓRICO DEL ESTUDIO.

	06
1. Las dimensiones de la <i>Música</i> y su relación con el individuo	06
1.1 La construcción de la música como objeto de estudio	08
1.1.1 Música como objeto por sí – reflexión sobre el significado en la música	09
1.1.2 Música como objeto por sí – debates sobre el significado de la música	14
1.2 Performance – El contexto de la actuación musical	19
1.2.1 Accesorios – una armazón material alrededor de la música	20
1.2.2 Las prácticas – El sentido puesto en movimiento	21
1.3 Música como pauta de comportamiento – nivel de cultura musical	23
1.4 Hablando la música – música como lenguaje social	26
1.5 ¿Qué es la música? – recapitulación	28
2. Los procesos de Identificación	29
2.1 Identidad cultural, social y el concepto de Identificación	30
2.2 Niveles de Identificación – Del reconocimiento al más allá	33
2.3 La mirada desde afuera – Identificación por el otro	37
2.3.1 La noción del “estereotipo” y los estereotipos del metal	38
2.3.2 La violencia en el metal – el primer estereotipo	43
2.3.3 Género y masculinidad – el segundo estereotipo	46
2.3.4 La transgresión metalera – el tercer estereotipo	50
2.4 Procesos de identificación y la construcción de la colectividad	53
2.4.1 La construcción del espacio – la escena y sus implicaciones	54
2.4.2 La construcción regional – cultura metalera local	57
2.4.3 Comunidad, comunicación y lazos sociales	60
2.5 Recapitulación del abordaje propuesto – niveles de identificación	64
3. Música e Identificación – un marco teórico	65

III. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

	67
1. Instrumentos propuestos para el metal	68
1.1 Entrevistas y conversaciones, la voz viva del metal	68
1.2 Observación de campo – ejercicio etnográfico	71
1.3 Análisis de documentos – la música y sus accesorios	73
2. El metal en Tijuana 2009 – 2010, música y la red social	75
2.1 Tijuana – el punto de partida	76
2.2 Escenarios – observaciones en dos escenarios	78
2.3 Periodo en el tiempo – 2009/2010	79
3. Los sujetos – Músicos y aficionados	80
4. Reconstrucción y descripción de la realidad – el orden de las herramientas	86

IV. HISTORIA DE UN MOVIMIENTO CULTURAL	89
1. Birmingham, la primera ciudad metalera	89
2. De Inglaterra a Tijuana y más allá. . . una breve historiografía	91
2.1 Metal en el viejo continente: origen del movimiento	91
2.2 Evolución, expansión y fractura de la cultura metalera	93
2.3 México Bárbaro: música metalera en México, en Tijuana y más allá	99
V.- ANÁLISIS DE LOS DATOS Y LA TEORÍA	103
1. Las reconstrucción de lo musical y su relación con el individuo	103
1.1 La aproximación exploratoria al contenido del metal	103
1.2 La música metalera como objeto de estudio	108
1.3 Performance sobre el escenario y en el público	120
1.4 Accesorios – elementos complementarios de la construcción musical	122
2. Los procesos de Identificación	126
2.1 Dimensiones del proceso de identificación metalera	126
2.1.1 Violencia y la agresividad en el metal	129
2.1.2 La negación de lo femenino en el metal	131
2.1.3 Transgresión y pertenencia social del sujeto metalero	134
2.2 Procesos de identificación y la comunidad metalera	135
2.2.1 Mecanismos metaleros de fraternidad y lazos de confianza	137
2.2.2 Los límites de la escena local y el tras-la-escena	139
VI.- CONCLUSIONES SOBRE EL METAL	145
1. De ejes propuestos y no propuestos, sobre la cultura metalera	145
1.1 Violencia, Transgresión y Masculinidad	145
1.2 Individualismo y Competencia	153
2. Conclusiones sobre el metal	158
Anexo i – Entrevista semi-estructurada	164
Anexo ii – Guía de preguntas – Entrevista a músicos	168
Anexo iii – Guía de preguntas – Entrevista individual	169
Anexo iv – Guía de observación – Observación participante	170
Anexo v – Comunidad metalera	171
Anexo vi – El slam en el Transmetalfest	171
Anexo vii – Puercos	172
Anexo viii – Coatl	172
Anexo ix – Almas Torcidas	173
Anexo x – Alvath	173
Anexo xi – Volantes de publicidad y logotipos	174
Bibliografía	175

I. INTRODUCCIÓN.

Una de las reflexiones principales que guían este trabajo es la siguiente: hablar de música no implica solamente la cuestión de saber leer partituras, o tocar instrumentos; es una expresión de lo interno tanto para quien toca como para quien escucha; y aunque éste significado íntimo puede frecuentemente diferir de persona a persona, la música proporciona un momento para el *sentir compartido*. En la música, proyectamos lo mejor (o lo peor) de nosotros, compartimos aquello de nosotros que es solamente para quien nos escucha o escucha con nosotros, y muchas veces, solamente en ella logramos comunicarnos con aquello que las palabras no alcanzan a decir, lo que en ocasiones no se puede nombrar. Aceptamos el rol de la música como una forma de entretenimiento, y dejamos su consideración seria para los que la producen; escuchar música se vuelve un acto involuntario, acción mimetizada, aprendida de la sociedad que nos rodea, que nos enseña cuándo y cómo se debe escuchar. Perdida la dimensión que la liga a nosotros, la música se vuelve un objeto accesorio, más cercana a la radio o la televisión que al ser humano.

Este proyecto discute la música como algo más que una canción, como más que un simple objeto de fondo, se presenta aquí como elemento articulador de un grupo particular, en donde se deposita el conocimiento de los sujetos que pertenecen a la comunidad que alrededor de ella se reúnen, sirviendo como base del sentido colectivo del grupo; y a su vez, como un elemento activo, como acción y discurso que tiene la capacidad de funcionar como un ordenador de sentido de la vida de los sujetos. Para facilitar la ejemplificación de esta propuesta, se observó un grupo social concreto que se reúne a partir de un género musical que en su vida ha sido tanto controversial como comercial, y cuya presencia en la ciudad es a la vez extendida y oculta: los *metaleros* en Tijuana.

La ciudad se propone como un espacio donde los *metaleros* se expresan, donde crean, tocan y escuchan música, y a partir de los lazos que se crean con otros músicos y otras ciudades, se observa como un punto de sutura para la cultura *metalera* de toda la región, extendiendo su red a otras ciudades como Mexicali y Tecate, y hasta otros Países.

Es importante especificar que no hay *un* movimiento de *metal*, sino que es un conjunto compuesto por varios *subgéneros* que comparten características comunes, y que a su vez comparte con varios otros estilos, como el *punk*, *dark* o el *rock pesado*, que todos representan a su vez subconjuntos de la categoría superior: el *rock*. Entonces, este trabajo busca establecer aquellas características distintivas que lo reúnen y a la vez separan, que lo identifican y a la vez distinguen.

Por otra parte, es importante denotar la dificultad de cubrir a todos los grupos *metaleros* de la región, incluso ni siquiera a todos los grupos (y subgrupos) *metaleros* de Tijuana. La cantidad y variedad de manifestaciones *metaleras* en la ciudad, tanto las que vienen de *afuera* con regularidad (desde otras ciudades, estados y países) hasta las que nacen en la misma, es tan grande que se debió seleccionar algunos grupos y conciertos en específico, porque presentaban características interesantes o por su accesibilidad. De ninguna manera la exclusión de músicos o grupos implica su falta de importancia o mérito, y más bien refleja el tiempo limitado que se tuvo para hacer el trabajo exploratorio y de campo. Una ventaja que se tuvo frente al tiempo limitado es el conocimiento previo de los contenidos y la cultura *metalera*; lo cual representó al mismo tiempo retos en cuanto a la posibilidad de ver más allá de los juicios pre-concebidos, así como al hablar de la cultura *metalera* desde el punto de vista de los sujetos con quienes se intentó mantener una distancia. Para superar estos retos se expone una construcción teórica y metodológica que, frente a cualquier reflexión contenida en los ejemplos, en la armazón teórica o en las anécdotas de la experiencia de campo, tenga cimientos fuertes en el soporte teórico-metodológico que a continuación se expone.

El objetivo general de este trabajo es estudiar la relación entre los objetos culturales y el sujeto socialmente construido; concretamente, la *música* como objeto cultural y la *identificación* como proceso de construcción social, ambos (*música* e *identificación*) considerados aquí como elementos de estudio complejos: la *música* vista como objeto, práctica y discurso; la *identificación* como un proceso de distinción y a la vez de comunicación. Para lograrlo, se proponen los siguientes objetivos:

a) Analizar la composición de la cultura *metalera* (lo material y lo inmaterial) en Tijuana, y lo que ésta representa para los sujetos que se reúnen alrededor de ella. Esto significa estudiar

la música tanto a nivel de objeto *en sí* como a nivel discursivo, y aquellos accesorios que la rodean.

b) Estudiar el comportamiento del sujeto *metalero* en Tijuana, en los espacios de auto-representación propios de dicha cultura, es decir, en los conciertos o tocadás; así como en los escenarios relacionados a esta práctica, como es el *ensayo*.

c) Analizar los rasgos de la interacción entre los sujetos *metaleros* a partir de tres características específicas de *identificación*: la masculinidad, la agresividad y la transgresión; y el significado que estas características tienen para ellos.

Si bien los dos ejes teóricos del presente proyecto son la *música* y la *identificación*, la cuestión que en concreto se aborda es: ¿Cómo se convierte la pertenencia a un género musical en un *ordenador de sentido* para los sujetos? Esta pregunta corresponde a una reflexión general sobre la naturaleza de la relación entre los objetos culturales y los sujetos socialmente construidos, y propongo encontrar su respuesta en el estudio de los procesos dialógicos entre los ejes mencionados. Las preguntas específicas que pretenden llevarnos a responder esta interrogante son:

- ¿Cuál es el contenido que *identifica* a la cultura material *metalera* en Tijuana? – Esto hace referencia a lo tangible (canciones, vestimenta, comunicados, y demás) y lo que ésta representa para los sujetos que se reúnen alrededor de ella.

- ¿Cuál es el contenido que *identifica* a la cultura inmaterial *metalera*? – En referencia a los discursos y significados que se expresan dentro de dicha cultura.

- ¿Qué comportamientos *identifican* a los sujetos *metaleros* en Tijuana? – Aquí cobra importancia no solamente la práctica significativa del sujeto durante el concierto, sino también aquellas anteriores y posteriores que configuran la cultura.

Sin embargo, establecer una clara relación entre los procesos de *identificación* del sujeto y un objeto cultural como la *música*, compuesta por una plétora de posibles abordajes, requiere un cuidadoso procedimiento. Por lo tanto, antes de tratar de construir el punto de sutura, es necesario separar los dos ejes y explicar las dimensiones en las que cada uno se abordará. En primer lugar se analiza el objeto cultural, la *música*; luego se expone brevemente la postura

adoptada en este trabajo sobre el tema de *identificación*, y finalmente se intenta ubicar el proceso de diálogo entre ambos. En su dimensión externa, la música es celebración, es arte, entretenimiento y herramienta de trasfondo; en su dimensión interna, la música puede ser discurso, terapia o incluso protesta. ¿Cómo, entonces, podemos hablar de la música en este estudio?

“... a menos que también se haya nacido visionario, médium o genio musical, ¿cómo podemos visitar los mundos en los que Blake, Swedenborg o Johann Sebastián Bach se sentían en su casa?. . . para quienes teóricamente creen lo que en la práctica saben que es verdad –concretamente, que hay un interior para la experiencia, lo mismo que un exterior-, los problemas planteados son problemas reales, tanto más graves cuanto que algunos son completamente insolubles y otros solubles tan sólo en circunstancias excepcionales y por métodos que no están al alcance de cualquiera.” (Huxley, 2004: 16).

La intención aquí es crear una aproximación a este objeto complejo, accesible para nosotros, los no-genios musicales. Para construir este abordaje, se pretende trabajar cuatro ejes principales:

1. El análisis del objeto *en sí*. Consiste en describir aquellas características del mismo objeto, la *música*, antes de cualquier otra reflexión; como punto de partida. Se toma la noción de *pieza* musical como la unidad mínima de análisis.
2. La *actuación* musical. La descripción de comportamientos y objetos accesorios compartidos entre los sujetos que pertenecen al grupo. En otros términos, se trata del *performance* musical.
3. La *cultura* musical. Se trata de la interacción entre la *pieza* musical y su marco de *actuación*, donde lo musical actúa como pauta de comportamiento; y por último
4. La *música* como *lenguaje*. Una propuesta de estudio de la relación del sujeto y la *música* a través de la metáfora del lenguaje, como modelo de abordaje.

Por otra parte, el eje de la *identificación* es también una construcción compleja, se trata aquí de un proceso (o mejor dicho, un conjunto de procesos) fundamental(es) para la composición no sólo de la *identidad* del sujeto, sino para el reconocimiento de la distinción con otros sujetos, y por ende, de suma importancia para la noción del *grupo*, ya sea pensado como

comunidad o como *identidad*. Por lo tanto, se propone emplear los siguientes niveles de abordaje:

1. Identificación de primer nivel. Se trata aquí del primer proceso de *identificación*, más fácilmente asociado con el reconocimiento de características en común, de similitud pero también de distinción entre sujetos. Características distintivas como la forma de vestir, los gestos y el habla, entre otras.
2. Identificación de segundo nivel. El siguiente proceso de *identificación* implica compartir rasgos más profundos, como el género o la etnicidad; y está en constante diálogo con el primero.
3. La mirada del *otro*. Aquí se confronta a la mirada del sujeto sobre sí mismo y sus *con-*
seres con la apreciación que se tiene de ellos desde afuera del grupo.

Una vez establecidos así los dos ejes principales de trabajo, se puede regresar la mirada al diálogo entre ambos, que resulta en esta *construcción social* de los sujetos que se buscan observar. Con todo esto, se puede hacer una aproximación inicial hacia cómo el significado de las características de *identificación metalera* (contenidas en el tejido sonoro, en el discurso, en sus prácticas y demás) sirve como ordenador fundamental de sentido para todas las actividades de los sujetos que pertenecen a este grupo social, y no solamente para las actividades confinadas al espacio de la actuación principal, es decir, el concierto. Por lo tanto, se propone como hipótesis de este estudio que es el diálogo entre las representaciones simbólicas contenidas en el objeto cultural, y las prácticas significativas de los sujetos, el factor determinante para la construcción de la cultura *metalera* como *ordenador de sentido* de sus sujetos. En el caso de estudio del *metal*, algunos elementos simbólicos contenidos en la representación del objeto y que también están presentes en las prácticas sociales (*agresividad, transgresión y masculinidad*) servirán como el ejemplo del planteamiento. El primer paso será, entonces, explicitar el marco teórico con el que se pretende comenzar este proyecto.

II. MARCO TEÓRICO DEL ESTUDIO.

El propósito de este capítulo es construir los dos ejes alrededor de los cuales se observará todo el proyecto de tesis: la música y la identificación. En primer lugar, hablar de *Música* implica el reconocimiento de algunas de las dimensiones que componen este concepto: como objeto, como práctica, o como discurso; en este trabajo se presta especial atención a las dimensiones pertinentes para el grupo que se va a observar: los *metaleros*. En segundo lugar, se propone un abordaje al concepto de *Identificación* en dos niveles; este concepto ha formado parte del estudio de las colectividades y del sujeto social desde hace tiempo, aparece frecuentemente cuando se habla de la *Identidad*, y es un proceso de interacción fundamental en la construcción de lo social. Por último, se describe la intersección de ambos ejes, en una propuesta en donde la *música* y la *identificación* se cruzan en la construcción del sujeto social.

1. Las dimensiones de la *Música* y su relación con el individuo.

El punto de partida del presente estudio es la *música*, un concepto compuesto por un amplio número de dimensiones y elementos, y más aún por tratarse de un concepto en constante evolución. El primer punto que se debe tomar en cuenta es que:

“El concepto de música es difícil de exponer ya que la música es una obra de arte que se desarrolla en el tiempo y como tal, no queda ninguna constancia física, no es por ejemplo como otras artes que se desarrollan en el espacio (pintura, escultura, arquitectura, etc.) que son más tangibles a la hora de poder realizar una crítica más objetiva. . . el definir la música nos implica situarnos dentro de un paradigma que nos permita asumir y comprender otras realidades. Así aunque parezca sencilla la respuesta, podemos observar que las definiciones de «música» no coinciden entre sí, sino que más bien expresan el punto de vista que su autor tiene sobre la música.” (Oviedo, 2004: s/n)

Se considera que esto no representa una limitante a la viabilidad del proyecto, sino al contrario, una oportunidad: ¿Por qué es interesante poner la *música* en el centro del estudio?

Precisamente por su naturaleza compleja. Se requiere tener consciencia de las implicaciones de abordar algunos elementos de la *música* y otros no, de privilegiar algunas dimensiones sobre otras, y de tener en cuenta las conexiones que estas dimensiones seleccionadas tendrán con las demás. Para lograrlo, se requiere *armar* un abordaje multidimensional de nuestro objeto, un enfoque que considera las funciones, emociones y usos de la *música*, ya que:

“Tratar de establecer «que es la música» resultaría una labor casi imposible de realizar, ya que los criterios para responder a esta cuestión pueden ser numerosísimos. Bien sea que exprese su criterio al respecto un teórico musical, o un músico, o un físico, o un filósofo, o un teólogo, o un poeta, o un científico, o un sociólogo, o un psicólogo, o un historiador o un estudioso de la estética, el concepto varía y adquiere caracteres diferentes”
(Rodríguez, 1965: 842)

En este caso, el compromiso es abordar el estudio del concepto de *música* principalmente en tres niveles: a un primer nivel, el estudio de la música *por sí*, es decir, de la *pieza* musical, que en el caso del *metal*, concretamente hablamos de la *canCIÓN*, dividida en la composición musical y la letra. En un segundo nivel, se observan las prácticas y accesorios que acompañan a la *pieza*; es decir, las prácticas particulares y accesorios que corresponden a dichas *piezas*, que aparecen regularmente en su *actuación* musical. Por último, se plantea el tercer nivel del estudio de la *música* como el que resulta de la interacción entre los dos anteriores, es decir, el estudio de la *música* como objeto cultural complejo y su resultante *cultura musical*. Se considera pertinente el cruce entre estas dimensiones en el estudio de la construcción social de los sujetos que se identifican fuertemente con algún estilo particular de producción musical, lo que se denomina un “género” musical, y con ello se captan las múltiples funciones y responsabilidades que la *música* tiene para los sujetos con los que se trabajó.

Por otra parte, dentro de esta complejidad de la construcción de la música, se recalcó en este estudio la *centralidad* que tiene la *música* en la vida de los sujetos. Existe una línea de pensamiento que propone la noción de que la música juega un papel secundario o “de fondo” en nuestro contexto social contemporáneo. Este supuesto puede ser asociado inicialmente con

la condición cultural de nuestros tiempos de globalización e industria musical, alude a los orígenes de la composición musical pensada para complementar otras actividades:

“Es oportuno aclarar que la *Música*, probablemente desde su origen, en muchas ocasiones ha sido un espectáculo secundario por cuanto que ha intervenido como segundo termino de otro, que se considera como el de primera importancia; este es el caso, que todavía se da en la actualidad, de la música escrita para la danza -para cualquier forma de danza-; lo mismo ocurre cuando la música queda reducida a un acompañamiento de la Poesía o es, simplemente, el fondo sonoro de una película de cine, o, simplemente, de un programa de radio o de televisión.”
(Rodríguez, 1965: 844)

En el desarrollo de este texto, se presentará a la *música* como un elemento central en los procesos de *identificación* de los sujetos entre sí, y de reconocimiento y distinción frente a otros; por lo tanto, se muestra una visión alternativa a esta categorización de la *música* como “secundaria” en el que-hacer del individuo. Como núcleo de algunos grupos sociales, la *música* tendrá múltiples responsabilidades, sirviendo como lenguaje, como representación, y como ordenador de sentido. El primer paso en la construcción teórica del eje de la *música* la aborda precisamente en su dimensión como *objeto*. Este constructo se propone en dos dimensiones: una primera dimensión *material*,¹ que se refiere a la composición musical concreta que se hace para lograr un efecto sensorial particular; y una segunda dimensión *simbólica*, donde el objeto es dotado de una capacidad de significar y representar.

1.1 La construcción de la música como *objeto* de estudio.

Para hablar de la *música* como *objeto* lo primero que se hace es reducirla de la noción amplia antes expuesta a una mínima unidad: la *pieza* musical. Algunos autores han definido a la unidad mínima de estudio para la música como la “obra musical”, en el sentido de “creación musical” (Aguilar, 2008: s/n), en otras ocasiones (cuando se aborda como industria), se utiliza el término “producto musical”; sin embargo se empleará el término *pieza*, por su

¹Cuando se emplea aquí el término *material*, se refiere tanto a lo tangible, a lo medible, al sonido, a la vibración, como oposición a la noción de lo *simbólico*, a la representación mental de lo que significa esta primera dimensión.

referencia a la *composición*, que remite a la *forma* que toma el objeto musical; la *composición* es el conjunto de varios elementos más pequeños, los *sonidos*, cuya organización responde a criterios que veremos más adelante. Por tratarse entonces de un objeto auditivo, es a la vez un objeto *fuera* del sujeto y *dentro* de él, ya que acceder a él implica el sentido del oído. Este estar *dentro* y *fuera* del sujeto sirve de recordatorio sobre el papel que juega la *música*, como más que tema de fondo o algo de ambiente; tiene un vínculo con el *ser* que resulta de la interacción entre las dimensiones *materiales* y *simbólicas*, para el sujeto que la escucha.

Stewart Hall escribió alguna vez que la música, de todas las formas de intercambiar sentido, es la menos conveniente (1997: 4). El problema que veía era precisamente el de la *interpretación* del significado, dónde establecerlo, cómo encontrarlo. Al respecto existen dos líneas de pensar que se presentarán aquí, en cuanto al significado de la música: por una parte, está la idea de que en el sonido mismo que compone a la música hay un sentido, que se descubre al escucharlo; y por otra parte se ha propuesto que el significado contenido en la música es una construcción social hecho *sobre* la música; y se presentan ambas con mayor detalle a continuación.

1.1.1 *Música como objeto por sí* – reflexión sobre el significado *en* la música.

Al hablar de la *música* como objeto *por sí*, se habla primero de la dimensión *material* de la *música*, la *música* como una *cosa*. Y al abordar su dimensión *material*, de nuevo se hace referencia a las características tangibles comunes a toda *pieza*:

“Esencialmente la música está hecha con melodías, armonías y ritmos. Es indiscutible que una melodía consiste, cuando menos, en una simultaneidad de sonidos. El ritmo, que depende de las múltiples combinaciones que afectan a la duración de los sonidos influye, lo mismo sobre las melodías que las armonías; no hay, en consecuencia, ni melodía ni armonía sin ritmo.”
(Rodríguez, 1965: 843)

Es necesario abordar la *composición* de la música, pues es la *forma* del objeto de estudio, y esta *forma* (sus ritmos, armonías y melodías) tiene implicaciones claras en la construcción de

su significado; incluso hay teorías que atribuyen el significado de la música a su *composición*, al sonido en sí. Entonces, ¿Con qué profundidad se debe estudiar la *composición musical* en este texto? Existen varias escuelas de composición musical, con reglas de uso de tonos y acordes bien definidas. La *politonía* enfatiza el estudio de los tonos distintos usados en una misma composición, mientras el abordaje *dodecafónico* es considerado una teoría de técnica atonal (Rodríguez, 1965: 846 - 847). La intención del presente estudio es producir un texto que cualquier aficionado a la música pueda seguir, aun cuando no tenga estudios formales de composición, o que no sea músico. Es por ello que se inserta aquí la descripción del “contrapunto disonante”:

“El *contrapunto disonante* que se explica claramente por medio de su designación, fue utilizado por Paul Hindemith. En este caso, según los tratadistas lo escrito debe valer por sí mismo, por del tejido sonoro resultante y sin ningún dramatismo romántico. Esta tendencia se ha dicho que puede ser denominada *objetiva*.” (Rodríguez, 1965: 847).

El *contrapunto* es una técnica que se utiliza en la composición musical, para enlazar dos o más sonidos (melodías, voces o líneas), y el concepto de la *disonancia* se refiere a las tensiones que resultan de los enlaces.² Es posible hacer una analogía entre la realidad social de los sujetos y esta técnica (pensar en la “disonancia” y “tensiones” de pertenecer a dos contextos sociales como sería la familia y la cultura *metalera*, por ejemplo, y llamarlos dos “voces”), sin embargo lo que se retoma de esta técnica es, en primer lugar, ver a la *pieza* como algo que debe valer por sí mismo; antes de pensar en lo que pueda significar la *pieza*, se verá cómo se construye la *pieza*. El interés aquí es por observar un marco sonoro general de este movimiento, o dicho en otras palabras, no estudiar solamente si la *composición musical metalera* de una pieza u otra es un *allegro* o un *andante*, o si el sistema tonal de los *metaleros* es *Pitagórico* o *Semi-tonal*; sino retomar la concepción de un “tejido sonoro” que aparece en la definición anterior, para indicar las características generales de la *composición*, y de esta forma, en lugar de intentar llamar la pieza un *allegro* o un *andante*, se utilizarán términos generales sobre el *ritmo* de determinada canción, o el estilo *melódico* de un grupo.

² La definición se construye a partir de la lectura sobre composición musical hecha a Sara Feterman (Marzo-Mayo 2008), y a conversaciones con músicos realizadas durante el trabajo de campo.

La corriente musicológica que se aproxima al abordaje propuesto en este trabajo fue expresada por Aguilar, que habla de la musicología *postmoderna*, diciendo que ésta: “considera que no existen jerarquías musicales establecidas ni significados permanentes, sino que la verdad es relativa, subjetiva, compleja y contradictoria. Para estos musicólogos es más importante el papel de los intérpretes y de los oyentes que el de los compositores” (2008: s/n). No descarta al compositor ni a la composición, pero los hace solamente parte de un proceso.

Para ejemplificar el nivel de estudio propuesto en cuanto a la *forma*, y hablando en concreto del estudio de la música *metalera*, se utiliza como modelo de análisis la descripción que hace Deena Weinstein, quien explica lo que ella considera *Heavy Metal*, la música, en una entrevista en el documental “*Metal: a headbanger’s journey*” (Dunn 2005), donde hace referencia a la necesidad de que, para ser *Metal*, debe haber una guitarra eléctrica *distorsionada*, el tono debe ser fuerte del bajo y la batería, y esto es lo que le otorga la calidad de «pesado».³ En esta descripción de los elementos necesarios para que una *pieza* pueda incorporarse al género del *metal*, Weinstein proporciona un primer acercamiento al *tejido sonoro* que se busca, mencionando su tonalidad (fuerte y grave por el uso del bajo y la batería, y *distorsionada* por el uso del amplificador) sin profundizar en un estudio musicológico de reglas de composición definidas. Más adelante, el recuento histórico y los ejemplos que proporcionó el trabajo de campo servirán para explicar con mayor detalle las “reglas” de *composición metalera* y para hablar de la definición de los subgéneros *metaleros* en detalle.

Por *género* musical, se entiende aquí aquellas corrientes musicales cuyas piezas siguen lineamientos generales comunes, de composición, de actuación, y demás. De momento, lo importante es mencionar que la base inicial de *composición* musical *metalera*, en otras palabras su *forma*, parte de la descripción de Weinstein. Es importante definir la *forma* básica

³ Weinstein, socióloga estadounidense, fue entrevistada en el documental “Metal: A Headbanger's Journey” de Sam Dunn (2005), y dice: “If you don’t have an electric guitar with really good amps and real good distortion you don’t have the core of metal. You also need to have a really strong bass sound in it; base with the base guitar and base with the base drums”.

de la música *metalera*, ya que una de las primeras críticas que se encuentra es que este estilo musical se considerada simplemente como *ruido*. Se destaca aquí la siguiente noción:

“La gran diferencia entre ruido y sonido musical es que el primero molesta y es desagradable. Sin embargo es curioso que no a todas las personas nos parecen desagradables los mismos sonidos; es decir, que un sonido puede ser ruido o sonido musical en función del contexto en que se produzca” (Oviedo, 2004: s/n)

Así, la misma *forma* que toma la *pieza* musical sirve como primera frontera natural para el grupo; y es por ello que uno de los intereses es el estudio de la música a nivel de objeto *en sí*, porque se refiere a la *forma* de la *pieza*, a la *composición* musical. Si se separa por un momento la *pieza* musical de su contexto, de sus autores, e incluso del género musical al que pertenece, de su estilo particular, se puede por un instante leerla por sí sola y determinar si se trata de una *pieza veloz o lenta*, de tonalidades *graves o agudas*, el tipo de instrumento que se utiliza, y demás cuestiones que se refieren exclusivamente al sonido. Es este nivel de estudio de la *composición* de la *pieza* el que su propone como fundamental y necesario para estudiar el nivel *material* de la música, pues en su composición se da el primer paso hacia su significado.

Esta visión sobre la naturaleza de la *música* y su sentido se ha postulado antes, como la que ofrecen John Shepherd y Peter Wicke quienes afirman que su significado es independiente del contexto en el que se produce.⁴ A lo que se refiere esta noción es al *sentido* inherente al *sonido*, y lo que pone de manifiesto lo menciona también Gallego en un artículo sobre música pre-natal, donde afirma que a la música “hay que saber apreciarla emocional e intelectualmente, hay que aprender a sumergirse en ese mundo prodigioso y mágico de los sonidos que surcan espacio y tiempo” (2003: s/n); la idea que hay un nivel “mágico” y “emocional” significa que no solamente se trata de un ejercicio interpretativo, sino uno que se da sin pensar, que responde a la música en sí. En esta concepción, la *composición* musical en sí es la que se relaciona con el sentido, y no un proceso discursivo textual sino emocional; esto subraya la importancia de la *composición* y del *género musical* particular en su

⁴ Pablo Vila habla del trabajo de John Shepherd y Peter Wicke: “Music and Cultural Theory”, en una crítica hecha en la revista *Transcultural Music Review No. 4*.

interpretación. Literalmente, se ha dicho que: “Todos sabemos que ciertas melodías pueden conseguir «alterar» nuestro estado anímico, y pasar de la sensación de exaltación que experimentamos al escuchar un «Allegro» de Vivaldi, a la placidez que nos invade con el «Canon & Guide» de Pachelbel” (Gallego, 2003: s/n). La autora aquí relaciona la exaltación con el *allegro*, un estilo musical definido como rápido (por el ritmo de su actuación); mientras la composición de Pachelbel (lenta y melódica) la define como “plácida”; se hace una correlación entre el estilo de la música y el sentimiento que evoca. Esta perspectiva sobre el tema manifiesta que no cualquier sentido puede ser asociado con los sonidos de la música, ya que ésta tiene “algo más”, intrínseco, que no necesita ser explicado en razón de su contexto.

Se da así una respuesta sensorial a la música, y debemos reconocerla. El efecto que se puede lograr en el sujeto al escuchar música se ha estudiado en varias instancias, autores como Kenneth Bruscia y Juliette Alvin hablan de esta respuesta en términos físicos, y emocionales en la musicoterapia,⁵ mientras otros autores se han preocupado más por el proceso cognitivo y por “los estados alternativos de la conciencia humana se pueden inducir y reproducir con expresiones como la música, la danza o el color” (Olmos, 1994: 19). Por eso, el significado de la *música* tiene una dimensión sensorial, puede responder a las características inherentes al sonido mismo que se escucha. De nuevo se ofrece como ejemplo el estudio de los efectos de la música en la etapa prenatal, que refiere a la relación entre el nivel sensorial y la música:

“En relación al estilo de música que nos guste a las madres, dependerán los gustos de nuestros bebés. En mi caso en concreto, me encantan los adagios. Cuando los escucho con mi pequeña, aún estando en mi vientre, noto cómo ella se mueve melodiosa y armónicamente; en cambio, si escucho allegros, su movimiento es más enérgico. En cualquier caso, las sensaciones que me invaden son las que les transmito a ella; por ello, intento que la tónica sea de tranquilidad, armonía y serenidad (aunque en ciertas ocasiones no podemos evitar que nuestro estado anímico se vea mermado por las circunstancias que nos rodeen)” (Gallego, 2003: s/n)

5 Se habla de una ciencia de musicoterapia, tomado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia, (2000) en: <http://www.facartes.unal.edu.co/musicoterapia/musico.htm>

Junto a la *composición* musical, la pieza metalera incluye otro elemento fundamental que responde a la naturaleza de la canción: las *letras*; ese discurso escrito que junto a las guitarras, el bajo y la batería, aporta el último elemento sonoro del *metal*. Al igual que la guitarra debe ser *distorsionada*, las *letras* de una canción *metalera* siguen algunos parámetros, el más importante de ellos la fuerza. Pero a diferencia de los otros instrumentos, se puede “leer” el significado de las *letras*, el cual se comienza a alejar de lo sensorial y comienza a aproximarnos a un nivel *interpretativo, construido*. A continuación se expone esta segunda dimensión de la música como objeto *por sí*.

1.1.2 *Música como objeto por sí* – reflexión sobre el significado *de* la música.

En primera instancia, se habló de la *música* como un objeto, la *pieza*, cuya *composición* misma causa una reacción, las tonalidades, los ritmos, todo en conjunto. Sin embargo, al hacer referencia a la canción *metalera* y sus *letras*, se abre la puerta a una reacción más interpretativa, el objeto pasa de ser “escuchado” a ser “leído”, y así es dotado de una capacidad de *portar* características que le son *inscritas*, haciéndola de hecho un *texto*. Se entra al terreno del sentido que puede *otorgársele* a la música, el significado que puede adquirir a partir de la *inscripción*.

Cuando escribimos, *depositamos* parte de nosotros mismos en los objetos escritos, les conferimos una parte de nuestro propio “ser”, ya que hablamos a través de ellos. Este proceso es aplicable a la *composición* musical, al “tejido sonoro” que crea el músico, pero es diferente en el acto de escribir: “el problema de escribir es idéntico al de la fijación del discurso en algún portador externo, ya sea piedra, papiro o papel; el cual es diferente a la voz humana. Esta inscripción, que sustituye a la inmediata expresión vocal, fisonómica o gesticular, es en sí misma un inmenso logro cultural. El factor humano desaparece. Ahora señales materiales transmiten el mensaje” (Ricoeur, 2001: 39). Ricoeur se refiere, en el fenómeno de la escritura, a la falta de *intermediación* entre el lector y el texto, donde la voz del autor es ahora inscrita en su *texto* y la interpretación es proceso ajeno a su creación. En el texto queda *inscrito* el significado para nuestro descubrimiento, para nuestra interpretación.

El factor humano que Ricoeur dice *desaparece* se recupera desde ese proceso de *inscripción de lo humano* en el objeto, ya que no se trata de una pérdida sino de una transformación. En el caso de la música, el crear la *pieza* musical *metalera* (la canción) es un acto en el que la presencia de *lo humano* (el autor, o bien, su mensaje) es transferida al *objeto*; y reaparece cuando se evoca la *pieza*, en el acto de la reproducción, en el acto del recuerdo, en la *memoria*. La *canción* se vuelve un *objeto de memoria* para los *metaleros*, ya que contiene en sí una serie de *inscripciones*, que los atan a ella en la medida en que *representa* un momento, un contexto o una idea, y “la vigencia de aquellas representaciones de un pasado... se acuerda o se impone entre los interlocutores, especialmente si la interacción, una vez acabada o interrumpida, es objeto de una evocación o de un relato que sirva como capital cognitivo para invertirlo de cara al porvenir de futuras interacciones” (Piñuel y Lozano, 2006: 207). En esta última explicación, la pertinencia de la *pieza* como *objeto de memoria* apunta a la vez hacia el pasado del grupo y hacia su futuro; la evocación hecha por la *pieza* musical aquí como una forma fundamental de capital cognitivo para el grupo social observado, los *metaleros*, es un recuerdo y a la vez un ordenador, en tanto se “invierte a futuras interacciones”. Más adelante se abordará este aspecto de la música como mediador de la interacción, pero en este momento se considera la *evocación* de la que se habla, y se propone que gracias a su estado de *objeto de memoria*, la *pieza* musical puede considerarse como un *documento histórico*.⁶ Entonces, se ve a la *inscripción* como el paso que vincula la *memoria humana* con el *objeto histórico*, y en lugar de que el recuerdo inscrito tome la característica fría y objetiva de la materia en que se inscribe, el objeto histórico adquiere el carácter del recuerdo que se inscribe en él. Cuando se habla de la *música* como herramienta histórica, es más fácil dar el salto, por la naturaleza emotiva de la materia en que inscribimos. Y así, la *pieza* musical es a la vez *objeto de memoria* (de experiencias y sensaciones vividas) y *documento histórico* (en donde se *inscribe* una parte del sujeto y de la colectividad).

⁶ Es importante tener clara la distinción entre memoria e historia, antes de hacer la relación entre ambos conceptos. La definición de ambos conceptos se toma desde el historiador Pierre Nora, ya que a este autor le interesan los procesos de relación entre ambos y tiene una visión interesante al respecto. Llama *memoria* al recuerdo de un pasado vivido o imaginado, y por su naturaleza emotiva la considera susceptible a la manipulación; mientras la *historia* es una operación puramente intelectual, que exige análisis y tiene una naturaleza más perdurable. El vínculo aparece en tanto que la memoria del sujeto (o bien, de la colectividad) se depositan en el objeto; así, el recuerdo puede ser evocado y analizado, y de esta forma es que se convierte en un documento histórico.

Si se aceptan las premisas de *inscripción* y *memoria* asociadas a la *pieza* musical, entonces se puede justificar su estudio como el *documento* por excelencia para estudiar a los grupos sociales que se reúnen a partir del gusto y pertenencia a un género musical particular. Le goff dice que no se adquiere la calidad de *documento* “sino hasta después de una investigación y una elección” (1997: 104), o en otras palabras, es el observador el que hace al documento a partir de su interpretación. De hecho, se ha considerado a la narrativa y lo escrito como las fuentes documentales de la historia. Pero no solamente éstos son nuestros documentos. Lucien Febvre decía:

“La historia se hace, no cabe duda, con documentos escritos. Cuando los hay. Pero, si no existen, se puede, se debe hacer sin documentos escritos. Por medio de todo cuanto el ingenio del historiador le permita usar para fabricar su miel, a falta de las flores habitualmente usadas. Con palabras. Con signos. Con paisajes y con ladrillos. Con formas de campos y malas hierbas. Con eclipses lunares y colleras. Con investigaciones sobre piedras, realizadas por geólogos, y con un análisis de espadas metálicas realizadas por químicos. En una palabra, con todo lo que siendo propio del hombre depende de él, le sirve, lo expresa, significa su presencia, su actividad, sus gustos y sus modos de ser hombre” (Febvre en Le goff ,1997: 105).

Si aceptamos a la música como un *documento* del grupo social, su reproducción vuelve a la *historia* de nuevo en un saber vivido, en este sentido: “Recordar sería en este caso evocar, actualizando su representación en un presente inmediato, acontecimientos situados en un tiempo atrás. La re-actualización plantea desde el punto de vista cognitivo una doble vinculación entre la vigencia de la representación ubicada en el pasado y la vigencia de la representación ubicada en el presente para unos mismos acontecimientos objeto del relato histórico...” (Piñuel y Lozano, 2006: 206), en esencia, se *vive* esa historia. En los grupos humanos que se reúnen a partir de la participación de una preferencia musical, la *memoria* se mantiene un saber vivido a partir de la práctica musical (su reproducción y/o su consumo). Esta relación la expresa Firth de la siguiente manera:

“Lo que quiero sugerir, en otras palabras, no es que los grupos sociales coinciden en valores que luego se expresan en sus actividades culturales (el supuesto de los modelos de homología), sino que sólo consiguen reconocerse a sí mismos

como grupos (como una organización particular de intereses individuales y sociales, de mismidad y diferencia) *por medio de* la actividad cultural, por medio del juicio estético. Hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas.” (1996: 187)

Así, la *música* se plantea de suma importancia porque sirve para *historizar* a los sujetos y sus prácticas sociales, *anclarlos* a un contexto y una evolución. Una vez que algo queda *inscrito* en la *pieza* (en las letras, en la composición), el estudio de estas características revela los elementos y valores que son de importancia para la construcción del grupo.

De esta forma se da paso al segundo paradigma sobre el significado de la música, el que considera que la música está vacía de significado por sí, y que requiere la interpretación a partir del contexto en el que se generan y reproducen sus *piezas* para adquirir este valor, para *representar*, “la música opera con un sentido no-denotativo. . . el sentido de la música sería discursivamente constituido”. (Vila, 1999: 3). Para reforzar esta perspectiva, Blacking propone que el sonido se organiza en patrones *socialmente* aceptados y que el *hacer música* es un comportamiento aprendido, siendo los estilos musicales una apropiación que hace el hombre de los sonidos de la naturaleza, y no una imposición que la naturaleza hace sobre ellos (1995: 33). Así, se observa un sentido *interpretativo* de la música que es resultado de las interacciones y negociaciones colectivas.

Es por ello que se replantea la dimensión humana que lleva *inscrita* la música, no solamente a partir del *autor de la pieza* sino ahora en el grupo de individuos que la tocan o la escuchan, quienes codifican y decodifican el sentido que se le puede asignar a los sonidos. Estos procesos de comunicación sitúan el sentido de la *pieza* en una interpretación colectiva, es decir, pone en manos de los sujetos el significado de los sonidos, y no en el sonido mismo. Por supuesto, la visión del compositor debe ser una pauta importante en la interpretación del significado de la *pieza*, sin embargo tampoco es aquí donde encontramos respuestas definitivas. La *pieza* se determina de una manera análoga al planteamiento del “sentido del texto” que nos presenta Ricoeur:

“con el discurso escrito, la intención del autor y el sentido del texto dejan de coincidir. Esta disociación del sentido verbal del texto y la intención mental del autor le da al concepto de inscripción su sentido decisivo, más allá de la mera fijación del discurso oral previo. La inscripción se vuelve sinónimo de la autonomía semántica del texto. Lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa.” (2001: 42 - 43).

De nuevo, lo que Ricoeur llama “desconexión”⁷ puede ser una oportunidad de construcción colectiva donde el discurso se comparte entre autor, intérprete (no siempre es el mismo) y quien escucha. Como punto de partida, se separó a la *pieza* musical de su contexto y de sus autores, atendiendo solamente al *estilo (composición)* para leer el texto musical por sí solo; ahora, se busca reintegrar esos elementos, analizar lo que las características por sí solas nos dicen re-contextualizando los datos. La pregunta la hace Hall (1997: 7), cuestionando si el objeto mismo puede tener el sentido imbricado en sí, o si es a través de un sistema de representaciones en constante flujo como lo adquiere y mantiene (o pierde). Herbert Blumer también propone dos tradicionales formas de dar cuenta del origen del significado, como intrínseco a la cosa o como un agregado hecho por la persona para quien la cosa tiene significado.⁸

Se estima importante el que la noción del “origen del significado” que Blumer enuncia reconoce dos visiones (*Significado* como intrínseco y como construcción humana) que en el caso de la *pieza* musical son complementarias, y no mutuamente excluyentes. El contexto espacial y temporal, antes mencionado, define en gran medida la capacidad de la *pieza* musical para servir de medio de comunicación. Sin embargo, la *pieza* no es simplemente un texto por ser leído; su significado está íntimamente ligado a la naturaleza dual de la música como objeto de percepción sensorial y a la vez como constructo social, y en este proyecto lo que intento como primer paso es recorrer los dos polos, desde el determinismo del objeto por

7 Ya antes Ricoeur había empleado el término *desaparición*, y ahora emplea *desconexión*, cuando habla de lo escrito como distanciado del sentido de su autor. Sin embargo, se ofrece la lectura de la independencia semántica como una entrada en otro proceso hermenéutico, uno colectivo.

8...two well-known traditional ways of accounting for the origin of meaning. One of them is to regard meaning as being intrinsic to the thing that has it. . . thus, a chair is clearly a chair in itself...the other major traditional view regards “meaning” as a physical accretion brought to the thing by the person for whom the thing has meaning... (Blumer, 1969: 3 – 4)

sí mismo hasta el constructivismo social, para dar el primer paso hacia la *música* como un objeto complejo. Lo que se observa aquí son los *procesos* mediante los cuales ambas dimensiones entran en contacto, y así son vividas e interpretadas por el sujeto y la colectividad, y cuyo resultado es que el objeto adquiere la capacidad de representar algo para los sujetos, de convertirse en un *símbolo* o emblema, y de actuar como pauta interpretativa para los sujetos dentro de su comunidad.

1.2 *Performance* – El contexto de la actuación musical.

Cuando se habla de música, se habla de mucho más que simplemente una *canCIÓN* o una *pieza*; las características de la música en sí, la composición y demás elementos antes abordados, son solamente parte del objeto estudiado, un necesario punto de partida. Así como es necesario contextualizar la *pieza* en un marco de interpretación, se debe reconocer que la *pieza* se realiza, se actúa, o bien, se “toca”, y este *performance* engloba junto a la *pieza* las prácticas que llevan de la mano su realización, y los accesorios que acompañan a la práctica específica correspondiente a los géneros y subgéneros musicales. Después de todo, son en las acciones y los accesorios los elementos observables de las interacciones entre el sujeto y el objeto antes construido.

El término “performance” aquí alude a la *actuación*, a la puesta en escena expuesta por Goffman, como la proyección del sujeto, mediante estrategias y representaciones (1981: 268 – 271). Cuando se observa este *performance* en música, existe ya un abordaje construido antes que no solamente abarca las dimensiones necesarias, sino también explica su importancia: el *Musicar* propuesto por Christopher Small. Este concepto define *musicar* como “tomar parte, de cualquiera manera, en una actuación musical. Eso significa no sólo tocar o cantar, sino también escuchar, proporcionar material para tocar o cantar; lo que llamamos componer; prepararse para actuar; practicar y ensayar; o cualquiera otra actividad que pueda afectar la naturaleza de ese encuentro humano que llamamos una actuación musical.” (1999: 6). Como parte del *musicar*, aparecen tanto los accesorios materiales (la vestimenta, la decoración del lugar, etc.) como los discursos no verbales y las acciones, que también constituyen los elementos expuestos por Small. La complejidad de prácticas y

accesorios del *performance* musical invocan un nivel donde la *actuación* implica un *ritual*, y hablando del *metal* como un subgénero del *rock*, podemos decir que “Son ritos de transgresión simbólica de las jerarquías sociales, que convierten a todos en una unidad, un «nosotros» que presupone la alteridad frente a «los otros» (la sociedad, los otros chavos no *rockeros*) y que se expresa en la hermandad corporal, gestual, de «facha», de «actitud»” (Urteaga, 2000: 2). A continuación, se hace una breve recapitulación de lo que se denominará *accesorios* y *acciones* en este estudio.

1.2.1 Accesorios – una armazón material alrededor de la música.

El *musicar* introduce a la mirada la importancia de los preparativos de la actuación; como parte de esta puesta en escena, se debe observar también aquellos elementos que sirven como complemento al sentido de la música, que en este apartado llamo accesorios. En cuanto a los accesorios que aparecen durante la actuación, se trata de las imágenes y los complementos que van de la mano con la *pieza* musical y responden a criterios específicos que parten del objeto mismo. Urteaga habla de una “hermandad” que se manifiesta en los gestos, en la actitud y en la “facha” (2000: 2); y ejemplifica en su estudio del concierto del TRI:

“...peinados cortos «muy acá» (pelos batidos y despeinados), chaparritas, medio gorditas, con jeans bien entubados o minifaldas entalladas y chamarras apretadas de mezclilla azul, playeras negras anchas con el logo del TRI (el escandaloso dedo medio parado entre el anular y el índice cerrado), de la Banda Bostik o Juan Hernández; las más «destrampadas» con logos de Morrison, Deep Purple, Def Leppard o Metallica y Guns and Roses. Botines negros de imitación piel o mocasines de piel negra con calcetas multicolores subidas sobre el pantalón, son el detalle bonito del «look»” (Urteaga 2000, 3)

Aquí, por ejemplo, la playera negra del TRI con el dedo medio parado es un claro complemento de su mensaje de rebeldía y *rock and roll* (Urteaga, 2000: 5), que ahora pasa de la *pieza* que canta el grupo al cuerpo del sujeto que forma parte de esta manifestación. Si el sentido de la canción es de transgresión, el diseño que portan los sujetos sirve para reforzar y legitimar esta interpretación. Existen varios accesorios además de la vestimenta; el uso del

cuerpo como portador de la cultura es interesante aquí, en detalles como el cabello, los tatuajes, las perforaciones, y de esta forma se vuelve análogo a la inscripción de la voz que se hace en la *música*, en la *pieza*. Sin embargo, los accesorios no se limitan al sujeto; el escenario es también objeto de inscripción, “En el «stage», hay un globo aerostático de color rojo en cuyo centro y sobre fondo blanco está el actual logo del TRI: el perfil del mapa de México y el nombre del TRI al estilo del graffiti callejero es toda la escenografía” (Urteaga, 2000: 4); las portadas de los discos, los diseños en los instrumentos, retomando el planteamiento del *musicar*, todo lo que se ve involucrado en montar la presentación es a la vez *accesorio* y sujeto de ser *accesorizado*.

Incluso, los volantes y carteles que indican las fechas y los costos de la puesta en escena, del *performance*, son sujetos al diseño estilizado del género musical. Bourdieu observa cómo los accesorios son importantes en la cultura del sujeto, ejemplificando “la visión del mundo de un viejo artesano ebanista, su manera de administrar su presupuesto, su tiempo o su cuerpo, su uso de lenguaje y sus elecciones de vestimenta, están enteramente presentes en su ética de trabajo escrupuloso e impecable. . .” (1991: 173). La vestimenta es a la vez reflejo de su sentido de identidad como manifestación de ella. Para ejemplificar en el *metal*, frecuentemente se utiliza letras oscuras y referencias a temores espirituales como los *demonios*, y en la presentación de sus discos, generalmente en sus portadas, se hace uso de imágenes oscuras y “diabólicas”. Más adelante se describen los accesorios en tanto son indicadores de sentido, o bien, en tanto su dimensión como *emblemas*; de momento se intenta colocarlos en el andamiaje de la *música*. Y así, junto a los accesorios que acompañan a la música, existen también prácticas significativas que se deben reconocer, que se ven en el siguiente capítulo.

1.2.2 Las prácticas – El sentido puesto en movimiento.

En el momento de la actuación, una serie de accesorios acompañan a la realización de la pieza musical, empero, es sumamente importante prestar atención a los actos y acciones que son en sí esta realización. Existen diversas formas de abordar estas prácticas (como rituales, como costumbres, como comportamiento aprendido, etc.), y de entrada se presentan como

significativas, es decir, son prácticas que se basan *en*, y reproducen y determinan *a*, el significado particular de una cultura. Esto es una paráfrasis de la explicitación de cómo aparece el sentido en el mundo real, a través de lenguaje y prácticas (Hall, 1997: 28). En otras palabras, la *práctica* como algo simbólico también, en términos de categoría analítica, para esta reflexión, es “cultura actuada y vivida desde el punto de vista de los sujetos, que ciertamente se manifiesta a través de una variedad de prácticas y de producciones simbólicas” (Giménez, 2007: 179)

Uno de los puntos más importantes aquí es ver *cómo* las prácticas se relacionan con el significado contenido en la música. En cuanto a la cultura *metalera*, el espacio inicial en donde se presentan estas prácticas es el concierto, con sus reglas no-escritas de comportamiento e interacción; se considera de suma importancia estudiar estas prácticas, ya que “Cada grupo hace algo respecto de sus condiciones de inicio, y a través de este «hacer», a través de esta *práctica*, se reproducen y transmite la cultura” (Clark, et. al., 1993: 273). En otras palabras, la práctica no solamente tiene una función de reproducción del sentido, sino que puede modificarlo. Este conjunto de actos y comportamientos representan una extensión del discurso de la *pieza*, un tipo de discurso *no verbal*. Al hablar del discurso no verbal, se habla de “el lenguaje del silencio, de los gestos, del espacio. . . los lenguajes agrupados negativamente como “no verbales” abarcan lo kinésico, proxémico, cronémico, paralingüístico, olfativo y táctil. Lo kinésico alude a la gestualidad y los movimientos corporales.” (Grimson, 2000: 61).

En cuanto a *accesorios*, se habla del cuerpo en la medida en que en éste se “inscribe” el discurso, en la medida en que la vestimenta (negra, con logotipos de grupos), el cabello (largo o completamente rasurado), los tatuajes (que reflejan el estilo de las portadas de discos) y demás marcas *complementan* el *estilo* musical; la práctica se refiera al uso que el sujeto hace de su cuerpo, los movimientos e interacciones físicas con el entorno (abordado a partir de lo proxémico, lo kinésico y demás), como el baile del concierto *metalero*, el llamado “*Slam*”. Esta forma de “baile” consiste básicamente en el desplazamiento del sujeto entre otros sujetos en movimiento, regularmente en un espacio cercano al grupo que toca (esto depende del lugar en donde se lleva a cabo la presentación), el desplazamiento se hace

generalmente en un movimiento circular (como la pista de carreras), donde los sujetos se mueven en direcciones opuestas, compartiendo golpes y empujones.⁹ Observando éste y otros actos de *performance* propios del espacio de auto-representación de los *metaleros* (como el *headbanging*, o sacudir de cabeza, y el menos frecuente *stage diving*, o lanzarse del escenario, que se verán más adelante) se puede extender el estudio propuesto a la *pieza*, como objeto de inscripción y como significante por sus características inherentes. La relevancia del estudio de la *práctica* se plantea de la misma forma que la del estudio de los *accesorios*, porque se buscan indicadores que sirvan como guía en la interpretación del sentido que le dan los sujetos a la *pieza*, y por extensión, a la *música* en general (dentro de la comunidad construida alrededor de un género musical particular). Las prácticas compartidas constituyen una forma de relación muy importante, y es este proceso de relación fundamental en la construcción del significado en la música:

“La música, en tanto que material simbólico e intangible, posee cualidades entrelazadas en un sistema de afectos y sensaciones provenientes de la articulación con la realidad estudiada. La mirada atenta del etnomusicólogo no busca solamente el registro de la información musical y ritual; su investigación se concentra en la búsqueda de las relaciones subjetivas que otorgan la fuerza y eficacia simbólica al ritual” (Olmos, 2000: 7)

Así, la práctica y los accesorios entran en juego, en diálogo, con la *forma*, *contenido* y *uso* de la *pieza*, y en conjunto dan paso al tercer y último nivel de construcción de mi objeto de estudio: una cultura musical.

1.3 Música como pauta de comportamiento – nivel de *cultura musical*.

Por último, el concepto de *música* también se construye en el punto donde interactúan la *pieza* y su *performance*, entran en diálogo y se retroalimentan; y es aquí donde se comienza la construcción de una *cultura musical*, que en este trabajo se le dará ocasionalmente también el nombre de *lo musical*. La dinámica de interacción es la siguiente: el sujeto compone una

⁹ Este estilo de movimiento no es exclusivo del *metal*, su origen se puede rastrear (debatiblemente) ya sea a la escena *punk* o *metalera*, sin embargo su difusión lo ha llevado a otros espacios de actuación musical, como el *ska*, el *rave*, y algunos otros.

pieza musical, cuya *forma* y *contenido* reflejan la *representación* de la realidad del sujeto; alrededor de este objeto se crean una serie de prácticas que observaremos durante la *actuación musical*, complementadas por ciertos accesorios que, todo en conjunto, refuerzan el significado inscrito en la *pieza*; es este conjunto el que compone la *cultura musical*. Se emplea aquí el concepto de *cultura* pues se piensa *la música* como una forma *cultural*; para ello, el punto de partida es la visión amplia de la propuesta de Tylor, donde la noción *cultura* es el “todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad” (González, 1990: 27).

Otra definición que habla de la complejidad de lo *cultural* menciona que el concepto incluye tanto las representaciones mentales, los comportamientos, los objetos culturales e incluso las instituciones que de cualquier manera implementan esta información (Claidière y Sperber, 2008: s/n).¹⁰ Aunque estas concepciones son muy complejas, la interacción que plantean de todo este conjunto de elementos es la que abre la puerta a la posibilidad de emplear el término *cultura musical*, y, en el contexto de este trabajo, permiten enfocar su aspecto como pauta de acción, como “estructuras de significación socialmente establecidas en virtud de las cuales la gente hace cosas. . .”¹¹ (Geertz, 1992: 26), y es éste el abordaje que se busca, ya que la *cultura musical* es pauta de comportamiento de los sujetos, que les dice cómo actuar, cómo hablar, qué *cosas hacer*.

Lo que se llama aquí “pauta de comportamiento” es complementario de la noción de *habitus* cuando se define como “esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada – lo que, en deporte, se llama el sentido del juego...” (Bourdieu, 1997: 40). Sin embargo, el alcance del concepto *habitus* es mucho mayor a lo que se presenta aquí: la relación entre la *cultura musical* y la propuesta de Bourdieu sería que la *cultura musical* forma parte importante del *habitus* de los sujetos que se reúnen a partir de un género musical

10 Dice Sperber en su página de web: When anthropologists and others talk of culture—independently of the way they might define it—, they refer to this widely distributed information and to the mental representations, behaviors, artifacts, and institutions that, one way or another, implement this information.

11 Se está desarticulando una discusión de Geertz para incluir esta cita, ya que el autor en el contexto de su obra plantea esta definición dentro del debate de que los sistemas de significación no son sinónimos de un abordaje individual estrictamente, y así mantener el fenómeno cultural como algo social y no psicológico.

particular. Esta relación con el *habitus* será explorada, pero primero es necesario recalcar lo que es *lo musical* como pauta de comportamiento. En este momento del trabajo se propone que el cruce entre la *pieza* y su *actuación* permite hablar de una *cultura musical*, como un conjunto de conocimientos, hábitos y capacidades que proporcionan pautas de significación y comportamiento centrales para su participación y pertenencia dentro de su grupo, diciéndole cómo actuar, cómo tocar, cómo escuchar, y en suma, funcionando como parámetro interpretativo de su realidad. Aquí, se comienza a pensar en la propuesta de la pertenencia a un género musical como *ordenador de sentido* de los sujetos. Se trata de reconocer que la *música*, entendida ahora como complejo cultural (resultado de la interacción entre el objeto *en sí* y su marco de actuación), está compuesta de diversas representaciones, y “las representaciones son «absorbidas» por los sujetos a través de sus pertenencias sociales, el problema de la cultura... no es el hibridismo o la fusión, sino cómo y con qué efectos simbólicos interactúan entre sí individuos provistos de determinadas redes de pertenencia social, y a través de ellas, de determinados repertorios culturales.” (Giménez, 2007: 180 – 181).

De esta forma, la *pieza musical* se afianza firmemente en el terreno de los objetos culturales, entendidos como “artefactos que trascienden los contextos de presencia/estado pero que son distintos de los objetos en general en la medida en que incorporan formas de significación. . .” (Giddens, 1990: 280); esta condición se ha construido en la *pieza* a partir de su capacidad de significación, tanto por sus características inherentes como objeto de inscripción de lo humano. Agrega Giddens que “Todos admitimos que existe una relación entre cultura, lenguaje y comunicación” (1990: 281); esta relación es la que se ha elaborado en el proceso de relación entre los niveles del concepto *música*, y la consecuencia es que no solamente se ve afectada la relación del sujeto con el objeto cultural, sino con el grupo de sujetos al que pertenece y, como veremos más adelante, con el entorno en general. Esta reflexión la abordaremos en los niveles de interacción entre el sujeto, sus *con-seres* y los *otros*, sin embargo a continuación se ampliará la descripción de la función de la *música* como ordenador de sentido utilizando la metáfora de *lenguaje*.

1.4 Hablando la *música* – *música* como lenguaje social.

En el proceso de construcción del objeto de estudio, se ha propuesto un objeto complejo de tres niveles; un nivel del objeto *en sí*, el marco de actuación alrededor del objeto, y un tercer nivel resultado de la interacción entre los dos anteriores. Para aprehender esta complejidad, se propone observar a la *música* utilizando la noción de *lenguaje*, siguiendo el abordaje lingüístico como modelo, debido en parte al uso de conceptos como *inscripción*, *representación*, *interpretación* y otros. Como primer paso para incorporar la metáfora lingüística, el trabajo nos remite a una definición de la *música* como “la sucesión de sonidos en un discurso, que tiene como principio la comunicación exaltando la sensibilidad entre los sujetos” (Olmos, 1998: 35). Esta definición engloba los niveles sobre la construcción de la *música*, y a través de ella, se le asigna un nivel *discursivo* que le permite servir como *representación* de valores, de ideas o de sentimientos de su compositor, y cuyo principio es la *comunicación* de éstos.

Si se aborda la *música* como *lenguaje*, los elementos de la composición musical mencionados antes (como el *ritmo*, la *melodía* o la *armonía*) forman un *código* y las reglas de composición que debe inicialmente seguir la pieza para pertenecer a un género musical particular serían el equivalente a una *lengua*; así, se abordada la noción de *lenguaje* desde una perspectiva social/discursiva, y la discusión central no es solamente el *cómo* se representa, es decir, ¿Cuál es el *signo*? – motivo por el cual se estudia el primer nivel de lo musical, *por sí* –, sino *cómo se interpreta y reproduce* este sistema de *representaciones*, o bien, ¿Cómo se construye el significado del *signo*? Que en la metáfora del lenguaje, significaría ver a la “lengua” musical (*lange*) que como he dicho es la composición particular del género musical, junto al “habla” musical (*parole*) que es la actuación musical, la realización de los géneros concretos, y por último, la dinámica de interacción entre el habla y la lengua, donde adquiere sentido la representación, que en lo musical propongo sea esa *cultura musical* compleja.

La anterior construcción teórica se basa en los siguientes principios: Para Hall, el *lenguaje* es el medio privilegiado para *crear el sentido de las cosas*, ya que opera como sistema representacional. El proceso de *representación* de Hall es complejo, pero el autor lo resume

en dos momentos: el primer sistema de representación es el de la representación *mental* de la cosa, que nos permite interpretar el mundo que nos rodea para nosotros mismos; el segundo sistema de representación es el *lenguaje*, es decir, la posibilidad no solo de compartir en un nivel mental la representación, sino de poder intercambiar esa idea entre nosotros (Hall, 1997: 17-18). Hall establece que en una cultura dada, los individuos comparten tanto el mapa mental (esa primera representación individual), el sistema lingüístico, y el código que gobierna la traducción entre ambos. Esta primera concepción de lenguaje es de suma importancia, pues su exploración tiene que ver con la construcción del sentido a partir del conocimiento compartido; sin embargo se emplea el término *lenguaje social* con la intención de incluir el sonido, la palabra escrita, imágenes y otros objetos, con la única condicionante que sean representación al “otro” de nuestros conceptos, ideas y sentimientos, es decir, no se limita al código textual; es necesario contar con las herramientas interpretativas auxiliares del grupo. Un gesto puede expresar algo sobre quién soy, o qué siento, y el grupo al que yo mismo siento que pertenezco puede leerse y ser entendido por otras personas.

Para que se pueda realizar entonces el proceso de comunicación es necesario que los interlocutores compartan suficientes códigos comunes (lingüísticos, visuales, corporales, etc.) para interpretar mutuamente el sentido de su diálogo. La *representación* es así el vínculo entre el objeto y la capacidad de conocimiento del sujeto. Hall revisa el planteamiento de Saussure, que explica el significado en el lenguaje como algo “no fijo”, sino específico a un contexto socio-histórico particular, es por ello que la representación adquiere un significado para la *colectividad*, no solamente para el individuo. Así se explica la importancia de la interpretación. (1997: 32). En esta inclusión de Saussure, los papeles que juegan la *langue* y la *parole* son similares a los que tiene la *estructura* y la *agencia* desde otras perspectivas, que se abordarán más adelante, específicamente con Bourdieu y Giddens; pero de momento se enfatizan las nociones de *interpretación* y *lenguaje*. Giddens explica que “el significado de «árbol» no es el objeto árbol” (1990, 267); apoyando el sistema de representaciones descrito antes desde Hall. El primer nivel de representación es entre el sujeto (en términos de su representación *mental*) y el objeto cultural que es representado. Retomando el ejemplo de árbol, cuando un sujeto observa un árbol, el objeto *en sí* puede ser un emblema importante para él (como en el caso de una planta endémica de una región, para un botánico), o puede

ser importante por el oficio del sujeto (para un jardinero), o le puede ser incluso insignificante, si no existe un lazo personal que *identifique* al sujeto con el objeto cultural concreto. Este ejemplo sobre-simplificado se vuelve más problemático conforme el objeto cultural observado es más significativo (Un símbolo nacional, un *lugar de memoria*) y los sujetos en la *red* interactúan con mayor frecuencia (en un espacio común, como el trabajo, la escuela, o en un tiempo compartido). Esto significa dar el paso al segundo nivel representacional de Hall, el de la *comunicación*, que está presente en el proceso de diálogo entre los niveles que hasta este momento se han expuesto, tanto del sujeto al objeto, y como se verá más adelante, con los otros sujetos.

1.5 ¿Qué es la música? – recapitulación.

Se ha presentado un concepto de *música* compuesto por varias dimensiones, y se reconoce la posibilidad de ver varios niveles más (la música como actividad laboral, la música como terapia, y demás). Para los objetivos de esta propuesta, se ha limitado el abordaje para incluir tres niveles en la construcción del concepto: un nivel objetivo, que significa la dimensión material del objeto, representado por la *pieza* musical, compuesto por el objeto *en sí*, sujeto de una inscripción por parte del ser humano, y al mismo tiempo con un sentido inherente a su composición; un segundo nivel que enmarca al primero, compuesto por los accesorios que complementa a la *pieza* y las prácticas de la *actuación*; y por último el nivel de la *cultura musical* que significa la interacción los primeros dos, que dota de sentido al mundo de mis sujetos, constituyendo una forma de *lenguaje social* para ellos. Este eje muestra la interacción entre el sujeto y el objeto cultural, y comienza la reflexión sobre la interacción entre los sujetos. Una reflexión propuesta es la analogía entre el *habitus* y esta construcción de *cultura musical*:

“el *habitus*... es lo que hace que el conjunto de prácticas de un agente (o del conjunto de agentes que son producto de condiciones semejantes) sean a la vez sistemáticas, porque son producto de la aplicación de idénticos esquemas (o mutuamente convertibles), y sistemáticamente distintas de las prácticas constitutivas de otro estilo de vida” (Bourdieu, 1991: 170)

Aquí de nuevo se encuentra la definición del esquema compartido (a través del *habitus*) como un *estilo de vida*. Ante la posible pregunta de ¿Por qué no estudiar al *metal* como un estilo de vida? La respuesta es que lo que se quiere observar en este estudio no es cómo se articula un estilo de vida *metalero*, sino cómo se forman las pautas interpretativas, que forman parte de los *ordenadores de sentido*, de la cultura *metalera*. Antes se ha dicho que la *cultura musical* no es el *habitus*, sino forma parte de él; de la misma forma, en el proceso construido hasta aquí no se ha definido el *estilo de vida* de los *metaleros*, sino un primer paso, su *cultura musical* (aunque las características que conforman esta cultura bien pueden verse como la base de la distinción que forma ese “vallado” entre estilos de vida distintos). Bourdieu habla de la interacción entre las prácticas y los productos culturales, estableciendo un mundo social *representado* que él dice debe ser denominado no *cultura*, sino que le llama el espacio de los “estilos de vida” (1991: 170), atribuye al *habitus* un carácter generador que permite establecer estas prácticas y crear estos objetos. Lo que se ha tratado de presentar es una variante a este abordaje; un constructo dentro del *habitus* (la *cultura musical*) que, como ordenador de sentido, influye en el “estilo de vida” de los sujetos. En palabras de Christopher Small, “Es una cuestión de cómo aprendemos a estructurar la realidad y cómo la estructuración de la realidad se refleja sobre el *musicar*. Hay un constante toma y da.” (Christagu 2000, 2). Una primera aproximación a la forma de conectar esta *cultura musical* con el resto de las actividades y conocimientos del sujeto la encontramos en el segundo eje que trabajo en este texto: la *identificación*.

2. Los procesos de Identificación.

El segundo eje sobre el que se construye el proyecto es el de *identificación*. En las siguientes secciones, se desglosará este concepto como un proceso, o bien, como un conjunto de procesos, mediante los cuales el “ser” entra en diálogo con su entorno, y con sus “con-seres”. El diálogo es mediado por un contexto social que lo enmarca, y por un acervo de conocimientos del sujeto que está interactuando con dicho entorno. La intención es plantear una forma de observar y abordar la relación entre la construcción del sujeto y los objetos simbólicos (en este caso particular, la música antes construida) con los que se identifica, a partir de algunas teorías de identidad. Este concepto sirve como articulador en la relación

sujeto-objeto, y la propuesta es estudiar las *identificaciones* de los miembros del grupo social observado y el uso de estas *identificaciones* para interpretar y entender el mundo que los rodea; de esta forma se intenta explicar el proceso mediante el cual estas características adquieren su sentido, lo reproducen, modifican o lo cambian; todo en un marco social en donde interactúan con el sentido del “otro”, del *no metalero*.

2.1 Identidad cultural, social y el concepto de *Identificación*.

En primera instancia, en el apartado del eje de la música, Se describió cómo la interacción entre el objeto cultural (la música) y el sujeto resulta en un nivel de *lo musical*, de una cultura musical. En términos de *Identidad*, el resultado de este primer capítulo sería pensar en una *identidad cultural* del sujeto, donde “el concepto de *identidad* es inseparable de la idea de cultura, debido a que las identidades solo pueden formarse a partir de las diferentes culturas y subculturas a las que se pertenece o en las que se participa” (Gimenez, 2004: 78).

Este concepto de *identidad* arraigado en la dimensión cultural permite recalcar que si bien se ha hablado de la *cultura metalera*, el sujeto de estudio existe a la vez en varias categorías identitarias (por ejemplo, además de *metalero* puede o no ser profesionalista, hombre o mujer, mexicano o estadounidense, y demás), dando entrada a las “identificaciones” a partir de la información cultural que se contiene no solo en el discurso y los actos de los sujetos, sino en los objetos culturales mismos (Claidière y Sperber, 2008: s/n), lo cual se ha intentado establecer al construir el eje de música como un elemento complejo con capacidad de *representar* y comunicar algo a los sujetos que se reúnen alrededor de ella.

Hall proporciona la definición de la *identificación* que se emplea como base, al decir que la identificación “. . .se construye sobre la base del reconocimiento de algún origen común o unas características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal, y con el vallado natural de la solidaridad y la lealtad establecida sobre este fundamento.” (1996: 15). En esta definición, Hall captura los elementos que a continuación se recapitularán. Sobre la importancia de este reconocimiento, se ha dicho que “la labor simbólica de constitución o de consagración que es necesaria para crear un grupo unido. . . tiene tantas más posibilidades de

alcanzar el éxito cuanto que los agentes sociales sobre los que se ejerce estén más propensos, debido a su proximidad en el espacio de las posiciones sociales y también de las disposiciones y de los intereses asociados a estas posiciones, a reconocerse mutuamente. . .” (Bourdieu, 1997: 49). Un punto de partida para situar el concepto de *identificación* dentro de este estudio es desde la *identidad social*.

Dentro de la Teoría de Identidad Social, lo que más interesa a este abordaje es la idea que tiene el individuo sobre “sí mismo”; a pesar de no ser el eje determinante según esta teoría, estos elementos son aportados por la *pertenencia* del sujeto a ciertos grupos o categorías sociales.¹² De esta forma, la TIS plantea la importancia del *reconocimiento* entre los sujetos, y de las características compartidas que forman la *identificación*. Esta afirmación es complementada por las Teorías de Auto-Categorización del Yo, que reconocen que el sujeto se define en función de similitud (o diferencias) con miembros de determinadas categorías (entendido aquí como distintos grupos sociales).¹³ La diferenciación resulta en un proceso de separación (o despersonalización) del grupo que no se puede efectuar sin la *identificación*.

En un estudio de los diferentes abordajes que se proponen para esta identidad, los elementos que constituyen la *identificación social* reciben un papel central, aunque se reconoce que no existe *un* abordaje establecido como el predominante. El punto de vista propuesto por Ellemers, Kortekaas y Ouwerker afirma que los elementos son: el conocimiento que tiene el individuo respecto a su pertenencia a determinado grupo, el valor positivo o negativo vinculado a esta pertenencia, y el compromiso afectivo que se tiene con el grupo. Cameron propone tres dimensiones: centralidad, afecto intragrupal y vínculos intragrupales, mientras Hoffman propone los ejes de validez, autorepresentación, solidaridad y centralidad como modelo de la identificación (Scandroglio 2008, 84-85). En común, se puede ver una

12 En *La teoría de la identidad social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias*, Bárbara Scandroglio cita a Henry Tajfel, quien afirma que “por muy rica y compleja que sea la imagen que los individuos tienen de sí mismos en relación con el mundo físico y social que les rodea, algunos de los aspectos de esa idea son aportados por la pertenencia a ciertos grupos o categorías sociales” (Tajfel en Scandroglio 2008, 81).

13 “Cuando un marco situacional genera una preponderancia o *saliencia* de la autocategorización en niveles que definen al sujeto en función de sus similitudes con miembros de determinadas categorías y sus diferencias con otros se produciría un proceso de *despersonalización*, esto es, un comportamiento basado en la percepción estereotípica que el sujeto tiene de las características y normas de conducta que corresponden a un miembro prototípico de los grupos o categorías sociales salientes.” (Scandroglio 2008, 81)

preocupación por la cuestión de *identificación*, con algunos principios comunes: el sujeto se sabe parte de un grupo, y esta condición de pertenencia tiene implicaciones para su construcción social.

De hecho, Scandroglio critica el abordaje de la TIS sobre identificación diciendo que “se determina habitualmente la pertenencia grupal en términos de inclusión o exclusión. . . prestando menor atención al análisis de los niveles de identificación del sujeto” (2008: 85). Por su parte, Urteaga ha mencionado la identificación como un proceso dialógico, recordando que: “Desde la comunicación se han estudiado los procesos de recepción/consumo activo y, sobre todo, los procesos de identificación y reconocimiento como parte de los procesos sociales de construcción y reconocimiento, como parte de los procesos sociales de construcción identitaria” (2000: 10).

Así, la relación dialógica entre los niveles de *identificación*, y posteriormente, su interacción con otros grupos sociales, podría servir de complemento a un estudio de *identidad metalera* en los términos antes expuestos, aportando datos materiales para observar la pertenencia, el compromiso afectivo, y algunos otros datos que llevarían al observador más allá del espacio del concierto. La relación entre este proceso de intercambio simbólico (en un marco de distinciones y similitudes) y la construcción de la identidad la explica Hall, al hablar del proceso de las *identificaciones*, que “entraña un trabajo discursivo, la marcación y ratificación de límites simbólicos, la producción de «efectos de frontera». Necesita lo que queda afuera, su exterior constitutivo, para consolidar el proceso.” (1996: 15–16).

De entrada, tal vez, da la impresión de que el sujeto está a la merced de esta compleja red de interacciones, que este mundo de relaciones grupales, determinadas por un “aquí y ahora”, dictaminan el sujeto social resultante, pero al hablar de nuestras *posibilidades*, se puede reafirmar la responsabilidad de la construcción *consciente*, donde la *imaginación* se mantiene como un proceso individual, y se pueden materializar y compartir en una colectividad y adquirir el valor de simbólicos, y así volverse representaciones socialmente compartidas. (Banchs, et. al., 2007: 50). Para aclarar esto último, se recurre a las palabras de Hall, quien hablando de *identidad* dice:

“Uso «identidad» para referirme al punto de encuentro, el punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan «interpelarnos», hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de «decirse». De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. . .”
(1996: 20)

Lo que resalta de esta construcción de la *identidad* de Hall son precisamente estos procesos de sutura, cuando los discursos y las prácticas nos *hablan*, cuando se *producen* estas subjetividades, retomando la palabra *reconocimiento* que usa el autor para definir el proceso de *identificación*, es en estos procesos discursivos y constructivos donde nos reconocemos. De esta forma, con base en los distintos abordajes que se hacen al concepto de *identificación* en los estudios de *identidad*, lo que presento es el planteamiento de *niveles de identificación*, para dar cuenta de los momentos distintos de este proceso de reconocimiento y construcción, que de manera inicial se denominará aquí y en adelante como *identificaciones de primer y segundo grado*. Mucho antes de hablar de una *identidad metalera*, este trabajo se afianza de manera concreta en el estudio de sus procesos de *identificación*.

2.2 Niveles de *Identificación* – Del *reconocimiento* al más allá.

¿Por qué la necesidad de establecer dos niveles distintos de un proceso? ¿Qué se puede ganar con la distinción entre niveles de identificación? La respuesta es que la construcción de los niveles tiene la intención de situar la cultura *metalera*, sus procesos de *identificación*, dentro de los límites de construcción de significado de la comunidad *metalera*; y analizar esta construcción frente al conocimiento del contexto social que la enmarca. Para esta reflexión, es necesario dividir la observación de estos procesos en dos momentos: el primero se refiere al reconocimiento entre el grupo, mientras el segundo implica una identificación más profunda, relacionada con rasgos generales, y por ende, compartidos con el contexto social externo. Dicho en otras palabras, y retomando el abordaje lingüístico, el primer nivel de identificación podría entenderse como un “para nosotros significa”, mientras el segundo nivel

equivaldría a “para la sociedad significa” (reflejando la metáfora de lenguaje entre *parole* y *langue* antes empleada). Estos dos niveles se encuentran constantemente en diálogo, haciendo que el significado de la *cultura metalera* transite ahora, no solamente del objeto cultural al sujeto, sino también en un diálogo con el entorno, con el contexto social. De esta forma, el primer nivel de *identificación* es más subjetivo, más maleable, mientras el segundo funciona más como un anclaje, como una conexión del sujeto a su contexto; así, propongo los dos niveles de la siguiente forma:

a) *Identificación de primer grado*.- Si el elemento más importante del proceso de identificación es el reconocimiento, ese momento en que dos o más sujetos encuentran características compartidas, el primer grado de identificación se observa con mayor claridad en las marcas o características visibles, identificables fuera del sujeto. En este trabajo, el primer grado de identificación se analizará en aquellos objetos con los que el individuo o el grupo se marcan, y se representan frente a sí mismos y a los otros; se estudian los objetos en los que los sujetos *inscriben* características para reconocerse y distinguirse. El comportamiento también se estudia, cuando se trata de gestos o acciones típicas de un grupo o comunidad; por ejemplo, se puede analizar el gesto de los diferentes grupos de *rock* de señalar con el dedo índice y meñique, el llamado *Devil's Horns* o Cuernos del Diablo, que regularmente significa una postura rebelde, contraria a la autoridad o hegemonía concreta contra la cual se pretende construir el grupo, que para diferentes movimientos significa diferentes cosas en términos más específicos. La importancia de este proceso de reconocimiento no debe ser subestimada, pese a que trata con aparentemente acciones superficiales; su importancia estriba en su función social más que en el tipo de acción que engloba. En efecto:

“Los hombres quieren no sólo ganarse la vida, sino también recibir un reconocimiento social; cuando los otros modos de reconocimiento les son inaccesibles, se conforman con el simple sentimiento de pertenencia. Necesito sentir mi existencia; si la mirada de los otros no me confirma en mi identidad, si no puedo entregarme a ninguna actividad que me haga crecer a mis propios ojos, busco este reconocimiento en el hecho de pertenecer a un grupo cualquiera, así fuera puramente imaginario” (Todorov, 2001: s/n)

Esta frase reafirma la necesidad de pertenencia y la búsqueda del sujeto de manifestar *quién es*, de buscar ser visto de una forma particular; sin embargo el calificativo de grupos “cualquiera” se puede cuestionar, porque es una cuestión de *legitimidad* de las agrupaciones, y en este sentido la legitimidad no es un hecho dado, sino una constante negociación; similar a la negociación de las *identidades*, pues:

“las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al uso de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de devenir y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella. Se relaciona tanto con la invención de la tradición como con la tradición misma. . .” (Hall, 1996: 18)

En un primer momento, observamos características que permiten reconocer una igualdad o similitud de posiciones; pero estos objetos y gestos deben tener un significado colectivo, un motivo por el cual forman parte del repertorio comunicativo del grupo. Por lo tanto, son formas culturales construidas, no constitutivas, que implican la existencia de un *sentido colectivo* hecho por el grupo.

Por ejemplo: Tanto en la cultura *metalera* como la *gótica* los miembros se visten predominantemente de negro, y se posicionan en el polo opuesto de la autoridad social, son movimientos generalmente abordados como contraculturales y de resistencia (Marcial, 2006; Weinstein, 2000). Sin embargo, lo que representan en el uso del color puede tener diferencias sutiles en cuanto a la construcción del *yo* del grupo: en el *metal* el color negro está asociado a la resistencia contra los movimientos emergentes de un ambiente social de fines de los 60, donde la representación cultural del feminismo y de la igualdad civil encontró expresión en el movimiento multicolor de Woodstock y del lema “Paz y amor”. El *metal* rechaza los colores claros, femeninos, y regresa a la *ultramasculinidad* de la ausencia del color. En cambio, el sentido atribuido al color para el *Gótico* representa una cultura más bien de desencanto social juvenil, donde se rechaza a los colores claros por su relación psicológico/social con

sentimientos “positivos” como la felicidad, la cual no se encuentra dentro del discurso mórbido del *góth*. En suma, el significado en este primer nivel de *identificación* puede ser visto como un *reconocimiento de entrada*.

b) *Identificación de segundo grado*.- En este nivel la *identificación* comienza a aproximarse al concepto de *identidad*, y para conocerlo es necesario observar algunos rasgos identitarios que son también características compartidas entre sujetos. Para Barth, la *identidad* no está condicionada por el control de ciertos bienes materiales (*assets*), la simple posesión de ciertas características no es suficiente (1999, 12-13), como podría ser en un primer nivel de *identificación*. Aquí se observan los rasgos identitarios que responden a criterios estructurales, cuyo valor y significado responde a un contexto socio-cultural distinto. Al hablar de *rasgos identitarios*, se habla de las características como el género, la etnicidad, la raza, y algunas otras. En Barth, en la introducción a los ensayos del libro *Ethnic groups and boundaries: the social organization of cultural difference*, la *identidad* que se maneja es dinámica, como lo es para Hall, e implica la posibilidad de la ganancia y pérdida de la misma.

La preocupación de Barth es por enfatizar el rol de la organización e interacción cultural para definir lo étnico (el rasgo identitario sobre el cual gira su trabajo), más allá de la simple aparición de rasgos e identificaciones inventariadas que sean pensadas como típicas de una etnia, y que la definen. Esta forma de pensar es esencial, ya que cuando se observan las características sociales como *etnia*, *raza*, o *género*, se puede pensar inicialmente que hablamos de conceptos mucho más estables que la forma de vestir o un gesto compartido (y efectivamente, lo son). Se efectúa una aproximación al terreno de la *identidad*, y de esta forma, el segundo grado de *identificación* representa el *anclaje* del sujeto a su contexto; si la *identificación* de primer grado muestra cómo quiere ser visto el sujeto, el segundo nivel muestra *rasgos identitarios* más difíciles de negociar. El motivo por el cual los actos y discursos que se observan en este nivel pueden ser considerados más profundos es porque reflejan valores engranados en la consciencia colectiva más amplia, que cruza más sectores, a partir de mecanismos como el *habitus*. En este nivel de *identificación*, aparece con mayor fuerza la mirada del “otro”, pues son:

“estructuras cognitivas duraderas (que esencialmente son fruto de la incorporación de estructuras objetivas) y de esquemas de acción que orientan la percepción de la situación y la respuesta adaptada. El *habitus* es esa especie de sentido práctico de lo que hay que hacer en una situación determinada” (Bourdieu, 1997: 40).

Esta representación hecha práctica significativa, en términos del saber compartido, es una propuesta necesaria para configurar cualquier comunidad, cualquier grupo, ya que está imbricada en todos sus actos, de manera consciente o inconsciente: “por sus elecciones ordenadas según el orden objetivo (las estructuras estructurantes son, como recordé, estructuras estructuradas), tienden a reproducir este orden sin saberlo, ni quererlo”. (Bourdieu, 1997: 41).

Sin embargo esto no implica una homogeneidad de posiciones dentro del grupo. De tal forma, ambos niveles de *identificación* están en constante diálogo, y sus fronteras están en movimiento. Retomando la “fragmentación” expuesta antes con Hall, el proceso aquí es de ganancia y pérdida, en este caso significa la constante lucha por definir los límites y significados sociales de las características del sujeto (de ambos niveles) dentro de un contexto social particular. A continuación se detallan los elementos complementarios del proceso de negociación en la construcción de la identificación, la mirada del *otro*.

2.3 La mirada desde afuera – *Identificación* por el *otro*.

Hay un juego al estar en el mundo, un constante entrar y salir de situaciones con reglas y condiciones. Pierre Bourdieu lo llamaba el *en jue*, que consiste en “anticipar el futuro del juego” (1997, 40) y se refiere a que los sujetos conocen *las reglas* de un campo y pueden actuar con agencia para incidir en él, ya sea para cambiar su situación dentro del campo o para tratar de cambiar las reglas del juego. Se trata de la interacción con el resto de los sujetos con quienes se comparte el espacio, y debemos reconocer que:

“presupongo simplemente que otros hombres también existen en este mundo mío y, en verdad, no sólo de manera corporal y

entre otros objetos, sino más bien como dotados de una consciencia que es esencialmente igual a la mía. Así, desde el comienzo, mi mundo cotidiano no es mi mundo privado, sino más bien un mundo intersubjetivo; la estructura fundamental de su realidad consiste en que es compartido por nosotros” (Schutz y Luckmann, 2001: 26)

La idea dentro del estudio de *identificaciones* es sobre el reconocimiento y la similitud de posiciones para construir “comunalidad”, sin embargo este proceso se da en un marco colectivo constantemente patrullado por la mirada del *otro*. La distinción es un factor tan importante para los procesos de identificación como lo es el reconocimiento, y en un mundo complejo de posibilidades múltiples, es necesario reconocer al amigo y al *otro*. El sujeto que se *identifica* con un género musical, normalmente no solo es asociado con las características que el grupo reconoce de sí mismo, sino con aquellas que el contexto (ya sea *la sociedad*, *la industria musical*, u otra institución) ha establecido como “característico”, o bien, como “típico”, del género en particular. Las capacidades que tiene la *música* (de significar algo, de inducir un estado general de emoción) son independientes de este “valor”, ya que éste no aparece sino hasta que se le juzga a la luz de posicionamientos sociales antes establecidos.¹⁴ Las expectativas que tiene la mirada externa sobre el sujeto responden a una lógica de *identificación* que se puede abordar bajo el concepto de Hall del *estereotipo*.

2.3.1 La noción del “*estereotipo*” y los estereotipos del *metal*.

Es importante retomar aquí el trabajo de Hall sobre el estereotipo. Primeramente, menciona una diferencia entre el proceso de tipificar (*type*) y estereotipar (*stereotype*) que es sumamente importante; el proceso de *tipificar* a los sujetos es parte fundamental de los procesos de interacción, consiste de esquemas clasificatorios básicos con los que *aprehendemos* a los sujetos que nos rodean, a menudo alrededor de alguna característica (como su *rol* social) o su pertenencia a un grupo particular (su género, su etnia), que pensamos nos dice algo sobre ellos, y sin estos esquemas sería difícil nuestra existencia social; sin embargo, el proceso da el paso al *estereotipo* cuando *reducimos* al sujeto a esa

14 Parfraseando la idea de Blacking, que dice: “The music may induce a state of generalized excitement, but the state has no moral value unless it is experienced as confirmation of already existing attitudes.” (1995: 35)

serie de características con las que lo tipificamos, de esta forma naturalizamos esas características en los sujetos (las hacemos su definición) y a la vez lo limitamos a esa reducción para mantener las relaciones sociales existentes (Hall, 1997: 257-258). Cuando el comportamiento del sujeto lo aleja de esa expectativa que tenemos de él, se puede cuestionar *al sujeto* en lugar de cuestionar *nuestra predeterminación* de quien el sujeto *debe ser*. Aún cuando el sujeto es cómplice de nuestras expectativas, porque su discurso o comportamiento tiene la intención de proyectar una definición del *ser* (considerado como un suceso frecuente cuando el *tipo/estereotipo* tiene características deseables para los sujetos o grupos), es un proceso interesante el decidir cuáles son los actos que aceptamos y cuales resultan en una *disrupción*. Es decir:

“Cuando un individuo aparece ante otros, proyecta, consciente o inconscientemente, una definición de la situación en la cual el concepto de sí mismo constituye una parte esencial. Cuando tiene lugar un hecho que es, desde el punto de vista expresivo, incompatible con la impresión suscitada por el actuante, pueden producirse consecuencias significativas” (Goffman, 1981: 258)

Estas consecuencias que menciona Goffman son precisamente las disrupciones de distinta gravedad. La *disrupción* tiene una connotación negativa que atiende a la incapacidad de reconocer al sujeto más allá de la visión reductiva del *estereotipo*. Es importante enfatizar que no se niegan los *estereotipos* y las expectativas en este planteamiento, sobre todo cuando se considera el uso de estas características que hacen los sujetos para auto-categorizarse; por ejemplo, las imágenes controversiales (muerte, violencia, sexualidad) que se encuentran frecuentemente en el *metal*; lo que se intenta es entender la *apropiación e interpretación* que se hace de ellos desde la construcción de estos sujetos. En otras palabras, se pueden ver, como plantea Hall, los mecanismos mediante los cuales los sujetos se identifican, o no, con las *posiciones* a las que se les convoca y cómo las moldean, estilizan, producen y actúan, resultando en diferentes procesos de *resistencia, negociación y adaptación* (1996: 32 – 33). Estos procesos implican una apropiación, hacen suyas las posiciones y las re-significan, y para verlo con claridad, a continuación se hace una breve exposición de dos de los estereotipos más difundidos sobre el sujeto que forma parte de esta cultura: la noción de que los *metaleros* son sujetos jóvenes y blancos.

Desde sus inicios en la ciudad de Birmingham, Inglaterra, a finales de la década de los 60, el *Metal* se ha asociado con la construcción de una identidad masculina juvenil. En este proyecto se ha delimitado el abordaje de los sujetos, y el aspecto de “jóvenes” se ha situado en segundo plano, con la intención de no privilegiar el debate sobre la juventud como algo natural (un elemento biológico) frente a la idea de la juventud como una construcción social (un elemento cultural); en su lugar, se ha optado por observar las características de la cultura musical y del sujeto que componen al grupo, y que ellos usan para reconocerse. Esto no significa que la categoría *juvenil* no tenga relación con el tema, sobre todo desde la perspectiva de *identidades juveniles*:

“La necesidad de muchos jóvenes de redefinir los límites de la legitimidad/ilegitimidad del rock frente a lo que otros han hecho muestra su vitalidad como elemento semantizado que tiene una participación privilegiada en la definición de los límites de la adscripción en los que se construyen las identidades juveniles.” (Valenzuela, 1999: 30).

El concepto de la identidad *juvenil* es una categoría construida por la posguerra en los países de primer mundo (Reguillo, 2000a: 6). Tradicionalmente, el *metal* también se ha visto como un movimiento juvenil (Weinstein, 2000: 106 – 111), sin embargo esta categoría no fue un parámetro de estudio, de entrada, debido a la participación de muchos músicos y aficionados cuya edad no los califica dentro de la categoría de *juventud* (desde el abordaje tradicional del concepto). Esto abre la puerta al debate de la construcción cultural de la edad, y puede tener dos interpretaciones: la *juventud* en el *metal* se puede tratar de una ruptura con el pensamiento esencialista de la juventud como condición biológica, un reconocimiento de la condición de *liminalidad* que implica el estar entre la etapa *infantil* y la *aduldez*; pero también se puede hacer una lectura diferente donde el sujeto que ya no es joven (en términos biológicos, naturalistas) intenta aferrarse a una condición que le es ajena mediante la reproducción de “manerismos” y costumbres que lo adscriben al grupo juvenil. Así, la construcción de lo *juvenil* puede depender de la postura que toma el observador sobre el concepto. Por ejemplo, Ozzy Osbourne, el ex-cantante de Black Sabbath (uno de los primeros y más importantes grupos de música *metalera*), se mantiene una figura activa pese a

su edad (arriba de 70 años) y muestra los mismos “manerismos” y discursos de su juventud. En este estudio, se busca reemplazar el concepto de “*Cultura Juvenil*” con la construcción de la *cultura musical (lo musical)*, que se convierte en el parámetro que indica las características similares que deben existir entre los sujetos que conforman al grupo, y ancla las características que definen a la cultura no en una condición biológica (o social) del sujeto, sino (de entrada) en un objeto cultural simbólico. Los elementos constitutivos de *lo juvenil* desde otras perspectivas (la *liminalidad* o marginalidad, el descontento) son aquí observados por su parte como elemento constitutivo de la *cultura musical* particular (como características del *metal*).

Además, el fenómeno cultural estudiado tiene un linaje histórico largo, y muchas generaciones distintas de sujetos que le han dado forma y que siguen activos dentro del movimiento, o dicho en otras palabras, “la llegada de un amplio rango de estilos distintivos en la ropa y en la música *rock* fortaleció cualquier duda que alguien hubiera tenido acerca de una ‘única’ generación de jóvenes” ¹⁵ (Clark, et. al., 1993: 284). Y si bien el lema es “el rock te mantiene joven”, se refiere a los comportamientos asociados con la cultura, por lo que se estudiarán estos comportamientos como constitutivos de la *cultura musical*, no juvenil. El segundo elemento propuesto antes fue el racial, hablando del *metal* como un movimiento *anglo*, o *blanco*; esto debe mucho a su origen en Inglaterra, y subsecuente apropiación en Estados Unidos. En un principio el movimiento estaba compuesto principalmente por sujetos *anglosajones* debido a su contexto espacio-temporal, y fue utilizado por muchos sujetos masculinos y blancos como respuesta a la creciente gama de movimientos alternativos que brotaban en el tiempo de su creación, como los movimientos de igualdad racial y de género de los fines de los 60 y la década de los 70. En efecto, el *metal* proporcionaba un espacio para reivindicar las antiguas estructuras que entonces se veían amenazadas por otros movimientos (Weinstein, 2000: 111-113).

El paso del tiempo y la apropiación por todo tipo de etnias y razas ha eliminado esta posibilidad, y en la realidad existen grupos de metal como *Sevendust*, compuestos por

15 Es necesario aquí recordar que el *metal* es un subgénero del *rock*, por lo que en algunas ocasiones aparecerá la noción de *rock* en lugar de *metal*, por referirse a prácticas o elementos propios generalmente de todo sub-campo del movimiento más antiguo, en este caso del *rock*.

integrantes con diversos antecedentes raciales. *Sevendust* es un grupo de música *metalera* de Atlanta (E.U.) cuyo vocalista, Lajon Whited, es un hombre afro-americano quien nació en Nashville, Tennessee. Estudiar su historia personal y el contexto en el que creció (Nashville es una ciudad estadounidense reconocida por su fuerte presencia de música *Country*, otra forma cultural blanca) nos sirve como ejemplo para hablar de la modificación de este parámetro.

En una entrevista para un programa de Henry Rollins (vocalista de *Rollins Band*), Tom Morello (guitarrista de *Rage Against the Machine*) y Serj Tankian (vocalista de *System of a Down*) hablaron de la inquietud de algunos músicos de luchar contra las injusticias sociales, Morello habla de lo ofensivo de ver a aficionados en los conciertos de *metal* que mostraban cómodamente sus tatuajes Nazis y racistas, mientras los grupos que tocaban todos tenían al menos un integrante que no era blanco. Morello es de descendencia mixta cuyo padre es ciudadano de Kenya, mientras que Tankian es Libanés-Estado Unidense. Durante la entrevista Morello dice, sobre la presencia de los racistas: “This is MY music too. This is not some white power rally, this is a heavy metal concert” (2007).

Particularmente, como se pudo observar durante el tiempo haciendo trabajo de campo en Tijuana, las dos características (el aspecto *juvenil* y el *racial anglosajón*) no son predominantes en la escena del *metal*, al menos no en el sentido tradicional de los conceptos. Sin embargo, existen otros elementos o rasgos que frecuentemente se han asociado al *metal* cuya presencia se pudo observar en los estudios del *metal* antes citados, y más allá, se pudieron observar durante el tiempo dedicado al trabajo de campo. La percepción que se tiene del *metal* como un movimiento violento, la cuestión de género y su asociación con la masculinidad, y la noción de que estos sujetos son rebeldes y transgresores; todas estas se han planteado en los trabajos sobre *metal*, y además se pueden considerar características pertinentes a la composición de esta cultura en Tijuana; por lo que a continuación se presentan estos tres estereotipos, que se ven en la región, y se abre la discusión sobre su significado para los sujetos dentro de la comunidad.

2.3.2 La violencia en el *metal* – el primer estereotipo.

El estereotipo del *metalero* como un sujeto violento es uno de los más difundidos en su contexto social, como veremos tanto en los trabajos que se han realizado antes sobre este movimiento como en los datos que encontré en la ciudad; es importante abordarlo como uno de los ejes fundamentales de la cultura *metalera*, y ver su inclusión tanto en el discurso musical como en las acciones de los sujetos. La idea es que cuando se habla del *metal*, se trata de una cultura “violenta”.

Para definir el término *violencia*, como punto de partida se retoma el dictamen que la Organización Mundial de la Salud (OMS) emitió en un informe sobre la violencia y salud en el 2003; este texto lo denominaban “. . . el primer estudio exhaustivo del problema de la violencia a escala mundial. . .” (Pan American Health Organization, 2003); en donde se define la *violencia* como: “El uso intencional de la fuerza o el poder físico, de hecho o como amenaza, contra uno mismo, otra persona o un grupo o comunidad, que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones.” (OMS 2003, 5). Este concepto es amplio y cubre los puntos que son pertinentes al *metal*, como el uso de fuerza (característico del discurso *metalero*), la posibilidad de lesionarse a sí mismo o a otros, la muerte, o el daño psicológico.

El contenido de la cultura *metalera* es frecuentemente acusado de ser la causa de subsecuentes actos de violencia y criminalidad por algunos sujetos que escuchan este tipo de música. Algunos casos han sido prominentes, y su asociación con la música ha dejado la huella en la consciencia colectiva: en 1988, dos adolescentes se suicidaron en Reno, Nevada; ambos escuchaban *Judas Priest* frecuentemente. Las familias demandaron al musical grupo por los “mensajes subliminales” en sus canciones, y aunque el caso fue ganado por el grupo, los medios dieron amplia difusión al juicio. Lo mismo sucedió con *Ozzy Osbourne* por su canción “*Suicide solution*” en 1985 (Walser 1993, 145 – 150. Weinstein 2000, 250-252). En la década de los 90, sucedió el caso más conocido en la historia de este estereotipo en la escuela secundaria de Columbine en Colorado, 1999, donde dos adolescentes fanáticos de *Marilyn Manson* dispararon armas de fuego, causando la muerte de 15 personas e hiriendo a

otras 22, antes de suicidarse; mucho se habló durante este tiempo de los gustos musicales de los sujetos, y muy poca atención fue puesta a los factores que los rodeaban (como el consumo de drogas y la situación familiar). En México, Marcial menciona dos casos en Jalisco, en donde hubo grupos de jóvenes que jugaban a la muerte dejando a la suerte el suicidio, y otro caso de violencia entre adolescentes, en donde algunos elementos oscuros que pueden ser asociados a los subgéneros del *rock* fueron encontrados (2006, 60 - 61).

Estos ejemplos son los más extremos, sin embargo la asociación del movimiento musical con la violencia se refiere también a la percepción de la violencia en su música, en sus letras, y en los actos antes descritos de los conciertos (como el *slam*), y han tenido como respuesta la persecución y censura de las instancias de gobierno, particularmente en Estados Unidos, en donde la persecución se ha dado desde ambos lados del escenario político (tanto del democrático como el republicano), y de varias instancias no gubernamentales como la religión y los grupos de presión de padres. Un ejemplo de los efectos de esta postura es el uso de la etiqueta de advertencia de contenidos que muchos discos muestran en su portada, resultado de la presión de grupos de padres de familia para censurar este producto.¹⁶ (Weinstein, 2000: 250-256). Los casos trágicos que se mencionaron, y que son la base de la difusión de este estereotipo, merecen toda nuestra atención y consideración, y en ningún momento la intención de este proyecto minimizar su importancia, ni absolver a la cultura *metalera* de su parte y responsabilidad en cualquier acto cometido por sus integrantes. Sin embargo, la propuesta es que la relación entre la cultura *metalera* y estos actos no es una relación *determinante*, estas acciones no son reacciones inescapables o inevitables de personas que escuchan *metal*, y dependen de muchos factores para llegar a su realización.

Una lectura alternativa de la noción de “violencia” viene del campo social del deporte, y dice que: “existe violencia cuando se coartan los derechos de una persona, mientras que considera que ha habido agresión, cuando deliberadamente se pretende causar daño físico o moral” (Cohen, 1997: 2). Tal vez la *violencia* inherente a la música y cultura *metalera* pueda ser pensada más bien en términos de *agresividad*; y si es así, este estudio propone que la

¹⁶ Weinstein recuenta con particular atención el movimiento fundado por Tipper Gore, esposa del entonces senador Al Gore, y la evolución de la advertencia contra los contenidos en la música, comenzando con los actos de suicidio antes mencionados.

similitud puede hacerse con la *agresividad* característica en las prácticas deportivas más que en las formas de agresividad de lo cotidiano; es decir, la agresividad en la cultura *metalera* tiene mayor relación con aquella que observamos en un partido de fútbol que en un crimen violento. Dentro de la práctica deportiva, la agresividad se produce por los procesos de competencia, y dentro de ella hay una valoración moral distinta, ya que:

“en la competición se añaden un conjunto de normativas tendientes a garantizar la noble e igualitaria lucha por el triunfo donde jueces y árbitros velan por su cumplimiento, existiendo asimismo «códigos de honor» diversos y específicos para cada deporte y región, que solo conocen los contendientes y que les permiten diferenciar de acciones tolerables y excesivas” (Cohen, 1997: 2)

Se subraya aquí la noción de códigos de honor en el deporte, no por la dimensión de *honor*, sino por el reconocimiento de un *código* de valores. La intención no es negar la existencia de esta característica en la cultura, sino cuestionar el sentido que se le ha asignado. Similar a la agresividad en el deporte, donde “adquiere gran importancia la noción de una tendencia innata a la conducta agresiva, donde tal agresión debe canalizarse de una manera aceptable y el deporte desempeña un destacado papel a este respecto” (Cohen, 1997: 3), la violencia o agresividad existe en el *metal*. Se ha hablado antes de la construcción de sentido en la cultura *metalera*, en la interacción entre la *pieza* y la *actuación*, y los ejemplos que he mencionado incluyen símbolos de demonios y letras oscuras que representan el nivel simbólico de la agresividad hacia los símbolos sociales convencionalmente aceptados, mientras algunas de sus prácticas, como el *slam* representa el nivel práctico de su agresividad; lo que queda para mayor consideración es el *sentido* de esta característica, es decir: “otro elemento a considerar es el significado de una señal agresiva para el desarrollo de una disposición agresiva de la conducta” (Cohen, 1997: 3). Tal vez la agresividad deba observarse a la luz de otras dos dimensiones: una, como oportunidad de intercambio e interacción, y dos, como espacio de desahogo de esas actitudes o inclinaciones agresivas. Lo cierto es que, independientemente del sentido o interpretación que se haga de la agresividad (o violencia) en el *metal*, una de sus características distintivas (y que por lo tanto nos sirve como pauta de identificación) es precisamente su elemento *agresivo*.

2.3.3 Género y masculinidad – el segundo estereotipo.

El punto sobre género es complejo, ya que el estereotipo del *metalero* es de una *masculinidad* exagerada que tiende a ser asociado a las peores características (machismo y misoginia). En el estudio que hace Robert Walser sobre el *heavy metal*, afirma que su muestra de sujetos refleja a los públicos en los conciertos, donde se observa el equilibrio en cuanto a género¹⁷. Este tipo de afirmaciones son las que se han utilizado en otras ocasiones para argumentar que el *metal* ha sido injustamente acusado de ser *chauvinista*. Sin embargo, otra perspectiva que se ha escrito sobre la cuestión dice que el problema no termina con el acceso simplemente; no importa que las mujeres estén ahí, sino cómo se les trata en los espacios de auto-representación del *metal*, como el concierto.

De entrada, se acepta la concepción de la cultura *metalera* como un espacio de expresión y producción dominado por características masculinas: fuerza, poder, rebeldía, entre otras. Todos estos valores (heredados de la cultura del *rock*) son retomados de la construcción tradicional de lo masculino. Me respaldo en la existencia de trabajos anteriores que han fundamentado esta posición, como los son los estudios de Robert Walser (1993) y Deena Weinstein (2000). En pocas palabras:

“In Western culture, as feminist scholars have noted, masculinity and femininity are dichotomous and mutually opposed cultural forms into which men and women are forced to fit. Men are supposed to be powerful, tough and strong, whereas women are supposed to be delicate and weak. . . . Masculinity means being active and femininity means being passive. Men act, women are acted upon – through sight, touch, or merely imaginative transformations. Power, the essential inherent and delineated meaning of heavy metal, is culturally coded as a masculine trait.” (Weinstein, 2000; 67)

En el caso del *metal*, lo que aparentemente se puede decir es que no se busca excluir a la mujer de la cultura *metalera*, sino eliminar “lo femenino”, las características tradicionalmente asignadas a la mujer (tanto en hombres como mujeres). Es un mecanismo de afirmación de identidad propia de la sociedad que Bourdieu ha estudiado y explicado:

17 “My sample, like the actual crowds I saw, was almost evenly balanced in gender” (Walser 1993, 17)

“Esta «intención» objetiva de negar la parte femenina de lo masculino... como el primer corte de cabellos de los muchachos, y en todas las ceremonias que marcan el paso del umbral del mundo masculino. . .” (1996: 49). Walser explica que el panorama del *metal* es un reflejo de la actitud social en general, y que la nueva apertura hacia la participación de la mujer lo refleja, esta condición de la sociedad contemporánea en general, pero a la vez es un espacio concreto abierto a ciertas mujeres, aficionadas y músicas.¹⁸ (1993: 131)

Bourdieu atribuye nuestra tendencia a la dominación a nuestros *habitus* profundamente engranados en el subconsciente masculino. Entiende el “*habitus*, como un sistema de categorías de percepción, pensamiento y acción.” (Bourdieu 1996, 16) Y la sociedad en que se encuentra el *metal* (el mundo contemporáneo occidental, principalmente) es una sociedad patriarcal, donde: “El dominio masculino está suficientemente bien asegurado como para no requerir justificación: puede limitarse a ser y a manifestarse en costumbres y discursos que enuncian el ser conforme a la evidencia, contribuyendo así a ajustar los dichos con los hechos.” (Bourdieu, 1996: 15). Pero el *metal* no es simplemente un actor inocente en las relaciones de género; se trata de una arena social en donde la expresión de *lo masculino* se multiplica y se acentúa, se vuelve el centro de la atención y de la lógica. Weinstein dice que:

“the heavy metal audience is more than just male; it is masculinist. That is, the heavy metal subculture, as a community with shared values, norms, and behaviors, highly esteems masculinity. Whereas other youth cultures and audiences, such as the early-1970s glam rock following that coalesced around David Bowie, and the mid-1980s pop audience for Culture Club and Michael Jackson, countenanced play with gender, heavy metal fans are deadly earnest about the value of male identity.” (Weinstein 2000, 104)

Esta exaltación de lo masculino se manifiesta en las reglas y regulaciones de las interacciones. Walser cree que el acceso que tiene la mujer a la participación en el *metal* indica una nueva construcción en la cultura. Dice el autor:

18 En sus propias palabras, dice: “Metal replicates the dominant sexism of contemporary society, but it also allows a kind of free space to be opened up by and for certain women, performers and fans alike.”

“I have observed and interviewed female fans who dress, act, and interpret just like male fans, for example, particularly at concerts of bands like Metallica – bands that avoid references to gender in their lyrics, dealing instead with experiences of alienation, fear, and empowerment that may cut across gender lines. Elements of rock music that had been coded as masculine, such as heavy beats, are negotiable, insofar as female fans are willing to step outside traditional constrictions of gender identity” (Walser, 1993: 132)

Pero esto se puede interpretar también como otro mecanismo de control, particularmente si se piensa en el planteamiento de Cervantes: “Identificarse con una imagen es contribuir a su definición, su validación y su reafirmación: aquello que se reconoce y valida «externamente», y en lo cual nos vemos, nos palpamos y nos reconocemos, es o se convierte en parte de nosotros.” (1994, 17). Se trata en gran parte de la necesidad del *metal* de negar su lado femenino, incluso en las mujeres que participan, ya que se busca expresar lo *masculino*.

La idea de masculinidad – dice Scott - descansa en la necesaria represión de los aspectos femeninos – del potencial del sujeto para la bisexualidad – e introduce el conflicto en la oposición de lo masculino y femenino (1997, 283). A la mujer que busca formar parte, se le impone lo *masculino* para negar lo *femenino*. Esto nos muestra lo que Bourdieu llama la *Violencia Simbólica*, y se manifiesta aquí reprimiendo la identidad femenina. Afirma que “Todo poder admite una dimensión simbólica: debe obtener de los dominados una forma de adhesión que no descansa en la decisión deliberada de una conciencia ilustrada sino en la sumisión inmediata y prerreflexiva de los cuerpos socializados.” (Bourdieu 1996, 23), que se trata de un mecanismo de dominación. Aquí un ejemplo dentro del concierto:

“Females who do not flaunt their femininity, that is, who dress in jeans and black t-shirts, and who even more importantly display a love of the music, are often welcomed and treated as equals at such events as concerts. Open hostility of various sorts is displayed toward females who do not conform to the dress and behavior codes. Women who dress in provocative attire, such as miniskirts and high heels, are either denounced as sluts waiting to have sex with the band or are ogled as obnoxiously as they might be by the most chauvinistic construction workers. The distinction made by the metal subculture between women who dress and behave according to

the masculine code and those who fit feminine stereotypes indicates that it is the culture of masculinity, not the biological differences, that is of greatest significance” (Weinstein, 2000: 105).

Bartky estudia la feminidad en la sociedad patriarcal, y explica lo que Weinstein afirma diciendo que “demasiada exhibición es tabú: a las mujeres que visten vestidos muy cortos se les dice que ante todo deben rehuir inclinarse, pero si alguna vez lo hacen, hay que prestar mucha atención para evitar una visión indecorosa del pecho o del trasero.” (1998: 72). Entonces el elemento sexual, la objetivación de la mujer, es otro elemento que aparece en el *metal* como importante para la relación de género, y nos obliga a pensar que el acceso que tienen las mujeres al *metal* (tanto a participar como artistas y como “fans”) podría no implicar necesariamente *igualdad*. Otro aspecto de la figura femenina que debe ser regulado por el *metal* es la fuerza, ya que debe ser terreno de lo *masculino*. Este ejemplo es muy interesante, y al respecto dice Bartky “una mujer no debe en ningún caso desarrollar más fuerza muscular que la de su pareja;” (1998: 78). Bourdieu nuevamente lo explica, afirmando que “la mujer que está simbólicamente consagrada a la sumisión y a la resignación no puede obtener poder alguno en las luchas domésticas más que usando la fuerza sumisa que representa la astucia, capaz de devolver contra el fuerte su propia fuerza. . .” (Bourdieu, 1996: 21). Esto significa que el aspecto sexual es solamente parte de la relación que se regula. Bartky duda también la propuesta de que la relación de género responde aquí únicamente a cuestiones sexuales:

“¿Estamos tratando sólo de diferencias sexuales? Escasamente. Las prácticas disciplinarias que he descrito son parte del proceso por el cual se construye el ideal del cuerpo femenino – y por ello el cuerpo femenino sujeto –; al hacer esto, se produce un cuerpo «práctico y sometido», esto es, un cuerpo al cual le ha sido adscrito un estatus inferior.” (Bartky, 1998: 76)

Entonces lo que se ve es la construcción y reafirmación de lo *masculino* inscrito en el cuerpo del *metalero*. Pero no solamente de la mujer en el *metal*. Weinstein pone sobre la mesa un último punto necesario para este trabajo: “The masculinist element in metal subcultures is not merely relevant to the attitudes toward and treatment of women. There is also an attitude of extreme intolerance toward male homosexuality.” (Weinstein 2000, 105). Scott afirma que

esta clase de interpretaciones hacen problemáticas las categorías de «hombre» y «mujer», al sugerir que masculino y femenino no son características inherentes, sino construcciones subjetivas (o ficticias) (1997: 283). Sin embargo, existen algunos movimientos dentro de la cultura metalera que podrían romper con este estereotipo: la existencia de bandas femeninas como “*Kittie*” y “*L-7*”, la presencia de mujeres dentro de grupos masculinos como en los casos de “*White Zombie*” y “*A perfect circle*”, la creciente tolerancia hacia la diversidad en el metal, e incluso en el terreno de preferencias sexual (Rob Halford, de “*Judas Priest*”). De esta forma, “«Género», como sustitución de «mujeres» se emplea también para sugerir que la información sobre las mujeres es necesariamente información sobre los hombres, que un estudio implica al otro.” (Scott, 1997: 271); en otras palabras, lo que se observa ya no es solamente la participación de uno u otro género, sino la interacción (y los valores asociados a ella) entre ambos sexos en los espacios de auto-representación *metalera*.

2.3.4 La transgresión *metalera* – el tercer estereotipo.

Junto a la percepción de violencia y masculinidad que se tiene de lo *metalero*, existe una tercera dimensión observable, y que transita entre la mirada *desde afuera* y la *auto-percepción*, está la noción de rebeldía y transgresión de lo establecido por la “autoridad”, en un sentido genérico, ya que frecuentemente el discurso en este estilo musical se pronuncia en contra de varias formas de autoridad, como la religión o el orden legal. De tal forma, la definición empleada aquí de *autoridad* es una construcción genérica cuya delimitación atiende a los principios que discute Max Weber de dominación, poder y legitimidad (1964: 170 - 171), de tal suerte que por *autoridad* se habla de todo grupo (o en algunos casos, individuo) que tiene una pretensión de exigir obediencia de los sujetos sociales a una serie de condiciones de comportamiento. Si esta pretensión es respaldada por un poder legitimado para tener estas expectativas es una discusión secundaria, pues en la mente de los sujetos que se observa, no existe tal legitimidad (o ésta ha sido devaluada), entonces la *percepción* del sujeto es el factor determinante. Esto resulta en la conceptualización y caracterización de las figuras de *autoridad* como *entes* negativos y despreciables. Esta noción no se construye en un vacío, pues como movimiento cultural, el *metal* siempre ha existido como subgénero del *rock*, y como consecuencia, es presa de algunos de los *estereotipos* compartidos, así:

“ser punk, ser thrasher, ser pesado, ser metalero, dark, industrial o jipiteca, o lo que sea dentro del rock es, además de gustar del rock, preferir una manera de hacerlo o interpretarlo. Lo que en muchos casos (no todos) significa también, compartir una actitud antiautoritaria ante la sociedad (el sistema) e interiorizarla y desarrollarla a partir de las atmósferas musicales de los estilos musicales.” (Urteaga, 1999: 59)

Entre los motivos que se pueden señalar como fundamento ideológico de esta resistencia a la autoridad y al sistema dominante, las cuestiones de *acceso* deben ocupar un papel central. Después de todo, la oportunidad de auto-expresión se gana con mayor dificultad donde el estilo goza de poca credibilidad mercantil, comparado con aquellos productos y prácticas ampliamente difundidas y rentables. Se encuentra en constante lucha con otras manifestaciones que pueden en determinado momento ser más aceptadas, definidas como “legítimas” formas artísticas por la autoridad. Esto es, por supuesto, común a muchas manifestaciones culturales, y en el caso de la música, es común a la mayoría de los derivados del *rock*:

“algunos de los principales problemas que padece el campo rockero de la ciudad, tanto en lo que se refiere a las limitaciones relacionadas con opciones y oportunidades para los grupos regionales, como a las que tienen que ver con el público, con la ausencia de espacios adecuados y con la suficiente apertura para permitir la expresión de los rockeros. . .” (Valenzuela, 1999: 26)

Por otra parte, el uso y disfrute personal implican también contravención en muchos casos al orden establecido en una sociedad particular. Los productos culturales más aceptados implican un mayor número de usuarios, mayor número de sujetos que se adhieren a los estándares y las normas que regulan dichos movimientos, y en muchos casos parte de lo que hace a estas culturas alternas atractivas es el hecho de contravenir el estándar social. Esto proporciona al sujeto un sentido de libertad y singularidad, en otras palabras:

“La apropiación de imagen y de valores transgresores se observa en la alteración que la *chaviza* hace de su propia imagen. El vestirse como sus ídolos es un signo de autonomía,

el copamiento de su propio cuerpo (asumido como espacio) es demacar una identidad propia frente a los «otros», los adultos, y respecto a «otros» jóvenes de su misma generación.” (Urteaga, 1999: 47)

Desde sus inicios, el *metal* se ha presentado a sí mismo como un movimiento al margen de la industria cultural, pese al éxito que sus más grandes exponentes han gozado. El debate aquí es si realmente puede conformarse un movimiento contra-cultural en un tiempo cuando la *contracultura* es un objeto comercial establecido. Por otra parte, existe el cuestionamiento nuevamente a la autenticidad del sujeto, ya que muchos individuos que dicen ser *metaleros* deben trabajar y coexistir con otros que no lo son, y adecuarse a las normas de los espacios convencionales. Aquí se construye la marginalización de la cultura metalera, los términos en que esta debe ser entendida. Aunque en la superficie, el movimiento *metalero* parecería uno de los movimientos que goza de “voz” por tratarse en sus orígenes de un movimiento de jóvenes predominantemente blancos y masculinos, se plantea aquí que a pesar de ello, ha sido relegado a un “silencio” relativo, pues lo que conocemos de sus sujetos es en gran parte simplemente un *estereotipo*. Esta marginalización ha sido aceptada como parte de la cultura, y más allá de ser aceptada, se utiliza como mecanismo de legitimación cultural:

“Flaunting the life-style valued by the metal subculture – sex, drugs and raising hell – with pride before its fans, the band romanticizes and idealizes that lifestyle, and, even more importantly, legitimizes it” (Weinstein, 2000: 142).

La marginalización de este movimiento deriva directamente de la historia del *rock* frente a la autoridad y los convencionalismos sociales; ya que (hablando de *rock*) “gran parte de su historia ha estado signada por el silencio/la exclusión que los medios de comunicación masivos y las instancias políticas de cultura en el país ejercieron sobre esta manifestación. . .” (Urteaga, 1999: 35). La continuación de esta condición sigue apareciendo en los estudios del *metal* (Walser, 1993; Weinstein, 2000) y como veremos más adelante, está presente en el contexto concreto del *metal* en Tijuana. Es interesante ver cómo la condición de *silencio* entendida como marginalización propuesta por Reguillo habla precisamente de las características que estereotipan al *metal*, y podrían indicar que no se puede ver como un movimiento al margen:

“Al silencio fueron condenados los otros, los diferentes, los «incapaces», los no blancos, los no hombres, los no adultos, los no letrados. Por negación el silencio se convirtió en un antídoto para mantener las certezas, la seguridad de los blancos, los hombres, los adultos, los letrados. Afuera, en silencio permanecieron los otros. Enmudecieron las historias paralelas que narraban de otro modo los sentidos de la vida.” (Reguillo, 2000b: 76)

Tradicionalmente en el *metal* la marginalización de la que se habla responde a la noción de que se trata de una cultura *juvenil* y no letrada, propio de las clases populares (en el sentido contemporáneo *pop*, no en el sentido de culturas tradicionales), en oposición al poder adulto y letrado que menciona Reguillo. Por otra parte, la apropiación de características *estereotipadas* como “transgresivo” y “violento” que ha hecho la cultura *metalera* resulta en un *silencio* auto-impuesto, donde los sujetos se ven obligados a resaltar dichas características ya que éstas legitiman el discurso, mientras se ocultan aquellas que lo niegan. El motivo del silencio auto-impuesto es la cuestión de legitimidad, el cuestionamiento que se hace desde afuera; y así se construye un discurso contestatario, *transgresor*; se re-significa la condición de “marginalidad” para ser ahora emblemática de los sujetos que están *afuera*.

2.4 Procesos de *identificación* y la construcción de la colectividad.

Por último, se va a observar la construcción del grupo, ya que la relación entre el sujeto y su objeto simbólico no se da en un vacío, sino en un marco colectivo de intercambios. Pero antes de hacerlo, se intentará responder al problema de la “naturaleza” de la agrupación. Para definir este grupo, se propone primero revisar la noción de *comunidad* de Anderson, que dice que es imaginada y que implica que es constructo en la mente de los sujetos que a ella pertenecen. “los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión.” (1993: 23) En este trabajo, este mecanismo de pertenencia se propone estudiar a partir de la *identificación*, que construye las fronteras simbólicas (para retomar de nuevo a Barth) donde existe la conciencia colectiva, y que se puede visualizar a partir de los procesos de reconocimiento entre los sujetos que pertenecen a ella.

Tomando los tres conceptos fundamentales para construir el concepto de la *nación*: a) las grandes hermandades transcontinentales (que en Anderson se deben a la escritura y el privilegio), que en este proyecto se traducen en los *lazos* entre sujetos, fundado en las pautas de identificación antes descritas; b) la organización natural alrededor de centros elevados, que en el *metal* serían las grandes bandas históricas que sirven como los parámetros de lo que la cultura *debe ser*; y c) la concepción de la temporalidad del ser, donde cosmología e historia son lo mismo, que en el proyecto significa el contexto espacio-temporal donde se ubican. A continuación expongo brevemente cada elemento con los que se compone teóricamente esta comunidad.

2.4.1 La construcción del espacio – la *escena* y sus implicaciones.

En cuanto al contexto, teóricamente hablamos de la *escena* propia (el concierto o la tocada), y de manera complementaria de esa *tras-la-escena* a la que nos refiere el planteamiento de Small. De entrada, se ofrece como modelo por analogía el estudio que hace Urteaga de los jóvenes *rockeros*, en donde explica que esta sensación comunitaria tiene su momento de expresión:

“En ese sentido, la tocada/el concierto rockero son espacios para experimentar el *communitas* en oposición a la *societas*, que pertenece al orden de la cotidianeidad institucional por la que atraviesan los/as chavos/as en este momento de sus vidas. Son ritos de transgresión simbólica de las jerarquías sociales, que convierten a todos en una unidad, un «nosotros» que presupone la alteridad frente a «los otros» (la sociedad, los otros chavos no *rockeros*) y que se expresa en la hermandad corporal, gestual, de «facha», de «actitud»” (Urteaga, 2000: 2)

No cabe duda que es en estos espacios (las tocadas, los conciertos) en donde con mayor fuerza e intensidad se refuerzan los lazos y valores del grupo, como bien se señala en el texto. Es éste el *escenario* principal. Sin embargo la propuesta de Small sobre el *musicar* nos apunta hacia la posibilidad de expandir el campo de observación para incluir el espacio *tras la escena* donde se realizan los ensayos, donde se componen las canciones, o donde se

escucha el objeto cultural construido por los músicos. Lo importante de establecer aquí es que es sobre el escenario donde se produce con mayor fuerza la *identificación* de primer grado de los *metaleros*, donde se crean los lazos y se puede observar esa “hermandad”. En concreto se habla del concierto, el espacio donde la música tiene el lugar central y todo gira alrededor de ella; es decir:

“el concierto es uno de los momentos de construcción identitaria rockera más importantes. Es un espacio privilegiado en donde el mundo imaginado y el mundo real se funden en la dimensión simbólica para modelar el ethos y la cosmovisión de la comunidad rockera. En éste, los rockeros refuerzan y renuevan a través de sus comportamientos, actitudes y rollos, la propuesta mítica rockera: su utopía de vida.” (Urteaga, 2000: 2)

Por supuesto la cita de Urteaga hace referencia al concierto del *rock*, sin embargo se presenta en este proyecto por varios motivos: podemos pensar que el *rock* es el antecedente principal del *metal*, y como tal, algunas de sus características todavía existen en el concierto *metalero*. Por otra parte, el modelo de estudio del concierto propuesto por Urteaga es muy útil para delimitar los aspectos y las características del concierto que son centrales a mi estudio. La autora analiza el uso de accesorios, el sentimiento compartido y muchos más aspectos que simplemente el número de personas que asistieron y las canciones que se tocaron. En su trabajo con grupos de *Rock*, se abordan en “forma de descripción etnográfica dos conciertos – uno del TRI, otro de Caifanes- pues permiten penetrar en las maneras discursivas (musical/textual/gestual y visual) de la interacción entre cada grupo y sus auditorios” (Urteaga, 2000: 3).

Es esta riqueza de elementos estudiados la que transforma su trabajo en el modelo de observación para este proyecto, ya que al incorporar los gestos, las características visuales (que aquí se llaman *accesorios*), reconoce lo siguiente: “Así, la clave interpretativa de un concierto de rock está en los modos de interacción reiterativos pero activos entre los grupos (a través de la figura de un cantante carismático) y sus públicos” (Urteaga, 2000: 10). No solamente incluye una variedad de elementos, sino explicita el proceso de interacción entre ellos para así dar sentido al discurso que en ese proceso se construye. Si bien no todos los

elementos son iguales en el grupo específico que aquí se observa, definitivamente la lógica de la propuesta de análisis es clara, y se incorpora como un modelo de abordaje para el concierto. Ejemplifico:

“aspectos centrales del concierto rockero: (a) la focalidad del acto, orientado a la figura del miembro más carismático del grupo, el cantante, quien juega perfectamente con esta situación al re dirigir la atención del personal en momentos claves de su actuación; (b) la identificación con la figura del cantante y, por su mediación, con la propuesta integral del grupo a través de las fchas, los gestos y actitudes con que juegan durante todo el evento; y, (c) la existencia de un momento climático - el cual esperan los auditorios y es suscitado conscientemente por los intérpretes - para lograr una experiencia integral de identificación emocional colectiva. Un concierto exitoso es aquél en el que el auditorio todo participa al sentirse reflejado/revelado en la figura del cantante (y, por tanto, del grupo rockero) y sirve para confortar el sentimiento que tiene de sí mismo como comunidad.” (Urteaga, 2000: 10)

Una aclaración debe ser hecha aquí, por la falta de espacios para realizar conciertos, ocasionalmente el término “concierto” debe ser reemplazado por “la tocada” (una presentación mucho menos formal, que no siempre se realiza en un espacio comercial sino puede llevarse a cabo en una casa o un terreno, y principalmente – aunque no exclusivamente – es hecha entre amigos). Otro detalle que aparece al retomar lo expuesto de Adler sobre *redes* es que los sujetos de estudio utilizan el *escenario* para establecer los vínculos y a través de sus interacciones conformar su “comunidad”. Esto implica que, a través de la ciudad de Tijuana como punto de partida, y transitando en la red de *metaleros* y sus espacios de *actuación*, se establecen conexiones con sujetos y grupos de Tecate, Mexicali, y hasta Los Ángeles, California, en una *interdependencia* que a la vez es *competencia* para encontrar espacios de actuación. Sin embargo, esta red se complementará también con la observación de los sujetos en el espacio posterior (el espacio de la presentación – el concierto) con una aproximación el espacio *anterior* (en términos de Goffman), que es el espacio conceptual donde se realizan los preparativos para la actuación. Esta dimensión debe ser reconocida, y para incorporarla en su contexto cultural/territorial concreto (Tijuana, ciudad fronteriza), sin juzgar dicho contexto con las nociones antes mencionadas de *dominación* o *subordinación*,

se propone emplear la noción de *anclaje* (Reguillo 2000 a, 31) para poner en diálogo el discurso inscrito en el objeto cultural con el contexto espacio-temporal del individuo o grupo que lo utiliza, que lo practica y recrea; intentando habilitar así al estudio con la capacidad de dar cuenta tanto de los *metaleros* como de su entorno social. Visto así, el *anclaje* como se emplea aquí es el lazo que los sujetos tienen con su entorno, con su *contexto*. Esta articulación de la teoría al campo se desarrollará el tema del espacio (Tijuana, como parte de una *red*) y el tiempo (el periodo de 2009-2010), en la sección metodológica.

2.4.2 La construcción regional – cultura *metalera local*.

En segundo lugar, las bandas y canciones icónicas alrededor de las cuales se construye la comunidad parten necesariamente de la historia del género. Sin embargo, estas piezas y grupos, y la importancia que pueden tener en la construcción de la colectividad, dependen también de la *comunidad* que se ha creado en el lugar en concreto, de la región. Se puede establecer así una primera distinción entre el nivel de cultura *internacional* y el *nacional* (o *regional*), y esta distinción se puede expresar empleando el término de *música local*:

“El término «músicas locales» lo empleo para nombrar músicas que en algún momento histórico estuvieron claramente asociadas a un territorio y a un grupo cultural o grupos culturales específicos – aún cuando la territorialización no haya sido necesariamente contenida en sus fronteras, y en las cuales esa territorialización original sigue jugando un papel en la definición genérica-. El tango, por ejemplo, está históricamente asociado en sus orígenes al Río de la Plata, aunque rápidamente se volvió nómada y se afianzó en diversas partes del mundo (Pelinski, 2000). Pero nunca perdió su referente al Río de la Plata, aunque frecuentemente éste sea histórico o simbólico más que expresado para mantener la fidelidad a un estilo considerado originario.” (Ochoa, 2003: 11 – 12)

Esta dimensión es pertinente por su origen (fuera del espacio en donde se estudia aquí) y su difusión. Incluso abre la puerta a una posible toma de posición teórica frente a esta forma cultural, donde la idea de lo “local” que se puede tener en el *metal* refiere a “la premisa de que el objeto de estudio es una cultura diferente” (Bonfil, 1991: 63). Se alude aquí a la idea

de que tratando de cultura *metalera* en el contexto de Tijuana, y toda la región fronteriza de Baja California, no se trata de una valoración “distinta” de la realidad dentro de una cultura heterogénea (como se refiere en la idea de una cultura subalterna), sino a una verdadera confrontación (o contrastación) de dos culturas distintas y relacionamente constituidas (en el sentido de lo dominante y lo dominado).¹⁹ Bonfil considera que lo subordinado de nuestra sociedad dificulta seriamente la aplicación del esquema de los niveles culturales desiguales Gramscianos, haciendo hincapié en la cultura popular,²⁰ siempre dominada y en consecuencia, de culturas también dominantes. Pero la dominación, en este caso “tiene características y efectos muy diferentes de la dominación que se ejerce sobre los sectores subalternos en una sociedad de cultura única” (Bonfil, 1991: 62).

Esta situación, donde la cultura local tiene como parámetro interpretativo un modelo externo puede introducir otras dimensiones al estudio, sin embargo no puede ser tan sencillo como simplemente juzgar entre lo propio y lo ajeno. Es necesario recordar que “al estudiar cualquier estructura, es necesario distinguir los movimientos orgánicos (relativamente permanentes) de los llamados «coyunturales», y que aparecen como ocasionales, inmediatos, casi accidentales” (Gramsci en Clark, et. al., 1993: 272). Esto podría llevar a pensar en desniveles culturales, y en las relaciones de culturas hegemónicas y subalternas. Cuando se estudia una cultura hegemónica frente a la subcultura (o la dominada), se le puede considerar a la primera como una cultura paterna (Clark, et. al., 1993: 276), y a las subordinadas como partes de un colectivo, en una posición de desventaja pero aun dentro de la misma lógica cultural. La importancia de reconocer esta dimensión puede ser proporcionada por esta cita:

“El fondo de la batalla entre el movimiento rockero nativo y las industrias culturales es el reconocimiento y el respeto «al otro» como formas distintivas de vivir y producir rock mexicano. Mientras los grupos pertenecientes al movimiento rockero priorizan dentro del doble carácter del rock el aspecto «universo cultural simbólico» a través del conecte/empate con

19 Haciendo una analogía de la idea de las culturas populares frente a las culturas nacionales que intentan absorber y desplazar los valores y significados de mundos diferentes en espacios compartidos.

20 La referencia es a la cultura *popular* como la *tradicional* en este caso, aunque el término puede también referirse a la cultura “popular” desde la perspectiva de los estudios contemporáneos de cultura “*pop*”, en esta visión de lo popular significando la cultura de las masas, y de los medios.

sus públicos, las industrias nativas priorizan el aspecto «mercancía» del mismo.” (Urteaga, 1999: 58 – 59)

Así, el paso de la reflexión sobre lo local/extranjero abre el camino al estudio del grupo desde la perspectiva de la industria cultural. Ya cuando se escribió de la transgresión, se mencionó la dimensión en que se mueve el grupo *metalero* desde la mirada de la industria musical; se retoma aquí el tema para pensar en el tipo de comunidad que se genera no en términos de local o extranjera, sino de estar *dentro* o *fuera* de la industria musical dominante del lugar en que se produce. Como referente, el lugar que se tiene dentro de esta industria no es permanente, ya que responde a muchos factores, en otras palabras, “En estos procesos, los agentes *rockeros* no necesariamente tienen una posición relacional permanente frente a las industrias culturales, sino que ésta puede tener lugar frente a otros grupos de pares y frente a la generación *rockera* inmediata anterior” (Urteaga, 1999: 37). En cuestión de la cultura como campo, lo que está en juego es el acceso a los espacios que pueden o no ser muy limitados.

“el rock es también una manifestación musical artística y puede ser abordado como campo cultural. Bourdieu sostiene que un campo cultural es un sistema de relaciones sociales constituido por los agentes directamente involucrados en, y vinculados por, la producción y comunicación de sus obras, los cuales determinan las condiciones específicas de producción, circulación y valoración de sus productos.” (Urteaga, 1999: 36)

Por supuesto, en el caso de estudiar el *metal* en Tijuana, el juego entre los dos niveles territoriales de construcción cultural (el origen extranjero de la manifestación y su producción local) desemboca en un elemento que se puede pensar como una cultura *regional*. Amtmann reconoce la diversidad dentro de un mismo espacio social, y hace un planteamiento de la búsqueda de lo común de una *identidad* o cultura regional (1997: 8-9) que muestra la posibilidad de pensar en un estudio de la diversidad dentro de una comunidad *metalera* de la ciudad, y más adelante (a partir de los rasgos comunes), con otras comunidades (como, por ejemplo, en Mexicali o San Diego). Esto es una *sobresimplificación* del tema “región”, que intenta abrir la puerta al fenómeno de apropiación cultural que se verá más adelante, ya que “los grupos que existen dentro de una misma sociedad y que comparten

algunas de las mismas condiciones materiales e históricas, también así lo entienden, hasta cierto punto comparten la «cultura» de los otros” (Clark, et. al., 1993: 274); esta condición es apropiada para el *metal* de la región, sin atención a limitantes territoriales, y así, se da el primer paso hacia la construcción de una *escena local*.

2.4.3 Comunidad, comunicación y lazos sociales.

Por último, la comunidad *metalera* existe en la medida en que el grupo de sujetos interactúa entre sí, y con el objeto cultural. Si se construye una noción de *comunidad* a partir de las interacciones de sus sujetos, el resultado es una *red* de *interacciones comunitarias*. Y esta *red* se puede describir en los términos siguientes: “una red se define como un campo social constituido por relaciones entre personas. Estas relaciones se encuentran determinadas mediante criterios subyacentes al campo.” (Barnes en Adler, 1995: 71). En esto estriba la importancia de los estereotipos, ya que los criterios con los que se interpreta el sentido de las acciones y los discursos (reflejado en los estereotipos) afecta el proceso de *interacción*. Varios autores reconocen la importancia de la *interacción*, y sirven como base para estructurar aquí el proceso que se estudia. González muestra un interés y una sensibilidad por la forma en que se construye lo social, cómo se entreteje esta realidad, y el producto resultante (1997, 2003), mientras Adler proporciona un modelo para observar estas interacciones (1995).

En el trabajo de Adler en las barriadas se explica la forma de medir la intensidad de las interacciones, así como su dirección (vertical u horizontal). Pero abordar las comunidades en el trabajo de Adler es distinto, dadas las condiciones de proximidad y dependencia (o bien, interdependencia) de sus sujetos. Para aplicar este esquema al grupo de *metaleros* será necesario tomar la lógica de las interacciones y reconocer inicialmente el contexto en el que se dan. Este reto no es exclusivo de este trabajo, sino en cualquier cultura que se estudie se debe reconocer, de hecho, la naturaleza particular del contexto.

La postura es que al observar al *metal*, se está frente a un contexto de posibilidades múltiples, y es frente a esta realidad en que “necesitamos – nos urge – más y mejores comunidades

(verdaderamente horizontales) de producción y comunicación simbólica conectadas por vínculos físicos, materiales y digitales de afecto, solidaridad, juego y trabajo, que sean capaces de aprovechar en sus propios términos esta insolencia de mundos posibles. . .” (González, 2003: 452). Una revisión de la comunidad *metalera* proyecta, al menos en apariencia (y en esto se abre de nuevo un espacio de debate), una comunidad de vínculos horizontales, de *pares*, donde los sujetos están en constante diálogo entre sí, a partir de sus intercambios y de su música; claro, se puede deber en parte a la naturaleza de las interacciones, con el hecho de que “todas las relaciones entre los miembros de una red son esencialmente relaciones de igualdad social” (Adler, 1995: 77); sin embargo, el diálogo que observo implica:

“En el hablar los unos con los otros, uno parte siempre del hecho de que el otro lo entiende a uno tal como uno quiere decir las cosas. Y al mismo tiempo la respuesta, la palabra que le responde a uno, nos dice otra vez lo mismo: a saber, que en aquello nuestro que hemos dicho no hemos dicho en absoluto lo correcto, lo que nos alcanza realmente para la completa claridad. No se trata de la cuestión de llegar al acuerdo, sino de entender qué quiere uno y qué quiere el otro. Se trata de la crítica que el otro ha de ejercer sobre mí y yo sobre él. Esto es justamente la conversación viva, en la que unos con otros no están simplemente de acuerdo, sino en la que se busca llegar unos con otros a algo como el acuerdo” (Gadamer, 2001: 22).

Aquí es necesario pensar que el hablar unos con otros, el diálogo que se genera, resulta precisamente en la existencia de características que unen el mosaico *metalero*, y permite encontrar las similitudes fundamentales que superan las diferencias relacionadas con los cruces entre fronteras culturales. Como consecuencia, las interacciones en la cultura *metalera* se traducen en procesos de *identificación*, ya que los individuos que pertenecen a ella lo hacen conscientemente, y reconocen su adscripción a éste grupo social.

La noción de que estas interacciones se dan en momentos singulares, extraordinarios (en el concierto) que hacen del grupo algo *transitorio* o *eventual*, es una perspectiva fenomenológica importante, que subordina su existencia al evento. No se busca refutar la importancia de la puesta en escena; es obviamente fundamental para un grupo que se reúne

alrededor de la actuación musical. De hecho, se considera de suma importancia el concierto o la tocada para la constitución de la cultura o el significado compartido del grupo estudiado, y empleo como referencia el trabajo que se ha hecho sobre otros movimientos similares, particularmente en el *rock*:

“Durante años y bajo condiciones subterráneas, la participación y comunión entre músicos y audiencias hoyeras se realizó no sólo en el orden de lo verbal (letras de rolas, frases de los ídolos revividas), sino en el «look»/«facha»; en las actitudes, gestos (obscenos para la moral imperante); en las maneras de caminar y de hablar particulares; en la música, el baile y las escenografías logradas, y (minoritariamente) en el consumo de drogas. Formas discursivas todas que el personal fue ritualizando al vivir en común (y sólo por unos momentos) «la libertad» que reclamaba a las instituciones sociales, la utopía «sé lo que tú quieras ser». Experimentar una tocada le permitió convencerse de su existencia como «grupo», como «comunidad» que «formaba cuerpo» frente a otros conjuntos sociales en sus barrios, colonias y ciudades.” (Urteaga, 1999: 53)

De esta forma, la interacción y el diálogo se deben abordar inicialmente y con particular atención en el concierto, este espacio privilegiado de la actuación o *performance* de lo *metalero*; este espacio es el fundamento de cualquier reflexión futura sobre el sentido que puede tener la identificación, primero, en los espacios accesorios (*tras la escena*) del *performance*, como es el ensayo (como lo plantea el concepto de *musicar* de Small), y en última instancia, en la vida cotidiana de los sujetos. Lo que se denomina *interacciones* es análogo a los intercambios de dones, ya que toda interacción implica una respuesta o *feedback*. La presencia y la lealtad en los conciertos por ejemplo implica lo mismo que un intercambio de bienes, pues agrega legitimidad al grupo que se presenta en el concierto (lo cual abordaremos más adelante).

Entonces la lógica de estudio de las interacciones busca ver cómo “el intercambio recíproco dentro de una red se practica en pie de igualdad entre todas las familias participantes. Además, cualquiera de estas familias podrá mantener relaciones diádicas de intercambio con familias fuera de su red, que pertenezcan o no a otras redes. Estas relaciones diádicas tienen

importancia porque a través de ellas se genera el mecanismo para atraer a otras familias a la red” (Adler, 1995: 73). Se trata de cómo la interacción que fomenta la pertenencia solidifica la red de *metaleros*. Esta red entre *con-seres* frente al otro se cierra en una especie de simulacro de “parentesco”, una “hermandad” cultural que se puede ver como análoga al *compadrazgo* de la barriada. Y aquí aparece de nuevo al trabajo de Adler, que subraya la importancia de estos lazos, de la percepción de pertenencia; no se refiere estrictamente a un tipo de relación, sino más bien a “la importancia del compadrazgo como mecanismo de refuerzo se refleja además en la variedad de tipos de compadrazgo que se observan en la barriada” (Adler, 1995: 79) Y estos lazos en la cultura observada se ven reforzados a partir de una multitud de interacciones, en el concierto, en el ensayo, en la fiesta tras la presentación, y demás momentos. Un ejemplo: una de estas interacciones (presente también en el trabajo de Adler) es el consumo de bebidas: “El compañerismo en la bebida es muy importante y suele tener precedencia ante las relaciones amorosas. El hecho mismo de emborracharse juntos comporta un lazo fuerte dentro de un grupo” (Adler, 1995: 82). En la cultura *metalera*, la preferencia del lazo de compañerismo sobre el de la relación amorosa es otro estereotipo ligado a la masculinidad característica del *metal*. El resultado de aplicar este tipo de mecanismos es reforzar el lazo entre los sujetos; crear, reforzar e incluso modificar esa *identificación* estudiada. Si la *comunidad* depende de la existencia de lazos, interacciones y una *red*, la *comunicación* representa los procesos que establecen estos elementos. La importancia de la comunicación como proceso de interacción aparece desde el momento de reconstruir el rompecabezas de actos y discursos de los sujetos, como la forma de construcción de una verdad *común*. Esta *comunalidad* tiene ciertas implicaciones:

“¿qué significa entender la música?, seguramente cada uno tiene sus aparatos y conoce cada presentación y cada tanda de publicidad. En principio es así: a todos nos sucede lo mismo, uno va al concierto. Uno sigue la música, debe acompañar formalmente, y no tiene que soportar publicidades. Es algo increíble lo que todos vemos ahí permanentemente”.
(Gadamer, 2001: 20)

Ese “ver” común es el que se busca entender en los procesos de interacción, entre los sujetos y también con los objetos culturales, en un complejo sistema de representaciones. Y cuando estas representaciones se conforman al género musical particular, las *formalidades* toman

forma, retomando así la importancia del tejido sonoro. Simmel habla sobre la posibilidad de encontrar en cada uno de los detalles de la vida, en este complejo sistema de representaciones, la *totalidad* de su significado, y está convencido de que es posible relacionar los detalles y superficialidades de la vida con sus movimientos más esenciales y profundos (Picó, 1988: 22). En otras palabras, se ve cómo interactúan aquí los niveles de identificación antes propuestos. Tomando estas tres categorías como lo constitutivo de la colectividad, se abre la puerta a pensar en la “*comunidad metalera*”, como una cultura que supera las fronteras políticas y nacionales (tradicionales), que crea una comunidad y una “hermandad”, con sus instituciones ordenadoras (las grandes bandas, las canciones clásicas) y la cosmovisión del *ser* en una historia particular y un legado musical.

2.5 Recapitulación del abordaje propuesto – niveles de *identificación*.

De esta forma, se ha propuesto como eje fundamental la *Identificación* como proceso de construcción del tejido social, el cual planteo como observable en dos niveles:

- 1- Como reconocimiento de manifestaciones externas.
- 2- Como manifestación de características interiores.

Y en el diálogo entre ambos niveles, se da el paso a nociones más complejas, como la comunidad, la distinción, y potencialmente se puede explorar la construcción de ciertas identidades. Los puntos centrales que se observan en mi proyecto son: la composición de un grupo conformado por sujetos que *comparten* este proceso en la construcción del *Yo*, en oposición a la mirada del *otro*; y las características de la agrupación resultante.

Por último, si bien se ha dicho:

“... un individuo cualquiera forma parte de numerosos grupos humanos, de modo que comparte la identidad de cada uno de ellos y está provisto de identidades múltiples. Necesitamos identidades —no una, ¡sino varias! Algunos de estos grupos caben en otros. Por ejemplo, un francés procede siempre de una región, supongamos que es bretón; pero por otro lado comparte varios de sus rasgos con todos los europeos: entonces participa a la vez de las identidades bretona, francesa y europea.”
(Todorov, 2001: s/n)

Es correcto, no existen en este estudio sujetos adscritos a *un* grupo, sino sujetos que se mueven en espacios de diversidad; es precisamente este factor el que se propone le da *pertinencia* al estudio de la *identificación* construida en dos niveles, con el grupo, y en distinción del concepto del *otro*; y a pesar de esta distinción, existen también elementos compartidos con el otro (los que se han manejado como el *anclaje* al contexto), por lo que el diálogo de los niveles de identificación se estudia. Sin embargo, el siguiente paso en este proyecto implica el esfuerzo inicial de estudiar la interacción entre los ejes complejos, los cruces de la *música* y los procesos de *identificación*.

3. Música e Identificación – un marco teórico.

El cruce entre el eje de la música (que representa el objeto cultural) y la identificación (que representa al sujeto) en el mundo estructurado y complejo en el que nos movemos, y las experiencias que se obtienen al transitar dicho mundo, conforman el llamado *acervo de conocimientos* del ser. Me refiero en concreto a lo siguiente:

“Cada paso de mi explicitación y comprensión del mundo se basa, en todo momento, en un acervo de experiencia previa, tanto de mis propias experiencias inmediatas como de las experiencias que me transmiten mis semejantes, y sobre todo mis padres, maestros, etc. Todas estas experiencias, comunicadas e inmediatas, están incluidas en una cierta unidad que tiene la forma de mi acervo de conocimiento, el cual me sirve como esquema de referencia para dar el paso concreto de mi explicitación del mundo” (Schutz y Luckmann, 2001: 28)

De aquí deriva nuevamente el uso propuesto del término “ordenador de sentido”, como “pautas de interpretación” del acervo de conocimiento, y en esta propuesta, el *metal* toma el papel de *ordenador* de este acervo de conocimiento. La analogía a las “pautas interpretativas” de la noción de *ordenadores* es en atención a la definición de ellas que dice: “El concepto de pauta, no obstante, se inspira en un punto de vista que subraya la integración y la interrelación de los elementos más que el lugar que ocupan, como unidades semi-independientes, en un «todo» más amplio” (Herskovits, 1987: 189)

Siguiendo esta línea de pensamiento, parecería que la construcción de la *cultura* resulta en un *complejo cultural* (para tomar prestado un término de Herskovits) homogéneo, compartido por los sujetos que comparten también el espacio y tiempo. Sin embargo, la realidad que se estudia implica una multiplicidad de grupos compartiendo el mismo espacio y tiempo, y en particular el grupo observado (*metaleros*) suele tomar una postura conformada a partir de representaciones distintas, divergentes y hasta en oposición a la cultura legitimada, predominante. La tendencia que sigue este proyecto se da desde la perspectiva de que las cosas en sí rara vez tienen un sentido único, fijo, inmutable (Hall, 1997: 2), sino que dependen de la posición que tienen frente a otras (González, 1990: 58 – 61; Valenzuela, 2003: 228).

A este planteamiento de la construcción de un ordenador de sentido a partir del diálogo entre el objeto y los sujetos, propongo agregar la reflexión hecha por Giddens sobre el papel de la interpretación del individuo en la construcción de su identidad propia: “the self is not a passive entity, determined by external influences. . . in forging their self-identities. . . individuals contribute to and directly promote social influences. . .” (Giddens, 1991: 2). Esto es importante para recuperar así un nivel de *autodeterminación*, y así se reitera la noción de que la cultura *metalera*, a pesar de ser inicialmente un proceso que pertenece al primer grado de *identificación*, se vuelve un ordenador de sentido primario para el sujeto.

No se trata de reemplazar en este estudio a los otros referentes del sujeto (su nacionalidad, su género, su religión), sino de incorporar la cultura *metalera* a esas representaciones significativas. A continuación se describe la metodología empleada, tanto el abordaje propuesto, como las principales herramientas con las que se obtienen los datos que reflejen la discusión teórica en el estudio de campo, en la observación de la música e *identificación metalera*.

III. METODOLOGÍA DEL ESTUDIO.

Este estudio de la cultura *metalera* se presenta de manera cualitativa, y lo que a continuación se describe es el cómo se realizó la confrontación de la teoría con la realidad observable; este ejercicio presentó interesantes retos, por lo que es importante hablar ahora del trabajo de campo. Se ha propuesto un trabajo con muchas piezas en movimiento, ejes multidimensionales en constante diálogo no solamente entre sí, sino a partir de los distintos sujetos, en constante posibilidad de transformación. Para hablar con un grado de certeza y seriedad sobre este complejo, es necesario aportar datos que se reconozcan por su *veracidad* y *confiabilidad*. Una aproximación a estos conceptos la podemos lograr desde el punto de vista que. . .

“Verdad significa hoy y desde hace tiempo concordancia del conocimiento con la cosa... la proposición es verdadera en la medida en que se rige por lo que no está oculto, es decir, por lo verdadero. La verdad de la proposición es y será siempre únicamente esa corrección. Los conceptos críticos de verdad, que desde Descartes parten de la verdad como certeza, son simples transformaciones de la determinación como corrección. Ahora bien, esta esencia de la verdad que nos resulta tan habitual y que consiste en la corrección de la representación, surge y desaparece con la verdad como desocultamiento de lo *ente*” (Heidegger, 2003: 37).

La veracidad en esta propuesta dependerá de la posibilidad de concordancia y correspondencia, lo que Heidegger llama *corrección*, entre la realidad observada y la propuesta teórica elaborada. Para lograr esta *corrección*, se proponen tres herramientas metodológicas principales: Entrevistas, Análisis de texto y observación participante. Estas herramientas se aplicaron en dos momentos principales: un momento de aproximación exploratoria, tanto a la *música* que se encuentra en la región como a los *escenarios* en donde se encuentra, para identificar los elementos característicos pertinentes, así como sujetos que podrían actuar como informantes; y un segundo momento de trabajo de observación y estudio una vez identificados los elementos anteriores. A continuación se describirán estas herramientas, así como los sujetos con quienes se emplearon, y el cuándo y dónde de este trabajo.

1. Instrumentos propuestos para el *metal*.

En esta sección, se busca describir los instrumentos que permiten la recopilación de datos de los sujetos para apoyar la propuesta teórica, o bien para confrontarla con una realidad social. Para darle sentido a las observaciones que llevan de la teoría al campo y de regreso, se ha intentado armar una propuesta metodológica sencilla pero rigurosa, con tres herramientas principales: entrevistas, análisis de textos, y observaciones de campo. Cada herramienta se emplea en diferentes escenarios y con distintos sujetos: Si en el apartado teórico se habló de la importancia de la inscripción del discurso en la *pieza*, aquí se pone en práctica la lectura tanto del “tejido sonoro” como de las letras de las canciones; la observación se llevó a cabo principalmente en el escenario propio de la cultura *metalera*, el concierto, y se complementa con el trabajo de observación hecho durante las entrevistas en otros espacios (en casa, ensayos, o cafeterías); sin descontar el complemento de las conversaciones informales durante la actuación, o el *preformance*. Empleando estas técnicas, se espera haber obtenido la información necesaria para dar el paso de la especulación teórica al estudio de una realidad concreta.

1.1 Entrevistas y conversaciones, la voz viva del *metal*.

Para dar uso de la *voz* a los *metaleros*, se propone hacer uso de entrevistas y conversaciones con los sujetos, para reconstruir el discurso que refleja sus representaciones mentales compartidas. La finalidad de estas herramientas fue obtener datos sobre los ejes antes expuestos (su percepción de la violencia, masculinidad y/o transgresión en el *metal*), tanto a partir de la simple conversación como en la experiencia formal de la entrevista. Cuando se habla de la entrevista aquí, se habla de dos herramientas que fueron construidas en concreto para explorar al *metal* en los dos momentos concretos del trabajo de campo antes expuestos. Para el trabajo de recopilación de datos iniciales, se diseñó una entrevista usando la técnica de la entrevista semi-estructurada (Bernard 1988) que consiste en mostrar a los informantes un documento y recopilar reacciones y respuestas, para hacer una primera aproximación a la

forma en que ellos mismos construyen la realidad en la que están inmersos, con relación al contenido del documento (Anexo i). El documento que tradicionalmente se utiliza es la fotografía, pero para efectos del presente trabajo, se optó por algunas de las distintas canciones típicas de los periodos principales de la historia del *metal*, como fue expuesto en el capítulo anterior. Así, los periodos del *metal* propuestos en esta entrevista corresponden en primera instancia a la generación *metalera* del periodo del fin de los 60 y la década de los 70; en segundo lugar el compuesto por la música de los 80 a mediados de los 90; en tercer lugar los grupos de mediados de los 90 en adelante, y por último, algunos ejemplares del género *metalero* en español.

De esta forma, se esperaba encontrar indicios de lo que la cultura significa para los *metaleros*, más allá de lo que “ya se sabe” sobre ella. Los cortes generacionales de los periodos musicales son hechos en atención al recuento histórico que se presentará en el siguiente capítulo, y con base en los criterios de agregación y pertenencia de los grupos o sujetos a un periodo de tiempo particular, en términos de generaciones de *cohortes* (Miller, 2000: 30), así como en las características comunes de los grupos y la música. El principio teórico más importante para la construcción de estos cortes es, por supuesto, el de *identificación*, ya que las características distintivas de cada corte generacional corresponden a la composición de subgéneros musicales *metaleros*.

En un primer instante, se solicitó a los entrevistados establecer una lista de características que tipifican las canciones seleccionadas, *¿Qué palabras o frases usarías para describir la canción “n”?*, para de esta forma hacer una lista que refleje los rasgos típicos de los periodos propuestos, desde la perspectiva de cada entrevistado. En segundo lugar, se les pidió acomodar por orden de importancia las características que ellos mismos habían asignado a la música. Para codificar la información que resulta de las entrevistas se empleó la técnica de dominios taxonómicos (Bernard, 1988: 335-336), creados a partir de las herramientas metodológicas de *Free Listing* (listado libre de palabras o adjetivos para responder la pregunta) y *Rankings & Ratings* (el orden de los adjetivos y asociaciones, que me da la posibilidad de determinar rango de importancia de las características). Esto mostraría los valores de mayor importancia para la cultura *metalera*, y posteriormente se pudo analizar los

listados taxonómicos en la forma de las expresiones “referenciales”, de aquellas menciones complementarias y/o contrapuestas con mayor frecuencia (Garfinkel en Heritage, 1990: 332 – 333). Una vez hecho este primer abordaje, se cree tener una idea de las características que observan los sujetos, a las que les dan importancia, y esto permite elaborar con mayor confianza las herramientas para un acercamiento más profundo tanto al objeto de estudio como a los sujetos que conforman la comunidad. Además, los resultados de este primer acercamiento pueden servir como pautas en el trabajo de selección de datos que resultan de las notas de campo, utilizando las características para construir categorías, que más adelante se pueden emplear para codificar las notas de campo y seleccionar los extractos más relevantes (Emerson et. Al., 1995: 176). La selección de canciones que se incluyeron como ejemplos se basó en la relación que se pudo establecer desde su contenido con los puntos o características de interés para este estudio, siguiendo la idea que la *contextualidad* del objeto es mucho más importante que la cantidad de objetos que se estudian.²¹

Por lo tanto, fueron seleccionadas canciones que aparecieron en la *escena local metalera*, y que reflejan las dimensiones que se proponen en el apartado teórico, como *Sobredosis de furia* (del grupo tijuaneño *Puercos*), cuya letra y composición ejemplifican los estados de agresividad y transgresión frecuentemente asociados a la cultura *metalera*. También la lectura de canciones como *Levanten su grito latino* (de *Puercos*) y *El llamado del jaguar* (del grupo de Los Ángeles, California, *Coatl*) muestran un intento de apropiación cultural, mientras otras canciones ofrecen una visión alternativa sobre aspectos como el debate entre *masculinidad* y *feminidad* dentro del género musical (*Lilith*, de *Coatl* y *Ultimo latido* de *Alvath*, grupo de Mexicali), que muestren distinciones y similitudes entre subgéneros y a su vez con otras esferas, como la religión, la política y demás (*Impunidad federal* de *Almas Torcidas*, de Tecate; o *Fallen Angels* de *Omision*, de Tijuana).

Tomando como pautas aquellas características que aparecen como más importantes de la entrevista semi-estructurada, se procedió a entrevistas de mayor profundidad; diferenciando entre dos tipos de sujetos complementarios hablando de la *escena metalera*: los músicos y los

21 En “The practice of cultural stuides” se explica la selección de lo cualitativo sobre lo cuantitativo, diciendo “the location or «moment» is more important than quantity. What matters most is where we break into cultural circuits, not, so much, how many individual units we amass”. (Johnson, et. al. 2004, 177)

aficionados (cuya relación se abordará más adelante, al hablar de los sujetos de estudio). La primera guía (Anexo ii) se refiere a los músicos, y contiene áreas generales como los orígenes del grupo, sus experiencias y viajes, y los contenidos. Las mismas líneas temáticas se abordan con los aficionados, *metaleros* también pero no músicos, a quienes se les hizo preguntas muy similares pero con algunas diferencias que responden a la posición dentro de la comunidad (Anexo iii). Donde a un músico se le preguntó por su primera experiencia sobre el escenario, a un aficionado se le preguntó sobre sus primeras experiencias en los conciertos *metaleros*, con el mismo resultado: comenzar la reflexión sobre la *pertenencia* a una *cultura*.

En cuanto a las conversaciones, no se trata del entorno controlado de la entrevista sino de lugares y ambientes como los ensayos o los conciertos, donde la ocasión obligaba a menor formalidad; en muchas ocasiones los sujetos solamente tenían ese momento para hablar, así que esta parte de la reconstrucción de la voz de los sujetos forma parte del trabajo etnográfico.

De tal suerte, el trabajo de reconstruir la voz de los sujetos remite a un concepto que se manejó antes: la *inscripción*. Ahora, el que pregunta, en entrevista o conversación, realmente “«inscribe» discursos sociales, los pone por escrito, los redacta. Al hacerlo, se aparta del hecho pasajero que existe sólo en el momento en que se da y pasa a una relación de ese hecho que existe en sus inscripciones y que puede volver a ser consultada” (Geertz, 1992: 31)

1.2 Observación de campo – ejercicio etnográfico.

El trabajo de campo tiene características distintivas cuando se trabaja con una comunidad (abordando inicialmente al grupo social en estos términos), se debe recordar que el que observa y pregunta: “es un participante de la vida comunitaria, y que la información que obtenga de esa realidad en cuestión dependerá de las relaciones personales que establezca con la colectividad” (Olmos, 2000: 8). En atención a esta realidad, se han implementado mecanismos de intercambio y de *identificación* (conociendo las dinámicas y acciones del grupo, imitándolas) para ganar la confianza de los sujetos observados. Por “confianza” se

entiende el nivel de confianza *informal*, que se debe obtener de los sujetos para verdaderamente “darles voz”; específicamente: “la confianza informal es una cuestión de saber con quién se puede contar, en especial cuando un grupo está bajo presión, esto es, quién se hundirá y quién estará a la altura de las circunstancias” (Senneth, 2006: 61). Es necesario lograr una medida de esta confianza de los sujetos, para que la calidad de las conversaciones y las observaciones sea de mayor profundidad, de mayor significado en la construcción social de los sujetos informantes; este es el “secreto” de los *escenarios*, que antes se ha mencionado como el lugar de estudio inicial, la confianza está entrelazada al tema del manejo de las impresiones – un *performance* continuo que se debe traspasar para hablar de la interacción entre los niveles de *identificación* propuestos –, y según Goffman vemos que:

“entre los miembros del equipo prevalece una relación de familiaridad, suele desarrollarse un espíritu de solidaridad, y los secretos que podrían desbaratar la representación son compartidos y guardados. Entre los actantes y el auditorio se establece un convenio tácito para actuar como si existiese entre ambos equipos un grado determinado de oposición y de acuerdo. En general, pero no siempre, se acentúa el acuerdo y se minimiza la oposición.” (1981: 254)

Este recordatorio es importante, pues en alguna medida se debe reconocer que lo que se manifiesta para “manejar las impresiones” busca transmitir *algo* conscientemente. Esto no significa que sea menos auténtico, al contrario, es muy importante identificar aquello que se quiere proyectar, pues nos habla del *querer ser* de los individuos, como se quiere ser visto. Una vez logrado un grado de confiabilidad entre el observador y los sujetos, se puede tener acceso a espacios *tras-la-escena* de los sujetos, espacios como el ensayo o la preparación del evento, y conforme se dio mayor apertura de los sujetos, incluso con algunos hubo oportunidad de entrar al espacio familiar (entrevistas realizadas en el hogar de algunos sujetos) o laboral (entrevistas realizadas en el lugar de trabajo, durante la hora de comida). Siguiendo una guía de puntos por observar (anexo iv) se trató de complementar el discurso de los sujetos, y aquello inscrito en el objeto cultural, con los actos y las prácticas significativas que aparecían frecuentemente en sus espacios, en la *escena*.

1.3 Análisis de documentos – la música y sus accesorios.

Por último, mas no por ello de menor importancia, fue necesario hacer un estudio de la *pieza* musical, donde se intentó mostrar este concepto como un objeto cultural complejo, y como antes se mencionó, en el género *metalero* la unidad mínima de estudio (su *pieza*) sería la *canción*. Tras conocer a los sujetos y acompañarlos en sus presentaciones, se puede proponer un análisis de algunas canciones que se escucharon en los conciertos y las tocaditas. Aquí se pone en práctica la construcción teórica, reflexionando sobre los dos niveles del objeto *en sí*, las letras de las canciones en un nivel consciente, y el nivel instintivo de la composición musical, en los términos antes establecidos, es decir como un tejido sonoro compuesto por elementos como la melodía, el ritmo. En cuanto a la relación de la música y su contexto temporal, propongo operacionalizar esta relación estudiando la inscripción de la realidad que hacen los sujetos en el estudio de los textos musicales. Como ejemplo, se ofrece un breve estudio de la canción “*La Raza Odiada*”, de Brujería.

“*La Raza Odiada*” fue escrita por Brujería en 1995. Fue una reacción directa a la propuesta 187 apoyada por el entonces gobernador de California, el republicano Pete Wilson. Esta propuesta no solamente pedía la pérdida de acceso a servicios de salud y educación para migrantes sin documentos, además obligaba a trabajadores sociales, maestros y trabajadores de servicios de salud a reportar a aquellos indocumentados detectados en sus labores. En principio, la canción tiene una introducción en donde el *Brujo* (vocalista del grupo) habla con otro latino, y están escuchando hablar a Pete Wilson, que dice así:

[Wilson:] They keep coming, savage brown skin poors, across the custom checkpoints in San Diego Between Rack of cars on our freeways, they hang their laundry out the window, they do jobs white people are too cool to do themselves. I don't care if it starts a race war, I don't care if it brings every picked out of the class and gets every brown skin savage beaten out on the street

[Brujo:] Qué dice?

[Mexicano:] Shh! Shh! Todavía no

[PW:] Who cares as long as I, Pete Wilson, am governor and president?

[B:] Ese pinche güero que dice?
[M:] Quiere chingar la raza
[B:] ándale
[M:] no, no, no quiere matar la raza
[B:] Pásame es cuerno de chivo
[M:] Allá va jefe
[M:] Chingatelo eh
[PW:] I, Pete Wilson, gave you proposition 187. . .
[B:] Cabrón, ahorita lo chingo
[PW:] In this country you speak english or you get out. . .
[M:] ¿Qué? Ingles a güevo
[PW:] I, Pete Wilson, will be president. . .
[B:] Muévete maricón
[sonido de balas]
[M:] ándale, Baila, baila Güero, baila mávalo jefe, échale cabrón
[PW:] No, no please...
[B:] cabrón ahorita lo chingo, cabrón, ya estuvo Güey
[PW:] No... ah...

Tras la introducción, comienza de lleno una canción típicamente fuerte de Brujería, las guitarras fuertemente distorsionadas y los cambios de armonías veloces, que reflejan la lírica agresiva; cuando el Brujo comienza a cantar, lo hace con una voz gutural y grave, que en este caso habla de la concepción que se tenía de los mexicanos en California, en Estados Unidos, en la década de los 90 (desde la perspectiva de Brujería). Esta canción podría ser interpretada simplemente como un producto de “moda”, utilizada para incrementar la popularidad y las ventas del grupo, como cualquier cosa que haga voltear cabezas, que haga vender la música. Sin embargo, si observemos la *pieza* (en este caso la *canción*) como un documento en el que se *inscribe* un punto en el tiempo, que narra un contexto particular, se reafirma la idea que la canción captura la concepción que se tenía de los mexicanos en California, en Estados Unidos, en la década de los 90. Se habla específicamente de Pete Wilson y la propuesta 187, y la canción nos ofrece una pauta interpretativa de la realidad que vivían los latinos. Para

analizarla correctamente, se debe recordar que Pete Wilson llegó a ser Gobernador de California en 1990, y sufrió de una inmensa falta de popularidad gracias a la recesión económica que enfrentó el Estado.²² Al iniciar su campaña de re-elección en 1994, el partido republicano se encontraba en un lugar de desventaja. Se habla de la propuesta 187 como el factor decisivo que impulsó a Wilson de la derrota política a la victoria electoral (Sailer 2006, 1-2). ¿Qué dice este hecho del clima que vivían los mexico-americanos en California? De aquí que la lectura de “*La Raza Odiada*” sea más que un ejercicio descalificado. *Somos la raza odiada del mundo güero* y *Holocausto de la raza* son frases que describen el desencanto de todo un grupo social (el *metalero* latinoamericano, y particularmente el mexicano) frente a un aparente rechazo de la cultura anglosajona.

El abordaje que se busca hacer a la realidad que enmarca a los sujetos, no desde el punto de vista del observador o de la teoría, desde la construcción que hacen del contexto los sujetos, desde la inscripción y captura que hacen ellos en sus objetos culturales. Incluso desde el momento exploratorio de recopilación de datos, se hizo uso de la *pieza* como documento que lleva inscrito al sujeto, al pedirle a los entrevistados que definan las características del *metal* a partir de escuchar y describir sus canciones icónicas. Esto refleja la postura de que el objeto cultural es importante para la definición que hace el sujeto de sí mismo y darle sentido al contexto que lo rodea.

2. El *metal* en Tijuana 2009 – 2010, *música* y la *red* social.

Se mencionó antes que los sujetos están anclados a un contexto, específicamente este contexto implica un espacio y un tiempo en el que existe el ser, un marco social en el que se desarrolla, interactúa y vive. En cuanto a los sujetos *metaleros*, al centro de su red social encontramos este complejo objeto cultural, la *música*. A continuación se presenta brevemente el marco en el cual se observa el presente texto.

²² Sailer habla de que Wilson iba atrás por 20 puntos porcentuales de su oposición demócrata, hasta que apoyo como punto central de su plataforma política la propuesta 187.

2.1 Tijuana – el punto de partida.

En un principio, la ciudad de Tijuana se presentó como el punto de partida, porque proporciona una oportunidad de intercambio entre dos espacios de construcción histórica-cultural distinta, y como resultado se puede pensar su *metal* como una cultura *regional*, en oposición a pensarlo estrictamente como un movimiento *nacional* (mexicano o extranjero). Esta condición regional de intercambio no se debe solamente a la facilidad (relativa) con la que los sujetos pueden viajar y experimentar otras manifestaciones musicales, es decir, no debe su existencia únicamente al hecho de que grupos Estadounidenses han tocado en este estado (Grupos como *Rollins Band* y *Nine Inch Nails* en Rosarito, *Leprosy* en Tijuana, *Overkill* en Mexicali, y muchos grupos locales de California que se presentan en la ciudad), y viceversa (muchos grupos tijuanenses que han tocado en San Diego y Los Ángeles); también se construye una cultura *metalera* regional a partir del intercambio y tránsito de la música (y las ideas) a través de los medios de comunicación; la oportunidad de escuchar los diferentes grupos, y ser expuestos a distintas formas de expresión, crea similitudes y una posible “región” que no es exclusiva de la ciudad.

Para ejemplificar esta exposición cultural, podemos ver las estaciones radiodifusoras de California (concretamente de San Diego) cuyas señales llega con claridad hasta Tijuana. Desde la década de los 70, la presencia del rock ha sido una constante de las radiodifusoras cuya señal se escucha en Tijuana, donde estaciones como 101.5 FM (1972), 91.1 FM (1978), y más adelante, 105.3 FM (1996) han ofrecido una amplia variedad de estilos (rock clásico en 101.5, rock alternativo en 91.1, y el metal y rock pesado propiamente en 105.3; estaciones que han evolucionado y cuya programación ha variado pero nunca fuera de algún género del rock) y permiten a los sujetos acceso a esta cultura sin la necesidad de viajar fuera de la ciudad.²³ De la misma forma, las transmisiones por televisión a partir de los 80 incluían cada vez mayor contenido musical con el nacimiento del “video musical”, sin mencionar todavía

23 Estos datos se obtienen de un artículo en línea escrito por el denominado “historiador” de radio, Alex Cospér, en su artículo sobre la radio de la ciudad de San Diego (en la página de música independiente “Tangent Sunset”), y confirmado por la página de la Comisión Federal de Comunicaciones de Estados Unidos (FCC) que muestran las torres de transmisión que se ubican en zonas dentro del territorio de frontera con México, lo cual permite que la señal se transmita de ambos lados de la frontera; junto con mi propia experiencia y conocimiento sobre estos canales.

la era de la desaparición de las distancia, la era del internet. Uno de los temas poco mencionados en este trabajo ha sido el nivel económico de los *metaleros*, que tradicionalmente se supone son jóvenes de clase media o media alta; haciendo la comparación con ciudades de otros países, como Montreal o San Diego (espacios en donde he visto también el *metal*), son lugares en donde los promotores pueden pagar, y grupos como *Metallica* y *Megadeth* pueden tocar con frecuencia y hacer a esas ciudades parte de una gira mundial; a diferencia de Tijuana, donde ningún promotor puede solventar uno de sus conciertos.

Esta afirmación se basa en las experiencias recontadas por los grupos como *Coatl e Infinitum Obscure*, quienes mencionaron las dificultades para viajar y ser pagados o para invitar a grupos a participar con ellos (*Coatl* en el Chopo, *Defiled* de Japón en Tijuana, respectivamente) entonces, ¿Dónde queda la noción de que es cultura de clases “media-altas”? Esto es una posible consecuencia del bajo nivel económico, y podría explicarse como “siguen siendo clase media, pero con relación a la clase verdaderamente baja del país”, o podría ser otro estereotipo superable; o tal vez el cambio (de exclusividad económica de clase a una *inclusividad*) sea generado por los nuevos media y la facilidad de acceso. Aunque la respuesta probablemente cae en ese inevitable nivel de “los tres factores influyen”.

Esta noción, de una Tijuana donde el *metal* era accesible, es la que sirvió como justificación inicial de la selección de esta ciudad como un espacio interesante para estudiar el *metal*. Sin embargo, conforme se observaron otros detalles del movimiento en la ciudad, apareció otro motivo sumamente importante de observar el *metal* en Tijuana: debido a esta construcción *regional*, la ciudad sirve como un espacio de realización importante por los lazos, los contactos, que pueden establecerse aquí con otros grupos y con otras ciudades o regiones. Los abordajes de cultura “urbana” o “subterránea” pasan a un segundo plano, y en su lugar se retomó las nociones de *escenario* y *comunidad* para establecer los parámetros nuevamente del interés principal: ver cómo la cultura *metalera* se vuelve ordenador de sentido de los sujetos que a ella pertenecen. Así, es necesario hablar de Tijuana como *escenario*, y a continuación se operacionaliza el uso del concepto *escenario*.

2.2 Escenarios – observaciones en dos escenarios

Cuando se ha empleado el término *escenario*, se hace referencia a la analogía socio-teatral de Goffman, donde estar en el *escenario* es interpretar un “rol” frente a un público; se aplica esta analogía en tanto que el *metalero* encuentra su principal “rol” en el concierto, donde la lógica del género musical particular debe imperar. Dicho en otras palabras, sobre el concierto, se piensa que “el concierto puede proponerse como el espacio ritual rockero en donde los chavos experimentan/sienten en común, esto es, viven –sólo por unas horas y transitoriamente- cierta inversión simbólica de las jerarquías sociales que experimentan en su cotidiano institucional” (Urteaga, 2000: 2). De esta definición, se retoma la temporalidad del fenómeno, “sólo por unas horas y transitoriamente”.

La noción de *performance* que combina los *escenarios* de Goffman y el *musicar* de Small tiene como objetivo principal complementar la importancia del concierto con una noción de tiempo *prolongado* (en oposición al tiempo extraordinario a veces mencionado sobre los fenómenos sociales). Me refiero aquí a la idea que no hay presentación, no hay actuación, y no hay concierto, que se dé en un vacío, que nazca de manera espontánea y desaparezca cuando la última canción termina. Los sujetos que tocan la canción, los músicos que se presentan en un concierto, llevan consigo el momento del concierto durante los ensayos, durante el reparto de publicidad, en las interacciones con otros sujetos cuando invitan a la gente a escucharlos, y después del concierto cuando analizan su presentación, cuando reciben la felicitación de sus aficionados y cuando preparan la siguiente tocada en un proceso de continuidad de la vida del grupo. Para los aficionados, la prolongación del tiempo del concierto es mucho más abstracta. Consiste en el recuerdo, en el revivir la música a partir de la reproducción en el CD, o escuchar la música de su grupo preferido en su aparato portátil, en su carro, o incluso con las páginas de socialización virtual, al entrar a la página de su grupo preferido en myspace. El sujeto que se siente verdaderamente identificado con la música o con el grupo revive así el tiempo del concierto en otros espacios; incluso se puede iniciar sobre esta base una reflexión sobre la influencia del tiempo *extraordinario* en los espacios de la vida cotidiana, en el siguiente sentido: conforme el espacio *tras-la-escena* va creciendo, el acervo de conocimiento de los sujetos va incorporando cada vez más las

representaciones que antes se estudiaban solamente como pertinentes en el terreno del espacio extraordinario, del concierto. Y de nuevo, no se hace esta reflexión para *sustituir* los otros niveles de representación, sino para *incorporarse* en ellos, haciendo a su *cultura musical* un ordenador de sentido que proporciona las pautas para la interpretación de la realidad cotidiana. Por supuesto que aquí entramos al terreno del espacio privado de los sujetos, y lo que en este texto se plantea es hacer una aproximación limitada a este espacio, respaldado por el concepto de *musicar* de Christopher Small, en donde pensamos a la *escena* como íntimamente ligada a otros espacios accesorios a la actuación, como el ensayo.

2.3 Periodo en el tiempo – 2009/2010.

Si se estudia el recorrido histórico del género *metalero*, con su origen en el *rock* y los intercambios que ha tenido con otros estilos musicales, sería plausible creer que el estado del *metal* en la actualidad es uno de diversidad, competencia y evolución. La variedad de subgéneros de esta categoría musical es amplia hoy en día, y es interesante estudiar el *metal* en este momento, ver qué subgéneros existen y cuales están ausentes en este momento en el *escenario* local y regional.

La pregunta es si existe un vínculo entre el contexto en el que se produce la música y el contenido de la misma: Baja California ha enfrentado incrementos en la violencia relacionada con el narcotráfico,²⁴ problemas a su situación laboral y económica,²⁵ leyes internacionales discriminatorias²⁶ y amenazas a la salud pública (en la forma de una epidemia de influenza que afectó al País en el 2009). ¿Cuáles son las temáticas que aparecen en el *metal*? ¿Cuáles son los problemas que atañen a los sujetos? Y este planteamiento lleva de la mano al siguiente punto metodológico: ¿Quiénes son estos sujetos *metaleros* con quienes se pretende trabajar?

24 Algunas agencias estiman que el número de incidentes violentos ha incrementado en un 200% desde el 2008, y que el Turismo se ha visto afectada en gran medida. (Welch, USA Today, 2009)

25 Baja California se coloca como el tercer Estado más afectado por los recortes a la industria manufacturera en el 2009, sufriendo una baja de actividad de más de 24% (Jiménez, CNN, 2009)

26 En específico se hace referencia a las reformas del Estado de Arizona en Estados Unidos que son un reflejo del ambiente que se enfrenta en frontera.

3. Los sujetos – Músicos y aficionados.

Entonces, ¿Quiénes son estos sujetos *metaleros* con quienes se pretende trabajar? Un propósito de este trabajo es ir más allá de la visión tradicional del *metalero* como joven, masculino y *anglo*, algunas características asociadas con la concepción original del *metalero*. En este texto, se hace un recorrido desde la concepción tradicional hasta un abordaje condicionado solamente por una característica: la condición de *participación/pertenencia* a la cultura *metalera*; mucho más que por rasgos de edad o género, tratando de no descontar la importancia que puedan tener estas categorías.

Al igual que se separó la cultura *metalera* en intervalos correspondientes a distintas corrientes generales para después hacer una selección de canciones siguiendo la metodología de generaciones de cohortes, inicialmente se pensó agrupar a los sujetos en generaciones de cohortes correspondientes a las corrientes *metaleras*; el criterio de selección siendo trabajar con individuos adscritos a una misma generación *metalera*, de un rango de edades entre 28 y 35 años, para asegurar la exposición al mismo número de estilos y grupos; sin embargo, durante el paso por los espacios de actuación, se fue conociendo a individuos excepcionales, de rangos de edad muy diferentes y que sin embargo coincidían en la pertenencia o participación musical. De aquí que se optó por re-pensar este corte inicial, en otras palabras a sabiendas de que “las diferencias relacionadas con la edad pueden ser causadas del todo o en parte no por la edad, sino por el momento en el tiempo en que las personas nacieron”²⁷ (Miller, 2000: 25). La persona más joven con quien se trabajó en varias ocasiones fue *Maggy*, una muchacha de 21 años; mientras las personas mayores con quienes se pudo hablar en este tiempo tenían 40 años o más, desde dueños de distintos establecimientos hasta miembros de grupos con larga trayectoria (como algunos integrantes de *Almas Torcidas*). De tal suerte, si no es la edad, el género o la raza el criterio principal en la selección de sujetos, ¿Cómo se justifica concretamente a los personajes que han sido entrevistados, con quienes se habló en mayor detalle, a quienes se va a citar? La respuesta es la posibilidad de agencia:

²⁷ La cita original lee: “... the age related difference may be caused completely or in part, not by age, but by the point in time that people were born”

“los «sujetos» son en realidad agentes actuantes y conscientes dotados de un *sentido práctico*. . . sistema adquirido de de preferencias, de principios de visión y de división (lo que se suele llamar un gusto), de estructuras cognitivas duraderas (que esencialmente son fruto de la incorporación de estructuras objetivas) y de esquemas de acción que orientan la percepción de la situación y la respuesta adaptada” (Bourdieu, 1997: 40)

De esta forma, los entrevistados responden a las preguntas desde una diversidad de puntos de partida (distintos géneros, edades, etc.) sin perder lo más importante, la base común de interpretación, la cultura *metalera*. Por último, para analizar el material que se obtiene de entrevistas y conversaciones, se agregó a la metodología la técnica de *Citas de entrevistados* (Bernard, 1988: 322), para utilizar las propias palabras y expresiones de los sujetos, y comenzar así a pensar en los valores y las *interpretaciones* del significado hechas por los sujetos.

De tal suerte, el primer intento de abordar el estudio fue una entrevista muy sencilla, donde se seleccionó un grupo de 20 personas, 10 que profesaban conocer la cultura *metalera* y 10 que no. El grupo compartía algunas características básicas: hombres y mujeres de entre 23 y 35 años, y con un nivel académico similar, la mayoría con grado de licenciatura terminado. El rango de edad aseguraba exposición a las etapas de crecimiento del *metal*, entre las décadas de los 80 y 90, y de esta forma se podía suponer que aunque no fueran aficionados de la música, tendrían noción de su existencia y forma. Conforme pasó más tiempo en las presentaciones y se habló con los sujetos, las características que aparecieron como las más importantes fueron la participación y el sentimiento de pertenencia, como aspectos mucho más relevantes que la adscripción a una generación particular.

La interacción entre los sujetos no mostraba mucha exclusión por cuestiones generacionales, tanto cuando predominaban jóvenes y se interactuaba con un sujeto mayor como cuando se reunían adultos y se agregaba algún joven a la conversación o al concierto; de manera que las diferencias más claras las representaron la pertenencia a uno de los diferentes subgéneros *metaleros*, y el abordaje de los sujetos reflejará estas observaciones. Este primer corte exploratorio, junto con el trabajo de campo inicial, permitió seleccionar un número de sujetos

y grupos con quienes trabajar como informantes, quienes se describen a continuación: En cuanto a los aficionados de este estilo musical, se tuvo oportunidad de platicar con varias personas durante los conciertos y encontrar opiniones y perspectivas interesantes; sin embargo, el nivel de profundidad logrado con ellos fue variando conforme se obtuvo mayor confianza y se otorgó mayor tiempo al entrevistador. Algunas personas que se deben mencionar en particular son *Zack*, gerente de una compañía de telemarketing, de 28 años de edad que es originario de la ciudad de Tijuana, casado y con dos hijos; y *Josué*, ingeniero en computación de 31 años de edad, originalmente de Tecate, casado y sin hijos. Estos dos informantes brindaron reflexiones sobre la cultura *metalera* más allá de la entrevista semi-estructurada sobre el contenido de la pieza, hablando de su experiencia personal y su opinión del movimiento en la región; *Zack* incluso acompañó al estudiante investigador a una tocada que se realizó en Tijuana, y después de ella aportó datos en una conversación informal en un bar *rockero* de la ciudad, hablando sobre los ejes del trabajo y la vida cotidiana. Además de estos sujetos, se encontraron algunos informantes que proporcionaron más información, y con quienes se pudo conversar y observar más allá del espacio del concierto, y en varias ocasiones:

Big es un profesionalista de 28 años, divorciado y con un hijo, aficionado del metal. Con él ya se tenía algunos antecedentes, pues fue compañero de licenciatura del entrevistador, y se conocían algunos antecedentes como el hecho de que era *metalero* y que tenía un hijo; desde antes se le consideraba un caso potencial de estudio. En ese tiempo (durante los estudios), se habló de música y de *estereotipos*, se compartió el espacio de celebración y se escuchó música en algún momento; durante el tiempo de trabajo de campo se tuvo la oportunidad de hablar con él tanto en el espacio de la tocada, como en su hogar, y en una ocasión en su lugar de empleo.

Mary es también profesionalista, maestra de idiomas, traductora y además trabaja en la gerencia de una empresa automotriz en la región; ella tiene 32 años, es soltera y de Tecate. Inicialmente uno no piensa en ella como *metalera*, pues no aparenta esas marcas de identificación que se han expuesto como distintivas. El contacto se dio por casualidad al intentar mantener contacto con los músicos sujetos del estudio, y poco a poco se fueron

descubriendo algunos intereses en común. Tras recibir su respuesta sobre las características de las canciones, se tomó la decisión de pedirle que funcionara como informante de este trabajo; y el resultado fue una serie de entrevistas que proporcionaron datos sumamente pertinentes sobre la construcción de género, y el proceso de identificación.

Morticia trabaja en una bibliotecaria, es residente de Tecate y tiene 34 años, madre soltera de un adolescente de 15 años. A pesar de que no es de Tijuana, frecuentemente asiste a los conciertos y tocadas de sus grupos preferidos en la ciudad, y lo que es más importante, como aficionada del *metal* de toda la vida, su opinión sobre esta cultura es muy informada y altamente representativa. Ella fue instrumental en el acceso inicial a los espacios y las personas, y aunque no siempre se pudo sentar a comentar sobre el proyecto, fue una persona clave en los inicios y el desarrollo del proyecto.

Por último, se tuvieron un par de oportunidades de platicar con un amigo músico llamado Rubén, que ha participado en muchos grupos de *metal* reconocidos en la región: *Perfidia*, *Man Destroys Himself*, *Enterrador*, y varios otros, y que hoy en día toca con su hermano en un grupo de *rock progresivo/alternativo*, llamado *PFA*. Conoce la escena de toda la región, tocando en Tecate, Tijuana, Mexicali, San Diego y Los Ángeles con los diferentes grupos con los que ha participado. Rubén y su familia han sido amigos del investigador estudiante desde hace mucho tiempo, tiene 32 años, es casado y tiene dos hijas, y junto a las conversaciones en el *tras la escena*, fue posible observarlo y platicar durante una de las tocadas donde se presentaron grupos de Tecate y Mexicali; en el par de ocasiones en que se pudo hablar en su casa, las conversaciones abordaron puntos de *actuación* y *redes* de la cultura *metalera*.

Junto a estos informantes individuales del *metal*, durante el trabajo de campo también se tuvo la oportunidad de conocer y entrevistar a varios grupos *metaleros* de la ciudad de Tijuana, y conforme pasó el tiempo en la *escena*, también de trabajar con grupos de otras ciudades que forman parte de ella. Uno de los grupos que más se observó en el campo fue *Puercos*, un conjunto local de Tijuana que representa el lado más pesado del *metal* de la región. Los integrantes que han participado en este grupo desde un principio son los hermanos

Tijuanenses Raúl y Ulises Ochoa. Raúl es el guitarrista principal, mientras Ulises toca la batería. Ambos son bilingües y utilizan el conocimiento del idioma inglés en su trabajo (en un centro de atención a llamadas en inglés) en la ciudad. El tercer integrante original del grupo era Emanuel (o *Bachis*, como se le conoce), quien tocaba el bajo y se encargaba de la voz. El estilo de *Puercos* transita del *Thrash* al *Death metal*, y muestra influencias de grupos icónicos de estos estilos, desde *Megadeth* hasta *Sepultura*. Durante el periodo de tiempo en que se trabajó con ellos, se observó cómo el grupo integró a dos nuevos elementos: un segundo guitarrista (Ramón Ramos) y un bajista y vocalista para que trabajara en conjunto con *Bachis* (Antonio Rangel). Antonio y Ramón son profesionistas que viven en Tijuana y tienen su propio proyecto musical aparte de *Puercos* (llamado *State of Denial*, también grupo *metalero*). Antonio es Lic. en ingeniería electrónica y trabaja en San Diego, mientras Ramón es diseñador de aplicaciones de internet. Los miembros varían en cuanto al rango de edades de los 29 a los 40 años. En los siguientes meses, el *Bachis* dejaría al grupo por motivos personales, y Antonio se haría cargo de los vocales. Hoy en día son estos cuatro elementos (Raúl, Ulises, Ramón y Antonio) los que oficialmente conforman al grupo.

Otro grupo con quien se trabajó mucho es de Los Ángeles y se llama *Coatl*. Este grupo existe desde el 2002, cuando el dúo de Alma Rockstar e Israel Ehecatl, quienes comparten las tareas de vocales y guitarras, comienzan el proyecto. La siguiente integrante que llevan más tiempo en el grupo es Hada Negra, que es violinista y percusionista; durante sus presentaciones en Tijuana los acompañaban Miguel Jiménez y Ángel Elías, apoyándolos en el bajo y la batería, respectivamente. Miguel sale en las giras con ellos, y es considerado un integrante del grupo, pero Ángel es un amigo de otro grupo que los acompañó para que pudieran tocar. Todos son estadounidenses con raíces latinas. A pesar de las conversaciones que se tuvieron con todos los integrantes, la informante principal de este grupo fue Hada Negra. Hada es una estudiante universitaria de 25 años (cuya área de estudios es la música), y su familia llegó a California desde Zacatecas; y al igual que el resto de *Coatl*, mantiene un lazo con sus orígenes. En cuanto a su formación, me comenta lo siguiente:

Comencé a estudiar el violín en la orquesta de la primaria donde estudiaba, y desde entonces me fui acostumbrando y agarrando más práctica y me empezó a gustar y no he dejado de tocar en orquesta hasta la fecha (14 años). Durante la preparatoria y en la orquesta, fue

cuando me comenzó a gustar el rock. No solamente mis amistades en la prepa me influenciaron si no también algunos de mis familiares en Zacatecas, que también son músicos.

Otro grupo de la región con quien se trabajó fue el conjunto tecatense *Almas Torcidas*. Este grupo lleva cerca de 20 años desde su concepción, y el estilo que los caracteriza es el *thrash*, cuya energía y ritmo son descendientes de la música *punk*, pero con una composición musical más compleja. Tras varios años sin tocar, el regreso de *Almas* a la *escena* coincidió con el tiempo de trabajo de campo de este estudio, y aunque el regreso del grupo a la actividad musical no duró mucho tiempo, dio datos que se pueden considerar importantes. Esta encarnación del grupo fue integrada por miembros originales (el vocalista, Omar, y el *Chory* en la guitarra), un miembro que se integró hace muchos años (Beto, el bajista) y dos jóvenes universitarios (Andrés en la batería e Iván en la guitarra), cuya reciente incorporación trajo nueva vida y renovado interés en tocar.

El grupo *Alvath* de Mexicali es uno de los que con más frecuencia ha llegado de otra ciudad del estado a tocar en el *escenario* Tijuanaense, y sus lazos con los grupos de esta ciudad son fuertes. Los sujetos que integran la banda son Leo, el vocalista, Popeth y Gil en las guitarras, Vocho en el bajo y Noe en la batería. Es un grupo de jóvenes, Leo y Popeth tienen 25 años y son los que lideran el grupo. Con ambos se tuvo conversaciones en las tocadás, y representan el lado más melódico del *metal*.

Otros grupos con quienes se tuvo conversaciones fueron: *Restos Mortales*, otro de los *thrashers* tecatenses que tiene presencia en la *escena* de Tijuana. *Luna Negra* es un grupo que se conoce en la región por tocar buenas canciones de *rock pesado* y algunas canciones de *heavy metal*. *Acero de guerra*, otro grupo de *Power metal* con una trayectoria larga en la frontera, principalmente con el guitarrista Arturo, a quien encontré varias veces en los distintos conciertos y tocadás. Y el grupo *Omisión*, a quienes encontré en un par de ocasiones en las tocadás, y en concreto tuve conversaciones con el vocalista Heri, que me habló de su percepción del sentido de sus canciones y de su proceso de creación.

El motivo de la inclusión de sujetos y grupos de otras ciudades es principalmente la construcción que se ha hecho de Tijuana como un *escenario* importante dentro de una *red* de interacción de la cultura *metalera regional*. Otros sujetos que actuaron como informantes de este trabajo incluyen los siguientes: En el paso por la *red* “virtual” del *metal*, se conoció a una muchacha llamada *Salin*, quien escribe un blog ²⁸ dedicado a entrevistas con *metaleros* locales e internacionales. Tanto la información de sus entrevistas en línea como las conversaciones electrónicas aportó referentes valiosos en la reconstrucción de la historia local del *metal*.

Además hubo oportunidad de hablar con el baterista del grupo *Infinitem obscure*, un grupo integrado por sujetos tanto de Tecate como de Tijuana, un músico llamado Ezequiel, a quien conozco desde hace 15 años, y que ahora no solamente es baterista del grupo sino, como dueño de un restaurante, también tiene un lugar importante en la *red* de espacios para presentaciones; las conversaciones se tuvieron fueron sobre el *metal* y el lado mercantil de este movimiento, habló de que a nivel local, es necesario el apoyo mutuo por la falta de espacios y de la dificultad de salir de este espacio.

4. Reconstrucción y descripción de la realidad – el orden de las herramientas.

Identificadas las herramientas que se aplicaron, y presentados los motivos por los cuales son éstas las herramientas que muestran la realidad concreta sobre la cuál se ha creado un abordaje teórico; ahora se describirá la forma en que se aplicaron, el orden empleado en el uso de las herramientas, y la propuesta de re-integrar todos estos datos en un *tejido* de la realidad concreta y simbólica del *metal*, en el contexto y con los sujetos también antes descritos. Inicialmente, en un abordaje exploratorio del contexto concreto, se usó la entrevista semi-estructurada para obtener una aproximación *discursiva* a la cultura *metalera*, para delimitar algunas pautas de significado que los sujetos *metaleros* creen definen su cultura, y establecer algunas de sus características que podemos considerar como “típicas”.

28 La palabra “blog” se refiere a las bitácoras o diarios electrónicos en internet, donde el autor discute algún tema de su interés, y cuyo contenido es libre. La información que en este caso se obtuvo fue desde la opinión de una aficionada *no música*, pero a quien se debe considerar experta.

Una vez teniendo estas características como base, se estudia al objeto y al sujeto que forman la cultura *metalera*; al objeto lo abordo a partir del estudio de la pieza musical a nivel discursivo y por su composición, para en el análisis posterior relacionar los datos con la construcción teórica del primer nivel de la música. En segunda instancia, se describen las condiciones bajo las cuales se estudiaron a los sujetos, tanto en su dimensión de actuación (el concierto) como en los espacios *tras-la-escena* de esta actuación, para revelar sus procesos de interacción y significación. La interpretación que hacen ellos como sujetos representa el nivel “emic”, que ahora en la re-integración de los datos cede ante un segundo nivel interpretativo:

“Demos ahora una definición provisional de etic. Las proposiciones etic dependen de distinciones fenoménicas consideradas adecuadas por la comunidad de los observadores científicos. Las proposiciones etic no pueden ser falsadas por no ajustarse a las ideas de los actores sobre lo que es significativo, real, tiene sentido o resulta apropiado. Las proposiciones etic quedan verificadas cuando varios observadores independientes, usando operaciones similares, están de acuerdo en que un acontecimiento dado ha ocurrido. Una etnografía realizada de acuerdo con principios etic es, pues, un corpus de predicciones sobre la conducta de clases de personas.” (Harris, 1999: 497)

Cardín resume el juego entre ambos niveles en un trabajo de observación serio, cuando dice que “es el nivel «emic» del objeto observado, no solo el que se intenta capturar, sino de hecho el que se captura distorsionadamente, por su inmediata e inadecuada traducción al sistema «emic» del observador, quien universaliza su propia tabla de rasgos distintivos como nivel «etic» universal y referencial.” (1988: 7). Al final, el trabajo más importante será la integración de los datos en un proceso de descripción de las observaciones de campo. Me refiero al proceso de reintegrar los puntos expuestos hasta aquí de manera separada, en un análisis (parafraseando a Geertz) de la multiplicidad de procesos complejos, superpuestos o enlazados entre sí, para captarlas primero y explicarlas después. (Geertz, 1992: 24). Esta descripción es un ejemplo de:

“ . . . la distinción (en todo caso relativa) que se da en las ciencias experimentales o de observación entre «descripción» y «explicación», se da en nuestro caso como una distinción aún más relativa entre «inscripción» («descripción densa») y «especificación» («diagnóstico»), entre establecer la significación que determinadas acciones sociales tienen para sus actores y enunciar, lo más explícitamente que podamos, lo que el conocimiento así alcanzado muestra sobre la sociedad al que se refiere y, más allá de ella, sobre la vida social como tal”
(Geertz, 1992: 37)

Esta descripción de la realidad de los sujetos, de sus interpretaciones y su conocimiento, y la reflexión de lo que ello puede significar a la luz del marco teórico que he propuesto, resultará en el primer paso hacia una conclusión, a posibles respuestas a las interrogantes hechas desde un principio; y por lo tanto, el siguiente capítulo da comienzo a la descripción de lo “concreto”, de la experiencia vivida.

IV.- HISTORIA DE UN MOVIMIENTO CULTURAL.

El objetivo de reconocer la historia de este movimiento es principalmente comenzar a pensar en las características principales que han estado presentes a lo largo de su existencia; sabiendo que el *Metal* deriva del género musical del *rock*, y por lo tanto comparte algunos de sus rasgos, resulta importante resaltar aquellas características que son distintivas de este movimiento, así como ver la evolución del género, sus rupturas y subgéneros, y pensar en los elementos que en el fondo de esta diversidad, mantienen la idea de un campo general en el que se encuentran inscritos, así como dar el primer paso hacia el sujeto de estudio en la actualidad.

1. Birmingham, la primera ciudad *metalera*.

La ciudad de Birmingham tiene un lazo indiscutible a los estudios culturales, gracias a Stuart Hall y el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos de la Universidad de Birmingham. Establecer un lazo entre esta escuela y el proyecto que presento se basa en que “. . . the Birmingham group came to focus on the interplay of representations and ideologies of class, gender, race, ethnicity and nationality in cultural texts, including media culture” (Kellner, 1997: 16), que se piensa como un antecedente directo del planteamiento de los dos niveles de identificación de este texto.

Por otra parte, junto al estudio de la representación, esta escuela de pensamiento abordó las formas culturales en marcos de confrontación, entre distintos niveles de identificación (sin darles ese nombre), lo cual se refleja en la construcción de un modelo de abordaje de las *subculturas*, de identificación racial o musical, en el mismo párrafo:

“Cultural studies came to focus on how subcultural groups resist dominant forms’ culture and identity, creating their own styles and identities... Individuals who identify with subcultures, like punk culture, or black nationalist subcultures, look and act differently from those in the mainstream, and thus create oppositional identities, defining themselves against standard models” (Kellner, 1997: 17)

Por último, los objetos de estudio de esta escuela frecuentemente eran objetos culturales contemporáneos, en particular el trabajo de Williams y Hall lo muestra. La razón de esta preocupación era el reflejo que estos objetos hacen de la estructura en la que se producen, o dicho en otras palabras, "...situating the artefacts of media culture within the system of production and the society that generate them can help illuminate their structures and meanings" (Kellner, 1997: 32). Sin embargo, no es el único nexo que une el espíritu de este escrito con aquella ciudad inglesa, motivo por el cual el punto de partida de este recuento histórico es la famosa ciudad industrial de Birmingham.

Desde el fin del siglo XVII, Birmingham tenía una importante presencia industrial, particularmente en la producción de armas de fuego.²⁹ Pero fue durante el siglo XVIII cuando Birmingham creció exponencialmente gracias a la expansión de la industria de acero, las viejas empresas de productos agrícolas se transformaron en fábricas de productos de acero como clavos, herrería y cualquier otro producto hecho de metal; la ciudad creció y comenzaba a exportar sus productos al resto del país, y así fue como Birmingham tuvo un nuevo monopolio: la industria *metalera*.³⁰ De esta forma, llamarla la ciudad "*metalera*" es hecho en un sentido muy literal, en un contexto de transformación histórica. Esto marcó el camino que seguiría la ciudad como "industrial", e inadvertidamente tendría consecuencias en la formación del estilo musical. Uno de los primeros grupos en crear este tipo de música fue *Black Sabbath*, cuyos miembros (Tommy Iommi, Geezer Butler, Bill Ward y Ozzy Osbourne) se conocieron y formaron el conjunto mientras trabajaban en diferentes fábricas de la región.

Fue precisamente el trabajo del guitarrista, Iommi, que condujo a la creación del sonido de la música: una máquina le cortó las yemas de los dedos de su mano derecha. Iommi utilizó prótesis de plástico caseros, hechos por él mismo, para continuar su carrera musical, y para facilitar la presión en sus dedos al pisar las cuerdas, desafinó un tono las mismas. Uno de los mitos más antiguos en la *cultura metalera* es que esto produjo el sonido grave y

29 La página www.madeinbirmingham.org es un sitio dedicado a trazar el legado de las distintas industrias que han florecido y hecho florecer a la ciudad. El sitio es manejado por una compañía de seguros automotrices.

30 Estos datos se obtienen de la página <http://www.birminghamuk.com/historicbirmingham.htm>, un dominio no gubernamental, interesado en exponer conocimiento sobre la ciudad de Birmingham y la región de West Midlands. La página data desde 1998, creada por un grupo privado.

original de *Sabbath*, y es por ello que muchos acreditan a *Sabbath*, y a la ciudad donde se formaron, como el origen de la música *metalera*.³¹ Vemos aquí un ejemplo del primer cruce del contexto social con el estilo musical de este género, y el primer momento donde un proceso de identificación *metalera* salió de los confines de la *pieza*, pues aunque *Sabbath* nunca se auto-categorizó (en su origen) como *metalero*, la etiqueta fue posteriormente apropiada por los sujetos que los escuchan. Así, Birmingham ha aportado tanto una parte fundamental de la visión teórica, como uno de los elementos más importantes de la construcción de la música *metalera*, el sonido grave y distorsionado; a continuación se desglosará el recorrido de este estilo, desde *Sabbath* hasta los grupos de la región.

2. De Inglaterra a Tijuana y más allá. . . una breve historiografía.

El recorrido histórico desde los primeros grupos de *rock* que innovaron el sonido *metalero*, hasta los actuales representantes de este movimiento en nuestra región, se propone como un paso fundamental para el presente estudio ya que algunas de las características que dieron vida y delimitaron el subgénero musical de otras manifestaciones similares (el *rock* o el *punk*, principalmente) siguen vigentes e incluso son fundamentales para la construcción de la *cultura musical metalera*. Antes se habló de cómo se construye el objeto cultural hoy en día, y de cómo es el sujeto que lo escucha, es necesario pensar en el cómo nació el metal en primer lugar, y cómo ha evolucionado para llegar desde la ciudad industrial de Birmingham, en Inglaterra, hasta la calle revolución en Tijuana.

2.1 *Metal* en el viejo continente: origen del movimiento.

Los que estudian el *Metal* trazan su historia hasta los grupos de *rock and roll*, regresando en su origen hasta *Chuck Berry* en los 50 (Weinstein, 2000: 12) y progresando por el rock pesado de los *Yardbirds* y *Cream* (Walser, 1993: 9), siempre reconociendo la influencia de estilos musicales como el *blues* y el *jazz* de esos primeros estilos de *rock*. Sin embargo, el origen del *metal* propiamente no se ha precisado a un grupo o momento particular, pues se ha

31 Basado principalmente en la biografía del mismo guitarrista, en su página personal de internet, www.iommi.com

generado un debate sobre quién fue el primer grupo *metalero*. Existen muchos grupos y músicos que tuvieron influencia directa en la composición del sonido *metalero*: *Jimmy Hendrix*, *The Who*, *The Kinks*, y muchos más que con su trabajo dieron los primeros pasos. Weinstein menciona en particular la influencia de la música psicodélica, el *acid rock* de los 60, como una gran influencia de la música metalera emergente, citando incluso grupos como *Judas Priest* y *Motörhead*, que en sus inicios fueron más cercanos a *Jimmy Hendrix* que a *Black Sabbath* (2000: 16 – 18). Existen algunos grupos que han entrado dentro del debate sobre el primer grupo en establecer el estilo y la cultura metalera, entre ellos se menciona a *Deep Purple* o *Steppenwolf*, por ejemplo, siendo *Purple* uno de los contendientes más serios al puesto. La canción *Smoke on the water* (1972) de *Deep Purple* es uno de los primeros arreglos de guitarra que universalmente evocan la imagen de la cultura *metalera*. Sin embargo, concuerdo con las corrientes de pensamiento que enlistan a los dos grupos más importantes a quienes se les ha otorgado el título de “los primeros *metaleros*”: *Black Sabbath* y *Led Zeppelin*.

Led Zeppelin representa para el origen del lado más comercialmente difundido del *metal*, gracias a sus contenidos más ligeros y su música más melódica, que puedo ejemplificar con uno de sus éxitos más importantes para su lugar en esta cultura: “*Black Dog*” (1971). Las letras tienen una dimensión sexual obvia (*ah, ah, child, way you shake that thing/gonna make you burn, gonna make you sting*), y las guitarras tienen el sonido eléctrico (distorsionado) y la composición *rockera* que sirven como modelo del estilo de *rock metal*. Particularmente el estilo de la guitarra de Jimmy Page fue influyente para este género, evidente también en canciones de *Zeppelin* como “*Dazed and confused*” y “*Whole lotta love*” (ambas en 1969). Y por supuesto, la canción “*Stairway to heaven*” (1972) que podría considerarse el inicio de lo que desembocaría en el *Heavy Metal* melódico.

Por otra parte, *Black Sabbath* es el primer grupo en incorporar el sonido pesado (debido en gran parte al accidente de su guitarrista antes mencionado) y las imágenes oscuras a su música. El clásico de *Sabbath*, “*Iron man*” (1970), sirve para ejemplificar tanto el tono musical al que me refiero (desde el inicio de la canción, la música comienza distorsionada y pesada), mientras las letras exploran una historia de venganza y retribución (*vengeance from*

the grave/kills the people he once saved). Se ha especulado sobre el significado de la canción, sobre quién es el hombre de hierro (*Ironman*) que regresa del futuro a cobrar su venganza. Una teoría es que se trata de una reinterpretación del dogma cristiano del retorno de Jesús, otros creen que se trata de la idea de empoderar a los marginados (a los ignorados y desprovistos de poder, como eran estos músicos en la sociedad de Birmingham de los 70), y otros más creen que se trata de la canción sobre el comic de los 70 del personaje con el mismo nombre, “Iron Man”, de *Marvel Comics*. Sin embargo, la explicación dada por el mismo autor de la letra (Geezer Butler) no entra en mayores detalles que un simple recuento de la historia.³² Otros motivos por la gran importancia de Sabbath los escuchamos en canciones como “*Black Sabbath*”, “*War Pigs*”, “*N.I.B.*” (1970) y “*Children of the grave*” (1971), donde la sección rítmica compuesta por el bajo y la batería en unísono toman un lugar central a la canción, y resaltan el contraste con la guitarra distorsionada y lenta, otorgándole al estilo la cualidad de pesadez, en esencia haciéndolo *heavy*, y la voz de Ozzy Osbourne, cuya vocalización difiere mucho del estilo “*rockstar*”, prevaleciente en gran parte del *rock*. Los gritos y gestos de Ozzy, capturados mejor en la canción “*Black Sabbath*”, removían gran parte de la teatralidad a favor de una incorporación al grupo, al ritmo de los instrumentos. Se presentan estos dos grupos como los inicios formales del *metal*, que vieron la cristalización de sus estilos musicales durante los primeros años de los 70, cuando lograron un éxito y reconocimiento relativamente grande, aún antes de consolidar la noción del género *Heavy Metal* en la mente de las compañías productoras de discos.

2.2 Evolución, expansión y fractura de la cultura *metalera*.

El estilo *metalero* sorprendió y logró una *identificación* con muchas personas de esa época. Otros grupos mostraron la influencia de estos antecesores en su música y sus letras en la década de los 70, en Inglaterra y en Estados Unidos principalmente. *KISS*, *Motörhead*, *Judas Priest*, *AC/DC*, y algunos otros artistas como *Ronnie James Dio*, *Ted Nugent* y *Alice*

³² La lectura de varios foros virtuales de aficionados de esta canción indican que la explicación sencilla es rechazada a favor de una construcción que probablemente refleja más el sentimiento del usuario que la propone, que el sentido del autor, Geezer Butler, bajista de *Sabbath* y aficionado de cuentos de ficción científica y “comics”.

Cooper,³³ todos tomando la base expuesta por *Sabbath* y *Zeppelin*, y logrando su propia visión/versión de esta nueva modalidad de *Rock*. En gran parte, esta etapa logró sentar las bases de lo que se conocería como *Heavy Metal*.

A finales de los 70, se escuchaban grupos como *Iron maiden*, *Judas Priest* y *Motörhead* liderando el ahora más definido *Heavy Metal*, y su expansión a través del mundo dio lugar a distintas variaciones del estilo: la industria musical reconoció el potencial como mercado de la cultura de inconformidad, y comenzó a producir y vender discos y grupos bajo la etiqueta de *Metal* que cantaban sobre sexo y drogas, que vestían como lo hacían los viejos grupos Ingleses (como *Judas Priest*) y que fueron producto de *moda* y *consumo* en Estados Unidos y Europa. La transformación comenzó con algunas bandas como *KISS* o la puesta en escena elaborada de *Alice Cooper*, cuyo uso del color negro y maquillaje captaba la atención, y muchas veces el escrutinio de los críticos (Walser 1993, 11). En los 80 se vendían millones de discos de grupos como *Motley Crüe*, *Ratt* y *Bon Jovi*, bajo la etiqueta de *Metal*, pese a que su estilo y contenido se alejaba en muchas ocasiones de las características de los grupos que iniciaron el movimiento. Esto causó un gran resentimiento en los grupos y los aficionados que se adherían a los principios de los grupos originales, del espíritu de *Sabbath*. La música fuerte, el contenido de descontento, se había perdido en alguna medida.

Así nació en los 80 un segundo movimiento del *metal*, el movimiento *subterráneo*. En este *Underground* nacieron grupos que hoy en día son reconocidos por traer el *metal* a la audiencia mundial: *Metallica*, *Megadeth*, *Anthrax*, *Slayer*. . . la lista es larga. En oposición a los contenidos superficiales de la corriente comercial, este estilo se caracterizaba por la inclusión de temas políticos, ambientales y de alienación social (Weinstein 2000, 51). *Metallica* habla de alienación familiar en “*Eye of the beholder*”, y de la situación ambiental en “*Blackened*” (1988); *Megadeth* habla del temor a la corrupción e ineptitud de los gobernantes y la guerra en “*Peace sells. . . but who’s buying?*” (1986); esto no exenta a los grupos de sus ataques de superficialidad, pero no lo explotaban comercialmente como los grupos que aprovecharon la “*moda*” de cabello largo y pantalones de cuero negro. Es a partir de este periodo cuando el

33 La lista es seguramente mucho más extensa, sobre todo considerando que en esta etapa inicial, grupos y artistas que varían mucho de lo estándar en el metal seguramente se incluirían en el recuento por su influencia a otros artistas, como Jethro Tull, por ejemplo.

metal entra de lleno al juego de la industria musical, particularmente con la invención de los videos musicales. Las múltiples fracturas de la cultura hicieron que el término *Heavy Metal* se hiciera sinónimo con el estilo clásico, motivo por el cual el texto presente habla del *Metal* y no del *Heavy Metal*, como comúnmente se le llama. Hoy en día, hablar de la categoría musical *metalera* implica una amplia gama de posibilidades, de mezclas estilísticas y de productos originales. El resultado de la evolución lleva al *metal* por dos caminos distintos: uno plenamente identificable como *metal*, por mantener el estilo básico con variantes en cuanto a la realización; mientras que por otro lado se dieron movimientos mucho más progresivos, que en su construcción muestran alguna adhesión al original, pero con diferencias muy marcadas. Dentro de los movimientos más apegados a la construcción original:

El *Speed Metal* es uno de los primeros subgéneros en evolucionar, con los primeros pasos dados en la década de los 70; el estilo es producto del incremento de “virtuosidad” en sus músicos, de requintos y acompañamientos más complicados y veloces que se fueron desarrollando con grupos como *Judas Priest*, *Motörhead* o *Venom*. Hay una marcada influencia de músicos como Jimmy Hendrix y estilos como el *punk*, y la música del *Speed* influye en la evolución de la guitarra del *rock*, que podemos observar en músicos como Eddie Van Halen.

El *Glam Metal* lo he descrito ya, incluso los antecedentes de este subgénero que se encuentran en artistas como *Alice Cooper*, *Kiss* y *Twisted Sister*, cuyas presentaciones incorporaban elementos teatrales como el maquillaje, pero derivó en un estilo que privilegiaba lo teatral sobre lo musical. En términos de su composición, el *glam* tiene más en común con el *rock pesado* que con los otros subgéneros del *metal*, mientras sus contenidos líricos suelen hablar del cliché “sexo, drogas y rock and roll”, aunque también existe una fuerte presencia de la “balada”; grupos como *Ratt*, *Poison* y *Cinderella* lograron reconocimiento y éxito, y por un tiempo otros grupos cuya imagen los hacía similares a este

movimiento fueron presentados como “Metal” pese a que su música no entraba en esta categoría, como *Bon Jovi*, *Van Halen* o *Jethro Tull*.³⁴

El *Thrash Metal* es una evolución directa del *Speed*, que tiende más a una agresividad como en el *punk* pero mantiene la complejidad musical de su antecesor, aunque a un ritmo un poco más lento. De los movimientos subterráneos de los 80, es éste el que ha logrado un mayor éxito comercial a largo plazo; sus exponentes de mayor reconocimiento incluyen grupos como *Metallica*, *Megadeth* y *Anthrax*. Al igual que el *Speed*, y en parte por la influencia del *punk*, sus contenidos son muchas veces protestas contra el contexto social, o refuerzos de las características del *metal*.

El *Power Metal* es un estilo fiel a los orígenes del *Heavy* en cuanto a sus voces claras y limpias, con tonos fuertes y agudos; sin embargo la evolución musical del género introduce a este estilo el requinteo veloz del *Speed*. Se le ha llamado *Power Metal* a grupos como *Helloween* y *X-japan*. En cuanto a los contenidos, se aleja de la protesta política (por lo general) y aborda temas de fantasía y esperanza, por lo que algunos consideran su antecedente más importante a Ronnie James Dio.

El *Death Metal* se ha caracterizado por las baterías más veloces y la voz más grave y gutural de todos los estilos *metaleros*; el estilo nace con grupos *Thrashers* como *Sepultura* y *Canibal Corpse*, a quienes se les ha llamado tanto *Death Metal* como *Thrash*, y sus primeros expositores fueron grupos como *Obituary* y *Death*. Como el nombre indica, los contenidos tienden a lo más oscuro como la muerte, violencia, y algunos comentarios sociales; de hecho, la voz gutural y la distorsión extrema de los instrumentos (que los *no-metaleros* señalan como “ruido”) embonan perfectamente con el contenido lírico.

El *Doom metal* lleva esta temática a un nivel musical diferente, bajando la velocidad en que se toca la música y creando un estilo más rítmico y marcado, pero igualmente grave y

34 Muchos grupos se beneficiaron de la popularidad del *metal* durante este periodo, pero la división entre lo *metalero* y lo *no metalero* tiene sus incidentes. Si bien Van Halen nunca fue *metal*, el aporte de Eddie Van Halen, su guitarrista, a la evolución de los requintos *metaleros* es indiscutible. El incidente más famoso es el premio *Grammy* que el conjunto de *Jethro Tull* ganó en el 89, haciendo a un lado al también nominado *...And Justice for All* de *Metallica* en la categoría de mejor álbum de Rock Pesado/Metal.

distorsionado. Tiene un mayor grado de teatralidad en su música, ya que la composición frecuentemente pasa de largas y lentas melodías a pequeños o medianos puentes distorsionados y veloces, o viceversa.

Por otra parte, existe el *metal progresivo*, llamando así a la mayoría de los experimentos musicales que incluyen guitarras eléctricas distorsionadas con otros estilos musicales *metaleros*, y cubre una amplia gama de subgéneros:

Existe un movimiento de *metal sinfónico*, cuyo nombre mismo indica su composición musical, una fusión de música de orquesta e instrumentos *metaleros*. Algunos ejemplos de la diversidad dentro de esta rama de *metal* los podemos ver en *Epica*, que fusiona *metal* con la música de orquesta y las voces operáticas mientras *Apocalyptica* da otro paso y toca música *metalera* utilizando simplemente 4 violoncellos.

El *Góth Metal* cuenta con letras depresivas y un estilo grave y lento; los contenidos suelen ser introspectivos y poco preocupados del contexto exterior, y algunas veces los grupos cruzan entre esta categoría y la *sinfónica*. *Type O Negative* es uno de los ejemplos más reconocidos, junto con *My Dying Bride*; otro aspecto interesante es que se considera que hay una mayor presencia femenina en este estilo, con grupos como *Lacuna Coil*, *Nightwish* o *Theater of Tragedy*, aunque la presencia femenina en un grupo no debe equivalerlo automáticamente al estilo *Goth*.

El *Industrial Metal* incorpora elementos de música electrónica, como el sintetizador y el teclado eléctrico, con los instrumentos propios. Si bien la música *electro/industrial* originalmente repudia el *rock*, grupos electrónicos pioneros como *Killing Joke* de Inglaterra muestran mayor apertura³⁵ y dan paso a grupos como *Nine Inch Nails*, *KMFDM*, y *Ministry*; la evolución produce grupos como *Rammstein*, *Marilyn Manson* (sus primeros discos), y *Fear Factory*. La temática es variada y depende de la influencia que los grupos tienen de otras corrientes.

35 Canciones como *The Wait* (80) y *Love like blood* (85) incorporan elementos del rock a la música electrónica, y sirven de pauta a los grupos subsecuentes.

De los más recientes experimentos ha sido la fusión del *hip hop* y el *metal*, que ha sido etiquetado como *Nu Metal* (*Limp Bizkit* o *Linkin Park*, por ejemplo, dentro de los sonidos controversiales y populares de los 90).

Ninguno de estos estilos implica una frontera imposible de cruzar; al contrario, frecuentemente un mismo grupo tendrá canciones diferentes en un mismo disco, que se puedan asociar con algún estilo distinto al que se identifica con el grupo, sin embargo existe el riesgo de alienar al aficionado, motivo por el cual esta práctica (cruzar fronteras de estilo, o subgéneros) implica un riesgo para el grupo. Gracias a la constante evolución y práctica, las fronteras entre estilos, y la existencia de nuevas formas, muestran al *metal* como una cultura que está en constante movimiento y debate. Pese a estas modificaciones, existe algún hilo común que une y mantiene a todos bajo el mismo género del metal:

“los que aluden a una identidad elemental, cuyo simbolismo, si bien puede presentar modificaciones en forma, su contenido es reactivo, persistente e imperturbable frente al cambio. Estos últimos objetos son los artefactos rituales entendidos como entidades de memoria, íntimamente ligados con las reivindicaciones de la identidad colectiva y con el sentido gozoso de pertenencia” (Olmos, 2008: 315)

Aquí entra al juego la competencia de la que hablaba al mencionar el juego dentro de los campos sociales de Bourdieu, en el capítulo anterior. Los distintos sub-géneros del *metal* se encuentran en una lucha por la legitimidad, y como consecuencia, por el acceso privilegiado a esos escasos espacios de auto-representación que históricamente han gozado los movimientos emergentes frente a los establecidos.

Además de los grupos ingleses y estadounidenses, la escena internacional del *metal* llegó a muchos países. En Alemania (con una variedad espectacular que pasa desde *Blood Red Angel* hasta *Rammstein*), Japón (*Sex Machineguns*, *Blue Blood*, *X-Japan* y más recientemente *Defiled*) y Brasil (con el grupo debatiblemente más importante que existe fuera de los países anglosajones, *Sepultura*), los grupos locales, en un gran número de países y lenguas, adquirirían renombre e importancia para el movimiento en general, a través de los años. El *Metal* también encontró elementos de gran importancia en español, donde se encuentra

difundido en muchos de los países de habla hispana. En España, se debe mencionar *Angeles del Infierno* que existe desde 1980, y cuyo estilo recuerda algunos grupos de *Heavy Metal* clásico.

Otros grupos que han existido desde hace tiempo y que representan el *metal* en español, incluyen a uno de Argentina, cuya similitud con *Iron Maiden* es un gran tributo a la importancia de los procesos de intercambio cultural, *Rata Blanca*, que tiene antecedentes desde 1985; mientras en Colombia, la influencia de la música pesada se puede sentir mucho antes de que *Kraken* tocara su primer nota en 1984.³⁶ No es coincidencia que todos estos grupos tengan en común un estilo que recuerde los inicios del metal, particularmente reminiscentes de *Zeppelin* o *Maiden*. El *metal* en español comienza fuertemente influenciado por la música de los setenta, sin embargo, ha sufrido varias transformaciones a través de los años. Un grupo de gran importancia para la evolución del metal en español fueron los argentinos de *A.N.I.M.A.L.* (Acosados Nuestros Indios Murieron Al Luchar). Fundado por el vocalista Andrés Giménez, *A.N.I.M.A.L.* incorpora un estilo más agresivo al *metal* latinoamericano, y sigue como uno de sus exponentes más conocidos, hasta la fecha.

2.3 México Bárbaro: música *metalera* en México, en Tijuana y más allá.

En México, el grupo que representa el origen es aún más debatido ya que los grupos *metaleros* se encuentran dispersos, volando muy por debajo de la pantalla de radar de la industria musical mexicana. Podríamos situar primeramente al origen del *rock*, ya que de ahí se da el progreso hacia el *metal*, en cualquier nivel. Si hablamos de *rock* mexicano, hablaríamos aproximadamente de que el “rock mexicano tiene más de 35 años de existencia” (Urteaga, 1999: 35). Grupos como *el Tri* y su vocalista Alex Lora, han logrado gran reconocimiento nacional, con su propuesta de *rock* con un fuerte orgullo nacional³⁷ y estilo

36 En una entrevista con un compañero Colombiano que estudia otra maestría en El Colef, mencionó que *Kraken* es pensado por muchos como el grupo más representativo del *metal* Colombiano, pero no se ha establecido un consenso nacional al respecto.

37 No se pretende abordar con detalle lo contradictorio que parecería un sujeto *contracultural* como debería ser Lora, en su calidad de *rockero*, que a su vez habla de “la virgen maría” y “los héroes que nos dieron la patria”, en el mismo discurso donde lanza una diatriba en contra de los partidos políticos, simplemente reconozco aquí su promulgación de algunas características plenamente identificables con “lo mexicano” dentro de su trabajo

rockero. Se ha mencionado el motivo por el brote de esta cultura, resaltando que el “rock and roll mexicano nació dentro de las industrias culturales nativas como una mercancía a venderse hasta copar la demanda generada por la entrada del rock and roll norteamericano entre los sectores altos y medios altos juveniles urbanos desde mediados de los años cincuenta” (Urteaga, 1999: 41)

Valenzuela muestra varios trabajos sobre el *rock* en la frontera que hablan del debate sobre el lenguaje en el *Rock* y la falta de producción original durante el primer periodo de la presencia del *rock* en Tijuana (1999: 21 – 25). De Javier Bátiz a Carlos Santana, este género musical ha tenido presencia y espacio en la ciudad de Tijuana por mucho tiempo. Sin embargo, considero pertinente recalcar aquí que, a pesar del lazo entre *rock* y *metal* y sus muchas características compartidas, se busca privilegiar aquí el estudio de la cultura *metalera* como tal, y otorgarle un espacio y un linaje propio. Para lograr este objetivo, he observado cómo el salto del *rock* al *metal* en México da un paso más hacia el mismo silencio y exclusión que percibe tradicionalmente de sí mismo el *rockero* alienado.

Transmetal es un grupo de la ciudad de México que inició en 1987, y se considera por muchos como el más antiguo del *metal* mexicano, con un estilo melódico y fuerte. El grupo iniciado por los hermanos Javier, Alberto y Juan Partida, es de los de mayor antigüedad en el país, y cuyo estilo se aleja de la moda de *rock* para acercarse al *Death* y *Thrash* metal. Sus canciones son consideradas representativas del *metal* en México, y son conocidos por las obras *El infierno de Dante* y *México Bárbaro*.

Otro grupo que podría considerarse un ejemplo principal del *metal* mexicano es *Brujería*, formado en 1989, quien ha tenido mayor éxito internacional, y un sonido más pesado. Este grupo cuenta con algunas canciones cargadas de contenido político, como “*Raza odiada*” (que trata de la proposición 187 en California y de su mayor proponente, Pete Wilson), y “*La Migra*” (Sobre los peligros de cruzar la frontera), que se presentan en tono desafiante, agresivo y con lenguaje explícito. La historia de *Brujería* está más asociada plenamente a la

con una forma cultural traída de otro país, como lo es el *rock*, para ejemplificar la re-significación de la forma cultural, a manera de adelanto del trabajo de esta tesis.

frontera en Baja California que al centro de la república (a diferencia de *Transmetal*, por ejemplo). Estos temas de frontera son interesantes, ya que en las ciudades de Tijuana y Mexicali, así como en otras ciudades del Estado de Baja California (Tecate y Rosarito), la presencia de la cultura *metalera* es tanto una constante como un secreto. Uno de los grupos con mayor antigüedad en la frontera es *Armagedón*, que inicia como grupo con integrantes de las ciudades de Tijuana y Rosarito desde mediados de los 80. Se denominan a sí mismos como *Melodic power metal*, y han compartido el escenario con grupos como *el tri*, *café Tacuba* y *Transmetal*.

Otros nombres que me han mencionado sobre la historia del *metal* en Tijuana, específicamente, son *La Cruz*, un grupo principalmente de *rock* que se menciona aquí porque en un principio tocaban “covers” de grupos como *Sabbath* y *Zeppelin*, y *Solución Mortal*, que desde 1981 ha tocado su versión *Hardcore*, con influencias del *Punk Rock*, y hasta la fecha sigue activo en la ciudad. Los espacios en donde nació el *metal* en Tijuana, donde el rock pesado dio los primeros pasos en la evolución hacia el *metal*, también han ido desapareciendo; lugares como el Ranas, La Peña y el 5to Patio suenan en la memoria colectiva de los metaleros como aquellos lugares de “mejores tiempos”, cuando siempre había buena música para compartir el momento. En la actualidad, el *metal* sigue vivo en la región fronteriza, pero lejos de los espacios de la música comercial. Grupos como *Acero de guerra* (Tijuana-Tecate), *Infinitum Obscure* (Tecate-Tijuana), *Maldad XIII* (Mexicali), *Omisión* (Tijuana), *Almas Torcidas* (Tecate), *Heavenly Trip To Hell* (South Beach), *Luna Negra* (Tijuana), *Solsticio* (Mexicali), *Alvath* (Mexicali), *Restos Mortales* (Tecate), *Konstrictor* (Mexicali), *Coatl* (Los Ángeles), *P.F.A.* (Tecate) y *Puercos* (Tijuana), entre muchos, muchos otros, siguen manteniendo viva la variedad de estilos del *metal*. Y esto solamente enlista algunas de las bandas que en los últimos 6 meses he tenido la oportunidad de escuchar o entrevistar. De *Sabbath* a *Puercos*, vemos aquí un género musical que ha sobrevivido los últimos 40 años, que ha pasado por las innumerables distorsiones del mercado, de la imaginación y del sentimiento, y se ha establecido como un género a reconocer.

V.- ANÁLISIS DE LOS DATOS Y LA TEORÍA.

En las siguientes páginas, se llevarán las reflexiones, los comentarios, y la música que se encontró en la escena de Tijuana, en los conciertos, con los aficionados, en las entrevistas, y acompañando a los músicos en sus presentaciones en esta región, y regresarán al marco teórico de este proyecto; el procedimiento será trabajar la información recopilada en el campo a partir de la visión de dos ejes propuestos desde un principio: *música e identificación*. En primer lugar, comienzo estudiando al *metal* a partir de su *música* en los términos de objeto cultural complejo, y después haciendo una revisión de los distintos procesos de *identificación* que se observaron y que mencionaron las personas entrevistadas; y se buscarán cuáles son los puntos que más importancia tuvieron para los informantes, y cuáles aparecen con menor importancia.

1. La reconstrucción de *lo musical* y su relación con el individuo.

En el marco teórico, se armó un abordaje de la música que la muestra como un objeto cultural complejo, compuesto por niveles de objeto, discurso y práctica. A continuación, veremos cómo esto se refleja en la música *metalera* de la ciudad de Tijuana, tanto de los grupos musicales de la ciudad como de aquellos que con un grado de regularidad acceden a este espacio o tienen lazos con él. De nuevo se presentará a la *música* como objeto, acompañada por sus accesorios y sus prácticas, describiendo cada uno de esos elementos en el *metal*; y como primer paso, se hará una reconstrucción de los elementos que para mis informantes son los más importantes, a los que nos remiten las piezas más representativas de este movimiento cultural y musical.

1.1 La aproximación exploratoria al contenido del *metal*.

El paso de entrada a la reflexión sobre el contenido de la música y su relación con los procesos de identificación busca mostrar aquellas características que para los *metaleros* locales son las más representativas, derivadas de las *piezas* y los grupos representativos de la historia del movimiento cultural. La selección del contenido de esta entrevista, de las

muestras que han de ser descritas, es importante por dos motivos: dada la gran diversidad dentro del movimiento, se reconoce la necesidad de *representar* las principales evoluciones, las más difundidas y potencialmente, las más reconocibles; por otra parte, sabiendo que una muestra que contenga todos los subgéneros existentes implicaría una entrevista estructurada de más de dos horas, para escuchar cada una de las opciones, por lo que los comentarios que hagan los sujetos sobre las ausencias se consideran tan importantes como lo que se opine de las opciones.

Para el primer periodo, se han seleccionado las canciones: “Iron Man” de Black Sabbath (1970), “Black Dog” de Led Zeppelin (1971) y “Hell bent for leather” de Judas Priest (1978), entre las primeras canciones reconocidas mundialmente como éxitos del metal. Se habla aquí de nuevo del inicio del género y de la cultura. Para el segundo periodo, “Seek & Destroy” de Metallica (1983), “Raining Blood” de Slayer (1986), y “Dr. Feelgood” de Mötley Crüe (1989). Aquí se ejemplifica la evolución del género, donde por una parte se tuvo gran éxito comercial presentando una composición más comercial (Dr. Feelgood, que representa el “glam”), mientras por otra parte nació la corriente subterránea que tomaba prestado del movimiento punk (las otras dos canciones). El tercer periodo se ejemplifica con las canciones “Blind” de Korn (1995), “Down with the sickness” de Disturbed (2000) y “Driven” de Sevendust (2006). Se busca mostrar con estas canciones el periodo de fusión del metal con otros géneros musicales, y su estado presente de diversidad y divergencia. Además, se incluyeron tres canciones de Metal en español: “La leyenda del hada y el mago” de Rata Blanca (1990) y “La Migra” y “La ley del plomo” de Brujería (1995), con la esperanza de motivar los comentarios específicamente sobre la construcción latinoamericana del género.

En una primera lectura, se buscan las diferencias particulares de los periodos propuestos y las similitudes o características compartidas que ayuden a definir el género en su totalidad. Así, las referencias más frecuentes se hicieron a la representación de la fuerza y la energía en la música, junto con la universalidad que perciben en la cultura, su aspecto comunitario. Esta última aparece en frases como “Buenos amigos para ir al *toquín*”, “la rola te transporta al concierto”, “somos iguales, nos vestimos de negro”, y “a todos nos unían cosas como la cerveza”. En cuanto a la preferencia y “legitimidad” que sus respuestas reflejan sobre las

canciones, predominan los estilos del *Thrash* y *Speed*. En cuanto a la técnica del Listado Libre, lo que muestra es que para el primer periodo (los inicios, el periodo de los clásicos), las palabras recurrentes, que con mayor frecuencia evoca esta música, son: *Clásico*, *Melodía* (o *Rítmico*), *Fuerza*, *Poder*. En cuanto a la categoría de clásicos, se reúnen aquellas expresiones similares a las ocasiones en que se usa literalmente la palabra. Por ejemplo, cuando una persona escribe “himno”, en lugar de utilizar la palabra “clásico”, se puede incorporar en la categoría de clásico bajo la interpretación de que un clásico es el modelo, en tanto que tiene la condición de ser digno de imitación, mientras el himno es emblemático de una colectividad. Ambos entonces tienen un nivel de representación. Fuerza y poder aparecen de alguna forma en todos los sujetos, y se presentan como sinónimos, por lo que en este momento del trabajo se busca una categoría que pudiera englobar a ambos.

La forma que toma el tejido sonoro, o bien, la forma en que los sujetos describieron el tejido sonoro de este periodo, frecuentemente hizo referencia a lo melódico del estilo, los patrones de recurrencia de las armonías son regulares y un poco más extendidos de lo que lo son en el *metal* contemporáneo. El grupo preferido por los sujetos de estudio fue Judas Priest, pese a que Black Sabbath es considerado por muchos como el primer y más importante grupo *metalero* (y efectivamente hay quienes de los entrevistados comparten ese sentimiento, describiendo a *Iron Man* como “el papi del metal” o como “una pieza musical insuperable”); sin embargo los resultados indican una mayor afinidad por un grupo de segunda generación de los clásicos como lo es Judas Priest.

Para el segundo periodo incluido, las palabras recurrentes fueron: Lo “*Mejor*”, “*Sentimientos*”, *Poder*, *Fuerza*. De nuevo, las categorías de poder y fuerza (junto con variantes como “potencia” o “energía”) aparecen en todas las descripciones. Los medios juegan un papel en esta construcción (en términos de difusión de las piezas), y esto se aprecia en los estereotipos *asimilados* por los sujetos, y cómo se apropian los individuos y re-significan lo que desde otros campos puede ser una crítica. Algunas descripciones y asociaciones se pueden reunir en una sola categoría de “*sentimientos*”, ya que aunque las palabras son distintas (“Free your mind!”, “Siento que me da poder”, “Da ánimo”, “All right!”, “Espléndida”), todas representan el lazo personal entre el sujeto y la música, y

reflejan el nivel sensorial del cual se habló antes. En cuanto a la preferencia de subgéneros, el grupo menos seleccionado fue Mötley Crüe, lo cual podría explicarse porque este grupo representa la “moda” del metal comercial, que aunque tiene algo que ofrecer musicalmente, es objeto de gran resentimiento.

Para el tercer periodo, las palabras recurrentes fueron: “Cambio”, Poder. Los dos temas recurrentes eran sobre los “cambios” que se aprecian en los estilos metaleros de este periodo, haciendo referencia a la fusión que estos grupos hacen con otros estilos (como el *Hip hop* o la música electrónica), y la defensa de que, pese a estos cambios, no se perdía la fuerza de la música. Descripciones como “otra fase del metal” e “innovadora” son seguidas de cerca por “te mantiene en la dinámica” o “mantiene la fuerza”; otro resumió: “Cambios en la rola pero no pierde fuerza”. El grupo más seleccionado por los sujetos de estudio fue Korn, pero hubo discusión (después de realizar el ejercicio) sobre los grupos y el género, cuáles pertenecen realmente a la cultura *metalera* y cuáles han sido incorporados solamente como estrategia de mercado.

Para el *Metal* en español hubo mayor discusión, las palabras recurrentes incluyen: Fuerza, Poder, “Comentario social”. Junto a las asociaciones generales (fuerza, poder), hubo un elemento que, para quienes seleccionaron la canción *La Migra*, fue compartido: el nivel de comentario social que es incorporado en la pieza. Otro elemento interesante es que hubo varias menciones de la “universalidad” del *metal*, la similitud que hay con el de otros idiomas, retomando el referente social, de la misma forma que con la canción *La raza odiada* antes analizada, *Brujería* nuevamente refleja en su obra la realidad que enfrenta el sujeto de su contexto. Literalmente, expresiones como “Protesta”, “Coraje”, “Social” y “Real” se reúnen en la categoría de “comentario”, pues todas se refieren a lo mismo: la letra de la canción advierte sobre el peligro de los “coyotes” y los abusos de la “migra”; una reflexión preliminar que se obtiene de este ejercicio es la demostración de la apropiación del movimiento, evidente en esta temática, y de la particular asociación de la noción de poder frente a la realidad del sujeto. Por supuesto, el trabajo en este punto apenas comenzaba. Sobre las preferencias, se mencionaron muchos otros grupos en español, como *Transmetal* (Mex), *Akash* y *Kraken* (Colombia), y algunos grupos de Baja California. El siguiente paso

del ejercicio solicitaba a los sujetos ordenar por importancia las características que habían mencionado. Del primer periodo, coincidieron en que las alusiones a lo “clásico” ocupaba el primer lugar de importancia, seguido por las referencias a “fuerza” o “poder”. Puede considerarse como la construcción natural que se hace de la comunidad alrededor de centros elevados; ya en el apartado sobre la construcción de lo colectivo se mencionó que en el *metal* estos centros elevados son los grupos o las canciones clásicas; y normalmente el primer periodo de cualquier movimiento suele considerarse como lo *clásico*. Para las características del segundo periodo, donde la mayoría habló de *Seek & Destroy* de *Metallica*, las palabras seleccionadas como más importantes giraban alrededor de la fuerza y poder, la velocidad y la energía; siempre puestas en primer o segundo lugar. Al ordenar las características correspondientes al periodo tercero, hay una clara división entre el acentuar lo que es igual (poder, fuerza) a los otros periodos, o lo que los distingue (Cambio, “Energía refocalizada”). Por último, las características que consideran más importantes al describir al metal en español son su “universalidad” o su mensaje social, y solamente en segundo o tercer lugar, su relación con la fuerza. El estudio de las diferencias diría que hay una clara consciencia del punto de partida, un reconocimiento de su importancia, y que lo que más atrae a los sujetos al *metal* en español es su capacidad de reflejar la realidad que los rodea. Sin embargo, es más importante resaltar que todas las etapas que fueron propuestas, y la mayoría de las canciones que se incluyeron, fueron descritas con alguna variante de “fuerza” o “poder”.

En la sección para comentarios libres se obtuvieron algunas reflexiones interesantes:

Big menciona la *escena* al caracterizar las canciones: “*Black dog* te lleva (transporta) al punto donde sientes estar en pleno concierto, donde nace esa euforia de buscar y destruir. . . no lo que sea, pero sí ese algo que te obstaculiza...”, y en este mismo comentario, revela una postura frente a la agresividad. Sobre el metal en español, refleja la característica de universalidad que me interesaría observar: “El estilo, la fuerza y el poder del metal en español es genial y explota la energía del metal siempre” y deja en claro que los elementos fuerza y poder son importantes. *Mary* hizo comentarios que son pertinentes a la legitimidad del planteamiento (“Que bueno que consideraste al *rock* en español. Me hubiera gustado también haber tenido algo alemán o francés... apoyándonos en que la música es universal y rompe con barreras de idiomas”), y la sensibilidad de sus descripciones (emplea palabras

como “amor”, “esperanza” o “pasión”) la separan del *estereotipo* de la mujer *metalera* “masculinizada”, como lo discutimos antes con Weinstein y Walser. Por otra parte, *Morticia* responde con un discurso representativo de lo que esperamos de los *metaleros*; por ejemplo: “En mi caso soy bastante intolerante, a las religiones y cosas de ese tipo”; utiliza también palabras emotivas, sin embargo les agrega un elemento *metalero*, una *agresividad*, por ejemplo al decir: “la mejor (*frase*) y la que es mía: «Love, lust and pain»” (un replanteamiento del *sex drugs and rock and roll*).

Otros comentarios agregados a las respuestas sobre las *piezas* fueron:

“Pensar que estas canciones se hicieron 10 años antes de que yo naciera y siguen muy vigentes” – *Zack*, 28 años. Hablando del primer periodo.

“Las características son las mismas” – *Josué*, su última reflexión.

“El *metal* en español mantiene la esencia rítmica y musical del género, creo que no tiene muchas diferencias con el *metal* en otros idiomas” – *Demian*, 30 años.

“Todos los que escuchamos el heavy o el *metal* tenemos esa garra de expresar todo el odio o sentimiento que nos desborda por la mente” – *Morticia*, 34 años. En sus últimas reflexiones de la primera entrevista.

Con todo esto, se comienzan a visibilizar las pautas que funcionan como fundamento de la cultura *metalera*. Retomando la noción de los centros elevados alrededor de los cuales se reúne una *comunidad*, aparecen inicialmente los conceptos de *poder* y *fuerza*, los más claros principios de importancia de estos sujetos. Cómo éstos aparecen en la música *metalera* local, cómo aparecen en el comportamiento de los sujetos, y qué significado toman a partir del diálogo entre ambos, se explorará a continuación.

1.2 La música *metalera* como objeto de estudio.

Durante la redacción del marco teórico se habló de la descripción que hace Weinstein sobre la composición sonora del estilo *metalero*; para replantearlo, se emplea la descripción que hace uno de los informantes, *Big*, sobre lo que le gusta de este tipo de música. Menciona la “energía”, diciendo que “la energía con la que tocan, de alguna manera puedo decir el

estruendo, este. . . todo lo que es, no sé si se llame el requinteo, no sé cómo se llame realmente pero este rollo de la guitarra de «ta-na-na, ta-na-na na-na-na» (*simulando uno de los requintos de este estilo*), y este rollo del sonido del bajo, la batería, todo eso me gusta ¿No? Y. . . no en todos pero sí en algunos grupos me gusta la voz, la voz esta, la potencia de la voz del bato, esa voz ronca. . .”, de esta forma repite casi textualmente la descripción del tejido sonoro hecho por la investigadora, sin haber leído su libro; por lo aparece como *confiable* la idea de que los *metaleros* comparten una visión de la composición que debe tener la música. *Big* amplía su descripción recalcando “el sonido de las guitarras, la batería; pero para mí realmente lo que distingue o lo que yo alcanzo a distinguir de una rola *metalera* de una que no lo es, es básicamente el *estruendo*; si me hace hacer “*headbanging*”, para mí es *metal*.”

Se han abordado, tanto en el recuento histórico como en el ejercicio exploratorio, las características generales del *metal*; en este apartado se intenta reconstruir las características del tejido sonoro de la música *metalera* de esta región, el *metal local*. Se hablará de los dos niveles de la pieza, el discurso inscrito en las letras y el “tejido sonoro”. La importancia de lo *inscrito* en la pieza es su nivel de representación de la realidad de los sujetos, y ver los contenidos de las canciones creadas por los grupos locales sirve como un documento de memoria y de historia, en la medida antes expuesta; por otro lado, la composición musical también es una forma de “documentar” que se debe considerar, pues se estudiará a la luz de los géneros musicales, a la luz de la relación entre la composición y el subgénero específico del que se habla, y la importancia es que a determinados subgéneros corresponden valores aun dentro del mismo campo: el *death metal* se puede relacionar más directamente a lo “agresivo” que el *heavy*, por ejemplo, y el *goth metal* es más “emotivo” que el *thrash*, cuya composición se aproxima más al *punk*. La importancia de estas distinciones la retomo en parte desde la interacción entre los metaleros como un “campo” con subdivisiones y con puntos en común, pero a la vez por la interacción de este grupo con los otros, y para observar el discurso que se construye en la pieza, para después pensar en la relación con el marco de su actuación y, posiblemente, más allá del espacio de la actuación. En términos de este primer paso, se han seleccionado algunos ejemplos de los grupos con quienes interactué más, y algunas de sus canciones; junto a la descripción del sonido se presenta un breve ejemplo de

la letra de cada canción. Mediante el estudio del tejido sonoro de la pieza, y del contenido lírico (que representa la *inscripción* del discurso de sus sujetos), nos aproximamos a una primera respuesta a la pregunta: ¿Cuál es el contenido que *identifica* a la cultura material/inmaterial *metalera* en Tijuana?

Puercos – Tijuana. El sonido de *Puercos* es de los más fuertes que se encontraron durante el tiempo en campo en este proyecto, que en sus propias palabras recibe influencias de “Sepultura, Slayer, Pantera, Brujería, Megadeth, A.N.I.M.A.L.”, entre otros. Su música se ha descrito como *death metal*, aunque la influencia que tiene en ellos del *thrash* esté bien establecida. Canciones como *Mueres*, *El placer del vicio*, *La fe del hombre* y *Put a crika* reflejan la actitud del grupo frente a los convencionalismos sociales, que se puede rastrear hasta el mismo nombre del grupo y la explicación dada por usarlo (*Puercos* como un comentario sobre la corrupción de la institución de seguridad, es decir, la policía). Para hablar del discurso de *Puercos*, se pueden analizar algunas de las canciones escuchadas en los conciertos; una canción nueva lleva de nombre “*el violín*”, es un ejemplo de cómo el grupo manifiesta su inconformidad con su contexto social; la describen de la siguiente forma: “La canción del *Violín* está basada en hechos reales, habla de un caso de un profesor que salió violador y abusador de menores aquí en la ciudad de Tijuana y pues como una prueba más de que nuestras leyes no sirven para nada, en estos momentos el wey anda libre y entre nosotros y hasta sigue dando clases en otra escuela”.

Otra canción importante dentro de la producción de *Puercos* es *Sobredosis de furia*. Esta canción tiene una mayor influencia del *thrash*, particularmente el sonido de *Sepultura*, y durante los conciertos en vivo es de las que causa mayor movimiento entre el público; toca precisamente sobre el tema de la agresividad y ofrece una primera oportunidad de ver cómo ésta se incorpora a la cultura *metalera*. El contenido en cuanto a la letra de la canción dice: “*Siento mi cuerpo / gritando por dentro / sacar lo que siento / furia y aliento / Pasa el tiempo / muero por dentro / todo es oscuro / y ya no veo nada... Siente ya / mi furia por ti / siente ya / hasta el alma / escuchalo, piensalo y gritalo ya / escuchalo, piensalo y gritalo ya / Sobredosis / Sobredosis / Sobredosis / de Furia*”

Si bien la canción es abstracta, en tanto no hay un sujeto específico a quien se dirige, su temática es abierta a la interpretación de cualquier sujeto que en determinado momento tiene necesidad de expresar una frustración o negatividad, por lo que es tan bien recibida en el concierto, como espacio de desahogo y disfrute. En cambio, la canción *Venas Sangre Dolor* nos ofrece una visión sobre relaciones familiares, concretamente una experiencia familiar de uno de los integrantes del grupo; pero a pesar de lidiar con una temática muy emotiva, lo hace con la misma composición musical que caracteriza el sonido del grupo, enfocando en las emociones fuertes y de un sentido negativo (empleando conceptos como “rechazo” y “falsedad”), hace eco de los comentarios hechos por *Big* sobre la emoción y los sentimientos en el *metal*, que puede aparecer pero nunca de forma suave. En términos del “tejido sonoro”, el ritmo de la canción es más lento y los acordes que se usan son más graves que en *Sobredosis*, haciendo que los vocales se escuchen más fuertes, y en combinación con la letra, más agresivos, por ejemplo: “*Sacare lo que siento por ti. . . / Pura falsa esperanza. . . / Venas sangre y dolor / Te miro y me volteas la mirada ¿Por qué? / Llevando la misma sangre que tú, me rechazas*”. Una canción directamente ligada al contexto social de los integrantes de *Puercos*, concretamente a Tijuana, es *Puta Crika*, sobre la realidad de la zona norte de la ciudad, cuya letra se supone sea tan agresiva a los convencionalismos sociales como su música lo es a la composición musical comercial: “*Ni de noche / ni de día / dormía / la puta / por la pinche droga / no comía / flaka grifa / en la Coahuila / Puta Crika / Puta Crika.*” El tejido sonoro es representativo del *Death*, las guitarras están fuertemente distorsionadas, y la voz del vocalista es gruesa y rasposa, desde el vocalista original, el *Bachis*, hasta el más nuevo integrante, Antonio, quien da continuidad al estilo. La letra es también una extensión de este estilo, pues emplea coloquialismos agresivos para expresar la condición de algunas de las mujeres de las que habla, y en conjunto muestran la realidad social, la prostitución y la drogadicción en la ciudad, sin realizar un claro juicio moral, sino solamente hablar del contexto que existe a su alrededor.

Otras canciones del repertorio de *Puercos* que hablan de Tijuana y la vida en frontera son *Secuestro* y *Levanten su grito latino*. En conversaciones con Raúl sobre *Levanten su grito latino*, confirmó que si bien, está muy de moda este sentimiento por las acciones que tomó el gobierno de Arizona en Estados Unidos, esta canción fue escrita en el 2009, en el contexto de

la marcha de latinos en Estados Unidos el 1ero de mayo; y que el racismo que se enfrenta hoy no es nuevo. Las letras de la canción, escrita por él, dicen literalmente “...*estando todos juntos, nada nos detendrá / no importan fronteras, ni muros de fierro / no estamos vencidos / Levanten su grito latino*”; y fue escrita como una contestación al racismo e intolerancia prevaleciente en la frontera con Estados Unidos.

Coatl – Los Ángeles. *Coatl* tiene un estilo musical de más variedad que los otros grupos, el violín definitivamente agrega otra dimensión melódica, sin embargo, no es lo único que sobresale, el grupo cuenta con dos vocalistas que alternan y cantan en diferentes momentos: la voz de Alma tiende a ser más limpia, mientras Israel usa un estilo grave, la combinación de melódico y distorsionado que proporcionan las voces y los instrumentos (las guitarras son pesadas, distorsión grave y una sección de bajo muy poderosa) le brindan a la música de *Coatl* una complejidad que va más allá de la composición, está en el sonido mismo. El grupo ha sufrido algunos cambios en su trayecto; al principio era un grupo más tradicional (dos guitarras, un bajo y la batería) pero una constante en el grupo ha sido la evolución de su sonido. Hoy en día, la alineación principal cuenta con Hada Negra en el violín y las percusiones secundarias, y junto al juego de voces de Alma Rockstar e Israel Ehecatl (Alma un tono agudo sostenido, Israel un grito distorsionado), le da un mayor componente *Goth Metal* a su sonido, sin que por ello se trate de un grupo de *Metal Gótico*, sino de un grupo que fusiona varios estilos: las guitarras de Alma e Israel muestran requintos tradicionales metaleros, el violín de Hada aporta un elemento sinfónico y Miguel muestra sus raíces en el blues. Este trío se encuentra al centro del grupo, y son apoyados por integrantes del grupo en vivo, como Miguel, Ángel, Monx y Chacha (que los acompañan en diferentes presentaciones). Marcan entre sus influencias desde los clásicos como *Sabbath* hasta contemporáneos como *Rammstein* y *Lacuna Coil*; a diferencia de *Puercos*, que con su nombre hace referencia a su contexto actual, *Coatl* es una referencia a la cultura ancestral del grupo, que en palabras de Israel se explica de la siguiente forma: “*Coatl* es una palabra en Náhuatl que significa serpiente. La serpiente para nuestros abuelos es un animal enigmático, que siempre estuvo en contacto con nuestra madre tierra, y en cierta forma representa una nueva energía, una nueva generación, y es por eso que nos pusimos ese nombre”.

La temática que abordan es también variada, como se puede ver con canciones como *El llamado del Jaguar*; de forma similar al mensaje en *Levanten su grito*, en tanto se divisa un discurso sobre lo mexicano, Hada aporta el segundo tambor (haciendo a un lado el violín por una canción) que junto a la concha que hace sonar Israel le da una dimensión simbólica a la canción. El “sexto sol” que menciona es una referencia al renacimiento de Quetzalcóatl, y una metáfora de la reterritorialización de la identidad del grupo. Las letras de la canción muestran la forma de apropiación que se hace del estilo, y la forma de incorporarlo en la discusión de las características profundas de la identidad de las colectividades.

En *Lilith*, Alma canta en un tono menos agudo, más emotivo, sin metáforas y sin disfraces, es una canción que aborda abiertamente el lado sentimental humano. Por una parte, es el tipo de temática asociado al *Metal Gótico* o *Doom*, aunque el factor de la feminidad no puede descartarse del todo. La música es más melódica que agresiva, aunque todavía grave y con un ritmo no veloz, sin ser letárgico. Israel apoya con coros en ciertas palabras que mantienen la agresividad en el discurso, pese a la emoción del contenido, que se ejemplifica con frases como “*Se te hizo fácil / conspirar contra de mí / degradarme / quebrar mi imagen en mil*”. Durante una conversación con Alma, me comentó que “la escribí por una amiga que me falló muy feo, pero también me inspiro en las personas que alguna vez nos han traicionado, del abuso de confianza...”, y cuando se le preguntó sobre el título, dijo que “...el personaje de Lilith...que según algunas versiones de la biblia, fue la primera esposa de Adan, según dice la historia Lilith era una mujer fuerte, independiente; todo lo contrario de Eva, que según salió de la costilla, la mujer sumisa total. A Lilith la catalogan como un demonio, traicionera...”; explicó que recordó mucho estas descripciones de la mujer cuando vivió esa experiencia con una persona que era de su confianza.

Por último, en *Palestina* escuchamos música más tradicionalmente *metalera*, la voz al frente es Israel con el canto gritado, grave y desgarrador del *Death*, un contraste fuerte al timbre de voz de Alma, y el mismo contraste lo hace sonar más pesado. El contenido de la canción fue tomado de un poema que escribió Alma, al cual Israel le agregó música, y contiene un comentario sobre la relación extraña entre la religión y la guerra, y sobre políticas internacionales, que Alma llamó “...la democracia asesina de nuestros tiempos modernos”.

El texto en sí se expresa directamente, diciendo “*La justicia reside en los ojos del portador / hombres entre dioses nucleares / aprenden a ser bestias / tormentas de ácido no impedirán / la diplomacia asesina...todo en el nombre de DIOS*”. Israel comentó lo mismo, explicando que “el punto de la canción es el de la manipulación de las palabras y creencias religiosas, ya que en toda la historia de la humanidad se ha usado el nombre de Dios o de un ser de luz suprema como escudo para invadir, esclavizar y/o conquistar otras naciones”.

De estos ejemplos resalta una visión de *Coatl* como un grupo cuyos contenidos reflejan el contexto social en el que se encuentra el grupo. Ese contexto es muy diferente al de los grupos de Tijuana, sin embargo, podemos ver algunos elementos comunes en cuanto al contenido como lo mencionó Israel, y aquí retomo una parte de la entrevista: “Como te imaginarás, Estados Unidos es un confetti de culturas y razas por consecuente conflictos por patriotismo, supremacía, orgullo & *prejudice*, son inevitables, y un problema grande es el racismo, el más notorio el del blanco hacia otras culturas, lo cual desde mi punto de vista se me hace estúpido ya que el Europeo es el que menos derecho tiene de reclamar estas tierras como suyas...”, en esto se aproxima al discurso de *Puercos* sobre la percepción de racismo en frontera. A pesar de pertenecer a distintos contextos socioculturales y a diferentes subgéneros *metaleros*, comenzamos a ver cómo en el fondo existen algunos elementos en común; aunque el estar *anclados* a distintos contextos sociales explica que su percepción de estas dimensiones tenga variantes marcadas. Por ejemplo, donde *Coatl* desconfía de las políticas internacionales de sus autoridades, *Puercos* desconfía de las políticas hacia el interior de su gobierno.

Almas Torcidas – Tecate. En términos generales, el estilo prevaleciente en la música de este grupo es el *thrash*; que busca la velocidad en sus canciones en una combinación de música *metalera* y *punk*. Esto significa que tocan a un ritmo ágil, dirigidos por un bajo y una batería constante y grave, que tocan en unísono, las guitarras tienen dos sonidos complementarios, los acordes tomados del *punk*, que son círculos de tres o cuatro tonos, seguidos por cambios y requinteos complejos propios del estilo metalero clásico. La voz es una versión más agresiva (menos melódica) del sonido del *rock pesado*, pero más limpia y audible que en el *death*. En este estilo (el *thrash*) son las guitarras quienes tipifican la canción mucho más que

la voz. ¿Qué significa esto para el tejido sonoro? Es una combinación del sonido directo y sencillo del *punk*, con el complemento de la composición musical agresiva y compleja del *metal*. La temática de *Almas* ha perdurado, pues el material es principalmente canciones escritas en los primeros años de vida del grupo, sin embargo como veremos con los ejemplos, siguen teniendo un nivel relacionable al contexto.

Comenzando con *Impunidad federal*, es una canción de protesta contra una figura de autoridad tradicionalmente represiva, es a la vez un reclamo a la hipocresía percibida de esta figura que reprime en otros lo que para sí misma disfruta. El sonido es melódico y las guitarras veloces, empleando un ritmo tradicional con cambios solamente en los coros. En *El más allá*, el contenido evoca el sentimiento de aislamiento, y la duda de la existencia de algo más en el marco de la soledad. De nuevo el sentimentalismo es abordado sin un estilo suave y melódico, sino que la música tiene una composición compleja, con varios cambios entremezclados, lo que le da una textura al tejido sonoro que no tienen otros estilos musicales, repetitivos.

Sin embargo no todas las canciones tienen un mensaje o una dimensión abstracta como estas dos anteriores; una de las canciones emblemáticas de *Almas* es *Ando pedo*. Es una canción sencilla y directa, sobre el momento de beber; la imagen de celebración y festejo asociada a esta práctica se traduce a la hora de tocar en una canción que se presta para el *slam*, y la vocalización es más grito que canto, siguiendo la tradición del *metal punk*. La conexión con el público es evidente durante esta canción, pues refleja la idea del concierto como celebración, y a la vez se apropia de uno de los estereotipos que tiene el *otro*, el alcoholismo, y lo convierte en un *tipo* a celebrar.

Alvath – Mexicali. *Alvath* es un grupo cuyas características entre el *heavy* tradicional (como la voz de Leo, el vocalista, que tiene un rango impresionante y fuerza para sostener las notas) y el *Speed Metal* (una composición musical cuyo sonido se aproxima más a la segunda ola de *Heavy*, o bien, al inicio del *Speed*) los sitúa en el campo del *Power Metal*. Hablando con Popeth, se percibe que los contenidos de las canciones de *Alvath* tienen sus raíces más en la experiencia personal y la vivencia del sujeto que en aspectos metafísicos como la religión.

Esta idea la confirmó Leo, que dice que las canciones “están basadas en vivencia reales, experiencias que les suceden a miembros de la banda, miembros de nuestras familias, amigos, conocidos...al momento en que nos cuentan sus logros y fracasos, caídas y levantadas, ocurrencia, desgracias, triunfos, derrotas, sueños, pesadillas...tomamos todo esto para retroalimentarlo hacia el *heavy metal*, así de esta forma ellos también se sientan involucrados dentro de lo que es *Alvath*, que al momento de escuchar las rolas ellos y demás personas se pongan el saco y hagan la rola suya, que sientan que se las escribimos y cantamos para ellos”. Lo podemos ver en canciones como *Amanecer*, *El último latido* y *Triste Poeta*. Hablando con Leo sobre estas canciones específicamente, *Triste Poeta* tiene un contenido sobre fuerza, este tema recurrente en el metal, pero con un estilo distinto a la tradicional muestra de “poder” frente al otro; en palabras del vocalista: “es una metáfora de una persona que se siente, valga la redundancia, triste, sin vida, sin motivos para subsistir ni razones para amar, lo único que nos queda hacer por dicha persona es alentarle con palabras que siga adelante, y tratar de convencerlo de seguir en la lucha. Ya que para eso venimos al mundo, a luchar para subsistir”. Las letras en sí se alejan de las imágenes agresivas de los grupos *Death metaleros*, y optan por una manifestación positiva de poder, en versos como: *Tú vas a resistir / Tú debes permitir / Que se extinga el sentimiento para hablar. . . Cual ave volaras / El viento sentirás / Encontraras un sitio en la libertad. . .*

Este uso de imágenes emotivas aparece de nuevo en *El Ultimo Latido*, que en palabras de Leo: “con el simple hecho de conocer el nombre de la canción sabemos a qué se refiere, con este tema tratamos de imaginarnos qué es lo que estará pensando cualquier ser humano momentos antes de perder la vida, y expresar con la intensidad de la música toda aquella energía y adrenalina que tal vez hace disparar la agonía”. El vocalista menciona que el tema está inspirado en la memoria de un amigo, así como de “...mi abuela que fue como mi segunda madre”.

Omisión – Este grupo es un conjunto de *Death Metal* de Tijuana, que tiene un sonido muy pesado; las guitarras se tocan con mucha distorsión electrónica y la fuerte sección rítmica complementa la voz grave de Heri, el vocalista. Hablando con él sobre los contenidos de sus canciones, dijo que “el tema principal que manejo es sobre la religión, hasta ahorita se me ha

hecho más fácil escribir sobre este tema por razones personales y por las situaciones que se han estado dando en los últimos años, ya sabes...sacerdotes pedófilos, tranzas y que abusan de su posición para beneficio propio... aunque no todo el tiempo voy a escribir de lo mismo, otro tema que se me hace interesante es la guerra”. Buenos ejemplos de esta convicción son canciones como *Fallen Angels* y *Beyond the Burning Gates*. En ambas, el contenido presenta una temática fantásica, que el vocalista Heri describe así: “como puedes ver las letras de estas 2 canciones son el resultado de mi retorcida imaginación, jejeje...”, sin embargo, sus contenidos nos regresan a la desconfianza ante las autoridades religiosas manifestada a través de este contenido metafórico. *Fallen Angels* según la descripción del mismo vocalista es sobre “la batalla final entre el bien y el mal, y narra cómo son derrotados los ángeles”; mientras que *Beyond the Burning Gates* es “lo que quedó más allá de los portones después de la invasión y destrucción del paraíso por las fuerzas del mal”. Si el vocalista ha pensado o no en el simbolismo de sus letras es debatible, sin embargo queda claro que cuando habla de “*The armies of evil they march on / The pearly gates of mighty heaven / They’re burning down to the ground / Paradise no more, the perfection is lost*”, varias conclusiones se podrían hacer siguiendo su propia descripción de los contenidos.

State of Denial –Tijuana. Este conjunto representa el grupo original de Ramón y Antonio, de *Puercos*. El estilo es también *Death metal* con influencia del *Thrash* y en algunas canciones (como *Hate driven Chaos*) incluso un poco de *Doom*; otras canciones como *If it don’t kill me today* y *State of Denial* son más clásicamente *Death-metaleras*. En pláticas con los integrantes comentan que a pesar de estar comprometidos a *Puercos* también quisieran mantener vivo su propio proyecto. Es una tarea enorme trabajar en dos grupos a la vez, a pesar de ser similares en cuanto a estilos. Este grupo compone en inglés, y habla de temas similares a los de los anteriores; en *Hate Driven Chaos*, hablan de la búsqueda de libertad frente a la represión, y lo hacen en un lenguaje ambiguo que puede referirse a la política, a la religión, o a cualquier otra atadura a normas impuestas: “*Waking up / to realize / everything shatters before your eyes / Glorified leaders unmasked / relentless fate of the gods / this is the art of rebellion / catastrophic redemption / Hate Driven Chaos!!!*”

Infinitum Obscure –Tecate/Tijuana. Este grupo, fundado por el vocalista Roberto Lizarraga hace aproximadamente 10 años, es otro de los *metaleros* de la región que compone principalmente en inglés, y de los que más éxito ha logrado en términos de giras y presentaciones fuera de la región. Durante el tiempo que se pasó con el baterista, Ezequiel, las platicas fueron sobre las giras que tendría el grupo, incluyendo la gira con los *metaleros* Japoneses de *Defiled* por California y Tijuana, y una gira por Texas en el 2010. Es posible que el idioma (las canciones se componen principalmente en inglés) contribuya a su éxito, pero no se puede restar importancia al trayecto de sus integrantes y la calidad de su música. El género *metalero* que predomina en su composición es el *death metal*, y su contenido es negativo y sombrío, como vemos en piezas como *Messenger of Chaos*, *Shunned by thy dark light* o *The ninth gate*, que según el mismo grupo, todas hablan sobre el rechazo a la luz y la oscuridad, venganza y muerte.

Acero de Guerra – Este conjunto originalmente de Tijuana y Tecate tiene un estilo con mucha influencia del *heavy* clásico. El grupo nace en la ciudad de Tecate, y con el paso del tiempo y la transición de integrantes, se va transformando en un grupo mixto de sujetos de Tijuana también. La aproximación al sonido de este grupo fue facilitado por el guitarrista, Arturo Ocampo, con quien se tuvo oportunidad de hablar en un par de tocadás; Arturo es un guitarrista con experiencia que ha tocado con grupos como *Rivendell* y *La Piedra*. El estilo del grupo es más *limpio* (las guitarras tienen una distorsión menos marcada, y el vocalista canta en un registro agudo y claro), que se escucha en canciones como *A través del portón antiguo* y *Por siempre guerreros*, donde los requintos de las guitarras tienen notas sostenidas, que contrastan fuertemente con la guitarra segunda que sigue el paso de la sección rítmica, y le da una textura mucho más melódica al conjunto. Este tejido sonoro lo hace el grupo con canciones originales más cercano al *Heavy Metal*.

Luna Negra – Tijuana. Este grupo tiende al *Rock Pesado* y *Heavy Metal*, que toca cada fin de semana en un lugar llamado *Cocko Rock*; es el grupo “de casa”. Yani, la vocalista, tiene una voz muy fuerte, con un gran rango tonal, lo cual es evidente a la hora de hacer *covers* difíciles de grupos como *Iron Maiden*. Por otra parte, el acompañamiento musical es muy sólido, su guitarrista (Meño) es muy bueno también, sus dedos nunca resbalan, toca muy

limpio, muy rápido y con mucha precisión. Tomando en cuenta éstos y varios otros grupos que se observaron en la *escena metalera* y en su *red* comunitaria (Desde Mexicali podemos hablar de *Konstrictor*, *Solsticio* y *Maldad XIII*; de Tecate, *Restos Mortales* y *PFA*; en Tijuana están *Visceral Carnage*, *Rebirth by fire* o *La Piedra*; sin mencionar a grupos como *Heavenly Trip to Hell* de Estados Unidos o *Tierra Extraña* de Rosarito; y muchos más), se pueden comenzar a establecer algunos parámetros sobre el objeto musical complejo de la región. En primer lugar, existe una división pronunciada en cuanto a los subgéneros *metaleros* prevalecientes en esta comunidad: en un lado se encuentra el *metal* más cercano al *rock pesado* y a las raíces del *heavy*; y del otro los géneros más agresivos tanto en su composición como en su contenido, los *Death metaleros* y los *Thrashers*. Sí, hay algunos grupos que son difíciles de encasillar en una sola categoría, como *Coatl* o *Alvath*; sin embargo la *escena* en sí, este *espacio* pensado como un *escenario* de presentación y auto-representación, sí se puede polarizar en dos extremos.

El resultado es tocadas en donde predomina uno de los dos estilos, y aún cuando la tocada tenga grupos de ambos extremos, la reacción del público (el compromiso y la retroalimentación que revela en su participación, en su propio *musicar*) muestra la inclinación del evento a uno de los dos lados de la balanza. La importancia de estar en uno de los dos extremos se siente en cuanto a las oportunidades de presentación, pues mientras más cercano está el género *metalero* al *rock*, más espacios encontrará el grupo y mayor legitimidad se le otorgará desde las instituciones musicales y culturales, ya que el *rock* lleva más tiempo abriendo el camino a esta cultura musical. Por otra parte, se observan algunas conexiones entre las canciones y el contexto social de los sujetos. Tanto *Puercos* como *Coatl* muestran la temática fronteriza de la discriminación racial, mientras *Infinitum Obscure* y *Omision* hablan de la desconfianza a las instituciones religiosas. Si se retoma la *pieza* en su calidad de documento, vemos cuestionamientos a las políticas y las instancias gubernamentales, y muchas canciones que vuelven la mirada hacia el interior, y expresan descontentos personales; las coincidencias temáticas entre grupos relativamente jóvenes y aquellos con más tiempo en la *escena* revelan cómo algunas cuestiones (la inseguridad social, el sentimiento de alienación) no desaparecen del discurso *metalero*.

1.3 *Performance* sobre el escenario y en el público.

Al pensar en el *performance* como parte de la cultura musical, se estableció que las prácticas compartidas por estos sujetos constituyen una forma de relación muy importante para los intereses de este texto, porque es un proceso fundamental en la construcción del significado contenido en la música. Como apoyo de esta postura, se mencionó el concepto de *musicar* de Small, en donde se propone que la música va más allá de tocar y cantar, que es también escuchar, componer, practicar, ensayar o cualquiera otra actividad relacionada con esta actuación. A continuación se comienza a responder una de las preguntas iniciales del proyecto: ¿Qué comportamientos *identifican* a los sujetos *metaleros* en Tijuana?

Se ha mencionado en varias ocasiones una de las actividades más representativas del aficionado del *metal* en el concierto, el *slam*. Los aficionados que están presentes en un concierto o una tocada se *identifican* con la actuación y participan de ella cuando comienzan a bailar el *slam*, y conforme se entregan al grupo, a sus canciones, se vuelve más agresivo el movimiento. El movimiento del que se habla consiste básicamente en dar vueltas en la *pista*, moviendo los brazos y las piernas al son de la música, y si bien no hay “reglas” determinadas sobre la forma particular que deba tener el movimiento, salvo una: agresividad. Los sujetos se empujan con los brazos y con los hombros, cuerpos chocando y estrellándose unos contra otros, mientras alrededor de la pista se arma una barrera humana, otros aficionados que si no entran, participan empujando a quienes comienzan a salir del círculo, regresándolos al centro (ver anexo vi). En este comportamiento comenzamos a ver otro tipo de “violencia”, distinto al contenido discursivo y musical de la composición del objeto *en sí*, que he planteado como análoga a la que encontramos en los deportes donde hay contacto físico. En una conversación con la informante *Mary*, comentó que ella nunca ha recibido golpes ni lesiones fuertes en concierto, más allá de los codazos. Caracterizó los golpes que recibe como “nada” y como “lo normal”, reconociendo un gusto y una forma de expresión particular de los *metaleros*. Este *slam* no es el único comportamiento que se puede observar, se deben observar también los comportamientos antes mencionados de *headbanging*, *Devil’s horns* y *Stage diving*. Estas prácticas giran también alrededor de la *agresividad* y la *fuerza*, y si bien no es exclusiva de ellos, nunca falta en un concierto: el término *headbanging* se refiere al movimiento de cabeza

que sigue el ritmo de la canción, y se hace para agitar el cabello largo típico de la mayoría de los sujetos; ya sea individualmente, o abrazados dos o tres sujetos por los hombros para formar una fila, convierte a los espectadores en parte del performance, es lo que Small denomina *tomar parte* en el *musicar*.

El gesto de los “Cuernos de Diablo”, o *Devil’s Horns*, se ha difundido más allá del escenario del *metal*; primero fue adoptado en todos los géneros de *rock*, y gracias a su reconocimiento como gesto “rockero” (pese a que es originalmente emblemático del *metal*) ha trascendido el espacio del concierto. Consiste en mostrar los dedos índice y meñique al observador (ver anexo v) y como lo explicó Salin en una conversación: “Ronnie James Dio fue quien trajo al *metal* esta señal representativa del *metalero*, y curiosamente esa señal la hacia su abuela que era Italiana, para alejarles las malas vibras y el peligro, como cuando sales de tu casa y tu mamá te da la bendición. Y todos dicen que es el *Diablo* y sus cuernos, jajaja.” Hoy en día, el gesto se muestra para denotar solidaridad con el grupo, y para *identificarse* entre sí los sujetos que comparten cierta visión, y para diferenciarse del “otro”.

Finalmente, hablar de lanzarse del escenario (el *Stage Diving*) es una tradición de los grandes conciertos, desde varios géneros musicales, y es frecuente en los grandes conciertos *metaleros*. Las tocaditas *metaleras* de Tijuana se realizan en espacios medianos a pequeños: bares, salones e incluso espacios privados como patios de casas, donde el número de asistentes no se presta a este tipo de acciones. En la teoría y en los medios se observa cómo este acto de subir al *escenario* con los músicos para luego aventarse sobre el público sucede en el *metal*, pero las condiciones de este espacio en la ciudad no lo mostraron. En conjunto, este tipo de acciones forma el *performance* de un público en concierto, y crea esas pautas de comportamiento comunitario que permiten la entrada a los *con-seres* y la distinción del “otro”.

Sobre el *escenario* también se reflejan estas acciones, donde el espectáculo de los mismos músicos, su “*performance*”, incorpora los gestos y movimientos del público. Algunos ejecutan movimientos agresivos mientras tocan, el *headbanging* con las guitarras subiendo y bajando al mismo tiempo junto con el bajo, o el vocalista que va y se abraza de sus

compañeros de grupo y muestra los *Cuernos de Diablo* mientras sostiene una nota (anexo x). Omar (el vocalista de *Almas Torcidas*) habló de esta *agresividad* en la tocada, y que le gusta estar a nivel *callejero*, ya que el *thrash metal*, y su *performance*, le permite entrar al *slam* y seguir cantando; cuando se expresa, dice que le gusta *atacar*: “pero no atacar para matar, sino digo, bajar del *escenario*, bailar un *slam*, y regresar a seguir tocando”.

Big hablaba de que en estos actos se expresa la *euforia* de los sujetos, y desde la entrevista sobre la composición del objeto musical, de la pieza, utilizaba expresiones similares a las de Omar; decía “Buscar y destruir...aquello que te obstaculiza”, dando un giro a los términos, apropiándose de ellos y resignificándolos. Así, el contenido de la música se comienza a reflejar en la actitud de los sujetos, y esta relación se complementa con la observación de un tercer elemento: los accesorios.

1.4 Accesorios – elementos complementarios de la construcción musical.

Separar en dos el marco de la actuación se refiere a dar un lugar tanto a las acciones que conforman el *performance* como a los elementos complementarios de la presentación, los *accesorios*. Un innegable rasgo de la cultura *metalera* es el estilo oscuro, el color negro, como fondo de cualquier marca estilística. Desde el negro básico de las camisetas de los grupos que portan la mayoría de los aficionados, hasta los uniformes elaborados de algunos grupos, el color es un reflejo del discurso que contienen las canciones. El cabello largo y los tatuajes aparecen en muchos sujetos, con varias excepciones que para algunos (como *Big*, *Zack* y algunos músicos) responde a cuestiones laborales. El estilo personal de los asistentes a los conciertos y las tocaditas es un reflejo del estilo del grupo a quien siguen, por lo que se abordará aquí el estilo de los grupos a quienes tuve más oportunidad de observar.

Por ejemplo, el estilo visual de *Puercos* es *Thrasher*, pues es un *metalero* a nivel de la calle, consistiendo de la camiseta *metalera* y el pantalón de mezclilla (anexo vii), mientras en cuestión de accesorios se puede apuntar a los logotipos (anexo xi) y ver como se complementa el discurso contenido en la pieza musical; este mismo estilo lo comparten grupos como *Almas Torcidas*, que es también de la escuela del *Thrash*: pantalones de

mezclilla, zapatos deportivos (tenis) y una camiseta de un grupo seleccionado para la presentación, sin mayor accesorio, o al menos sin ser una obligación traerlo puesto (anexo ix). Otros grupos tienen muchas veces una presentación más uniforme, como *Acero de Guerra* o *Infinitem Obscure*, que se presentan con un estilo visual más unificado entre ellos (todos parecen portar los mismos colores – aunque esto no necesariamente sucede en cada presentación, es algo que sucede con frecuencia en las que he visto). Por su parte, *Alvath* es tradicional y sin exceso de accesorios corporales (anexo x), sin embargo el grupo cuida mucho su presentación en el escenario, donde siempre incorporan una manta con el nombre del grupo, que en hebreo es un sinónimo de “rocoso”, áspero, y representa la imagen que proyecta el grupo. Por otra parte, el estilo visual de *Coatl* es oscuro, vestimenta negra con bandas rojas en los brazos o cadenas, botas o zapatos negros y chamarras negras, Alma generalmente con un vestido, y tanto Alma como Hada con maquillaje oscuro (anexo viii), de esta forma, presentan un look más tendiente al *Goth*.

El motivo para considerar estas cuestiones como relevantes, es porque son una extensión de los discursos antes descritos, de lo contenido en la música; si canciones como *Ando pedo* y *Sobredosis de furia* son transgresiones a los valores morales convencionales (glorifican valores típicamente negativos, como el exceso alcohólico y la entrega a los sentimientos agresivos), el cabello largo y las imágenes oscuras de los logotipos son también oposiciones a convencionalismos sociales del “deber ser”, y se reflejan en los discursos de los sujetos. Otros ejemplos que puedo mostrar de los accesorios como extensión del discurso musical son las muñequeras de cuero con “*spikes*” o los collares metálicos adornados con dijes, colgantes o medallas de pentagramas, calaveras, cruces invertidas y otros diseños que inmediatamente remiten al discurso inconventional.

El discurso corporal, por darle un nombre, no es el único accesorio, solamente es el más fácil de observar; otro accesorio que debemos tomar en cuenta es el gráfico, los logotipos e imágenes que van ligados al contenido de la música: el nombre y logotipo del grupo *Puercos* (anexo xi), por ejemplo, y su significado, es sin duda un legado de la cultura *rockera* presente en todos sus subgéneros:

El nombre de PUERCOS surge al ver que todas la bandas nuevas buscaban tener un nombre muy sofisticado o en ingles, en cambio PUERCOS es un nombre fuerte, directo, chistoso si así lo quieres ver pero a la raza no se le olvida. Además de que el nombre es una forma de protesta en contra de nuestros amables, honrados y queridos servidores públicos... LOS POLICIAS!!!!

De esta forma, los nombres de los grupos tienen importancia pues son el primer paso en la construcción de su ser, de ese yo colectivo del grupo que se va más allá del grupo cuando los sujetos lo incorporan a su propia personalidad. Esto sucede con los grupos grandes, como *Sepultura* o *Megadeth*, por ejemplo, que se vuelven referentes importantes para los sujetos; de la misma forma los grupos locales van adquiriendo un seguimiento, y nombres como *Acero de guerra*, *Infinitem obscure*, *Puercos*, *Almas Torcidas* y demás, adquieren un poder simbólico frente a los sujetos que comienzan a seguirlos. Estos rasgos no solamente sirven para crear unidad, sirven como marcas distintivas que separan a los integrantes de los “otros”. Durante una tocada del grupo *Omisión*, se pudo ver la función distintiva de los accesorios cuando:

“han entrado al lugar dos sujetos que al parecer no pertenecen al ambiente, dos «otros»... vestían de blanco (uno camiseta y otro camisa, al parecer vaquera), cabezas rapadas y bigote sin barba. Los demás vestían de negro (la mayoría de los hombres con camisetas que mostraban el logotipo de alguna banda), la mayoría de cabello largo y barba completa o sin bigote. . . Unos días después tuve oportunidad de hablar con ella (la persona que me invitó) por msn y me dijo que parecía que «los cholos se equivocaron de barra.»³⁸

Usar estas marcas visibles, este primer nivel de *identificación*, como guía por la ciudad también facilitó la exploración y búsqueda de lugares antes desconocidos. Simplemente al caminar por la zona general donde se suponía que se presentarían el (los) grupo(s), se puede encontrar el camino a la tocada siguiendo a los sujetos.

Por ejemplo durante la primera salida a los conciertos, en el centro de la ciudad, por la calle Revolución de Tijuana, podía ver individuos que tenían la apariencia, el “look”, de *metaleros*. Individuos de cabello largo, muchos tatuajes, y muchas camisetas negras y chamarras. Sin embargo, algunos informantes insistieron en recordar que estas marcas distintivas no son más que eso, *accesorios* de la cultura. Como *Mary*, por ejemplo, que hizo

38 Texto tomado de las notas de campo escritas durante y después del concierto.

énfasis en que su imagen exterior no refleja el estilo *metalero*, y se cansa de tener que justificar su postura como *metalera*. Cuando en una entrevista se habló de sentirse parte de la comunidad y las dificultades que puede causar el estilo:

No, no. Y más, tú me lo dijiste también, cuando hicimos algún contacto, me dijiste “no pensaba que a ti te pudiera gustar ese tipo de música”, “no tienes esa imagen”... entonces... llegaba yo y estos...en muchos lugares, no tenía por qué sentirme que tenía que ponerme el *disfraz* o quitármelo porque, te lo decía, nunca he sido de tener ese. . . como tú le quieras llamar. Bueno, traía mis Dr. Martins’ (botas negras), traía, a lo mejor. . . pero era algo que utilizaba de diario pues. Entonces yo iba con mi. . . así (Apuntando al atuendo que trae puesto, haciendo referencia a que su forma de vestir no era en particular para el concierto). En donde había otro tipo de vestimenta, de colores. . . no sé. . . y sí me hacían comentarios de ¿cómo? ¿Qué estás haciendo aquí? Claro que no era aceptada, claro que no era fácil para mí ser parte del equipo ¿no? o sea, parte del grupo. Y nadie me hablaba “hey, el sábado hay una tocada para que vengas”, yo me tenía que enterar por “x”...

Esto tiene implicaciones para quienes invierten demasiado en las marcas *accesorias* para establecer su “identidad” o su pertenencia a un grupo particular. En una entrevista con *Big* después de hablar con *Mary*, apareció la cuestión de la legitimidad del estilo frente a la idea de que el uso de accesorios no es un buen barómetro de la pertenencia y participación del sujeto en la comunidad. Para *Big*, esta cuestión también es personal, porque debido a su situación laboral muchas veces ha tenido que modificar su apariencia. Hace esta reflexión:

Pues. . . yo creo que depende; depende mucho de la actividad de la persona, porque por ejemplo yo te puedo decir, oye yo me considero *metalero*, pero realmente me vas a ver en la calle y vas a pensar que soy como fan de Alejandro Saenz o algo así, ¿no?, por como me visto, no sé. Pero. . . pero. . . de hecho en alguna ocasión lo platicábamos, esta parte de que pues para ser *metalero* realmente no tienes que andar todo de negro y acá, con las bototas y eso, sino más bien es el gusto que mantienes por la rola, y de alguna manera lo que te decía ahorita del “*headbanging*”, si vas y “*eeeh!*” estás ahí entre toda la raza y “*woooo*”, en ese momento ya eres parte de, ¿no? Aunque el vestuario obviamente si es importante, de alguna manera a lo mejor también debajo de. . . si por cuestiones de tu trabajo tienes que andar con corbata y la chingada y lo que sea, pero abajo a lo mejor de la corbata traes acá, el collarcito con púas y todo, ps *cool* ¿no? Sigues manteniendo, o. . . o, no sé, la pulsera, el anillo, algo, al final de cuentas algo te distingue, aún. . . al menos yo así lo veo. . . aun cuando no te vistas como tal hay algo que te distingue.

Así, el conjunto de los gestos y los accesorios y la música toman una forma de código de comunicación, de “lenguaje social” que une a quienes lo hablan y los distinguen de los otros, y se da el paso al terreno de la *identificación*, que se describe a continuación.

2. Los procesos de Identificación

El concepto de *identificación* se propone como el articulador entre la relación sujeto-objeto, y se emplea para interpretar y entender el mundo que rodea a los sujetos; en el apartado anterior se describieron las características que componen a la cultura *metalera*, ahora se observan los procesos mediante los cuales éstas adquieren su sentido, lo reproducen, modifican o lo cambian; y como se dijo en el apartado teórico, vistos en un marco social en donde interactúan con el sentido del “otro”, del *no metalero*.

2.1 Dimensiones del proceso de identificación *metalera*.

En cuanto al eje de la identificación, se pueden observar varios de los conceptos teóricos dentro de la cultura *metalera* durante el tiempo en el campo. Para comenzar, los referentes de la actuación musical que observé en el *metal* son un buen ejemplo del tipo de características que forman parte de ese primer nivel de *identificación*, un nivel de reconocimiento que tiene que ver con el estilo. En los conciertos se pueden ver las características comunes, lo que tanto el *tipo* como el *estereotipo* esperan ver de los sujetos *metaleros*; en ocasiones desde antes de llegar al lugar, y sin conocer bien la ciudad, basta con observar a los sujetos en la calle para encontrar el camino al concierto; se habla de lo que en la cultura musical se denominaba *los accesorios*, aquellos complementos de imagen que junto a la música misma constituyen la cultura del *metal*; el cabello largo, la ropa negra con marcas de grupos que llevan nombres que evocan imágenes oscuras y “diabólicas”, cadenas o muñequeras con símbolos específicos, todo en un conjunto. Reconocer estas características en otros individuos permite localizar el punto de encuentro, y muestra la conexión que tienen los sujetos con la música, pues es una extensión de sus contenidos. Algunas de estas características aparecen fuera del espacio del concierto, el cabello largo y los tatuajes son marcas que no se pueden quitar o cambiar con la facilidad que pueden los sujetos cambiar su ropa, lo que marca también sus interacciones con sujetos que no comparten sus valores y sus creencias, con los otros. Otras dimensiones de los diferentes sujetos *metaleros* que tienen repercusiones en sus interacciones son cuestiones de *identificación* más profundas, este segundo nivel que se

propone como abordaje a los procesos que versan sobre cuestiones de género, de nacionalidad, situaciones familiares y demás; estas otras dimensiones aparecieron en las entrevistas con los sujetos, e incluso cuando se pudo realizar entrevistas en los espacios de ensayo o en los hogares de los mismos donde se tuvo oportunidad de presenciar este tipo de interacciones, y comenzar a pensar en cómo la cultura *metalera* influye (o no) en esos otros espacios.

Mary habló sobre la “tolerancia” que se tiene a las personas que no son *metaleras*, no solamente de su familia sino hasta del círculo de amistades. Esta línea de preguntas buscaba datos sobre la dificultad de interactuar con las personas que no comparten las mismas características de *identificación*, pero en su lugar mostraron la importancia de aquellas características más profundas; habló inicialmente de la participación en eventos y espacios ajenos:

Vas a un lugar que no te agrada, pero vas por el grupo de amigas, y está bien. Interactuar para decir “buenos días” pues obvio que no (es difícil). Pero tengo muchas amigas que no comparten mis gustos, no nomás musicales, de preferencias, en general, porque yo sí creo que hay que tener. . . me choca la palabra tolerancia. . . no estoy de acuerdo porque “tolerar” implica “aguantar”, soportarlos, entonces. . . No. O sea, respetarlos, ¿no? Te gusta “Belinda”, que bueno, bien por ti. No te voy a criticar nunca que tengas un cd de “Belinda” en tu carro.

Esto abrió la puerta a la pregunta sobre “legitimidad” de este estilo como forma cultural más allá de la simple *moda* o el consumo de productos culturales. En su respuesta mostró tanto el posicionamiento agresivo frente al ser cuestionado, como la búsqueda no de *aceptación* sino de *respeto*:

Mira, por un lado yo no creo que le tenga que demostrar nada a nadie. O sea, el hecho de que tú y yo tengamos un común, y tú me creas o no, esa es bronca tuya. Yo no vengo aquí a. . .”yo soy una de ustedes, Acéptenme”. . . no. Si tú me quieres aceptar que bueno, si no, ni modo. Con el otro grupo, te digo, respeto siempre porque me gusta que me respeten a mí; o sea. . . ¿A poco te gusta Metallica? ¿A poco te gusta Black Sabbath? ¿Eres metalera o qué? Si me quieres llamar metalera, no importa, simplemente respétame ¿no? No te pongas a decir que si entonces soy “satánica” o lo que sea, no vayas por ahí porque yo tampoco te voy a criticar a ti de esa manera. Entonces, simplemente es el respeto. Esa es la palabra clave.

Con *Big* se conoció a la familia, y se habló de la influencia de los lazos a las personas fuera del contexto *metalero* también en la cuestión sobre la *tolerancia*, a la que respondió “Si todo su círculo se centra en «soy puro *metal* y no hay nadie en mi vida más que el *metal*» pues bueno. . . es más, hasta si su familia es *metalera*, si tu familia es *metalera* te creo que seas intolerante. A lo mejor si no quieres a tu mamá por “x” o “y” o tu papá te cae gordo pues. . . obviamente te creería que eres intolerante. Pero si dices «ah, quiero mucho a mi hermana, a lo mejor no la tolero pero cuando menos la aguanto», pues ya estas siendo tolerante, ¿no? No creo que el metalero sea 100% «no tolero nada fuera del metal»”. Al dar el paso a las reflexiones sobre familia e *identificación* de segundo nivel, se recuerda el contenido de los objetos culturales que refleja el contexto de los individuos, que sirve como un *anclaje* a su realidad. Canciones como *Impunidad federal*, *Secuestro*, *Palestina*, o *Terrorismo*, que están ligadas a la inseguridad social, y otras piezas como *El llamado del jaguar* y *Levanten su grito latino*, cuyos contenidos responden al racismo que existe en frontera. Con Israel (guitarrista y vocalista de *Coatl*) se pudo abordar la posición en la que se encuentran los integrantes de *Coatl*, viviendo en Estados Unidos pero perteneciendo a familias México-americanas, y la frecuencia con la que tocan en Tijuana; a la pregunta sobre esta idea del *metal* como algo “impuesto” por los medios, y el efecto que esto tiene sobre ellos, respondió:

Crecer en una cultura diferente te hace apreciar muchas cosas de tus raíces; hay quienes se pierden y voltean la cara a su gente y raíces, y hay quienes defendemos y sentimos orgullo de ellas. . . Alma, Hada, y yo somos personas muy arraigadas a nuestra cultura y sentimos mucho respeto hacia nuestros hermanos nativos, en el mundo del *metal* existe un genero llamado *Aztec Metal* y es sorprendente ver la cantidad de bandas que hay en este género, unas más extremas y oscuras que otras pero todas con la filosofía de resucitar las raíces e historia de nuestro país. Como te imaginarás Estados Unidos es un confeti de culturas y razas, por consecuente los conflictos por patriotismo, supremacía, orgullo y prejuicios son inevitables, y un problema grande es el racismo. El más notorio es el del blanco hacia otras culturas, lo cual desde mi punto de vista se me hace estúpido ya que el Europeo es el que menos derecho tiene de reclamar estas tierras como suyas...

Si bien el subgénero de *Aztec metal* es una categoría nueva, que no se conocía antes del trabajo de investigación, la reflexión de Israel es una primera muestra de cómo en la expresión de los rasgos profundos se puede influenciar la forma que toman las características de identificación de primer grado, esas marcas con las que se reconocen entre sí los sujetos; al mismo tiempo, la discusión con *Mary* y *Big* ofrece una primera muestra del efecto que

tiene en el sujeto estar anclado a un contexto fuera del *metal*, mediante la familia, los amigos o el empleo. Haber separado los ejemplos aquí para describirlos, es apenas uno de los procesos dialógicos que se verán más en las dimensiones concretas de violencia, masculinidad, y transgresión.

2.1.1 Violencia y la agresividad en el *metal*.

Existen dos niveles de violencia que se han podido identificar durante el curso de esta investigación: una violencia discursiva contenida dentro del objeto (que se manifiesta en las letras y la composición musical), y una segunda violencia que se manifiesta en las acciones agresivas típicas del concierto. Se abordarán ambas por separado

En primer lugar, la violencia discursiva se refiere a esta composición del objeto cultural, la composición musical en tanto las canciones tienen generalmente una sección rítmica acelerada, particularmente el *thrash* y el *death* de la región, que tiende a comprimir en muchas canciones sus armonías para tocar varios acordes en tiempos muy cortos; las guitarras tienen un sonido agresivo en tanto los requintos son complicados y veloces, y la distorsión de los instrumentos es muy pronunciada; y por último, las voces del *metal* pesado tienden a ser sucias, guturales, y aún las más claras son fuertes, y no suaves como en otros estilos musicales. Este tejido sonoro muestra una agresividad clara, que luego se refleja en los contenidos, los temas y las letras de las canciones. Incluso, cuando los temas son sentimentales tienden a emplear palabras e imágenes agresivas, como en los casos de *Lilith* o *Venas sangre dolor*. Por otra parte, existe el comportamiento agresivo de los sujetos que forman parte de esta cultura, ya sean las acciones propias que se han listado como parte del *performance* de los conciertos (el *headbanging*, el *slam*), o la toma de posición que hacen los sujetos frente a los convencionalismos sociales cuando se dejan crecer el cabello o se ponen tatuajes en todo el cuerpo.

En cuanto al contenido, se mostró la construcción del estereotipo de que el *metal* es un causante directo de acontecimientos violentos de sus sujetos; particularmente en Estados Unidos esta idea ha surgido en la esfera política en varias ocasiones. *Mary* habla de su

reflexión sobre este tema. Frente a la pregunta: “Pero que tal los incidentes en donde jóvenes que escuchan el tipo de música del que estamos hablando salen y cometen actos violentos, como Columbine o los suicidios, que culparon a Judas Priest; ¿Cómo ves la asociación entre imágenes y música fuerte y este tipo de acciones?”

Deberíamos de ver estadísticas. Yo no creo que... ¿Quién decidió hacer ese (vínculo)? ¿Esa asociación entre Judas Priest y estos...? me refiero a... vamos a ver estadísticas, vamos a ver de todos los seguidores que tiene el metal en el mundo vamos a ver en verdad cuantos se han suicidado, por ejemplo. Siento que esas asociaciones las están haciendo gente desde afuera que ni siquiera conocen el movimiento del metal bien, que ni siquiera lo entienden, y no se me hacen válidos. ¿Tú me vas a decir eso? Muéstrame datos.

En cuanto a las acciones, se observaron incidentes durante dos conciertos distintos en donde un sujeto tuvo una confrontación con otro por algún golpe o empujón durante el *slam*; en una ocasión, un sujeto tomaba a otro por el cuello y utilizaba la cadera para tumbarlo, en un movimiento similar a las tomas de artes marciales. Eso pasa la raya de lo que usualmente se ve, e incluso va en contra de lo que ahora se plantea como una *regla* dentro de este movimiento, lanzar los brazos y las piernas, empujar y usar todo el peso, pero una vez que alguien cae, lo levantan aunque sea solamente para caer de nuevo. En ambas ocasiones varios de los miembros del “slam” los separan, la idea siendo que ambos den fin a la confrontación. Este tipo de acciones son las que muestran la existencia de una similitud de los actos agresivos del concierto con los actos agresivos del deporte. Como en alguna ocasión lo dijo Zack: “si le vas a entrar a los madrazos, no te puedes arder”. Este tipo de planteamiento abre la puerta a pensar en un símil entre la agresividad en el deporte y en el concierto: como regla de comportamiento frente a un desahogo físico. Estar posicionado justo a un lado del “slam”, en la muralla divisoria humana, recibiendo golpes y ayudando a levantar a los caídos, permite experimentar esta característica en la agresividad.

Las reglas no escritas se pueden reflejar en las acciones repetidas, las que aparecen en todos los *slams*, en todos los conciertos. Y utilizando estas pautas de comportamiento como ejemplo, se puede construir el puente teórico al deporte. Para ejemplificar, se puede observar la regla de no golpear a un sujeto cuando éste ha caído; es decir, en el movimiento y frenesí del *slam*, si alguien cae, inmediatamente los demás sujetos lo levantan; ya sea las personas

que se encuentran al margen del movimiento, esa muralla humana divisoria, o los mismos integrantes del baile. Eso muestra una regla “no oficial” del *slam*, y se vuelve aparente que hay por lo menos algunas reglas “no escritas” de interacción en el baile/movimiento, y la participación correcta en estos actos es de gran importancia para los *metaleros*. Durante este trabajo, apareció una *metalera* llamada *Maggy* que en un concierto se mostraba ansiosa por que se armara el *slam*; incluso intentando comenzar el *slam*, empujando con el hombro y esperando que la empujaran de vuelta; dijo: “Si no entro al *slam* me frustró, es como si no hubiera ido a un concierto”.

Cuando el informante *Big* abordó el discurso sobre violencia, de entrada habló sobre los estereotipos que ha escuchado: “«¿Qué onda con estos weyes? ¿Son pinches brujos, satánicos y marigüanos aparte de todo?». . . yo creo que es más bien como lo más sencillo catalogarlo como «si es metalero es violento»”. La palabra que usó para expresar su opinión sobre este tema es *euforia*, y el vocabulario que emplea refleja el discurso del objeto cultural: “para mí representa más como la euforia; como la euforia de poder gritar y levantar los brazos y eso. . . más que querer madrear a alguien aprovechando la rola, es más bien soltar la euforia; de una manera es esta adrenalina que te corre por el cuerpo a lo mejor por escuchar el sonido de la guitarra y de la batería en conjunto; o de escuchar esa rola que dices «Oh Yeah!», entonces es esa adrenalina que te corre, entonces es una euforia, más que una violencia...”. Y al igual que en el deporte, tener un espacio para desahogar este tipo de sentimientos puede ser algo saludable. Como lo expresó uno de los informantes de *Almas Torcidas*, cuando se tocó el tema de la *agresividad* dentro del *metal*, Omar (el vocalista) se ríe y apunta a uno de sus compañeros, diciendo “A huevo, en vez de madrearme a mi señora, mejor me madreo a este wey”.

2.1.2 La negación de lo femenino en el *metal*.

En la discusión teórica con distintas perspectivas de género y *metal*, se expresó el interés no solamente por la *participación* de uno u otro género en la cultura *metalera*, sino por la naturaleza de la interacción entre ambos sexos en los espacios de auto-representación *metalera*. La participación, como lo dice Walser, es algo que sucede hoy en día, y en el

espacio local no se limita a las aficionadas o las parejas de los músicos. *HTHH* tiene una alineación mixta, es decir toca una mujer en el grupo (el teclado). *Coatl* fue fundado por Alma e Israel, y Alma escribe y canta muchas de las canciones como vocalista y además guitarra principal. Yani de *Luna negra* y Elena Coker de *La Piedra* son dos de las vocalistas más conocidas en la escena del *rock pesado* y el *heavy metal* local. En Mexicali, *Solsticio* trabaja con varias voces, de forma similar a *Coatl*, y una de esas voces es de una muchacha llamada Andrea. Y aunque en la región los grupos más pesados (los *death metaleros* locales) no tienen mucha participación femenina, no es algo que no suceda en México.³⁹

De hecho, una de las características que sirven para diferenciar la escena *heavy metalera* de la más pesada es la participación femenina. En cuanto a las vocalistas, puede ser por la dificultad de conseguir el registro gutural de la voz cuando el timbre natural es agudo, en cuanto a las aficionadas puede responder a la proximidad del *Heavy* al *Rock*; de cualquier forma, no se trata de una exclusión absoluta de la participación femenina en el *death* o *thrash*, solamente de una mayor participación en el *rock pesado* o *heavy metal*. Algunas de las excepciones son informantes como *Morticia*, que es aficionada del sonido extremo y frecuentemente asiste a los conciertos de *death* en Tijuana; otra es la antes mencionada *Maggy*. La primera vez que apareció fue en el Transmetalfest en Tijuana en el 2009; un evento en donde la atracción principal fue el conjunto *Transmetal*, y en donde participaron 7 grupos de la región, incluyendo a *Coatl* (de California) y *Alvath* (de Mexicali). *Maggy* participaba en el *slam*, corriendo y tirando golpes junto con los demás, la única mujer sola dentro del movimiento. *Maggy* no es una muchacha grande (físicamente), ni pequeña, es joven (de 21 años) y llevaba en ese momento apenas 3 años en la ciudad. Los empujones y los golpes que recibió durante el *slam* fueron iguales a los que recibiera cualquier otro partícipe, pero después del *slam* tomaba parte también del *headbanging*, abrazada de los mismos compañeros con quienes se intercambiaron los golpes, agitando el cabello al ritmo de la música; esto indica tanto su lugar en el grupo como el trato por igual que recibe de los otros *metaleros*.

39 En México se encuentra un grupo llamado *Inharmonious*, a quienes conocí por medio del internet. Es un grupo de muchachas *metaleras*, y he tenido la fortuna de hablar con Deyra, la vocalista, y escuchar algunas de sus canciones. Deyra canta con un sonido rasposo, pero sin el grosor natural de un timbre grave, lo cual le da una dimensión femenina muy rara para el estilo gutural del *death*.

Mucho más que su presencia, el trato que recibe es indicador de su parte en la comunidad. Otras modalidades de participación femenina en el “baile” metalero es cuando las parejas entran abrazadas (sujetados por la cadera o a los hombros, para incrementar su fuerza y equilibrio), o cuando grupos de varias personas entran juntas, pero es (o era) menos frecuente observar una sola muchacha entrar en esas condiciones y recibir golpes. De esta forma, el *acceso* o la participación se refuerza como insuficiente para pensar en la igualdad, y más aún la cuestión estereotipada de masculinidad en el *metal* se visibiliza como un imperativo.

Para *Big*, el enfoque es el creciente *equilibrio* entre los sexos y no la imposición de uno sobre otro; dice que en el concierto: “llega una morra y te deja boquiabierto con la manera en que toca una guitarra o una batería, y de ahí realmente tu las escuchas, y si nadie te dices «¿Sabes qué? es éste o tal grupo» realmente ni lo reconoces, pero lo que reconoces es la energía que tiene su música”. Este tipo de respuestas podría reflejar, más que la aceptación, el mecanismo de dominación que se discute en el planteamiento del *habitus* masculino discutido con Bourdieu; se podría discutir si en el discurso del informante, en citas como “si estuviera en el «slam» y me tocara una morra que me tire un *madrazo* yo creo que la pensaría tres veces antes de soltarle un *madrazo*. Si me suelta dos, a lo mejor ya no la pensaría tanto; pero. . . no sé, ahí pues a lo mejor no me parecería completamente normal”, no se revelará lo que el autor llamaba “una forma de adhesión...la sumisión inmediata y prerreflexiva de los cuerpos socializados” (Bourdieu, 1996: 23); se hace referencia aquí a la sumisión y adhesión a los roles de género preestablecidos, y que Bartky ilustra con el ejemplo de la fuerza física (1998: 78).

Alma (*Coatl*) admite que como mujer, y como artista, el problema no es la aceptación, sino: “No es cuestión de ser aceptadas, es cuestión de ser RESPETADAS, como músicos; pero está bien, porque al final del día los críticos tienen que reconocerte y luego te andan pidiendo que seas su amigo después de patear su trasero en el *stage*” Esto implica dejar de ser vista como “mujer” *metalera*, y ser vista simplemente como *metalera*, que es el argumento del informante *Big*, y cuyo valor se puede debatir entre mecanismo de igualdad o dominación.

2.1.3 Transgresión y pertenencia social del sujeto *metalero*.

Inicialmente, el primer sentido que se asignó al estereotipo de *transgresor* es de contravenir los convencionalismos sociales que se establecen en el contexto social de los sujetos, y esto se refleja en los contenidos preferidos por los músicos y aficionados *metaleros*. Desde los contenidos anti-religiosos en *Infinitum* y *Omision*, los comentarios sobre la sociedad hechos por *Coatl*, *Almas Torcidas*, *Maldad XIII* o *Puercos*, y hasta la expresión de los sentimientos subjetivos negativos que encontramos en *Alvath* o *HTHH*, el discurso en la pieza nunca es el oficial, el hegemónico.

Mary dice que este estereotipo en particular sí le agrada que se cumpla, le gustan las canciones con letras que cuestionan, y le parece que: “si no hubiera personas que cuestionaran las grandes teorías y las grandes corrientes, las grandes autoridades y lo que le quieras poner, serían una bola de borregos nomás. Aunque durante mucho tiempo nos han criticado, que el mexicano sea «no pienses, no pienses, yo pienso por ti», este tipo de cuestionamientos que vienen desde. . . de. . . de mensajes de rebelión pues. Y ojalá, ahí sí debería ser una etiqueta que. . . a mí sí me gusta que le pongan esa etiqueta al *heavy metal*, que lo tachen así porque cuestionamos, porque no el que tú me digas que algo es blanco, no, ¿Por qué es blanco? Yo lo veo negro. Te voy a cuestionar. Y eso me gusta.” Pero la cuestión de transgresiones no se limita a los discursos dentro del objeto cultural, ni a la lectura de este objeto. Mucho se han discutido aquí los accesorios que complementan la presentación, y que debemos recordar no se encuentran circunscritos exclusivamente al terreno del *performance*, es decir, que no son solamente visibles en el concierto. Si bien la forma de vestir puede cambiar o modificarse dependiendo de las necesidades del sujeto y de las presiones que enfrenta desde afuera, hay detalles que no se pueden modificar selectivamente conforme al espacio, sino que modifican la relación del sujeto con el espacio. Por ejemplo, el vocalista de *HTHH*, Gerardo, es dueño de una tienda de tatuajes y accesorios en Long Beach, California, lo cual le permite tener marcas permanentes (como los tatuajes que cubren sus brazos que llaman “mangas” o *sleeves*), cabello largo y una barba que llega hasta su pecho, sin causarle problemas en sus esferas privadas o laborales. Raúl (*Puercos*) trabaja en un *call center* en parte porque tiene la libertad de mantener su imagen visual como le gusta, el cabello largo,

sin problemas. En cambio, sujetos como *Big* han tenido que modificar su estilo por motivos externos. *Big* ha pasado por ocasiones en que han tenido que modificar su imagen exterior (particularmente el cabello) para mantener un empleo que necesitaba, cuando nació su hijo. En una entrevista se habló sobre este tema, y comentó sobre las ocasiones en que la *transgresión* es imposible, y cómo mantener la identificación *metalera*, incluso consigo mismo:

“Ir presentable es no cabello largo, no perforaciones, menos tatuajes ¿no? Obviamente los puedes traer siempre y cuando no sean vistosos, o no se vean bajo la manga en último de los casos. Pero ahí, lo curada de todo esto es que al final de cuentas te pueden pedir todo eso pero pues nunca van a hacer que cambies. Nunca van a hacer que cambies el gusto musical que tienes. Te van a poder bombardear en la oficina con todo tipo de música, pero al final de cuentas te pones unos audífonos y pones tus rolitas y el mundo exterior ya queda ahí. . .”

Aquí, el informante muestra una señal de que el proceso es más complejo; se *invierte* la posición de la cultura *metalera*, que pasa del nivel de reconocimiento a un nivel secundario. El *otro* es relegado a lo superficial, las exigencias del *otro* sobre el *metalero* se consideran superficiales (“...siempre y cuando no sean vistos”), y la verdadera *identidad* (que aquí va ligada al *gusto*) sobrevive las normas que le son impuestas por el contexto. Esta posibilidad amerita mayor exploración, ya que responde a los cuestionamientos de legitimidad no solamente del *metal*, sino de movimientos urbanos parecidos basados en otros objetos culturales contemporáneos. Lo que no se puede negar es el diálogo entre las exigencias de la pertenencia a otras dimensiones o esferas sociales (familiar, laboral) y la construcción congruente que el sujeto intenta hacer con el objeto cultural con el que se identifica.

2.2 Procesos de *identificación* y la comunidad *metalera*.

Otro elemento observado es cómo los procesos de interacción resultan en un reconocimiento de colectividades, en un grupo, y cuáles son los parámetros de esta interacción. En un principio, se presentaron algunos posibles abordajes a esta noción de colectividad, en una discusión teórica de cómo debe considerarse este grupo: ¿es la colectividad de *metaleros* una comunidad? ¿Grupo juvenil? ¿Subcultura frente a una hegemonía? Si bien todos estos enfoques tienen un lugar, y aparecieron dentro del trabajo de campo, la línea que se abordó es

la configuración de estos grupos en *redes* de comunicación cuyos lazos e interacciones determinan la forma que esta colectividad toma. La importancia de estos lazos apareció tanto en el discurso de los músicos (desde las opiniones positivas como la de Alma «*Coatl*» o Beto «*Almas Torcidas*», o los aspectos negativos que expusieron Rubén «*PFA*» y Ulises «*Puercos*») como en los aficionados, y este aspecto fue esencial en dar el paso de Tijuana a los otros espacios importantes para la escena *metalera*. El uso de los nuevos “media” agrega otra dimensión a la red, particularmente he hablado antes de los sitios de interacción social como Myspace que los sujetos que llevan más tiempo en la escena ven como un paso positivo, como lo mencionó Beto (*Almas Torcidas*). Popeth incluso habló de la posibilidad de que esta herramienta (Myspace en concreto pero en general la dependencia en los nuevos media) esté llegando a su fin, y la necesidad de encontrar nuevas herramientas para la interacción.

Esto no implica la ausencia de observaciones sobre los otros aspectos que involucran la construcción de la colectividad. La noción de juventud en la comunidad *metalera* sigue el parámetro cultural antes mencionado de “mantenerse joven a través del *rock*” independientemente de la edad biológica, y los asistentes a los conciertos y los músicos tienen un rango de edad muy amplio. Aunque la cuestión generacional está bien marcada, y se puede ver en la entrevista con Omar, al mismo tiempo se comparte entre estas diferentes generaciones, tanto los aficionados que se reúnen alrededor de la música que les gusta como en los músicos que colaboran y tocan, en distintos grupos que se reúnen para montar una presentación, o incluso cuando se invitan a tocar o cantar entre grupos. Esta interdependencia habla también de la característica de “hermandad” o comunidad que se le ha asignado a los movimientos del rock.

Como subcultura, hay un claro reconocimiento de ser un subgénero de la categoría del *rock*, y pese a que la búsqueda siempre fue el *metal* por sí mismo, hay características y acciones que derivan de la cultura *rockera*. Al mismo tiempo, los sujetos *metaleros* entrevistados manifiestan los legados que el *metal* ha hecho a la cultura *rockera* y por consecuencia a la cultura contemporánea en general, como el estilo de las chamarras negras y los accesorios de *metal* (introducidos por Rob Halford de Judas Priest) y el gesto de los “cuernos del diablo”

(atribuido a Ronnie James Dio). Estas características tienen un valor *por sí*, pero en este trabajo se observan por la relación que tienen con relación a los procesos de identificación antes mencionados, y la centralidad que la cultura musical *metalera* tiene en su actuación y significación.

2.2.1 Mecanismos *metaleros* de fraternidad y lazos de confianza.

En este apartado se expone una descripción de aquellos mecanismos de solidaridad, intercambio y afecto, que son fundamentales en la construcción del sentimiento de pertenencia y comunidad de este tipo de grupos sociales; siguiendo la visión propuesta por Adler sobre las redes sociales. Algunos ejemplos sencillos abren la puerta a reflexiones potencialmente complejas; por ejemplo, en una tocada que se realizó en Tecate, hubo varios aficionados que se presentaron siguiendo a *Puercos* desde Tijuana. Comentaron anécdotas de nunca haber ido a la ciudad y de perderse en la carretera para llegar (por haber perdido la salida en la carretera de cuota y llegar casi a la mitad del camino a Mexicali antes de encontrar un retorno); lo que demostraba una lealtad palpable, pero ¿Es entonces la lealtad a los grupos y no precisamente a la música? De ser éste el caso, las dinámicas de interacción retomarían más el sentido de *industrias culturales* (donde los aficionados son más consumidores que otra cosa), que miembros de una “*comunidad*”. Otra interpretación puede ser la solidaridad entre sujetos que se *identifican* por ser todos *metaleros* pertenecientes al mismo subgénero, el *death*.

Los informantes están conscientes de la condición comunitaria, y saben la necesidad de mantenerse como parte del grupo y de aplicar ciertos mecanismos para ello. Estos mecanismos frecuentemente tienen como base los actos y comportamientos que antes he descrito como típicos del concierto. Retomando el ejemplo de *Puercos* en Tecate, por tratarse de una comunidad que no los conocía, emplearon un mecanismo de *identificación* que partía del objeto cultural mismo: su “*set*” (el listado de canciones) abrió con un cover de *Sepultura: Raining Blood*. Esta canción es una de las más conocidas del *Death/Thrash* y que además es importante por tratarse de un grupo latinoamericano de renombre en la escena *metalera* mundial; este triple reconocimiento (su importancia en el género, en Latinoamérica y en el

mundo) sirve para establecerla como uno de esos “centros elevados” alrededor de los cuales se forma el sentimiento comunitario local. Además, es una de las preferidas de *Puercos* y suele formar parte de su repertorio en vivo. El efecto fue el deseado, inmediatamente *Puercos* se gana a los asistentes, y al mismo tiempo muestra el talento del grupo, ya que es una pieza técnicamente exigente.

Este mecanismo es muy efectivo para el grupo en su *performance*, pero existen otros que se emplean entre sujetos fuera de la actuación, y la mayoría giran alrededor de la música. El informante *Big* discute estos mecanismos desde la perspectiva del *no músico*, hablando del reconocimiento en los espacios fuera del concierto:

a pesar de que a la gran mayoría de mis amigos no les gusta el rock metal, les parece precisamente eso, puro pinche ruido, pero de alguna manera dices «bueno, son así», ¿No? Pero me he encontrado con la fortuna de que también tengo amigos que les gusta el *rock metal* y que, por ejemplo, igual que yo, tienen que cumplir con un papel en la sociedad de trabajar en una oficina, de estar presentables y todo, pero tú sabes que por dentro, cuando llegas y le dices «No manches, ¿Ya escuchaste esta rola?» y dicen «Sí! Yeah!» (Esto último dicho mientras hace el gesto de los *Cuernos* con la mano), entonces eso para mí está curada porque digo, bueno de entrada ni soy el primero ni soy el último, ¿No? Entonces todos jugamos un papel en la sociedad y ese papel lo tienes que jugar, independientemente de qué tipo de música te guste.

Es evidente que el reconocimiento de la comunidad (“ni soy el primero ni soy el último” dice) está ligado al gesto con el que lo expresa, en donde se encuentra esa *identificación* con el otro. El temor a no encontrar esa *identificación* existe tanto para los sujetos aficionados como para los grupos, y es una preocupación que no desaparece para algunas personas. Omar (Vocalista de *Almas Torcidas*) habló francamente sobre su propia experiencia de regresar al escenario, y la preocupación de seguir relevante:

“Mi temor siempre ha sido con las nuevas generaciones, wey. Tenemos las rolas que hemos tocado de siglos atrás, y ¿les va a gustar a los morros? Ese es mi temor. Damos el show, la raza se nos queda viendo, sientes una atmósfera por decirlo así como órale, órale (en un gesto de aceptación). . . pero ya me di cuenta que los morros, la generación nueva, nos aceptó, para mí eso es algo positivo”.

Hizo comentarios sobre la experiencia de regresar a la *escena*, y de la oportunidad de ver nuevas generaciones y diferentes estilos del *metal*; mencionó la existencia de características

comunes en estas generaciones diversas, él ve a los nuevos músicos más profesionales, describiéndolos así: "...en el escenario, ves a los weyes, y es como si fuera una orquesta, todos parejitos, todos chingones... y no están pisteano... es lo que más me sorprende". Este último comentario se relaciona con el planteamiento expuesto de Adler sobre las *barriadas*, donde uno de los mecanismos concretos de solidaridad entre sujetos es la bebida. Beto (el bajista del grupo) platica que él llegó al *metal* desde afuera, cuando conoció a los miembros de *Almas Torcidas*, y tenía los mismos estereotipos que hemos planteado desde cualquier otra persona: "...ellos se drogan... es otro show, fuera de lo común... y llegamos y..."; pero durante esta frase, en una entrevista otorgada en el espacio *tras la escena* del ensayo, Omar lo interrumpe diciendo: "Borrachos sí somos, jajaja. Eso lo puedes poner". Este comentario es respaldado por un coro de "Salud!" por parte de Andrés (Baterista) e Iván (Guitarrista).

Este tipo de mecanismos son indicadores de que, a pesar de tratarse de una cultura poblada por discursos de transgresión y desafío, actos y prácticas agresivas, imágenes de muerte o diabólicas, y música compuesta por armonías y ritmos complejos, en el fondo el lazo que une a los sujetos es uno de celebración y disfrute, en términos de *Big*, de *euforia*.

2.2.2 Los límites de la *escena local* y el *tras-la-escena*.

El planteamiento de Small es que el *performance* por sí solo no nos cuenta toda la historia, cuando se trata de la música, es necesario tomar en cuenta varios factores que la rodean; por otra parte, el abordaje social de Goffman ve lo social como *escenarios* y espacios *tras la escena*; en conjunto estos dos paradigmas sobre el espacio permiten elaborar un abordaje musical que va más allá del concierto, en un espacio complementario. A continuación se describen algunas reflexiones sobre ambos espacios.

En cuanto a la *escena* propia de la auto-representación *metalera*, de entrada se ha concedido que se trata del concierto o la tocada, por ser el lugar donde el objeto cultural, la práctica del sujeto y la práctica de la comunidad entran en contacto directo, se reafirma, transforma o desaparece. Lo que llama la atención es cómo este espacio, este *escenario*, se conectó con otros en una especie de *red*, y las características compartidas por los sujetos en los niveles

locales, regionales y mundiales de ella. El grupo *Infinitem Obscure* fue uno de los primeros en mostrar esta situación de niveles en los que funciona el escenario. Ellos llevan años tocando y han logrado conectarse más allá de la *escena* local, en este año tienen programadas giras para tocar en Estados Unidos, desde California hasta Texas.

Gracias a este posicionamiento en la *red* fuera de la escena regional, han tenido oportunidades singulares de presentaciones muy interesantes. En marzo ayudaron a organizar una tocada en Tijuana, que se realizó junto a un grupo llamado *Defiled* que vino desde Japón a tocar en la región (pasaron por Los Ángeles, San Diego y Tijuana); la presentación fue en un lugar llamado “Zebra’s bar”, en la calle sexta. Aquí se tuvo otra oportunidad de hablar con Ezequiel, el baterista, sobre los retos que había enfrentado *Defiled* para viajar, los problemas económicos que enfrentaron con los promotores y la relación formada con este grupo en otras tocaditas en Estados Unidos. Durante la noche se presentó la oportunidad de entrevistar a Kenji, Taka y Haru, integrantes de *Defiled*, pero debido a la barrera lingüística, solamente se obtuvo algunos comentarios generales.

Hada Negra (Violinista de *Coatl*) comentó experiencias similares a las de *Defiled* sobre una gira que realizó el grupo por la ciudad de México en mayo del 2010, tocando en varios sitios en pocos días (Teotihuacán, El Chopo, el Foro Alicia); cuando los promotores que prometieron pagar su viaje se retractaron, el grupo se vio obligado a pagar su propio boleto de avión. Para cuando llegaron al DF estaban en quiebra, pero lograron vender todos los discos que llevaron, y eso les ayudó a salir adelante económicamente. En ocasiones, el discurso de los *metaleros* es de no hacerlo por dinero, pero inevitablemente es necesario un grado de éxito para seguir adelante, y definitivamente hay un lado comercial que no se puede negar.

La construcción de la *escena* no solamente tiene implicaciones para los grupos que buscan sobresalir, sino que tiene una centralidad para la *red metalera* en la que se inserta, pues en la participación (o no) de los eventos se descubren los grupos que en ella se presentan. En el capítulo de la historia del *metal*, se ha mencionado la importancia de grupos como *Transmetal* y *Rata Blanca* para el *metal* en español; durante el periodo de campo, ambos

grupos tuvieron presentaciones en la ciudad de Tijuana, lo cual debe ser un primer indicador del lugar que esta ciudad tiene para la *red* de la región. Mexicali también es importante, y en muchas ocasiones cuando un grupo viene a Baja California (como sucedió con *Transmetal* y sucede en muchas ocasiones con los estadounidenses como *Coatl*) establece estos dos puntos como los escenarios principales de la región. El nivel local se construye de forma compleja, debido a los cruces culturales precisamente por el movimiento de grupos y canciones antes mencionado. En una entrevista con Salin, comentó lo siguiente al respecto:

“Lo que diferencia al *Metalero* o *Rocker* de todas las llamadas tribus urbanas, no es más que la libertad de ser, pensar o hacer sin poses ni prejuicios... Tijuana por ser una frontera, adopta como suyos diversos géneros musicales entre ellos el *Heavy Metal* o el *Hard Rock*, que las personas que nacimos en Tijuas crecimos escuchando y aprendimos a conocer y amar. Desgraciadamente en la radio solo tocan lo comercial, lo fácil de digerir o entender. Lo fácil de cantar y tocar. Digamos que lo que no tiene ingenio.”

En términos de espacios concretos para las presentaciones, la ciudad ha perdido algunos lugares reconocidos (bares como el *Rana's* de la zona río), otros se han mantenido (el *Hard Rock*), y otros nuevos han abierto (“*el diván de Alicia*”, “*Dungeon*”, “*Aloha bar*” entre otros) que están creciendo en cuanto a reputación y frecuencia de oportunidades, aunque ninguno sea dedicado todo el tiempo al *metal*.

No obstante la centralidad de estos espacios para el fenómeno estudiado, este trabajo busca observar los espacios *tras la escena* en donde las acciones y el discurso tienen un sentido complementario, accesorio y revelador sobre el sentido que los sujetos encuentran en la música y sus contenidos. Este planteamiento se hace basado en nociones ya explicitadas de Small, Goffman y algunos otros autores; y en términos de espacios complementarios, el más fácil de relacionar es el del *ensayo*. Músicos como Ezequiel (*Infinitum Obscure*) y Rubén (*PFA*) fueron abiertos a las entrevistas en este espacio, aunque las conversaciones durante el tiempo que un grupo trabaja y practica son más difíciles, y ambas partes deben extender ciertas cortesías. Raúl (*Puercos*) también abrió la puerta al ensayo e incluso extendió la invitación a observar una tocada desde antes de comenzar, durante el momento de armar el

escenario y acomodar y afinar los instrumentos. Este espacio *tras la escena* muestra distintas facetas del sujeto conforme se aproxima a otros espacios sociales; por ejemplo, cuando Rubén ensaya con su hermano en un espacio prestado (una casa vacía), el ambiente se dedica a la celebración y el ensayo, pero cuando practica con la guitarra en su casa, debe dividir la atención entre su ejercicio y las necesidades de su familia; como consecuencia, su hija ha adoptado algunos de los manierismos típicos de la cultura metalera, particularmente el gesto de los *cuernos del diablo*. Uno de los grupos con los que se tuvo más tiempo en el ensayo fue *Almas Torcidas*, los *thrash metaleros* de Tecate. El ensayo se hizo en la casa de un amigo del grupo, en un garaje donde había espacio para los instrumentos; sin embargo, la ocasión para ensayar devino en una reunión social, y una muy buena conversación con los integrantes del grupo. Los mecanismos de interacción que estuvieron presentes fueron la carne asada entre amistades y la cerveza, y la conversación transitaba entre preguntas y respuestas formales, y bromas. Omar, Beto, Iván y Andrés dieron respuestas francas y anécdotas sobre la vida en el *metal*, la situación generacional, y las aspiraciones del grupo. Se mencionó al integrante que faltaba, el Chory, que no pudo estar por cuestiones familiares, lo que abrió la puerta a reflexiones del concepto de *vida*, el no poder “dejar tiradas” las responsabilidades, y que no es que la familia no te “deje”, sino que es sentirse parte de un entorno y una realidad en la que tiene que buscar la forma de seguir en ambas cosas.

El trabajo, la familia, las responsabilidades familiares; estos son conceptos que para Omar, Beto y Chory no pueden tomar un segundo lugar a la música. Una de las ventajas de incluir el espacio del ensayo en la observación de la cultura musical es que comienza a mostrar cómo, conforme el espacio *anterior* a la presentación se aproxima a la actuación (mientras más próximo es el ensayo a las otras esferas o roles del sujeto), más comienza a incidir la cultura musical a lo cotidiano. Lo mismo sucedió al acompañar a *Puercos* en una presentación en la apertura de una tienda de música y accesorios de Rock en Tijuana, se pudieron observar mientras preparan el escenario para la presentación, acomodando y conectando los instrumentos – amplificadores, guitarras, la batería – y viendo cómo la interacción con el entorno es mínima, aunque conforme toman turnos acomodando y afinando los instrumentos, los integrantes que no están ocupados se toman tiempo para hablar con los que esperan la tocada. Así como acompañando a Rubén (PFA) en su domicilio se

tuvo oportunidad de ver la influencia que tiene la cultura *metalera* en su hija, la misma oportunidad se presentó con *Big*. En la primera entrevista que se realizó en su casa, se pudo saludar y conocer a su familia, su madre y su hijo; el niño tiene 6 años y es muy extrovertido. *Big* vive en el domicilio de sus padres, en una sección separada de la casa, en el mismo terreno pero independiente de la casa familiar. Fue en este espacio de relativa autonomía donde narró algunas experiencias familiares con música y sus primeros encuentros con el *metal*. El ambiente se prestó a la conversación sobre la historia musical familiar, la influencia de los gustos familiares y la influencia que él mismo tiene sobre su hijo. Sobre lo familiar, me habló de tener un hermano y un tío que le presentaron este tipo de música, y sobre la influencia del núcleo familiar:

...cuando yo entré a la preparatoria yo me empecé a dejar crecer el cabello, entonces básicamente mi mamá era la que no estaba de acuerdo pero mi papá realmente nunca dijo nada, mi papá no decía nada porque mi papá venía con el rollo este del rock, ¿no?, digo, más que nada aparte de que mi papa cuando estaba joven también traía el cabello más largo, entonces mi papá realmente por ese lado, más que nos influenciaba pues más que eso es que tiene el gusto por la música, la escuchaba aquí, la escuchábamos nosotros, particularmente a mí me gusta mucho la música de mi papá, entonces eso aunado a que en las fotos, cuando estaba joven, lo veía con el cabello largo, fue así como que «a pues, ingue su madre», y aparte pues a mí también me andaba con ese rollo, por eso lo traje largo todo ese rato.

Una de las cosas que para *Big* es importante es las acciones que imita su hijo:

...mi hijo básicamente hace ese tipo de movimiento (air guitar, la práctica de tocar la guitarra imaginaria) pero curiosamente las hace con el rock metal, con metallica, porque él escucha también, por parte de su mama, escucha muchas rolas de pop, pero no las hace con las rolas de pop. No lo hace con eso, lo hace solamente cuando escucha el rock estridente ¿no?, todavía alguna de la 91X, que utiliza una guitarra así, todavía lo hace, pero no lo hace con otro tipo de música. Y también la señalización de los cuernos... Eso, yo no se lo enseñé. Eso simplemente un día me llegó y me dijo «Apá mira. . .!» (Haciendo la señal), y yo «Oh sí!» Eso es genético ¿no? De alguna manera no son las melodías, no te voy a decir que simplemente le llegó, te voy a decir que en algún lado lo vio, pero de alguna manera identifica la estridencia con la señal de los cuernos.

A Ezequiel, el baterista de *Infinitum Obscure*, se le entrevistó también en un par de ocasiones en su negocio, “hamburguesas el Rocker”, en la ciudad de Tecate. La primera vez la conversación consistió de un saludo después de muchos años sin vernos y una breve charla sobre el proyecto; ya en una segunda ocasión la conversación abordó temáticas sobre la vida como músico y como dueño de un negocio donde en ocasiones se presentan grupos. Junto a

la información que dio sobre el grupo y su trayecto, sobre las presentaciones que tendrían este año y el estilo musical, se pudo observar en su espacio laboral. A diferencia de *Big*, que trabaja como empleado, Ezequiel es dueño del negocio y por lo tanto pudo sentarse a platicar durante unos minutos, a pesar de la presencia de su novia y otros empleados. La observación del sujeto fuera del espacio del concierto pude enriquecerla con información de otras personas que escriben sobre el tema. Salin, la informante con su propio *blog* sobre *metal*, menciona un par de ejemplos sobre los *metaleros*, de un baterista de un grupo local de los que he hablado, sobre la diferencia entre la forma en que toca y su cotidianidad: “al verlo por la calle tomado de la mano de su mujer con su pelo recogido en una coleta y su ropa de persona común y corriente, pero el metal lo lleva por dentro y sale cada vez que golpea un tambor o un platillo.” Otro ejemplo que me cita es el de un músico que es:

...todo un Rocker Metalero en su moto verde con flamas su cabellera larga sus jeans, miembro de los conocidos «Solo Ángeles» paseando en su moto repartiendo juguetes a los niños pobres el 6 de enero junto con toda su pandilla, y yo que estuve en su casa y conocí a su esposa, su hijo y sus padres, te aseguro que de mal educado o irrespetuoso no tiene nada! Es todo un talento al tocar la guitarra, es inteligente y no es guitarrista, es músico y además canta. Eso sin contar que también le mete a la organización de conciertos en la ciudad y conoce bien cómo hacerlo.

Sobre los estereotipos y la relación que tienen con el observar este espacio *tras la escena*, dice que “algunos juegan a ser los «malos» del cuento y se inventan una pose para llamar la atención y después no pueden desprenderse de ella ya que tiene seguir guardando apariencias, insultan al Papa, escupen a la virgen o la ponen en su portada de disco en forma de calavera, pura pose.” Desde esta perspectiva se plantea ahora el *escenario* del *metal*, como espacio de *actuación* en niveles dentro de una *red* para la *cultura metalera*, y como un *escenario* en la vida del sujeto donde una parte importante de su identidad (la identificación de primer nivel) se confronta con otras (de segundo nivel) a partir de *procesos de identificación*.

VI.- CONCLUSIONES SOBRE EL METAL.

Por último, lo que resta es el trabajo de integrar los puntos expuestos, de hablar de los cruces entre los ejes de *identificación* y *música del metal*. Se ha presentado la voz de los *metaleros*, quienes hablaron sobre temas aparentemente diversos como *música*, *industria musical*, las *redes metaleras*, y cuestiones de *agresividad*, *autoridad* y *género*. La respuesta a interrogantes sobre la construcción material e inmaterial del objeto cultural, las prácticas distintivas de los sujetos, y la relación dialógica que existe entre la *música* y la *identificación* de los *metaleros* que nos apuntan hacia un conjunto de pautas culturales que sirven como ordenadores de sentido para ellos, y los confrontan con la mirada y valores de los *no metaleros*, de los *otros*.

1. De ejes propuestos y no propuestos, sobre la cultura *metalera*

Inicialmente se planteó que los cruces propuestos se podrían observar en algunas dimensiones establecidas sobre la cultura *metalera*, aspectos como la masculinidad, la transgresión y la violencia; sin embargo, el trabajo de campo mostró que algunas otras dimensiones complementaban la propuesta. Ahora se presentan en resumen las reflexiones al respecto, en un recuento donde se presentan las dimensiones originalmente planteadas por una parte, y por otra, algunas ideas que salieron del trabajo de campo, que en el planteamiento teórico no se abordaron pero en los conciertos y en las conversaciones fueron evidentes, y que afectan el proceso o los procesos que se han propuesto estudiar. Cuestiones como el individualismo y la cultura *metalera* como un campo de la industria musical, y algunos otros detalles, aparecieron en entrevistas y en observación, por lo que se dividen las conclusiones en ejes propuestos y no propuestos.

1.1 Violencia, Transgresión y Masculinidad

Desde el inicio, la postura del estudio partía de la noción de Hall de que los estereotipos no son ideas erróneas que se tiene del sujeto, sino una reducción del sujeto a un número pequeño de características que después se piensa son las características que definen al sujeto. Esto

significa que las características “estereotipadas” existen en el sujeto, y las podemos ver, junto a otras que no siempre consideramos. Y ¿Qué hay de aquellas características a las que se redujeron los sujetos *metaleros* en la región? En primer lugar, se retoma la percepción de “masculinidad” en el *metal*. Esta característica se manifestó en diversos momentos, como el contenido simbólico y algunas características del tejido sonoro (por ejemplo, la voz gutural y grave); pero donde se observa más que en la *pieza* musical es en las interacciones y relaciones entre los miembros de la comunidad *metalera* local. La lucha por igualdad desde lo femenino es palpable tanto en el uso del espacio como en el discurso, y en el trabajo de campo lo mencionaron varias personas, *Mary* habla de ser aceptada sin perder la feminidad cuando describe su estilo de vestir personal (que no es siempre negro y con camisetas de grupos *metaleros*, sino femenino y lleno de color); mientras Alma y Hada Negra de *Coatl* dejan claro que la “aceptación” no es el detalle principal, sino el *respeto*.

En una conversación con Hada Negra sobre este mismo punto, ella lo expresó de la siguiente forma: “si, es como... te ven como si fueras un pedazo de carne, y solamente eso, en lugar de valorando tus talentos como músico... esperan que te veas de cierto modo, y no valoran tu talento. Por eso me visto “old school” como en los siglos cuando los músicos debían vestir ropa negra formal, para que lo único que llame la atención es tu instrumento y tu música”.

Si se retoma el ejercicio taxonómico en donde se solicita a los informantes que describan las características más importantes del *metal*, recordamos aquí que una de esas características es el *Poder*. La construcción de género históricamente ha sido una de relaciones de poder, por lo que la marginalización de lo femenino y la exaltación de lo masculino en este movimiento pueden ser relacionadas directamente a la lucha por el poder simbólico. El “respeto” que buscan las informantes en realidad se traduce a una posición de igualdad dentro del esquema de relaciones de la *red*, y en este proyecto la lucha por el poder se da no necesariamente entre *hombres y mujeres*, sino entre las características *masculinas y femeninas*. Citamos a la lucha de poder en género como un intento de “negar la parte *femenina* de lo *masculino*...” (Bourdieu 1996, 49).

Weinstein ya lo planteaba, cuando decía que la figura femenina debe adecuarse a los lineamientos masculinos dentro del *metal* (2000, 105), y en el estudio vemos ejemplos como el de Hada tratando de minimizar su figura y resaltar su talento musical, que efectivamente tiene la función (inconsciente para Hada, tal vez como parte de un *habitus* masculino impuesto) de negar lo *femenino*.

El cruce de la violencia y el género también muestra esta subordinación de la figura femenina pensada como menos “fuerte” frente a la tradicionalmente “poderosa” masculinidad. El hecho de que todavía se encuentren reacciones de sorpresa cuando las mujeres entran en el *slam* y se defienden ante los golpes muestra un recelo de lo masculino de la cultura (tanto *Zack* como *Big* mostraron resistencia a la idea de tratar igual a las mujeres dentro del *slam*); ya Bartky advertía que un tabú en la relación de género es la fuerza, pues “una mujer no debe en ningún caso desarrollar más fuerza muscular que la de su pareja” (1998, 78).

No obstante esta discusión sobre lo positivo o negativo que sea que la mujer adopte formas culturales masculinas, existen *metaleras* que cruzan esa “frontera” de género y se colocan dentro de la *escena*, tienen su lugar, adoptando actitudes y discursos de “Poder” no por ser masculinos, sino por ser *metaleros*. Alma lo comentaba cuando hablaba de la canción *Lilith*, y me dijo: “creo que también cuando escribí esta canción el papel de Lilith se puede ver de dos maneras: el de yo como autora y «víctima», pero también el de ella... pues sus razones ha de haber tenido para lastimarme así”. La clave aquí es la denuncia que hace Alma al papel “sumiso” (tradicionalmente femenino) de Eva, incluyéndose a sí misma en la personalidad de Lilith, a quien a pesar de representar lo negativo de la otra persona, se manifiesta en la forma directa en que Alma reacciona frente a la traición: hay una confrontación utilizando la herramienta más fuerte de la que dispone la autora: su voz, su música. De esta forma, Alma invierte su “rol”, de “víctima” (papel femenino) a “agresora” (papel masculino).

Por otra parte, retomando la conversación sobre la dualidad de los seres humanos con la informante *Mary*, existe la cuestión del lado femenino de los hombres, las actividades y los roles que antes estaban reservados a lo interior, lo no público y lo femenino, que expuso

Bourdieu en la dominación masculina (1996, 52) y sobre lo cual se ha hablado antes. Entre la *identificación* de primer nivel masculina propia del *metal*, y la de segundo nivel propia del machismo mexicano, queda muy poco espacio para que el *metalero* sea abiertamente sentimental; y sin embargo el campo muestra mucha evidencia del lado sensible de los *metaleros* que es propio de cualquier ser humano. Ya sea la vulnerabilidad, que vemos en los artistas preocupados por la respuesta del público (Omar, el vocalista de *Almas Torcidas*), o el tema del amor (a los hijos, a la familia, a la pareja), que es evidente al ver a los *metaleros* como *Big* o Rubén hablando o interactuando con su familia, o al escuchar canciones con un contenido emocional. En este sentido, el estereotipo *metalero* y el que se puede asociar a la comunidad de nuestro contexto en general, ambos en diálogo *anclan* al sujeto a una serie de reglas de comportamiento y discurso. Como consecuencia, el hombre *metalero* debe expresar sus sentimientos con tosquedad, y solamente en privado permitirse otras expresiones.

Esta característica se observa en la composición y discurso dentro de canciones como *Venas sangre dolor* (de *Puercos*) o *Triste poeta* (de *Alvath*). Por supuesto, la confianza que existe con los sujetos con quienes se interactúa influye en la capacidad de expresión; el problema más grande que enfrenta el sujeto al permitir otro tipo de expresiones y discursos (distintos a los típicos del *metal*), es que el sujeto será cuestionado, y este cuestionamiento puede ser sobre su pertenencia a la cultura *metalera* o sobre la legitimidad misma de su cultura. Estas situaciones son las principales mediadoras del diálogo entre lo público y lo privado del *metalero*, y el motivo por el cual estos dos aspectos se mantienen aparentemente siempre separados, sin embargo es este mismo motivo el que los mantiene en constante diálogo.

El segundo elemento por observar es el discurso de “violencia”, que es mencionado tanto por los entrevistados como en los trabajos teóricos que sirven de antecedentes a este estudio; se reconocen los contenidos e imágenes violentas inherentes a la cultura *metalera*, y el grado en que aparecen corresponde al subgénero particular de *metal* del que se trata. Por otra parte se habló de su pertinencia en cuanto a los actos y comportamientos de los sujetos, como el *slam* en el concierto, y la importancia que tiene para sujetos como *Maggy* (que admite una sensación de frustración si va a una tocada y no participa).

En varias ocasiones se ha mencionado que existen “reglas” a este comportamiento agresivo, y la idea que es más parecida esta agresividad es la que existe en el deporte, a diferencia de la “violencia” de la que hablan las organizaciones y las autoridades; ahora, el lazo y la relación entre el objeto cultural y el sujeto socialmente construido es fácil de establecer inicialmente en este eje, pues el contenido que hemos revisado de los *metaleros* de la región tiene en varios niveles entretelado un elemento agresivo: en cuanto al nivel de objeto *en sí*, la composición musical, ese tejido sonoro que se ha expuesto, es agresiva en tanto es veloz, tiene un ritmo que muchas veces compacta muchos golpes de la batería en tiempos muy cortos (en especial el estilo *Death metalero* que emplea un doble pedal), una composición melódica que valora un estilo casi improvisado (como en el *Jazz*, se busca una riqueza y textura del juego entre los instrumentos) y como principal característica esa presentación distorsionada del sonido (una distorsión electrónica marcada a las guitarras); este tejido sonoro se completa con el trabajo de los(las) vocalistas, que en los estilos más cercanos al *rock pesado* (el *heavy* y el *power metal*) busca notas sostenidas y agudas, y en los estilos más cercanos al extremo subterráneo (el *Death* o el *Doom*) suenan graves y guturales, menos interesados en ser claros que en ser fuertes. Ulises (baterista de *Puercos*) habló de la práctica del “jam”, esa práctica musical de la improvisación propia de los músicos del *jazz*, y de la capacidad que tienen los buenos *metaleros* de crear, de componer *música*. Esto es un concepto central al argumento de Robert Walser sobre la composición *metalera* (1993, 64-65), en donde se piensa el músico *metalero* como generalmente un “virtuoso” con o sin estudios.

Es por ello también que se hizo énfasis en incluir un nivel de estudio de la *pieza* musical como objeto *por sí*, y se habló de un estudio de la composición a nivel de “tejido sonoro”, pues esta complejidad y capacidad de los músicos es de suma importancia para ellos como mecanismo de legitimidad. Otros músicos hablaron de esta característica; Ruben (Guitarrista, PFA) expresó su opinión de ciertos grupos, los que: “no tienen creatividad, más que nada. Por más pinche... estudiado que estés. O escuchan un montón de música y tocan lo más fácil e insípido que pudieran. Por eso, tú dices «este wey puede hacer algo más»”

Con Miguel (Bajista, *Coatl*), la plática sobre este tema mostró su nivel como músico:

Pues llevo más de 15 años tocando el bajo y aunque lo mío siempre ha sido el *metal* también he tocado otros ritmos, de hecho por el momento aparte de tocar con *Coatl* también toco con otro grupo que se llama “Blues Boys” y como el nombre lo dice tocamos blues y rock. Alguna vez también llegué a tocar para una iglesia con todo un grupo, música de alabanza, y también llegué a practicar por un tiempo cumbias y norteñas con otro grupo, aunque nunca salí a tocar en público con ellos. Es bueno saber muchos ritmos y estilos para así forjar el propio estilo de uno.

Miguel subraya la importancia del “arte” de tocar *metal*, diciendo que “se ha convertido en un arte ya que músicos estudiados y bien preparados se han encargado de perfeccionar estos ritmos haciéndolos complicados para tocarse, me refiero a metaleros como Yngwie Malmsteen o grupos como Dream Theater, Symphony X y muchos más...”

De nuevo encontramos el argumento de Walser sobre la complejidad musical inherente a este tipo de música, y la voz de Miguel es apoyada por Ulises y Rubén, entre otros comentarios. Por eso, aunque este estudio no emplea un abordaje musicológico tradicional, no se puede evitar dar su lugar al “tejido sonoro”, a la composición compleja y complicada que hacen los músicos *metaleros*. El resultado para la interpretación del sentido de la pieza (a nivel de objeto *por sí*) es la percepción de una música “violenta”, agresiva en su tejido sonoro mismo.

Este discurso auditivo se completa con la agresividad de las letras; incluso en canciones como *Lilith* o *Venas Sangre Dolor*, que hablan de temas familiares o emotivos, las letras y la actuación de la canción abordan su contenido como una expresión fuerte y confrontante. Los actos agresivos del concierto como el *slam* que se han observado antes y el *headbanging* aparecen como complemento del discurso de *masculinidad* más que como simple manifestación de tendencias violentas *por sí*. Por otra parte, se puede complementar la relación deporte-concierto, con las pautas de comportamiento colectivo que tienen que ver con la descarga de energía y con el *sentimiento colectivo*. Aquí se hace referencia a la dimensión de la música *en sí*, como un objeto cuya misma naturaleza la “sitúa en un lugar preponderante con relación al conjunto semántico cultural; no solo está impregnada de significado *ritual* sino que es susceptible de afectar la biología humana con relación a su contexto. . .” (Olmos 1998, 30). Y en el caso del *metal*, el efecto biológico que los sujetos en varias ocasiones mencionaron, tanto en entrevistas como en las conversaciones de campo y

hasta durante los primeros cuestionamientos, una de las palabras más frecuentes fue el sentimiento de *euforia*. Desde las primeras explicaciones de la cultura *metalera* que hicieron los sujetos, hablaban de la relación que había de la música con los sentimientos, empleando frases como “energía” y “ánimo” que establecían el paralelo entre las características del objeto y el estado del sujeto. Se considera la música como un conducto, de tal suerte:

“Existen estructuras rítmicas y melódicas que incitan fisiológicamente al cambio de conciencia, éste se encuentra dirigido hacia la inducción del éxtasis colectivo y, por tanto, hacia la catarsis, es decir, el desplazamiento de la angustia colectiva a través de la música” (Olmos, 1998: 30)

En este sentido, las prácticas agresivas dentro del concierto presentan en el campo una tendencia hacia esta explicación. Sin embargo, cuando se habla de una analogía entre el concierto y el deporte, se hace referencia al sentido que se le puede dar a la agresividad de sus prácticas, como el “slam”. Si la agresividad deportiva se trata de un espacio “donde tal agresión debe canalizarse de una manera aceptable y el deporte desempeña un destacado papel a este respecto”, se retoman varios comentarios de los informantes para decir que los *metaleros* pueden distinguir el espacio del concierto como el lugar apropiado para expresar este lado de su personalidad. *Big* lo menciona literalmente hablando de la frase “buscar y destruir” o la frase sobre la selección de la persona adecuada “a quién madrear” que hace Omar.

Se propuso antes la posibilidad de ver la agresividad en esta cultura como espacio de desahogo de esas actitudes o inclinaciones agresivas, lo que ahora se considera posible es que la analogía al deporte se puede sostener, en tanto existen en ambos espacios acciones agresivas que carecen de la intención de causar daño, sin embargo hay una característica mayor que las unifica: la existencia en ambos espacios de un desahogo físico y del contacto corporal. Y además, existe la posibilidad de que, en un estudio de la actividad agresiva dentro del deporte, también el desahogo físico asociado con los deportes de contacto puede ser visto como un estado de conciencia distinto. En el basquetbol, cuando un jugador se encuentra en un estado de concentración completa, se dice que entra “en la zona”, donde el resto del mundo desaparece y la concentración se torna por completo al juego, el dolor y el cansancio

se ignoran y el jugador incrementa su rendimiento en momentos claves del juego; así, puede tratarse también de un *estado de trance* en el deporte, y completar la analogía propuesta. Por último, en cuanto a la *transgresión* y las cuestiones de autoridad, se han citado tanto la historia del movimiento como los discursos de los distintos subgéneros que han dado este elemento al *metal*, y se ha visto cómo aparece en el contexto regional, como protesta a la situación que en frontera se vive a diario, los sujetos perciben el racismo, la corrupción y la inseguridad, y la expresión que se le da en canciones como *Impunidad Federal*, *Terrorismo*, *El llamado del Jaguar*, *El Violín*, *Levanten su grito Latinos*, y muchas otras. Así también, *Morticia* habla de la desconfianza a todas las instituciones, y *Puercos* recuerda que en particular, en Tijuana se ha tenido más que suficiente motivo para caer en esta mentalidad.

A partir de mayo, con la controversia de las leyes de Arizona, la canción *levanten su grito latino* de *Puercos* adquiere otra vez una trascendencia y una centralidad en sus conciertos, como pude apreciar el 29 de mayo del 2010, durante un concierto de *Puercos* con *Coatl*, *Alvath* y *Leprosy*. Además de estas expresiones abstractas de *transgresión*, los *metaleros* suelen incorporar a sus vidas elementos que aun cuando no transgredan leyes, contravienen convencionalismos sociales; el caso de la forma de vestir como *transgresión* es un legado del *rock* que el *metal* acentúa, desde su origen la forma de vestir, los tatuajes y el cabello largo representan una oposición a las normas sociales convencionalmente aceptadas, y pese a que hoy en día existe mayor apertura – y como consecuencia, este estilo aparece con mayor aceptación social, haciéndolo una moda – sigue siendo relacionado con el “estereotipo”.

Por ejemplo, *Big* me mencionó que al contratar gente durante su tiempo como gerente de un restaurant de franquicia, era necesario que se adecuaran a la moda convencional. La cita sobre el aspecto “presentable” refleja una cultura laboral que también en conversaciones con *Zack* (quien es supervisor en una empresa) se hace un factor de negociación constante, en donde el sujeto debe decidir entre mantenerse aferrado a una característica de identificación o sacrificarla para lograr otro objetivo. Para quienes optan por aferrarse al estilo sin compromisos, la cotidianidad adquiere cada vez más las mismas pautas que el concierto; como Gerardo de *HTHH*, que tiene su propia tienda de tatuajes y accesorios *metaleros* en Long Beach, y en su vida adquiere realmente *centralidad* la cultura *metalera*.

Para la mayoría de los entrevistados de Baja California, es muy difícil pensar en mantener la imagen transgresora en todas las áreas de su vida, por lo que optan por negociar lo exterior, ese nivel de *identificación* de reconocimiento, con el contexto que les rodea, en esperanzas de que, como me dijo *Mary*: “a mí no me gustaría que el metal fuera algo tan superficial como una camiseta”

1.2 Individualismo y Competencia.

Un elemento que no se había considerado en el marco teórico fue el *individualismo* que se manifestó en varios momentos en el trabajo de campo; los gestos y actuaciones que coloquialmente se denominan “rockstarear” vienen del comportamiento distintivo, tradicionalmente del solista o del vocalista, que monopoliza el *escenario* y hacen pasar a plano secundario al grupo y en ocasiones, a la música misma. Estas acciones en el *metal* tienen sus antecedentes en vocalistas *rockeros* como Robert Plant (*Led Zeppelin*), que se consideraba un músico carismático. Cuando una de las personalidades de un grupo se impone ante las otras, se habla de *rockstarear*, y los individuos que tienen mayor plataforma para hacerlo son los guitarristas y los vocalistas. Dentro de una comunidad musical, lo mismo puede suceder con los grupos que logran un éxito comercial y se sitúan por encima de los demás dentro de la *red*. Retomando el trabajo de las barriadas, de donde he tomado el modelo de *red*, “cuando una familia dentro de una red dispone de más recursos económicos que las demás, esta base igualitaria se altera o se destruye” (Adler 1995, 77). De esta forma, *rockstarear* es olvidarse de los demás, pensar solamente en sí mismo.

Es importante reconocer que no todos los músicos dentro de la *red* están de acuerdo con que la consecuencia del éxito sea el *rockstarear*. Si bien la queja se escuchó tanto de Ulises (*Puercos*), como de Rubén (*PFA*), Alma (*Coatl*) tiene otra opinión sobre la competencia entre grupos: “Es más bien una competencia amistosa. Todas las bandas se conocen y se tratan de avisar si hay una tocada.” Esta actitud no siempre es compartida, es verdad que la competencia puede ser amistosa cuando se establecen lazos de esa naturaleza entre miembros de grupos, pero como cualquier otra interacción humana, existen ocasiones en que los grupos

pierden el lazo cuando algunos integrantes entran en enemistad con otros. También hay ocasiones en que el estilo o subgénero al que pertenecen ciertos grupos los excluyen del escenario al que puede acceder otro; los grupos próximos al extremo pesado del *metal* (los más guturales, los menos comerciales) son escasos en los bares de *rock* de fin de semana, mientras los más cercanos al *rock pesado* (los melódicos de voces agudas) suelen ser criticados por ser *light* (ligeros) y su legitimidad como *metal* es cuestionada. Por otra parte, el individualismo y el “*rockstarear*” no es una cuestión solamente de los grupos, entre los aficionados también hay acciones que hacen cuestionable la solidaridad necesaria para hablar de una comunidad.

Se tuvo la oportunidad de observar la competencia por los espacios y tiempos para tocar frente a un público en varias ocasiones en los conciertos. La primera fue en el *Transmetalfest*, donde la cuestión de organización inadecuada del evento ocasionó que algunos grupos fueran eliminados de la presentación esa misma noche. *Omisión* fue uno de estos grupos. Después de semanas invertidas en promocionar el evento en su página de *myspace* (un sitio electrónico social que encontró nueva vida cuando los grupos musicales comenzaron a utilizarlo con fines publicitarios), por cuestiones de tiempo fueron eliminados de la lista de participantes durante la tocada. Ya estaban presentes, habían bajado sus instrumentos del vehículo y esperaban su turno cuando fueron informados que, porque el concierto había comenzado más de una hora tarde, no habría tiempo para que ellos tocaran. La mala organización le costó muy caro a *Omisión*.

Para un grupo local como *Omisión*, el ser eliminado de una presentación con *Transmetal* representa un revés tremendo. En un mundo donde la publicidad se reduce básicamente a la voz de los mismos integrantes de la *red* (por no haber mucho apoyo de los medios locales), el esfuerzo de *Omisión* por publicitar *Transmetalfest* con sus aficionados debería ser apreciado, sin embargo el número de grupos invitados y el inicio retrasado del evento hizo necesario modificar la alineación de bandas. Lo mismo sucedió durante una presentación de *Rata Blanca* en Tijuana en el 2009, y aunque no se pudo hacer acto de presencia en ese evento, la discusión pública que esto generó entre algunos músicos y aficionados en el mundo virtual demuestra un espíritu competitivo en el campo musical local. Y en otra presentación, en el

Cocko Rock, Coatl fue limitado a tres canciones por cuestiones de tiempo. Este tipo de actos afecta la solidaridad entre los grupos y con los promotores de eventos; en esa ocasión los miembros del grupo californiano recogieron sus instrumentos y salieron del bar inmediatamente después de tocar, pasando por alto la tradicional interacción con el público y los otros grupos. La reflexión es que tres canciones no compensan el largo viaje desde Los Ángeles. Estas situaciones muestran las disparidades de los elementos de la *red*, y pueden introducir reflexiones de la *red* como un *campo* social con *nodos* de poder similar a los propuestos por los mapas culturales de Bourdieu, que podría incorporarse con la propuesta de las familias que obtienen una mejor posición dentro de la *red* expuesta por Adler y comienzan a salir de los lazos de la misma. A nivel individual, los músicos expresan la frustración con el sistema.

Ulises dijo que existen buenos músicos, pero no siempre se traduce en tener buenos lazos con la comunidad: “aquí también hay buenos, pero todos tienen el ego bien cabrón, ¿me entiendes? Todos tiran su pinche...sí, la neta. No sé qué se creen, en lugar de ponerse a compartir, de decir «watcha como está el pinche truco, el pinche pedo...» No, te dan la espalda y por eso no progresa la escena, wey, por eso no progresa...por los egos. Lo egocéntrico de cada persona.”

Rubén ha pasado por esta misma situación; en la ocasión de una tocada a la que irían grupos de Tecate y Mexicali, explicó el motivo por el cual no pensaba asistir, a pesar de ser invitado por uno de los organizadores: “Me preguntó «¿no le vas a caer?» y le dije que no. Le dije que sabe que estamos tocando, ensayando, ¡wey y no invitan! A lo mejor no tocamos *metal* (*PFA tiene tendencias hacia un rock progresivo*), pero sabe que tenemos más tiempo tocando que muchos.”

El apoyo entre grupos debe ser más importante, toda vez que los medios de difusión locales no ofrecen muchos espacios dedicados a estas manifestaciones. Ulises explicó el discurso del *por qué* la falta de difusión, desde su perspectiva como músico:

...no es música comercial, que es para todos, para las viejitas. . . sí, wey; es un género que no tiene difusión porque es protesta también, entonces. . . yo lo que pienso es que hay una

división bien fuerte. . . a fin de cuentas, un pinche *emo*, un pinche *skato*, para mí con que traiga una madre de distorsión ya está fuera de lo comercial. . . una distorsión bien, ya rompe...

Omar (*Almas Torcidas*) recalca que el *metalero* toca por gusto, y no por éxito comercial, no son “empresarios-músicos”, interesados en tocar en estaciones de radio, dice “no me voy a prestar al comercio. Si mi música o las rolas son chingonas, no quiero que lo sean porque tocamos como Britney Spears, ¿no? Si tocamos agresivo, vamos a tocar agresivo”. De aquí que los lazos entre grupos y sujetos sean tan importantes para la existencia de la comunidad *metalera*. Y aquí se puede retomar el discurso de Alma (*Coatl*), que menciona un concepto que explica el tipo de lazos de esta comunidad, en donde al pensar en los lazos de la *red*, existe una cuestión entre la *individualidad* y la *comunidad*: cuando habla de las dificultades que ha enfrentado el grupo para abrirse camino, admite que sí hay competencia, pero que es una *competencia amigable*, y que se trata de mantener los lazos de comunicación con los otros grupos “para que te inviten a las tocadas y luego invitar tú también a gente”. Este concepto apareció en los conciertos, junto al *individualismo*.

Durante una tocada de *Heavy Metal* donde los grupos titulares eran *Luzbel* y *Acero de guerra*, entre el público entraron un par de integrantes de *Puercos*, Ramón y Antonio. Explicaron que su presencia era para repartir volantes para su propia tocada, que sería la siguiente semana. Pese a que los estilos de *Puercos* y *Acero* son dos polos opuestos de la escala *metalera* local, ambos se conocen y “compiten” por el público. El lazo entre grupos no se limita a competir por el *escenario*, o por el público. También los grupos comparten los *escenarios* cuando tocan distintos estilos en un solo evento. En muchas ocasiones grupos pesados, *Death metaleros*, tocaron en conciertos con grupos de *heavy metal* e incluso de *rock*, puesto que las oportunidades en ocasiones son pocas y se tienen que aprovechar. Pero la presentación compartida no se limita a tocar en el mismo evento, a veces el escenario también se comparte. En una presentación en *Cocko Rock*, Popeth, el guitarrista de *Alvath*, subió a acompañar a *Luzbel*. Esta práctica es sumamente frecuente, cuando ex-integrantes de un grupo regresan para sacar de aprietos a sus camaradas; o cuando se invita a miembros de otros grupos. Ramón y Antonio de *Puercos* tienen su propio grupo, *State of Denial*, y fueron invitados a participar como invitados antes de ser miembros oficiales de *Puercos*; el baterista

que tocó con *Coatl* en el *Transmetalfest*, Ángel, tocaba con Hada Negra en otro grupo (*Pro-Fe-Cía*), y en Tecate, Rubén cuenta historias similares de su tiempo en varios grupos.

Alma (*Coatl*) habló un poco de la dinámica de estos lazos, y con los integrantes de *Almas Torcidas* que llevaban mucho tiempo en la escena musical, se discutió este mecanismo que se dan en un “*nos acomplamos, los invitamos, nos invitan*” y la gran importancia de fraternizar para mantener esas conexiones. Beto menciona un grupo del periodo en donde él comenzaba con *Almas*, que no tomaba parte del lado social de la *escena*: “Tenían una mentalidad casi *Punk*, de no fraternizar con los otros. Era imposible... así imposible ver a esos weyes así, fraternar con los demás. Era imposible. Era ilógico. Y yo decía, «bueno, a toda madre» ¿no? Mis respetos como músicos, y la temática musical, y todo el rollo, era una mezcla perfecta, pero. . . mejor más vale a veces quedarse callado”

Este punto reforzaba el tipo de lazo comunitario que antes he planteado desde el trabajo de Adler, y aquí como en otras conversaciones aparece. Ezequiel, el baterista de *Infinitum*, ejemplificó la condición de comunidad con el siguiente comentario durante un concierto en el “Ricky’s” en Tecate: “Uno de los micrófonos que traen ahí es mío. Me lo pidieron y pues les dije que simón, ¿no? Hay que hacer el paro. Así. . . entre todos se va armado el toquín, uno pone un ampli, los cables. . . nomás tienes que checar bien todo. . .”

Estos comentarios, tanto los negativos como los positivos, ayudan a entender la naturaleza del *escenario* musical; en movimientos que se encuentran al margen de la industria musical (característica que en México el *metal* comparte con el *punk* y otras variantes del *rock*) el abordaje comunitario es fundamental por la naturaleza de los lazos que entre los sujetos y los grupos se dan. Empero, y a pesar del discurso de no ser un movimiento musical “comercial”, estos grupos existen en un espacio de competencia y *competencias*, la pertenencia a subgéneros distintivos y la lucha por posicionarse dentro del escenario local para crecer y obtener un lugar en niveles regionales y más allá, también hacen que el espacio funcione como Campo. Como consecuencia, vemos a lo lejos una posibilidad de pensar este espacio como una combinación de la *comunidad* y el campo, donde la lucha por el posicionamiento es una competencia amistosa.

2. Conclusiones sobre el *metal*.

El presente estudio planteó un punto de sutura entre *música e identificación*, la existencia de un diálogo entre la música y su marco de actuación, haciendo referencia al uso de imágenes y el comportamiento que acompañan a la música, y que en conjunto dan sentido al imaginario de “ser” *metalero*. Esta pertenencia, esta práctica que es a la vez discurso, hace que el sujeto que se percibe como *metalero* tenga una mayor inversión de sí mismo en el objeto cultural, el sentido de sus acciones y el sentido de su música comienzan a entretorse. A este proceso de comunicación, se le consideró un proceso de *identificación*. Los sujetos se apropian de los llamados “estereotipos” y los *resignifican*, dándoles un sentido colectivo diferente en alguna medida de lo que los medios y el contexto social puede pensar de ellos. Salin aborda esta apropiación al hablar de lo que es ser *metalero*:

El mundo del *metal* no es fácil para sus exponentes, primero que nada debes lidiar con un sinnúmero de rechazos, prejuicios y discriminación por ser *Rocker*, debes tener una gran voz con perfectos graves y excelentes agudos, se debe ser casi un Dios al tocar la guitarra o al ejecutar una pieza en una batería con doble pedal. Pero tampoco lo es para quienes llevamos el *Metal* como un estilo de vida. Algunos creen que ser *Rocker* o *Metalero* es una moda que se pasa cuando se deja de ser adolescente, cuando no es más que un estilo de vida que se lleva dentro, muy dentro y que no es solamente como vistas o como hables ni con quien te juntas. El *metalero* es auténtico y no tiene pose, decimos no chingues, no mames, hijo de la chingada. . . No decimos algo solo por que a ti te gustaría escucharlo, si estas mal pues estas mal y te lo digo de frente y sin afán de lastimar, no somos lambiscones.

En este discurso, se da un paso más allá de la simple respuesta a las preguntas sobre el contenido de la cultura material e inmaterial del objeto. Ahora se puede ver el valor que este contenido tiene para los sujetos, el sentido de sus acciones como marca de *identificación y distinción*. Lo que en otro momento ha sido limitado a un estudio como *Poder*, ahora encuentra valor como características subjetivas (“no somos lambiscones”).

Esto es un microcosmos de lo que los informantes y los grupos mencionan en cuanto a su percepción de los estereotipos. Si se revisan de nuevo los comentarios de *Big*, hace algunas reflexiones sobre la cultura *metalera*, y dice: “realmente yo si me siento *metalero*, al menos en cuanto a mi gusto y todo ese rollo; que de entrada, creo yo, no sé, para ser *metalero* pues

lo primero que tienes que hacer es que te guste la música. No puedes andar por ahí vestido de *metalero* cuando te gusta mana, ¿no? Pero, me quedé pensando sí, tengo que usar más mis «spikes»... lo que me hace no es una camiseta, una cadena, sino un comportamiento, una forma de ser”.

Estos ejemplos (junto a todos los presentados en cada sección) retoman la forma en que el objeto cultural se relaciona con la construcción que hace el sujeto de sí mismo, y el cómo los actos del sujeto (sus acciones y hasta los accesorios con los que se representa) dicen algo sobre el valor de estos objetos. Es en este intercambio, entre la música y la identificación, en donde se habló de la construcción de un *ordenador de sentido*; ya se trate de las relaciones de género que se ejemplifican tanto en los discursos de *Mary* y *Alma*, como en el comportamiento de *Zack* y *Big*; ya sea el contenido discursivo de violencia en la música *death* o *thrash* y los comportamientos agresivos del concierto; o se trate de la toma de posición frente a las autoridades que hace los *metaleros*, en contra de la corrupción o la religión, pero también actuando conforme a los convencionalismos sociales de los espacios familiares o laborales; en todas estas esferas sociales el *metal* actúa en concierto con los ordenamientos de las características identitarias a las que el sujeto está anclado (raza, género) en un diálogo que penetra la comunidad *metalera*. Pero esta relación no se da en una sola dirección.

En principio, el espacio en donde con mayor atención se observó este intercambio fue en el concierto, donde los accesorios y las acciones eran parte fundamental de la *escena*, donde el *slam* y el *headbanging* no son actos extraños e incomprensibles, sino comportamientos aceptados que refuerzan los lazos de amistad y comunidad. Durante esta observación, se pudo vivir con los informantes los cambios que enfrentaron: con *Big* en su búsqueda de trabajo, incluso estar en una entrevista con él cuando recibió una llamada sobre una entrevista que lo llevaría a su empleo; con *Coatl* durante su búsqueda de un baterista y el contar con amigos de otros grupos que los apoyaron en presentaciones en vivo, mientras Hada Negra también vivió el cambio en su situación laboral; *Puercos* vivió el cambio más fuerte con la salida del *Bachis* del grupo, y la promoción a vocalista principal de Antonio; mientras *Almas Torcidas* se encuentra en un punto de posible disolución del grupo.

Tanto el discurso de los sujetos, como las oportunidades de hacer observación en los espacios *tras-la-escena*, apuntaron a una posible integración de este *ordenador de sentido* en otros espacios. Pensando nuevamente en *identificación* y *representación*, en la medida en que los gestos u objetos simbólicos (como la vestimenta emblemática de un grupo) sale del espacio del concierto y aparecen en espacios sociales diferentes al del grupo, se puede hablar de un mayor o menor compromiso (y por ende centralidad de la identificación grupal) del sujeto a su comunidad percibida. Conforme el trabajo se acercaba a los espacios privados, el hogar o el espacio de ensayo, se pudo observar cómo se desarrollaba este proceso. En cuanto a las cuestiones de un “estilo de vida metalero”, si bien existe una experiencia cotidiana del *metalero*, se retoma el planteamiento del paso de un espacio público a otro privado, del escenario al espacio *tras de la escena*, es resultado del paso de los ordenadores de sentido de la cultura musical de un nivel fenomenológicamente válido (adscrito solamente al concierto) a un segundo nivel más amplio (la cotidianidad).

Ahora bien, lo hecho en este trabajo fue describir un posible mecanismo, un posible abordaje al proceso de comunicación entre el espacio y la construcción plenamente *metalera*, con los escenarios sociales más profundos del sujeto. Sin embargo, esta reflexión se plantea aquí como una reflexión que apunta a un estudio más profundo; ya que exige realizar una distinción necesaria entre los *niveles* de los espacios fuera de la actuación, una división teórica de la *tras- la- escena*; se tendrían que observar distintos grados de vida pública/privada, y cómo la lógica imperante, el *ordenador de sentido* de esos espacios, está más arraigado en la identificación de segundo nivel. Cuando se habla de la importancia de ir más allá de la visión del concierto, esta propuesta se apoya en la visión de un escenario y un tras-escenarios, o bien lo que Goffman llama la *región anterior*, donde se ofrece la actuación, y una *posterior*, donde la actuación se prepara (1981: 254); en términos de la actuación musical, se regresa al concepto de *musicar* de Small, que incorpora en la actuación también los preparativos; ahora, se propone que mientras el espacio posterior va aumentando, es decir, conforme la cultura musical se va expandiendo en la vida *tras la escena* del sujeto, las representaciones atadas a esa dimensión del sujeto se van incorporando en su cotidianidad.

Frente a lo que Gimenez llama la interiorización de un esquema (2004: 81), o para Bourdieu se representaría por el *habitus* de los sujetos en determinados campos (1997: 40), en este caso concreto se propone que hay un diálogo entre el nivel de la acción subjetiva para autodeterminarse, y la estructura externa que lo determina. Y para verlo, se apunta al ejemplo del paso de la *identificación* de primer nivel, este reconocimiento de marcas externas y superficiales, a un nivel más profundo, donde interactúa con *anclajes* socio-culturales como la raza, el género, y demás; este paso se observa en la aparición de las *identificaciones metaleras* en las entrevistas en espacios privados; esta reflexión se plantea como una línea para seguir el estudio de la música como ordenadora del sentido de los sujetos, y más allá, como ejemplo de la relación entre el objeto simbólico y el sujeto socialmente construido en un marco social.

En el nivel en el que se propone este estudio, el diálogo entre el objeto cultural y los procesos de *identificación* más próximos a un primer nivel de reconocimiento, encontramos cuestiones fundamentales, previas, al planteamiento antes enunciado. Uno de los más recurrentes fue el de la legitimidad. Picó critica al hombre moderno por ser totalmente apariencia: dice que no se hace visible en lo que representa, sino que se oculta tras la representación (1988: 18). Esta misma crítica se ha hecho al *metal*, por su juego entre lo propiamente *metalero* (sus muestras de agresividad discursiva y de comportamiento, la masculinidad extrema, el discurso de transgresión) y las acciones contradictorias del sujeto (como se ve con los informantes: la relación familiar, la tolerancia y sumisión a las normas laborales); en otras palabras, se cuestiona la legitimidad de una “cultura *metalera*” auténtica que toma sus pautas del uso de imágenes oscuras y diabólicas, de sus contenidos sexuales (ocasionalmente misóginos o degradantes), y de su discurso de violencia y muerte (que aparece frecuentemente en sus canciones); lo que se ve en la interpretación de los informantes es cómo el discurso de los *metaleros* trata de reivindicar su cultura como algo distinto al estereotipo, más profundo y no solo “superficial” (Walser, 1993: 153). Esto se refiere al nivel *interpretativo* que los sujetos mismos tienen con relación al objeto simbólico, en este caso la *música*, o las prácticas y accesorios que la complementan. La teoría dice que este nivel es el que está *fuera de nuestra especulación*, y debe ser abordado, pensado, como un proceso de aproximación. Al presentar la sección de la mirada del otro, se habló de la cuestión de autenticidad y el cuestionamiento

de la mirada ajena que exige de un sujeto dado un comportamiento esperado; en este punto concreto, esta visión cobra importancia porque cuando el sujeto actúa conforme a las reglas, no se piensa en las posibles necesidades del individuo, en sus metas, ni en su contexto, muchas veces simplemente se señala el comportamiento como evidencia de lo “inauténtico” de esta manifestación como cultura.

Goffman hace uso de la noción de la *escenificación* y de la teatralidad donde la actuación es una *representación* con posible interpretación como “falsedad”; en otras palabras, en la metáfora de la puesta en escena, comenzamos a separar del espacio de escenificación el espacio de lo cotidiano, convirtiendo la puesta en escena en una representación no en el sentido de abstracción mental mencionado con Hall, sino en una forma de “simulacro” o actuación de lo no real. Esta situación agrega el elemento de la mirada del “otro” al diálogo entre el sujeto y el objeto cultural, pues “si se nos sorprende en una tergiversación, nos sentimos profundamente humillados.” (Goffman, 1981: 260). Por lo tanto, cualquier manifestación pública de una acción contraria (vulnerabilidad emocional frente a la esperada *masculinidad* extrema del *metalero*, por ejemplo) tendrá uno de dos efectos: de-legitimar al sujeto dentro de su campo social (hacerlo menos *metalero*) o abrir la puerta al cuestionamiento de la construcción simbólica/discursiva de la comunidad.

Hablando con *Mary* sobre su propia experiencia en este juego de interacciones, ella menciona que todos tenemos un lado más “rudo” y uno más “suave”. Profundiza un poco sobre su propia opinión de la dicotomía del hombre, ella utiliza la expresión “Yin y Yang”, la filosofía oriental de la interconexión natural de los polos opuestos. Explica su opinión sobre la *congruencia*, que fue uno de los primeros puntos que expresó en entrevistas, y dice que es un problema, que parezca incongruencia el simple hecho de ser *seres* complejos.

Ahora bien, se ha hablado del nivel de reconocimiento, que podría pensarse “superficial”, de *identificación*; ¿Esto significa que la *identificación metalera* es “superficial”? La respuesta planteada aquí sigue siendo *no*. En verdad, la construcción de la persona que *queremos* ser – ese ser que proyectamos conscientemente, el que se ve como queremos ser vistos – está en juego, en constante diálogo, con el ser que ha crecido en un marco social y familiar, un ser

construido bajo la influencia de la *estructura* social que existe a su alrededor; en este trabajo, con los ejes de música e identificación, espero haber dado el primer paso hacia la naturaleza de este diálogo. En un principio, se dijo que en la música expresamos algo de nuestro interior. . . ¿Podemos creer que esa parte se pueda relegar al espacio del concierto?

En este estudio, la respuesta que aparece desde el trabajo con los informantes y el abordaje teórico es *no*. Es algo que está ahí, pasando de la superficie del sujeto, llegando justo debajo, y que le da pautas para actuar de acuerdo a las reglas de comportamiento “adecuado” de cada espacio en que se mueve; y sin embargo que piensa conforme a su propia construcción, que interpreta al mundo conforme a su experiencia individual. El *metal* en la persona es como el *metal* en la ciudad, sus características y sus *identificaciones*, siempre presentes detrás de la cortina esperando ansiosas la oportunidad de manifestarse, de forma análoga a la descripción ofrecida por el entrevistado *Josué*: “están ahí, en el inframundo, en los garajes de las casas, locales vacíos donde ensayan y esperan la siguiente tocada.”

Anexo i – Entrevista Semi-estructurada.

Encuesta – Características de la música y cultura *metalera*.

I. Datos Generales

Nombre: _____ Edad: _____ Sexo: _____
Nacionalidad: _____ Ocupación: _____
Edo. Civil: _____ e-mail: _____

II. Elegir dos de las tres canciones, por sección, y contestar.

Sección 1.

- “Iron Man” de Black Sabbath (1970)
- “Black Dog” de Led Zeppelin (1971)
- “Hell bent for leather” de Judas Priest (1978)

Canción: a) _____ b) _____

¿Qué palabras o frases usarías para describir lo que escuchas?

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____
5 _____	5 _____
6 _____	6 _____

Organiza estas características por orden de importancia, comenzando por la característica más importante.

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____

Comentarios:

Sección 2.

- “Seek & Destroy” de Metallica (1983)
- “Raining Blood” de Slayer (1986)
- “Dr. Feelgood” de Mötley Crüe (1989)

Canción: a) _____ b) _____

¿Qué palabras o frases usarías para describir lo que escuchas?

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____
5 _____	5 _____
6 _____	6 _____

Organiza estas características por orden de importancia, comenzando por la característica más importante.

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____

Comentarios:

Sección 3.

- “Blind” de Korn (1995)
- “Down with the sickness” de Disturbed (2000)
- “Driven” de Sevendust (2006)

Canción: a) _____ b) _____

¿Qué palabras o frases usarías para describir lo que escuchas?

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____
5 _____	5 _____
6 _____	6 _____

Organiza estas características por orden de importancia, comenzando por la característica más importante.

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____

Comentarios:

Sección 4.

- “La Migra” o “La ley del plomo” de Brujería (1995)

- “La leyenda del hada y el mago” de Rata Blanca (1990)

Canción: a) _____ b) _____

¿Qué palabras o frases usarías para describir lo que escuchas?

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____
5 _____	5 _____
6 _____	6 _____

Organiza estas características por orden de importancia, comenzando por la característica más importante.

a) 1 _____	b) 1 _____
2 _____	2 _____
3 _____	3 _____
4 _____	4 _____

Comentarios:

Acomodar por orden de preferencia las canciones que escucharon:

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.
- 5.
- 6.
- 7.
- 8.

Anexo ii – Guía de preguntas - Entrevista a músicos.

Sección I. Datos Generales.

1. Nombre(s), Grupo
2. Lugar de residencia.
3. Tiempo que llevan tocando juntos.

Sección II. En el principio. . . primeras experiencias con la cultura y música metalera.

1. Como se reunió el grupo por primera vez?
2. Cuáles fueron las primeras influencias musicales del grupo?
3. Cómo fueron las primeras experiencias sobre el escenario?
4. Cuáles eran los problemas principales para el grupo en ese tiempo?
5. Cómo era el sonido del grupo en ese tiempo?
6. De qué hablaban las canciones?

Sección III. Experiencia y crecimiento, el pasar de los años.

1. Hasta dónde han viajado para una presentación?
2. En qué lugares suelen presentarse?
3. Con quién (otros grupos) se presentan con mayor frecuencia?
4. Con quién disfrutaban más presentarse?
5. Ha sufrido cambios el sonido o la imagen del grupo?
6. Han tenido mucho movimiento/cambio de integrantes?
7. Cuáles han sido los retos más grandes para la continuidad/unidad del grupo?
8. Cómo han cambiado los seguidores/las fans?

Sección IV. La experiencia en el concierto hoy en día.

1. Hay reglas de comportamiento en su concierto/ en los conciertos en general?
2. Cómo es la interacción con los seguidores?
3. Con qué frecuencia tocan hoy en día?
4. Con qué frecuencia ensayan?

Sección V. Metal y Estereotipos.

1. Por qué el metal es comúnmente asociado a la violencia?
2. Qué lugar tiene la mujer dentro de la cultura metalera?
- 3.Cuál es tu opinión sobre las mujeres en los conciertos?
4. Es posible tener una relación de pareja con otr@ metaler@?
5. Qué opinas de la idea que los metaleros son “transgresores”?
6. Tienes dificultad para convivir con otros que no son metaleros?

Sección VI. Vida cotidiana.

1. Tu familia/pareja comparte/tolera tu gusto musical?
2. En tu trabajo, puedes vestir/actuar como lo haces en el concierto?
3. Encuentras dificultad para adaptarte a la familia/el trabajo/la pareja?
4. Qué metas tiene el grupo para el futuro?

Anexo iii – Guía de preguntas – Entrevista individual.

Sección I. Datos Generales.

1. Nombre o apodo preferido.
2. Edad, residencia y lugar de origen (ciudad), estado civil, etc.
3. Educación y/o empleo.

Sección II. Experiencia de vida/relación con la cultura y música metalera.

1. Cuando comenzaste a escuchar música metalera?
2. Que es lo que te gusta de la música?
3. Qué tipo de música se escuchaba en tu hogar cuando eras pequeño?
4. Cuáles son tus grupos/subgéneros preferidos (nu-metal, death, thrash, etc)?

Sección III. La experiencia en el concierto.

1. Cual fue el primer concierto al que fuiste/el mejor concierto al que fuiste?
2. Con qué frecuencia vas a los conciertos?
3. Con quién vas a los conciertos?
5. Que es el “headbanging”?
6. Bailas/participas en el “slam/mosh”?
7. Describe un día/una noche en el concierto. . .
8. Cómo se viste el metalero en Tijuana/ es importante la forma de vestir?

Sección IV. Metal y Violencia.

1. Por qué el metal es comúnmente asociado a la violencia?
2. Te consideras una persona violenta o agresiva?
3. Como separas la agresividad en el metal de las otras partes de tu vida?

Sección V. Género y metal.

1. Qué lugar tiene la mujer dentro de la cultura metalera?
2. Cuál es tu opinión sobre las mujeres en los conciertos?
3. Es posible tener una relación de pareja con otr@ metaler@?

Sección VI. Transgresión y autoridad.

1. Qué opinas de la idea que los metaleros son “transgresores”?
2. Tienes dificultad para convivir con otros que no son metaleros?

Sección VII. Vida cotidiana.

1. Tu familia/pareja comparte/tolera tu gusto musical?
2. En tu trabajo, puedes vestir/actuar como lo haces en el concierto?
3. Encuentras dificultad para adaptarte a la familia/el trabajo/la pareja?

Anexo iv - Guía de observación – Observación participante.

- El lenguaje. Interesa la forma en que se hablan entre sí los sujetos, para ver cómo reflejan y refuerzan aquellas nociones y aquellos conceptos que en ejercicios anteriores (el cuestionario sobre las características de la cultura metalera) resultan los fundamentos de su cultura. Se busca evidenciar la “jerga” y analizar su contenido simbólico de acuerdo a los propios parámetros establecidos por los sujetos.
- Lenguaje corporal/no verbal. Aquí incluyo la vestimenta, los gestos, la proxemia, y demás indicadores que me hablen de la transmisión de información más allá de la jerga. Este proceso de comunicación no verbal es muy importante para entender su diálogo e interacción.
- Reglas de conducta. Buscar la existencia o no de reglas de saludo, cortesías y ausencia de cortesías o reglas, ya que se trata de un grupo fundado en gran parte por una supuesta ruptura con las reglas sociales, al menos eso lo indica la literatura sobre la cultura.
- Relaciones de poder. Buscar la estructura de poder, donde interactúan músicos y no-músicos, la relación podría ser más fácil de observar, donde todos los sujetos tienen la misma calidad (entre los que escuchan o entre músicos) podría variar. Esto debe observarse.
- Características de sub-géneros. El heavy metal contemporáneo se ha fracturado en muchos sub-géneros, cada uno con sus valores y características particulares, pretendo observar las características concretas de la manifestación local.
- Características regionales. Cuando mis entrevistados se han manifestado, han hablado de ser “igual” que metaleros de cualquier otro lugar. ¿Asumirán de la misma manera rasgos propios, identificaciones que lo hagan un metal Bajacaliforniano?
- Las variaciones, de suma importancia para validar o invalidar acciones intencionales y preconcebidas por los sujetos. Este punto será aún más importante cuando los informantes sean observados en espacios que no son propios de la cultura (el concierto) sino que formen parte de la cotidianidad del sujeto (la casa, la familia, el trabajo).



Fotografía por: Margarita Partida © 2009

Anexo v

Comunidad *metalera*.
Izq. a Der.

Arturo – Acero de Guerra
Raúl – Puercos
Asistente al concierto
Ramón – Puercos
Toño - Puercos

Fotografía por: Margarita Partida © 2009

Anexo vi

El *slam* en el
Transmetalfest

14 de nov. 2009

Le Drug Store.
Tijuana, BC.





Foto cortesía de Puercos © 2009

Anexo vii – *Puercos*

Izq. A Der.

Ulises
Batería

Toño
Vocalista/Bajo

Raúl
Guitarra

Ramón

Guitarra

Foto cortesía de Coatl © 2009

Anexo viii – *Coatl*

Izq. – Der.

Israel Ehecatl
Guitarra /Voz

Alma Rockstar
Guitarra/Voz

Miguel Jimenez
Bajo

Hada Negra
Violín





Anexo ix – *Almas Torcidas*

Izq. – Der.

Andrés
Batería

Chory
Guitarra

Iván
Guitarra

Omar
Vocales

Fotografía por: Margarita Partida © 2009

Foto cortesía de Alvath © 2009

Anexo x – *Alvath*

Izq. – Der.

Vocho
Bajo

Leo
Vocales

Popeth
Guitarra



Anexo xi – Volantes de publicidad y logotipos.

La escala DEL ROCK PRESENTA:
PRODUCCIONES

METAL BAJA FEST
CON

LUNA NEGRA
HEAVY METAL (TJ)
myspace.com/lunanegra_tijuana

DAEDRA
myspace.com/daedramusica

METAL PRO
POWER METAL (ROSARITO)
myspace.com/metalpro

STATE OF DENIAL
DEATH METAL (TJ)
myspace.com/damnationsod

JULIO 4 DE 2008 8:00 P.M.
COVER: \$100.00 PESOS

VENTA DE BOLETOS EN EL **PERRO AZUL**
DANCE HALL
PLAZA FIESTA
ZONA RIO

INFO: jjm_777@hotmail.com TODAS LAS EDADES

RM PRODUCCIONES PRESENTA:
"POR PRIMERA VEZ EN TKT"

PUERCOS
www.myspace.com/puerkos

STATE OF DENIAL
www.myspace.com/stateofdenialmx

REBIRTH BY FIRE
www.myspace.com/rebirthbyfireband

RESTOS MORTALES
www.myspace.com/restosmortalesdit

ALMAS TORCIDAS
www.myspace.com/almastorcidasofficial

SABADO 28 DE NOVIEMBRE 8:00 PM
KINKAYO BAR
FRENTE A CALIMAX HIDALGO
COOPERACION 20 PESOS
ID NECESARIO...

ROCK METRO BALDERAS PRESENTA: TIJUANA METAL FEST 2010

SABADO 29 DE MAYO

ADD US AS FRIENDS ON WWW.MYSPEACE.COM/METROBALDERAS

LEPROSY

COATL

ALVATH

PRESENTANDOSE EN:
en el **Alicia**

PREVENTA: \$150 PESOS
DIA DEL EVENTO \$200
SOLO MAYORES DE EDAD
ID REQUERIDA 8:00 PM

INFO: 664-978-9355
664-287-0112

LAST TEMPTATION
ROCK SHOP

CALLE 7 FRENTE
AL 7-ELEVEN DE
LA REVOLUCION

BIBLIOGRAFÍA

Adler, Larissa. “Redes sociales, cultura y poder: Ensayos de antropología latinoamericana” 1995. Flacso – Porrúa. México.

Amtmann, Carlos. “Identidad regional y articulación de los actores sociales en procesos de desarrollo regional”. 1997. Revista Austral de ciencias sociales, número 001, Universidad de Austral de Chile, Valdivia Chile, pp. 5-14.

Anderson, Benedict. “Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo”. 1993. Fondo de Cultura Económica.

Banchs, María, Álvaro Agudo Guevara y Lislíe Astorga. “Imaginarios, representaciones y memoria social. Aportes desde latinoamérica.” 2007. editorial Anthropos. México.

Barth, Frederik. “Introduction” (pp. 9 – 38) en Ethnic groups and boundaries: the social organization of cultural difference. 1999. Waveland press Inc. Illinois, United States of America.

Bartky, Sandra Lee. “Foucault, feminismo y la modernización del poder patriarcal” (pp. 63 – 92). 1998. Originalmente: Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power. Oxford, Oxford University Press.

Bernard, H. Russell. “Research methods in cultural anthropology”. 1988. Editorial SAGE publications. Estados Unidos

Blacking, John. “Music, culture & experience” 1995. Reginald Byron, editor. University of Chicago Press. Chicago, Estados Unidos.

Blumer, Herbert. “Symbolic interactionism: Perspective and method”. Prentice Hall, 1969. Englewood Cliffs, New Jersey.

Bonfil Batalla, Guillermo. “Los conceptos de diferencia y subordinación en el estudio de las culturas populares” 1991. en: Pensar nuestra cultura. Alianza Editorial, pp. 58-67.

Bourdieu, Pierre.

- “La dominación masculina” (pp. 8 – 95) 1996. En la revista La ventana. Núm. 3. México. Traducción por: Pastora Rodríguez Aviñoa. Originalmente publicado en Actes de la recherche en sciences sociales num. 84. París, septiembre 1990.

- “Razones Prácticas sobre la teoría de la acción” 1997. Editorial Anagrama. Traducción: Thomas Kauf. Barcelona.

- “La distinción, criterios y bases sociales del gusto” 1991. Madrid. ed. Taurus.

Cardín, Alberto. (1988) “El efecto Rashomon en etnología” (pp. 3–7) en: Tientos etnológicos, edit. Júcar, Madrid.

Cervantes, Alejandro. “Identidad de género de la mujer, tres tesis sobre su dimensión social.” (pp.9 – 23) 1994. en la revista Frontera Norte. Vol. 6, Núm. 12. julio-diciembre.

Clark, John, Stuart Hall, Tony Jefferson y Brian Roberts. “Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain” 1993. Stuart Hall y Tony Jefferson (eds.) Londres, Routledge. 1era. Ed. 1975.

Emerson, Robert et. Al. “Writing ethnographic fieldnotes” 1995. University of Chicago Press. Chicago, Estados Unidos.

Firth, Simon. “Música e identidad”. en: Cuestiones de identidad cultural. 1996. Compiladores: Stuart Hall y Paul du Gay. Amorrortu editores, traducción Horacio Pons. Buenos Aires – Madrid. págs. 181 – 213.

Gadamer, Hans-Georg “Lenguaje y música. Escuchar y comprender” 2001, (pp. 13-24) en Schröder, Gerhart y Helga Breuninger (compiladores) Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 191 Págs.

Geertz, Clifford. “Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura” 1992 (pp. 19 – 40). En: La interpretación de las culturas. 1992. Editorial Gedisa. Barcelona, España.

Giddens, Anthony.

- “Modernity and Self – identity”. Stanford University Press, 1991; Stanford, California.

- “El estructuralismo, el post-estructuralismo y la producción de la cultura” en Anthony Giddens, Johnathan Turner, et al. La Teoría Social, Hoy, CONACULTA/Alianza Ed. México, D.F. 1990.

Giménez, Gilberto. “Estudios sobre la cultura y las identidades sociales” 2007. CONACULTA/ITESO. Colección Intersecciones. México.

Goffman, Erving. “Conclusiones” 1981, (pp. 254 – 271) en: La presentación de la persona en la vida cotidiana, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 1981.

González, Jorge.

- “De la pila hasta el océano. Comunicación y estudios de la cultura en México”. 2003. en: Los estudios culturales en México. Manuel Valenzuela (Coord.). CONACULTA/Fondo de Cultura Económica. México.
- “La voluntad de tejer” 1997. en la revista Estudios sobre culturas contemporáneas. Universidad de Colima. Junio 1997.
- “Sociología de las culturas subalternas” 1990. Universidad Autónoma de Baja California. Mexicali, B.C. México.

Grimson, Alejandro. “Interculturalidad y comunicación”. 2000. Grupo editorial norma, Colombia.

Hall, Stuart.

- “Introducción: ¿quién necesita identidad?” en: Cuestiones de identidad cultural. 1996. Compiladores: Stuart Hall y Paul du Gay. Amorrortu editores, traducción Horacio Pons. Buenos Aires – Madrid. págs. 13 – 39.
- “Representation. Cultural representations and signifying practices” 1997. Sage publications. London – Thousand Oaks, California.

Harris, Marvin. “Emic, etic y la nueva etnografía” 1999. pp. 491 – 523, en: El desarrollo de la teoría antropológica, España, Siglo XXI Editores, traducción de Ramón Valdés del Toro.

Heidegger, Martin. “El origen del arte” 2003. (pp. 11-62) en: Caminos de bosque, Madrid, España, Alianza Editorial, Traducido por: Helena Cortés y Arturo Leyte.

Heritage, John. “Etnometodología”, en Anthony Giddens, Johnathan Turner, et al. La Teoría Social, Hoy, CONACULTA/Alianza Ed. México, D.F. 1990.

Herskovits, Melville. “Rasgo cultural y complejo cultural” 1987 (pp. 189 – 203). En: El hombre y sus obras; la antropología cultural. 1987. Fondo de Cultura Económica. México.

Huxley, Aldous. Las puertas de la percepción/Cielo e infierno. 2004. Edhasa, Barcelona.

Kellner, Douglass. “Critical theory and cultural studies: the missed articulation” 1997. (pp. 11 – 41) En: Cultural Methodologies, editor: Jim McGuigan, SAGE Publications, Londres, 1997

Le goff, Jacques. "La historia como ciencia: el oficio del historiador" 1997. en: Pensar la historia, Modernidad, presente progreso. Editorial Paidós. Barcelona. Pp. 104-124

Marcial, Rogelio. "Andamos como andamos porque somos como somos: culturas juveniles en Guadalajara." 2006. El Colegio de Jalisco, Zapopan, Jalisco.

Miller, Robert. "Researching life stories and family histories" 2000. Editorial SAGE Publications, Thousand Oaks, California. Estados Unidos.

Ochoa, Ana María. "Músicas locales en tiempos de globalización". 2003. Grupo editorial norma. Bogotá, Colombia.

Olmos, Miguel.

- "Trance colectivo y alucinación simbólica entre los Tarahumaras" Revista del Residente de Psiquiatría, Año no. 5, Vol. 5 No. 3. Julio-Septiembre de 1994.

- "El sabio de la fiesta: música y mitología en la región cahita-tarahumara" 1998. Instituto Nacional de Antropología e Historia. México, DF.

- "El sujeto y la etnomusicología" 2000 (pp. 6-8.). En Diario de Campo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Suplemento Etnomusicología Mexicana. Revisión y estudios de su diversidad, número 27, octubre 2000.

- "La estética tradicional y el arte popular en el Noroeste de México" 2008. (pp. 307-332) en Sariego, Juan Luis, El norte de México: entre fronteras, México, DF. CONACYT.

Picó, Josep. "Introducción" 1988. en Modernidad y posmodernidad. Josep Picó, compilador. Alianza editorial. Traducción, José Luis Zalabardo.

Piñuel Raigada, José Luis y Carlos Lozano Ascencio. "Ensayo general sobre la comunicación" 2006. Ediciones Paidós Ibéricas, Barcelona.

Reguillo, Rossana. "Emergencia de culturas juveniles, estrategias del desencanto". 2000. Grupo editorial Norma. Buenos Aires.

Ricoeur, Paul. "Habla y escritura" en: Teoría de la interpretación discurso y excedente de sentido, 2001. México, Siglo Veintiuno Editores, Traducido por: Graciela Monges Nicolau. Pp. 38-57.

Scandroglio, Bárbara, et al. "La teoría de la identidad social: una síntesis crítica de sus fundamentos, evidencias y controversias" 2008. Revista Psicothema, año/vol. 20 número 001, Oviedo España, pp. 80 - 89.

Scott, Joan. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. (pp. 265 – 302) en El género: la construcción de la diferencia sexual. 1997. Compilación: Marta Lamas. Universidad Nacional Autónoma de México – Programa Universitario de Estudios de Género, México.

Sennet, Richard. “La cultura del nuevo capitalismo” 2006. Anagrama. Barcelona.

Schutz, Alfred y Thomas Luckmann. “Las Estructuras del Mundo de la Vida”, Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2001.

Urteaga, Maritza. “Rock mexicano: el sonido del silencio” 1999. En: Oye como va: recuento del rock tijuanaense. Compiladores: José Manuel Valenzuela y Gloria González. Centro Cultural Tijuana – Instituto Mexicano de la Juventud. Septiembre 1999.

Valenzuela, José Manuel. “Camino del mal: avatares del rock tijuanaense. Introducción” 1999. En: Oye como va: recuento del rock tijuanaense. Compiladores: José Manuel Valenzuela y Gloria González. Centro Cultural Tijuana – Instituto Mexicano de la Juventud. Septiembre 1999.

Walser, Robert. “Running with the devil. Power, gender and madness in heavy metal music” 1993. Wesleyan University Press, published by University Press of New England. Hanover, NH.

Weber, Max. “Economía y Sociedad, esbozo de sociología comprensiva” 1964. Editorial FCE, México

Weinstein, Deena. “Heavy Metal, the music and its culture” 2000. Editorial Da Capo Press, Estados Unidos.

CONSULTAS EN LÍNEA

Aguilar Fernandez, Noemí. “El análisis musical” 2008. En la revista electrónica *Filomusica*. Núm. 87 – enero-febrero 2008. Consultada el 06 de abril de 2010, en: <http://www.filomusica.com/filo87/analisis.html>

Birminghamuk.com, the voice of the midlands: “The history of Birmingham”. (Sin fecha) Consultado el 3 de marzo, 2010, en: <http://www.birminghamuk.com/historicbirmingham.htm>

Claidière, Nicolas y Dan Sperber. “Defining and explaining culture (comments on Richerson and Boyd, *Not by genes alone*)” 2008. En *Biology and Philosophy* 23, pp. 283-292. Consultado el 9 de junio, 2010; en: <http://www.dan.sperber.fr/?p=131>

Cohen, Rubén. “Agresión y violencia en el deporte” 1997. En: Revista digital “Lecturas, educación física y deportes”. No. 8 diciembre 1997. Consultado el 29 de marzo, 2010. En: <http://www.efdeportes.com/efd8/rcgrinv8.htm>

Corradina, Luisa. “«No hay que confundir memoria con historia», dijo Pierre Nora” 2006. En el diario en línea *La Nación*. Consultado el 31 de marzo del 2010. En: http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=788817

Cosper, Alex. “San Diego Radio History” (Sin fecha) en la página de música independiente – *Tangent Sunset*. Consultado el 26 de abril 2010. En: <http://www.tangentsunset.com/radiosandiego.htm>

Dunn, Sam. “Metal: A Headbanger's Journey” 2005. Video documental, consultado en octubre, 2008. En la página www.surfthechannel.com en: <http://www.surfthechannel.com/search/all/3/1/metal%3A%20a%20headbanger.html#>

FCC – Federal Communications Commission, registros de torres de transmisión de estaciones de San Diego, Consultado del 26 de abril 2010. en: <http://www.fcc.gov/fcc-bin/fmq?call=KIOZ> y <http://www.fcc.gov/fcc-bin/fmq?call=KGB>

Feterman Rotkopf, Sara. “Aspectos generales sobre la interpretación de la música para piano a través de la historia” En *Filomusica*. Núm. 88 – marzo/mayo 2000. Consultada el 28 de junio de 2010, en: <http://www.filomusica.com/filo88/inthistorica.html>

Gallego García, Ma. del Mar. “La música prenatal” 2003. En la revista electrónica *Filomusica*. Núm. 36 – enero 2003. Consultada el 06 de abril de 2010, en: <http://www.filomusica.com/filo36/prenatal.html>

Giménez, Gilberto. “Culturas e identidades” 2004. En la Revista Mexicana de Sociología vol. 66, octubre 2004. UNAM. Consultada: 17 de julio de 2009, en: <http://www.jstor.org/stable/3541444>

Iommi.com, “Biography” (sin <http://www.filomusica.com/filo36/prenatal.html> fecha) Consultado el 3 de marzo de 2010, en: <http://www.iommi.com/biography.htm>

Madeinbirmingham.org, “Birmingham’s industry history website”. (Última actualización: 16 de julio, 2009). Consultado el 3 de marzo, 2010, en: <http://www.madeinbirmingham.org/>

Martínez, José Manuel. “10 estados con más baja en manufacturas” 2009. En la página en línea CNN Expansión, publicada el 4 de septiembre de 2009. Consultado el 28 de junio del 2010, en: <http://www.cnnexpansion.com/economia/2009/09/03/10-estados-con-mas-baja-en-manufacturas>

Organización Mundial de Salud. “Informe mundial sobre la violencia y la salud” 2003. Editado por: Krug, Etienne G. et Al. Washington, D.C. Consultado el 07 de marzo, 2010, en: http://www.paho.org/Spanish/DD/PUB/Violencia_2003.htm

Oviedo Armentia, Ernesto. “Música y ruido, ¿Dos mundos irreconciliables?” 2004. En la revista electrónica *Filomusica*. Núm. 49 – febrero 2004. Consultada el 06 de abril de 2010, en: <http://www.filomusica.com/filo49/ruido.html>

Reguillo, Rossana. “Identidades culturales y espacio público: un mapa de los silencios” 2000. En: *Diálogos de la Comunicación*, edición 59 – 60. Octubre 2000. Consultado el 06 de abril, 2010. En: http://www.dialogosfelafacs.net/dialogos_epoca/pdf/59-60-07RossanaReguillo.pdf

Rodríguez Sala de Gomezgil, Ma. Luisa. “La sociología de la música en Max Weber: aportes para su difusión” 1965. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 27 Núm. 3(Sep. – Dic. 1965), consultado el 29 de octubre de 2008, en: <http://www.jstor.org/stable/3538517>

Sailer, Steve. “New republican majority?” 2006. en la revista electrónica *The american conservative*. Publicada el 06 de mayo 2006, consultada el 29 de mayo de 2009. En: <http://www.amconmag.com/article/2006/may/08/00009/>

Small, Christopher. “El musicar: un ritual en el espacio social” 1999. En *Transcultural music review* no. 4. 25 de mayo de 1999. Consultado originalmente en octubre 2008.

The Henry Rollins Show. “Henry Rollins Interviews Serj Tankian and Tom Morello pt.1” 2007. En el episodio #314, transmitido originalmente el 13 de Julio del 2007, por el Canal Independiente de Cine (IFC), consultado el 20 de julio del 2008, en: <http://www.youtube.com/watch?v=pUhu4sWRMwA>

Todorov, Tzvetan. “Destinos de la identidad” 2001. Trad. Rossana Reyes. En: *Letras Libres*, consultada: 8 de marzo, 2010, en: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=707>

Universidad Nacional de Colombia, “Musicoterapia” 2000. Consultado el 14 de enero, del 2009. En: <http://www.facartes.unal.edu.co/musicoterapia/musico.htm>

Urteaga, Maritza. “Un toque mágico: el concierto en el rock mexicano de los 90s”. En: Razón y Palabra, número 18, mayo – julio 2000. Consultado en septiembre 07, 2008 en <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n18/18murtega.html>

Vila, Pablo. “John Shepard y Peter Wicke: Music and Cultural Theory” 1999. Transcultural music review no. 4. – Relación entre música y estudios culturales.

Welch, William. “Tijuana off-limits to U.S. Marines” 2009. En el diario en línea USA Today, actualizada el 22 de enero del 2009 y consultado el 28 de junio del 2010, en: http://www.usatoday.com/news/military/2009-01-21-camp_N.htm

El autor es Licenciado en Comunicación y Licenciado en Derecho por la Universidad Autónoma de Baja California. Egresado de la Maestría en Estudios Socio-Culturales del programa conjunto entre El Colegio de la Frontera Norte y la Universidad Autónoma de Baja California, Centro de Investigaciones Culturales-Museo.
Correo electrónico: ren_javier_74@hotmail.com

© Todos los derechos reservados. Se autorizan la reproducción y difusión total y parcial por cualquier medio, indicando la fuente.

Forma de citar:

Muñoz Vélez, René Javier (2010). En el más allá: un estudio de la música y cultura metalera en Tijuana. Tesis de Maestro en Estudios Socio-Culturales. El Colegio de la Frontera Norte-UABC. México. 189 pp.